



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

EXPONDO AS SOMBRAS: A FOTOGRAFIA ENCONTRA A NOITE NAS OBRAS DE
GEORGES BRASSAÏ, CLAUDIA ANDUJAR E ANTOINE D'AGATA.

LUZO VINICIUS PEDROSO REIS

BRASÍLIA

2022



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

EXPONDO AS SOMBRAS: A FOTOGRAFIA ENCONTRA A NOITE NAS OBRAS DE
GEORGES BRASSAÏ, CLAUDIA ANDUJAR E ANTOINE D'AGATA.

LUZO VINICIUS PEDROSO REIS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Comunicação da Universidade de Brasília como parte
dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em
Comunicação.

Linha de pesquisa: Imagem, Estética e Cultura
Contemporânea

Orientador: Prof^a. Dr^a. Susana Madeira Dobal
Jordan

BRASÍLIA

2022

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

TESE DE DOUTORADO

**EXPONDO AS SOMBRAS: A FOTOGRAFIA ENCONTRA A NOITE NAS OBRAS DE
GEORGES BRASSAÏ, CLAUDIA ANDUJAR E ANTOINE D'AGATA.**

Autor: Luzo Vinicius Pedroso Reis
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Susana Madeira Dobal Jordan

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Susana Madeira Dobal Jordan
(PPGCOM/FAC – UnB – Orientadora)

Prof. Dr. Biagio D'Angelo
(PPG Arte/IDA – UnB – Membro Interno)

Prof. Dr. Moacir Francisco de Sant'Ana Barros
(DEPCOM – UFMT – Membro Externo)

Prof^a. Dr^a. Kátia Hallak Lombardi
(PROMEL - UFSJ – Membro externo)

Prof^a. Dr^a. Gabriela Pereira de Freitas
(PPGCOM/FAC – UnB – Suplente)

AGRADECIMENTOS

A Larissa, Selma, Luzo e Joana, minha irmã, mãe, pai e avó. A Romão e Fernando, amigos que desde o mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea me acompanham e compartilham alegrias, tristezas, elocubrações e angústias acadêmicas. Ao pequeno Tom, meu afilhado amado e sua mamãe Débora.

A minha “parça” Zizele Ferreira que me acompanha há anos nas festas de santo da baixada cuiabana, aos sambas, terreiros, quilombos, ao Haiti e a tantos outros lugares em que a vida acontece. Ao diretor Douglas Vicente pela descontração de sempre!

A Marília Cortez, amiga do coração que partiu para outras paragens, mas não sem deixar aqui um montão de amor e de música com seu coração coletivo. Ao meu primo-irmão Antônio Siqueira e seu olhar caboclo, um dos fotógrafos mais sensíveis que existiram e que também partiu cedo demais. Penso que tudo que aprendi nesse doutorado me preparou para respeitosamente divulgar sua obra.

A Universidade Federal de Mato Grosso onde me formei, me tornei mestre e hoje é meu local de trabalho, no Cineclube Coxiponés, onde aproveito para agradecer o incentivo de meus queridos colegas de ontem (Moacir Barros, Diego Baraldi, Fabrício Carvalho, Dayana Marafon, Isabelle Almeida) e de hoje (Thelma, Letícia, Deusi e Epa). Ao professor Fernando Tadeu de Miranda Borges pela dádiva da paciência e do cuidado e por incentivar a busca pelo conhecimento.

A Vicente, Bia, Nana, Júlia, Gabi, Daniel, amigos de chegada em Brasília e na UnB. São com vocês algumas das melhores histórias e encontros que tive ao longo desses anos. A Ramon e Rawllings por tornarem as sextas-feiras e outros momentos muito mais felizes.

A Professora Susana Dobal por topar o desafio da orientação e auxiliar com sua sabedoria. Ao professor Biagio D’Angelo pelas aulas, eventos, doces e conversas sempre muito agradáveis e estimulantes. A professora Gabriela Freitas pela leitura atenta e sugestões preciosas no momento da qualificação.

A Luma Poletti Dutra, a mais grata surpresa que o PPGCOM e a UnB me deram. Obrigado por tornar esses anos menos solitários e mais leves! Apesar das dificuldades, turbulências e frustrações desse período pandêmico, estar ao seu lado tornaram o *home office* uma experiência de amor como nunca experimentei!

RESUMO

O presente trabalho analisa as obras fotográficas de Georges Brassai, Claudia Andujar e Antoine d'Agata sob a perspectiva da estética noturna que exploram. A partir de suas obras, propomos uma linha evolutiva da linguagem fotográfica verificando de que forma seus trabalhos deslocam os imaginários associados ao noturno presentes na fotografia do século XIX, momento paradigmático de uma glorificação da luz propagada pela modernidade técnica e científica com efeitos evidentes na fotografia, seus limites e linguagem. Argumentamos que a obra dos artistas eleitos contribuiu para reconfigurar antigas dicotomias que definiam os papéis e as possibilidades das imagens que apelam a uma visualidade noturna, deslocando-as de uma função exclusivamente artística para contaminarem e complexificarem as narrativas que tramam o tecido da realidade contemporânea. Grande parte da produção fotográfica oitocentista foi forjada sob o signo de um realismo baseado em uma estética luminosa e descritiva, conformando um regime diurno de imagens cuja ressonância se sentiu em graus variados em expedientes científicos, técnicos e mesmo amadores. Uma parte minoritária, porém, sempre buscou a autoridade das imagens noturnas em expedientes artísticos que rompiam com os postulados diurnos do realismo fotográfico. No século XX, contudo, vemos uma mudança nessa dicotomia. Há uma ampliação ou um avanço das possibilidades estéticas de representação do real, sentida mesmo em gêneros tradicionalmente associados ao regime diurno, como é o caso da documentação fotográfica a qual as obras eleitas se vinculam. Nessa evolução, situamos a exploração mais contundente da interdição e do poder sugestivo da noite com elementos que escapam da busca pela visão objetiva e remetem à precariedade da luz noturna e às imagens difusas, *flou*, dos sonhos. A partir da análise de livros dos fotógrafos eleitos realizamos uma avaliação de seus discursos em que a lubricidade, o desvio, a ancestralidade e a margem (elementos longamente associados aos imaginários noturnos no ocidente, como veremos) são convocados a fim de complexificar a realidade contemporânea por meio da imagem fotográfica.

Palavras-chave: Noturno, Imaginário, Documental, Fotografia, Realidade.

ABSTRACT

The present work analyzes the photographic works of Georges Brassai, Claudia Andujar and Antoine d'Agata from the perspective of the nocturnal aesthetics they explore. From his works, we propose an evolutionary line of the photographic language, verifying how his works displace the imaginaries associated with the nocturnal present in nineteenth-century photography, a paradigmatic moment of a glorification of light propagated by technical and scientific modernity with evident effects in photography, its limits and language. We argue that the work of the chosen artists contributed to reconfigure old dichotomies that defined the roles and possibilities of images that appeal to a nocturnal visuality, shifting them from an exclusively artistic function to contaminate and complexify the narratives that produce contemporary reality. A large part of the 19th century photographic production was forged under the sign of a realism based on a luminous and descriptive aesthetic, forming a daytime regime of images whose resonance was felt to varying degrees in scientific, technical and even amateur agendas. A minority, however, always sought the authority of night images in artistic agendas that broke with the daytime postulates of photographic realism. In the 20th century, however, we see a change in this dichotomy. There is an expansion or an advance in the aesthetic possibilities of representing the real, felt even in genres traditionally associated with the daytime regime, as is the case of photographic documentation to which the selected works are linked. In this evolution, we place the most forceful exploration of the interdiction and the suggestive power of the night with elements that escape the search for objective vision and refer to the precariousness of night light and to the diffuse images of dreams. From the analysis of books by the elected photographers, we proceed with an evaluation of their discourses in which lubricity, deviation, ancestry and the margin (elements long associated with nocturnal imaginaries in the West, as we will see) are summoned in order to make contemporary reality more complex through the photographic image.

Keywords: Night, Imaginary, Documentary, Photography, Reality.

SUMÁRIO

Introdução.....	15
------------------------	-----------

Parte I

Capítulo 1

Imaginários noturnos: Imagens da noite e o princípio da fotografia.....	26
--	-----------

1.1 Imaginários noturnos no Ocidente:	
algumas referências no longo caminho da luz e da sombra.....	28
1.1.1 A ambiguidade da noite clássica.....	29
1.1.2 O maniqueísmo judaico-cristão:	
a noite como percalço no caminho da luz.....	31
1.1.3 A noite secular: o mundo noturno do inconsciente.....	33
1.2 A modernidade e a glorificação da luz.....	35
1.2.1 A Flauta Mágica:	
alegoria da luz e da sombra na modernidade.....	37
1.2.2 As artes e as resistências da noite	40
1.3 A fotografia oitocentista entre dois regimes de luminosidade.....	45

Capítulo 2

O dia sombrio e a noite clara da fotografia oitocentista.....	53
--	-----------

2.1 A noite clara na fotografia oitocentista: algumas experiências.....	55
2.1.1 Observando o rosto da lua.....	56
2.1.2 Observando as profundezas obscuras.....	61
2.1.3 Observando a noite selvagem.....	66
2.2 O dia sombrio oitocentista: experiências artísticas	
de obscurecimento da imagem fotográfica.....	72
2.2.1 As sombras difusas da calotipia.....	72
2.2.2 A Petrópolis noturna de Revert-Henry Klumb.....	75
2.2.2 O Pictorialismo: a noite da arte fotográfica do século XIX.....	79

Parte II

Capítulo 3

A noite lúbrica: As sombras da cidade luz na obra de George Brassai	88
3.1 De Brasso para o mundo: da angústia à expressão fotográfica.....	91
3.2 Um artista sem rótulos imerso na noite surrealista.....	98
3.2.1 A escrita automática e o mundo noturno do inconsciente.....	99
3.2.2 A fotografia documental e o princípio de desfamiliarização..	107
3.3 <i>Paris de Nuit</i>	114
3.4 A Paris secreta.....	125
3.5 Algumas considerações.....	135

Capítulo 4

A noite ancestral: A fotografia das forças invisíveis de Cláudia Andujar	139
4.1 Um intenso processo de desterritorialização.....	141
4.2 O mundo noturno Yanomami.....	153
4.2.1 Da objetificação e assimilação do selvagem à complexidade do indígena.....	159
4.2.2 Uma territorialidade para além da paisagem.....	165
4.3 A década de 1970.....	171
4.3.1 Yanomami: Frente ao Eterno (1978).....	172
4.3.2 Amazônia (1978).....	179
4.4 O mergulho no acervo.....	189
4.5 Algumas considerações.....	195

Capítulo 5

A glorificação das sombras:

Presença, corpo e margem na obra de Antoine D'Agata	200
5.1 O caminho turbulento da intimidade à presença.....	204
5.2 O noturno no centro do discurso.....	215
5.2.1 A noite do corpo, a noite da margem.....	217
5.2.2 - A glorificação das sombras na dialética luminosa.....	223

5.3 O diário de uma experiência noturna em <i>Ice</i>	229
5.4 A contaminação dos Anticorpos.....	235
5.5 Algumas considerações.....	241
Conclusão	245
Bibliografia	250

LISTA DE FIGURAS

Introdução

Figura 01 - John Stanmeyer. Sinais de Djibouti (*Signals from Djibouti*), Djibouti, 2013.

Figura 02 - Adam Ferguson. Aisha – da Série *The bombs they carried*, 2017.

Capítulo 1

Figura 03 - Henry Fuseli. *The nightmare*, 1782.

Capítulo 2

Figura 04 - John Draper. daguerreótipo da Lua, 1840.

Figura 05 - John Adams Whipple. daguerreótipo da Lua, 1849.

Figura 06 - Loewy and Puiseux. Fotografia da Lua, parte de seu Atlas Lunar, 1894.

Figura 07 - Félix Nadar, Fachada nº 19, Catacumbas de Paris, 1861.

Figura 08 - Félix Nadar, Manequim nas catacumbas, Catacumbas de Paris, 1861.

Figura 09 - C.G Schillings. Gazela do Thomson pela luz do flash (*Thomson Gazelles by flashlight*), 1902.

Figura 10 - C.G Schillings. Leoa prestes a saltar em um boi (*Lioness about to spring on an ox*), 1902.

Figura 11 - Eugène Cuvelier. Floresta de Fontainebleau. 1859-1862.

Figura 12 - Revert-Henry Klumb. Imagem da série de vistas noturnas de Petrópolis. Fotografia tomada no período 1866-1874.

Figura 13 - Revert-Henry Klumb. s/t, Petrópolis-RJ, imagens tomadas no período 1866-1874.

Figura 14 - Dr. Peter Henry Emerson. Um puxão rígido (*A stiff Pull*), 1888.

Figura 15 - Eduard J. Steichen. Pastoral-Luar (*Pastoral– moonlight*), 1907.

Figura 16 - Clarence H. White. Nu (*Nude*), 1908.

Figura 17 - William E. Wilmerding. Por cima das casas (*Over the house tops*), New York, 1908.

Figura 18 - Alfred Stieglitz. A mão do homem (*The hand of man*), 1903.

Capítulo 3

Figura 19 - Paul Nougé, A colheita do sono (*The Harvest of sleep*), 1929.

Figura 20 - Man Ray, Rayograma (*Rayograph*), 1922.

Figura 21 - Man Ray, Mulher dormindo (*Sleeping Woman*), 1929.

Figura 22 - Brassäi. Passagem de ônibus enrolada ‘simetricamente’, uma forma muito rara de automatismo morfológico com germes óbvios de estereotípiã, 1933.

Figura 23 - Brassäi. Oferenda, série Transmutações, 1934.

Figura 24 - Eugène Atget. Loja de espartilhos (*Corset shop*), 1912.

Figura 25 - Brassäi. imagem da série Grafittis, 1950.

Figura 26 - Brassäi. *Paris de Nuit* (1932, p.3).

Figura 27 - Brassäi. *Paris de Nuit* (1932, p.14).

Figura 28 - Brassäi. *Paris de Nuit* (1932, p.16).

Figura 29 - Brassäi. *Paris de Nuit* (1932, p.7).

Figura 30 - Brassäi. *Paris de Nuit* (1932, p.27).

Figura 31 - Brassäi. *Paris de Nuit* (1932, p.29).

Figura 32 - Brassäi. *Paris de Nuit* (1932, p.58).

Figura 33 - Brassäi. *Paris de Nuit* (1932, p.30).

Figura 34 - Brassäi. *Paris de Nuit* (1932, p.59).

Figura 35 - Brassäi. *Paris de Nuit* (1932, p.2).

Figura 36 - Brassäi. *Paris de Nuit* (1932, p.43).

Figura 37 - Brassäi. *Le Paris Secret* (1976, p.37).

Figura 38 - Brassäi. *Le Paris Secret* (1976, p.55).

Figura 39 - Brassäi. *Le Paris Secret* (1976, p.68).

Figura 40 - Brassäi. *Le Paris Secret* (1976, p.78).

Figura 41 - Brassäi. *Le Paris Secret* (1976, p.159).

Figura 42 - Brassäi. *Le Paris Secret* (1976, p.118).

Figura 43 - Brassäi. *Le Paris Secret* (1976, p.103).

Figura 44 - Brassäi. *Le Paris Secret* (1976, p.151).

Figura 45 - Brassäi. *Le Paris Secret* (1976, p.156).

Capítulo 4

Figura 46 – Claudia Andujar. Impressão da noite. Óleo sobre tela, 1954 (2005, p.214).

Figura 47 – Claudia Andujar. Índios Karajá em ritual de iniciação. Fotografia, 1958 (2005, p.114)

Figura 48 – Claudia Andujar. Foto da família baiana da série Famílias Brasileiras, 1962 (2016, p.9)

Figura 49 - W. Eugene Smith. *Nurse Midwife*, 1951.

Figura 50 - Claudia Andujar. Foto do ensaio “Nasceu!” publicado na Revista Realidade em 1966. (ANDUJAR, 2005).

Figura 51 - Claudia Andujar. Foto do ensaio “É o trem do diabo” publicado na Revista Realidade em 1969 (ANDUJAR, 2016).

Figura 52 – Claudia Andujar. Foto do ensaio sobre homossexualidade publicado na Revista Realidade em 1967 (ANDUJAR, 2016).

Figura 53 - Claudia Andujar. Foto integrante do ensaio “pesadelo” (ANDUJAR, 2016).

Figura 54 - Claudia Andujar. Fotografia da capa da revista Realidade, nº 67. outubro de 1971.

Figura 55 - Claudia Andujar. Foto do ensaio para a revista Realidade, nº 67, p.204 - 205. outubro de 1971.

Figura 56 - Publicidade do Banco do Brasil veiculada na edição nº.67 da revista Realidade. 1971 (Realidade, 1971).

Figura 57 - George Huebner. Teofrásio. 1907 (SCHOEPF, 2000, II. 47).

Figura 58 - George Huebner, Índia do Pará. 1900 (TACCA, 2011, p.201).

Figura 59 - Charlotte Rosebaum. Missões Salesianas no Rio Negro, 1938 (TACCA, 2011).

Figura 60 - Jean Victor Frond. Fazenda de Quissamam Pris de Campos, 1861. (Fonte: Brasileira Fotográfica).

Figura 61 - Ansel Adams. Thunderstorm, Yosemite Valley, 1945 (Fonte: The Ansel Adams Gallery).

Figura 62 - Claudia Andujar. Yanomami (ANDUJAR, 1998).

Figura 63 - Claudia Andujar. Yanomami, 1978.

Figura 64 - Claudia Andujar. Yanomami, 1978.

Figura 65 - Claudia Andujar, Yanomami, 1978.

Figura 66 - Claudia Andujar, Yanomami, 1978.

Figura 67 - Claudia Andujar, Yanomami, 1978.

Figura 68 - Claudia Andujar, Yanomami, 1978.

Figura 69 - Claudia Andujar, Yanomami, 1978.

Figura 70 - ANDUJAR, LOVE. Amazônia, 1978.

Figura 71 - ANDUJAR, LOVE. Amazônia, 1978.

Figura 72 - ANDUJAR, LOVE. Amazônia, 1978.

Figura 73 - ANDUJAR, LOVE. Amazônia, 1978.

Figura 74 - ANDUJAR, LOVE. Amazônia, 1978.

Figura 75 - ANDUJAR, LOVE. Amazônia, 1978.

- Figura 76 - ANDUJAR, LOVE. Amazônia, 1978.
- Figura 77 - ANDUJAR, LOVE. Amazônia, 1978.
- Figura 78 - ANDUJAR, LOVE. Amazônia, 1978.
- Figura 79 - ANDUJAR, LOVE. Amazônia, 1978.
- Figura 80 - ANDUJAR, LOVE. Amazônia, 1978.
- Figura 81 - ANDUJAR, LOVE. Amazônia, 1978.
- Figura 82 - ANDUJAR, LOVE. Amazônia, 1978.
- Figura 83 - ANDUJAR, LOVE. Amazônia, 1978.
- Figura 84 - ANDUJAR, LOVE. Amazônia, 1978.
- Figura 85 - ANDUJAR, LOVE. Amazônia, 1978.
- Figura 86 - ANDUJAR, LOVE. Amazônia, 1978.
- Figura 87 - Claudia Andujar. Yanomami (1998, p.21)
- Figura 88 - Claudia Andujar. Yanomami (1998, p.84)
- Figura 89 – Claudia Andujar. Desabamento do céu, A Vulnerabilidade do Ser (2005, p.190)

Capítulo 5

- Figura 90 - D'GATA. *Mala Noche*, 1998.
- Figura 91 - Larry Clark. Tulsa, 1971.
- Figura 92 - Larry Clark. Tulsa, 1971.
- Figura 93 - Nan Goldin. *Nan after being battered*, 1984. (GOLDIN, 1986, p.190).
- Figura 94 - D'AGATA. *Days of Rage*, Jerusalem, 2000.
- Figura 95 - D'AGATA. *Antibodies* (2014, p.450).
- Figura 96 - D'AGATA. *Antibodies* (2014, p.493).
- Figura 97 - D'AGATA. *La Frontera*, 1999-2000.
- Figura 98 - D'AGATA. *Arts of War* - Líbia, 2011.
- Figura 99 - D'AGATA. *Fractal*, 2012-2014.
- Figura 100 - D'AGATA. *Ice* (2012, p.9).
- Figura 101 - D'AGATA. *Ice*, 2012.
- Figura 102 - D'AGATA. *Ice*, 2012.
- Figura 103 - D'AGATA. *Ice*, 2012.

Figura 104 - D'AGATA. *Antibodies* (2014, p. 286, 287).

Figura 105 - D'AGATA. *Antibodies* (2014, p. 332, 333).

Figura 106 - D'AGATA. *Antibodies* (2014, p.238, 239).

Figura 107 - D'AGATA. *Antibodies* (2014, p. 403).

Figura 108 - D'AGATA. *Antibodies* (2014, p. 404)

Introdução

Posso afirmar que esta pesquisa se iniciou em 2013, ano em que comecei minha atividade prática na fotografia e, como é natural, passei a observar mais atentamente as imagens que me circundavam, seja no âmbito da imprensa, da arte ou mesmo nas redes sociais. À medida em que ampliava meu conhecimento, adquiri uma preferência estética que se manifestava no tipo de imagem que consumia e produzia. Eram imagens que no universo técnico são classificadas como “fotografia em chave baixa” (*low key*), ou seja, aquelas nas quais do ponto de vista da iluminação prevalecem os tons escuros, sombras e pretos. São, como veremos no capítulo 1, imagens que remetem à visualidade ou à luz que experimentamos à noite, período de intervalo da incidência solar, quando a luz dos astros ou das luzes artificiais assumem a tarefa de configurar a aparência do nosso mundo. Trata-se, evidentemente, de uma experiência visual diversa daquela do dia, em que a potência e a abrangência da luz natural reduzem a presença das sombras, privilegiando nossa sensação de segurança, imediatez e familiaridade diante do reconhecimento visual¹.

A noite, ao contrário, ativa nossos sentidos de alerta uma vez que nossa visão se torna precária. Diante do véu noturno, nossa capacidade de compreensão do ambiente e dos fenômenos se limita e nos tornamos mais sugestionáveis à nossa escuta interna, à nossa imaginação. É por isso que a noite mobiliza uma outra atenção que favorece a comunicação de sentidos e atmosferas dramáticas, de medo, mistério, liberdade, transgressão, sonho, fantasia, entre outros. Como salienta Elisabeth Bronfen em sua genealogia noturna, a noite aparece nos mais diversos mitos e narrativas cosmogônicas dotada de uma autoridade fundamental, uma vez que carrega parte daquilo que “não pode ser compreendido pela mente humana” (2013, p.37).² De certa forma, é o diálogo com esse desconhecido, com esse enigma, que motivou artistas ao longo da história a imprimir em seus trabalhos uma estética noturna, obscura. Por trás dessa opção parece haver o desejo de sair da lógica explicativa para a sugestão.

Hoje percebo que estava exatamente aí o motivo do meu interesse pela estética noturna. Embora menos comuns, essas fotografias me intrigavam mais, achava-as mais belas e diferentes do padrão hegemônico das fotos bem iluminadas e descritivas. Apesar das evoluções da

¹ Muito embora a fotografia consiga simular a luz noturna mesmo capturando cenas nas horas solares, conforme veremos em experiências do século XIX e na obra de Claudia Andujar ao longo deste trabalho. Devemos também observar que a forte incidência solar também produz sombras duras e estas foram fartamente exploradas na chamada “fotografia de rua” em obras como as de Fan Ho (1931-2016), Saul Later (1923-1940), Ernst Hass (1921-1986) e tantos outros.

² “cannot be fathomed by the human mind.” (tradução do autor)

linguagem fotográfica, somos herdeiros de uma cultura oculocêntrica que se acostumou a fazer uso da fotografia para explicar, descrever ou provar o mundo. Nos mais diversos âmbitos somos confrontados com imagens que pretendem apresentar de forma supostamente fiel os eventos, as fisionomias e aparências, sendo a ampla iluminação um dos requisitos para se cumprir este objetivo. Trata-se da produção de um realismo fotográfico baseado, entre outras coisas, na reprodução da visualidade do dia. Como abordaremos em nosso primeiro capítulo, isso decorre dos estreitos vínculos entre a luz diurna e uma aparente capacidade de apreensão do real ou da verdade, que é muito anterior à própria fotografia. Essa produção remete a uma longa tradição visual do Ocidente que chega ao mito da caverna de Platão, em que a saída da ignorância ou da ilusão passa pelo abandono do mundo sombrio subterrâneo para o aprendizado do reconhecimento das formas que a luz da superfície proporciona ao olhar.

Embora o padrão diurno tenha sido, e em grande medida continue sendo, fiador do realismo fotográfico, há toda uma trajetória noturna na fotografia que concorre com a hegemonia luminosa. Desde o século XIX, artistas e fotógrafos amadores realizavam experiências no sentido de criar representações obscuras que remetem à experiência noturna. Tanto as escolhas por determinadas técnicas, como a calotipia, ou as inúmeras trucagens nas etapas de exposição, revelação e impressão da fotografia, como as praticadas pelo pictorialismo, revelam o desejo em dialogar com a noite e sua visão precária ou onírica. Apesar da potência dessas imagens, elas permaneceram minoritárias em comparação àquelas que atendiam ao padrão realista defendido no contexto de euforia técnica da modernidade. As imagens obscuras foram então assimiladas enquanto artísticas, e, assim, não eram compreendidas ou valoradas como representações do real, mas como manifestações de subjetividades ou pontos de vista. Por outro lado, as imagens mais bem iluminadas e definidas, produzidas dentro de um padrão técnico, científico ou mesmo utilitarista, eram percebidas como mimese, quando não como a própria manifestação da realidade.

Evidentemente que essa cisão fez parte de um contexto mais amplo e se relaciona com um ímpeto geral de iluminação característico da modernidade. A demanda pela luz no reconhecimento dos objetos, seres, lugares e outros elementos do mundo fez parte da ontologia iluminista e da ciência moderna, que ganhou um novo impulso com a tecnologia do século XIX, dentre elas a fotografia. Atualizar o poder do olho de produzir conhecimento e configurar uma experiência diurna de realidade estimulou uma jornada que se fez sentir inclusive na ampliação e sofisticação da iluminação noturna das cidades. Mais do que atender a um viés estritamente técnico ou econômico, esse impulso foi motivado por toda uma racionalidade que pretendeu

superar um passado associado à ignorância e à escuridão, em que os saberes da arte, das religiões, dos mitos e a própria imaginação eram relegados a um segundo plano. Se a verdade e a realidade já eram há muito vinculadas a uma visualidade diurna, a modernidade técnico-científica asseverou isso. O real passou a ser capturado como campo de atuação da ciência e da técnica que o definia, com a ajuda de seus instrumentos, como lugar daquilo que se pode ver, medir e provar, ou seja, do que se pode conhecer pela luz da ciência e pela observação direta do olho.

Naturalmente que a fotografia, nascida nesse século de expansão luminosa, foi logo reivindicada. Ela se tornou um poderoso instrumento de prova e auxiliou a técnica e a ciência a realizar seus decalques do mundo. Como dissemos, no entanto, artistas e amadores logo perverteram essa aspiração realista ao atualizar o velho embate entre luz e sombra: “o dissídio entre o clássico e o barroco”, um conflito que “em todo tempo, poderia ser entendido como o dissídio entre o verismo e o impressionismo, entre a objetividade e a subjetividade, entre a imitação da natureza e o afastamento dela” (BARDI, 1958, p.216). Embora este duelo seja mais reconhecido dentro da tradição pictórica, ele é pertinente para a história da fotografia e traz efeitos diversos que serão explorados ao longo deste trabalho. De forma geral, nossa pesquisa procurou entender a trajetória que levou a representação da visualidade noturna na fotografia a sair de um território eminentemente artístico para ampliar o vocabulário com o qual a fotografia traduz, interpreta e produz a realidade no mundo contemporâneo. Nossa tese é que foi a partir do século XX, em obras como as que são objetos desta pesquisa, que a representação do noturno na fotografia passou a disputar e a relativizar os ideais diurnos que definiam, e em alguma medida ainda definem, a realidade. A fotografia passou a buscar a noite não para iluminá-la, mas para contaminar o real com seu mistério.

Não à toa vemos já há algum tempo fotografias em chave baixa, borradas (*flou*), com baixa definição e outros elementos que remetem à precariedade da visão noturna em terrenos que outrora se fiavam nos postulados diurnos do realismo fotográfico. Um exemplo são as imagens veiculadas pela imprensa, em que observamos a visualidade noturna ser não apenas assumida, mas muitas vezes escolhida por fotojornalistas³. Se houve um tempo em que a representação de eventos noturnos exigia o emprego de fortes luzes artificiais, como equipamentos poderosos de *flashes* (em uma tentativa de se conferir à imagem uma estética

³ É preciso ter em mente, contudo, que embora os exemplos de fotografias selecionadas no WWP apontem para a presença dessas imagens na imprensa, é inegável que haja resistência dos editores a elas. Na maior parte da imprensa cotidiana o que vemos é a preferência por imagens que seguem um padrão diurno e descritivo dos eventos relatados, muitas vezes ilustrativo da informação textual.

diurna, ou ao menos mais descritiva), hoje não é raro encontrarmos reportagens com imagens que apelam ao aspecto barroco, romântico e mágico da visualidade noturna. Dentre os inúmeros casos que anualmente figuram no prestigiado concurso *World Press Photo* (WPP)⁴ podemos destacar a impressionante *Signals from Djibouti*, ganhadora da edição de 2013, fotografada por John Stanmeyer. A reportagem sobre os desafios da migração e a busca universal por conexão trouxe fotografias realizadas em uma praia onde imigrantes da Somália iam todas as noites para tentar capturar sinal de celular e conversar com seus amigos e parentes.



Figura 01. John Stanmeyer. Sinais de Djibouti (*Signals from Djibouti*), Djibouti, 2013.

Também não é raro encontrarmos nas edições do concurso imagens que são fruto de ensaios fotográficos cuja iluminação busca deliberadamente um aspecto sombrio. Nesse caso, não se trata de reportar um evento ocorrido à noite, mas de recorrer a estratégias fotográficas para criar uma atmosfera noturna, independentemente da hora da tomada. Criar fortes contrastes de luz em locações internas, optar por contraluzes e subexposições, lançar mão de efeitos como a longa exposição para borrar as imagens são algumas das técnicas por meio das quais a fotografia produz seu expressionismo noturno. Alguns desses expedientes podem ser vistos na

⁴ Trata-se de uma das mais importantes premiações do fotojornalismo mundial que laureia anualmente as melhores fotografias publicadas em jornais, revistas e outros periódicos informativos. Disponível em < <https://www.worldpressphoto.org/>>. Acesso: 2 jun. 2022.

série *The bombs They Carried*, fotografadas por Adam Ferguson e ganhadora do WPP de 2018 (Figura 02). São retratos de jovens africanas na faixa dos 14 anos, capturadas, na Nigéria, pelo grupo terrorista Boko Haram para realizarem ataques suicidas com bombas amarradas a seus corpos. As modelos de Ferguson são personagens que, de alguma forma, sobreviveram a esse destino.



Figura 02. Adam Ferguson. *Aisha* – da Série *The bombs they carried*, 2017.

Se hoje essas construções imagéticas figuram no âmbito da notícia é mais um sinal de que há um esgotamento das bases que definiam o realismo fotográfico, aquilo que autores como Lombardi (2007), Rouillé (2009), Dobal (2012, 2013), Castanheira (2017) e outros têm apontado e que se relaciona não apenas com o caráter da luz, mas a outras mudanças como a assunção da ficção, da encenação, de manipulações e intervenções que antes eram proibidas ou evitadas nas fotografias de caráter realista. Com efeito, o que observamos no contemporâneo é uma percepção mais abrangente dos limites do realismo fotográfico. Aquilo que Soulages sugeriu em tom retórico: “Será que ela (a fotografia) realmente pode restituir um objeto – mais ainda, o real – ou ela só atingiria aparências interpretadas por pontos de vista particulares?” (2010, p.27). A consequência que se vê é a sofisticação das narrativas visuais sobre o real que não se restringem mais a um padrão diurno, descritivo ou explicativo, mas passaram a aceitar a

parcialidade, a polissemia, a abstração e mesmo a precariedade da arte e da noite. “A Fotografia perdeu o status de verdade última e ganhou a possibilidade de revelar múltiplas verdades”, afirma Dobal (2012, p.2).

Assim, a luz noturna, cuja dialética luminosa premia as sombras, expande sua presença chegando a gêneros historicamente vinculados ao realismo diurno, como é o caso da fotografia documental. Como pontuou Castanheira (2017), o termo documental na fotografia surgiu no princípio do século XX como uma forma de diferenciar a produção fotográfica de cunho realista, probatório, dos expedientes artísticos, ficcionais que se expandiram a partir do Pictorialismo. Assegurar uma representação fiel da realidade era uma das premissas do gênero e nesse sentido a busca pela ampla iluminação, por grandes profundidades de campo e outros recursos para compor uma imagem mais objetiva se tornaram majoritários. O mesmo valia para a fotografia dedicada a ser publicada na imprensa naquilo que se convencionou denominar de fotojornalismo. Embora haja uma diferença importante entre esses dois gêneros fotográficos,⁵ ambos compartilharam o apego a um regime diurno e sua ênfase realista. Como mencionamos acima, porém, experimentamos já há algum tempo mudanças nessas imagens relacionadas a compreensão mais ampla dos limites do realismo fotográfico e as ambiguidades que a cada tempo movimentam e reformulam as convenções em torno desses gêneros, entre elas a característica da luz e seus efeitos

Dessa forma, a realidade, que na fotografia foi por muito tempo definida pela iluminação plena e pela observação direta da tradição hegemônica do documentarismo fotográfico, se reencanta em trabalhos como os que analisaremos aqui.⁶ Naturalmente que nossa

⁵ Diversos autores tentaram compreender as diferenças entre as convenções que definem a fotografia documental e o fotojornalismo. Embora haja uma evidente proximidade entre os dois, tanto que muitos fotojornalistas se dedicam a projetos documentais ao longo de suas carreiras empregando seu estilo a ambas as imagens, os métodos e produtos são diversos. Jorge Pedro Sousa (2004) situa justamente aí a diferença. Enquanto o fotojornalista deve reagir a uma pauta lidando com as contingências do momento a fim de criar uma imagem que melhor represente a linha editorial da empresa na qual trabalha, o documentarista tem mais liberdade, uma vez que “trabalha em termos de projeto; quando inicia um trabalho, tem um conhecimento prévio do assunto e das condições em que pode desenvolver o plano de abordagem do tema” (SOUSA, 2004, p.12). Embora essa liberdade dependa de contextos específicos, uma vez que há também aqueles documentários feitos sob encomenda, com finalidades específicas, muitas vezes institucionais, as obras dos três fotógrafos eleitos neste trabalho são resultado de projetos pessoais de seus autores, o que lhes confere maior autonomia estética. É essa independência que possibilita as experimentações que tornam o documentário um gênero naturalmente ambíguo, muitas vezes de difícil classificação por estar situado naquilo que Lombardi chamou de um “entre-lugar, ou seja, nessa frágil linha que separa o documento da arte” (2007, p.43).

⁶ Apesar dos três fotógrafos analisados nesta tese terem trabalhado, em maior ou menor grau, também como fotojornalistas (especialmente Brassã e Andujar), as obras que são objeto de nossas análises se coadunam com a classificação documental. Isso se justifica sobretudo por elas terem sido fruto de projetos de longo prazo, o que conferiu maior liberdade de seus autores na construção imagética e por conta dos espaços e circuitos nos quais circularam, mais relacionados ao universo da arte do que ao da notícia, como é o caso dos livros e das exposições.

trajetória não é capaz de compreender todas as inúmeras e interessantes manifestações da luz noturna na história da fotografia. Além do contexto oitocentista que iremos explorar mais detidamente nos primeiros capítulos, poderíamos citar na primeira metade do século XX o fotojornalismo noturno de Jessie Tarbox (1870-1942) e Margaret Bourke-White (1904-1971) ou o pictorialismo tardio dos peruanos irmãos Vargas na década de 1920. Na segunda metade do século XX há trabalhos tão sofisticados como a documentação dos últimos trens a vapor nos EUA, realizada por O. Winston Link (1914-2001) nas décadas de 1950 e 1960. A curiosa e impressionante série *The Park*, que narra as práticas sexuais noturnas nos parques de Tóquio, fotografadas por Kohei Yoshiyuki (1946-2022) na década de 1970 em um trabalho que se vale da noite para tratar da privacidade, voyerismo e sexualidade na sociedade japonesa. As experiências de Steve Harper e do grupo *The nocturnes* da chamada “cena da fotografia noturna de Bay Area” (KEIMING, 2010, p.25). Além de criar uma das primeiras disciplinas de fotografia noturna na Academia de Arte de San Francisco, Steve e seu grupo desenvolveram enormemente a prática das paisagens noturnas com longa exposição, muito utilizadas na documentação contemporânea.

Mais recentemente, vemos um contínuo amadurecimento das narrativas noturnas na fotografia. Podemos citar o trabalho *Prison and American landscapes*, de Stephen Tourlentes (1959-). São fotografias tomadas ao longo dos anos 1990 e 2000 de paisagens noturnas das zonas não urbanas norte-americanas onde destaca-se a luz dos enormes complexos prisionais que iluminam os desertos, chamando a atenção para essas verdadeiras cidades que constituem o sistema de encarceramento nos EUA. *Darkened Cities* (2013), de Thierry Cohen (1963-), mistura fotografia com manipulação digital para sobrepor imagens de céus estrelados, tomados em áreas não habitadas, a panoramas urbanos. A ideia é criar uma representação da noite das cidades iluminada apenas pelos astros, sem as luzes artificiais. O trabalho chama a atenção para o tema da poluição luminosa da era moderna, sobre a qual comentaremos um pouco em nosso primeiro capítulo. Alejandro Chaskielberg, Jorge Panchoaga, Betina Samaia, são alguns outros nomes interessantes que poderíamos citar. Estes e tantos outros trabalhos indicam não apenas uma evolução no tratamento do noturno pela fotografia, mas uma progressiva presença das sombras e todas as suas diversas conotações e sentidos na trama que tece nossa realidade.

Dito isso, é preciso defender a seleção dos três artistas presentes neste trabalho. Em primeiro lugar, nossa escolha levou em consideração a robustez do conjunto da obra e não apenas a construção de uma estética para determinado trabalho específico. Consideramos essa perspectiva importante porque saímos do âmbito do efeito para a concretude de um discurso

noturno como valor de criação em si. Embora Brassai, Andujar e d'Agata tenham realizado também fotografias diurnas, suas obras inegavelmente resgatam sentidos longamente associados a imaginários noturnos no Ocidente. Isso pode ser observado seja na percepção da atmosfera romântica no espaço urbano produzido pela iluminação pública, a lubricidade e o desvio encontrado nos becos e espaços de lazer da noite parisiense em Brassai; na ancestralidade e a comunicação com o invisível no modo de vida dos Yanomami em Andujar; ou na utopia da liberdade transgressora a partir do entorpecimento do corpo e da potência da margem em d'Agata.

Em segundo lugar, suas obras criam um contraponto noturno à tradição diurna do realismo fotográfico oitocentista que se faz sentir especialmente na ilusão da ordem e do controle espacial das fotos de paisagens ou das classificações impostas pelas fotografias antropométricas de identificação. Neste sentido, elas são exemplares da insubordinação do noturno, ou, nas palavras de Starobinski, da “revolta daqueles que, para chegar ao ser além das aparências, tornam-se inimigos daquilo que é imediatamente visível: eles denunciam a ilusão do parecer”⁷ (1985, p.25). Outro motivo importante para subsidiar a nossa escolha foi a posição de cada artista dentro de uma trajetória ascendente do noturno. Vemos nesses trabalhos um movimento de afastamento daquilo que Tomas Posh chamou de uma “glorificação da luz”,⁸ característica da modernidade (POSH, 2012), rumo a uma progressiva valorização da presença da noite no complexo tecido da nossa realidade que culmina com o que consideramos ser uma glorificação das sombras da obra de Antoine d'Agata.

Assim, nosso trabalho tece um histórico que começa antes mesmo do nascimento da fotografia. No primeiro capítulo, “Imaginários noturnos: Imagens da noite e o princípio da fotografia”, comentaremos sobre alguns dos principais imaginários noturnos no Ocidente e a arena dicotômica entre luz e sombra, realidade e arte, objetividade e subjetividade que se estabelece no século XIX e configura o fundo que enreda a nascente tecnologia fotográfica. Veremos os sentidos de origem e de potência criativa da noite clássica grega, o acirramento dos sentidos negativos e transgressores atribuídos à noite pela tradição judaico-cristã e a secularização do noturno proposto pela teoria da psicanálise. Traçaremos ainda aspectos do contexto oitocentista da “glorificação da luz” (op.cit) a partir da alegoria da ópera Flauta Mágica, bem como veremos as resistências noturnas do Romantismo. Por fim, iniciaremos os

⁷ “la révolte de ceux qui, pour saisir l'être au-delà des apparences, se font les ennemis de ce qui est immédiatement visible : ils dénoncent l'illusion du paraître”. (tradução do autor)

⁸ “the glorification of light” (tradução do autor)

comentários sobre participação da fotografia nessa disputa, capturada entre dois regimes de luminosidade.

Essa discussão será complementada no capítulo 2: “O dia sombrio e a noite clara da fotografia oitocentista”. Aqui veremos, por meio de uma seleção de exemplos práticos, a divisão luminosa que apontamos no capítulo anterior. A disputa luminosa oitocentista se manifestou na fotografia a partir de duas atitudes frente ao noturno. De um lado temos o realismo diurno que, influenciado por uma concepção técnico-científica, tentou iluminar a noite. Lançando mão do aprimoramento de equipamentos e fontes de luz artificiais, esse expediente buscou produzir imagens cada vez mais nítidas e bem iluminadas. Um esforço presente nas fotografias astronômicas, nas incursões subterrâneas de Felix Nadar, bem como nos registros de animais selvagens de C.G Schillings que revelam um desejo de vencer a noite, mais um elemento natural a ser dominado pelo homem moderno. De outro lado, o uso de técnicas como o calótipo, as manipulações de Rervert Henry-Klumb e a forte estética pictorialista já expandiam o repertório da representação fotográfica, tecendo um diálogo com a luz noturna mesmo em imagens tomadas muitas vezes sob a luz do dia. Em seguida passaremos à análise da obra dos três fotógrafos escolhidos, que exploram diferentes aspectos da noite na fotografia documental.

No capítulo 3, “A noite lúbrica: As sombras da cidade luz na obra de George Brassai”, começaremos a segunda parte da tese e a análise de nosso escopo de pesquisa. A partir de sua documentação de Paris, a obra de Brassai nos permitirá abordar um momento fundamental de valorização do noturno no século XX: o Surrealismo. A importância do movimento em nossa investigação se deve tanto pelas experimentações mais características ligadas ao noturno inconsciente, como aquelas produzidas por Man Ray (1890-1976) e Jacques André-Boiffard (1912-1961) quanto pelos abalos no realismo fotográfico que provocou. Afinal, a percepção da fotografia não como cópia, mas como instrumento de estranhamento da realidade foi, na visão de autores como Sontag (2004), um dos grandes legados do Surrealismo. É neste sentido que argumentaremos, em conjunto com Warehime (1996), que apesar de sua recusa em filiar-se a vanguarda artística, Brassai fez parte e ajudou a propagar uma sensibilidade surrealista mais ampla com sua produção fotográfica. No caso, a documentação noturna presente nos livros *Paris de Nuit* e *A Paris Secreta dos anos 1930* que apontam para a forma como a cidade noturna se transforma em um cenário expressionista, lugar onde se desenrolam o enredo do desvio e da pausa da vigilância diurna, uma proposta que se constrói em diálogo com o mundo literário oitocentista que influenciou Brassai.

Em “A noite ancestral: A fotografia das forças invisíveis de Cláudia Andujar”, traremos a riqueza da contribuição desta importante fotógrafa suíça-brasileira e de sua documentação dos povos indígenas amazônicos Yanomami. Não é de hoje que autores como Pietro Maria Bardi (1958), Fernando de Tacca (2011), Carlos Brandão (2004) e muitos outros apontam a originalidade da obra de Andujar no tratamento do indígena. Sua obra é paradigmática do embate de estéticas luminosas que apontamos nesta tese. Ela confronta com sua poética noturna o realismo diurno da fotografia antropométrica de cunho classificatório que foi amplamente imposta aos indígenas sul-americanos. Ao recuperar todo um imaginário de ancestralidade do noturno relacionando-o aos aspectos misteriosos, invisíveis, transcendentais da cultura Yanomami, Andujar confronta não apenas essa iconografia hegemônica, mas também os imaginários de produtividade presentes nas fotografias de panoramas agrícolas ou mesmo a exuberância das fotos de paisagens naturais intocadas, casos em que o indígena e sua cultura são sistematicamente excluídos dos processos de ocupação territorial dos países. Além disso, Andujar retoma um pouco o ímpeto de produzir a noite a partir do dia, que veremos nas experiências consideradas artísticas no capítulo 2. Sua documentação trabalha respeitando e até mesmo acentuando a densidade e a escuridão da floresta amazônica e das malocas Yanomami.

Nosso último capítulo, “A glorificação das sombras: Presença, corpo e margem na obra de Antoine D’Agata”, discutirá o confronto luminoso proposto pelo artista francês. Chegando ao final de nossa jornada, este capítulo abordará a glorificação das sombras proposta por d’Agata no imaginário contemporâneo em uma franca oposição ao realismo diurno, bem como a todo o contexto de exaltação da luz, da razão, da ordem e do produtivismo moderno. Há mais de duas décadas percorrendo os submundos urbanos, zonas de fronteira, guerras e catástrofes, d’Agata advoga por uma utopia de liberdade que só seria possível a partir do desvio encontrado nas margens, nas sombras. O desvio moral da noite ignora os sentidos noturnos atribuídos pela tradição cristã, enobrecendo a entrega ao delírio, ao sexo, ao entorpecimento, à vida não produtiva e ao excesso. Aqui reaparecem as figuras *frankenstein* do corpo romântico, assim como outros desvios noturnos como a denúncia do realismo fotográfico, assumindo em diversas imagens toda a potência *flou* da longa exposição. Veremos como seu projeto se apoia em um confronto estético que opõe suas imagens da noite a sua coleção diurna de fotos antropométricas e outras de caráter realista e classificatório.

Ao final da análise dos três fotógrafos, veremos os deslocamentos que a representação do noturno sofreu ao longo da história da fotografia. Analisando a produção de Brassai, Andujar e d’Agata destrincharemos alguns dos mais interessantes trabalhos que assumiram uma estética

obscura na fotografia do século XX resgatando sentidos longamente associados ao noturno e incorporando-as a gramática da documentação contemporânea. Seus trabalhos não apenas questionam os ideais diurnos que determinaram um vínculo entre fotografia, realidade e verdade, mas alargam as potencialidades da linguagem fotográfica ao encantar o mundo das imagens fotográficas com toda a complexidade noturna.

Cap. 1

**Imaginários noturnos:
Imagens da noite e
o princípio da fotografia**

Dentre as razões que tornam as representações sombrias ou noturnas na fotografia um tema instigante está o fato deste tipo de imagem ser, sob vários aspectos, minoritário quando pensamos na história do meio. Mesmo hoje, com a facilidade que a tecnologia permite, quando vislumbramos a fotografia de algo, somos levados a imaginar um tipo de representação cuja estética luminosa permita ver bem o objeto alvo de nossas lentes. Inclusive, na prática amadora cotidiana, quem nunca se deparou com o comentário: “Nossa! Mas ficou escuro!”, evidenciando a decepção diante de uma expectativa luminosa ao fotografar alguém? Ou, quando a representação mais obscura agrada, ouviu um “Uau! essa ficou artística!”, demonstrando surpresa e satisfação por inserir sua imagem neste reino seletivo e distante da arte? Por trás dessas expressões descortina-se todo um horizonte que associou as sombras, à noite, bem como suas representações na fotografia a um afastamento da realidade. Uma distância que diz respeito ora a uma falha em descrevê-la, ora em pular seus limites e invadir o território fictício e imaginário da arte, em que a representação da noite é mais um dos encantos do falso.

Neste capítulo iremos buscar as origens da associação do noturno ao território da arte, a fim de perceber como uma visualidade diurna se tornou majoritária na representação da realidade pela imagem fotográfica. Nosso foco neste e no próximo capítulo é a arena dicotômica do século XIX, que promoveu uma “glorificação da luz” e contribuiu para reeditar a oposição luz e sombra, dia e noite, ciência e arte no ambiente moderno. Buscar as imagens da noite nos primeiros tempos da fotografia é importante para percebermos de que forma as obras dos artistas eleitos nesta tese quebram essas dicotomias e instauram um espaço da experiência noturna na fotografia do século XX. Uma experiência que dialoga menos com o “oculocentrismo” da visão moderna, e mais com a escuta interna e a “vista infinita” da imaginação. Embora uma visualidade diurna continue a produzir seus efeitos de realidade e verdade no mundo contemporâneo, como as expressões mencionadas acima revelam, ela passou a ser questionada e relativizada no âmbito das produções selecionadas, como iremos demonstrar ao longo deste trabalho.

Inicialmente, trataremos o histórico de algumas das mais influentes imagens da noite no Ocidente. Veremos como desde a Antiguidade Clássica, passando pela cosmovisão cristã, até os postulados da psicanálise sobre o inconsciente, a noite simboliza o mistério daquilo que não conseguimos apreender por meio da visão. Em todos estes enredos a noite é situada como uma origem insondável e indiferenciada de onde surgem as formas, as leis, a razão, bem como a ordenação do dia e da noite e suas respectivas visualidades. Há nessas postulações, uma determinação recíproca de luz e sombra de modo a fundar um equilíbrio necessário, mesmo

quando a noite ganha um sentido negativo ou inferior. Algo semelhante à nossa percepção temporal da sucessão dos dias e das noites.

Na modernidade, porém, começa a se operar aquilo que Tomas Posh chamou de uma “glorificação da luz” (2012, p.50). Trata-se de um desequilíbrio que faz referência a forma como o Iluminismo e posteriormente o Positivismo associaram a ideia de luz com a objetividade da ciência e da técnica, em detrimento das sombras e da noite – que assumem seu lado no território do falso e da arte. A partir do enredo da ópera “A Flauta Mágica”, abordaremos como se deu o exílio da noite do palco moderno. Esta saída, no entanto, não anulou a dialética da luz e da sombra. Observaremos como o Romantismo assumiu o contraditório noturno nessa arena. Por fim, faremos uma discussão sobre os reflexos da disputa moderna entre luz e sombra na nascente tecnologia fotográfica, introduzindo a análise da *Noite clara* e do *Dia sombrio* que faremos no capítulo 2.

1.1 Imaginários noturnos no Ocidente: algumas referências no longo caminho da luz e da sombra

Ao longo da história do Ocidente, a relação entre luz e sombra possui uma longa tradição que está intimamente relacionada com nosso modo de ver o mundo e lidar com os limites do nosso conhecimento, desde a mitologia clássica grega, passando pelo nascimento da tradição cristã até a descoberta do inconsciente pela psicanálise, além de inúmeras outras proposições anteriores ou menos difundidas dentro desse longo arco temporal. A figura da noite é central para representar aquilo que desconhecemos – seja esse desconhecimento ligado à origem do homem ou do mundo, aos princípios morais que regem nossas condutas ou, de modo geral, a quaisquer fenômenos extraordinários que desafiam nossa compreensão.

Evidentemente, o apelo da noite ao mistério possui uma relação imediata com sua inelutável presença na sucessão dos dias e nos limites que o período entre o crepúsculo e a aurora impõem à visão – um dos nossos sentidos mais importantes na exploração e conhecimento do mundo. Se a luz plena do dia nos permite determinar o formato dos objetos, calcular distâncias e reconhecer perigos, a noite, por sua vez, recobre nosso ambiente de incertezas e abre espaço para o voo da imaginação. É assim que a exploração do mistério da noite se converteu por milhares de anos em histórias fantásticas contadas ao redor do fogo pelos nossos ancestrais. Desde então, a noite – esse desconhecido enigmático – vem sendo nomeada a fim de integrar um enredo significativo da nossa existência.

1.1.1 A ambiguidade da noite clássica

Na cosmogonia da Antiguidade Clássica grega, a noite é personificada por Nyx, a deidade que origina o dia e os tormentos dos homens. Na teogonia de Hesíodo (1998), ela e seu irmão gêmeo Érebo emergem do vazio do Caos, a primeira das forças primordiais. Os dois irmãos se desposam e geram Éter (a luz celestial) e Hemera (o dia). De forma autônoma, Nyx também gerou Momos (a culpa), Aphate (o engano/decepção), Moros (o destino), os gêmeos Tânato (a morte) e Hipnos (o sono), além de uma série de outras forças que “pertencem primordialmente à vida psíquica dos homens – seus desejos e transgressões, bem como as leis que regulam seus sonhos” (BRONFEN, 2013, p.30).⁷

Nessa visão, a noite é, portanto, a criadora do dia e a responsável pelos medos e desejos humanos. Segundo a interpretação de Hesíodo, por ser anterior ao dia, a noite é dotada de uma autoridade fundamental. Além de ter originado o dia e a luz, o que demonstra seu “princípio criativo” e a torna “pré-condição para o surgimento de um mundo reconhecível” (*ibidem*, p.30),⁸ ela é o ponto de contato entre esse mundo visível e o caos original da qual ela própria surgiu. Assim, a noite é a conexão entre o mundo das formas, da ordem e o mistério insondável do caos original: “Nyx incorpora o ponto de transição de uma potencialidade desordenada de todas as possíveis manifestações do ser para a modelagem real de todos os aspectos distintos do mundo” (*ibidem*, p.32).⁹ Dessa forma, Nyx carrega em si parte do mistério da origem do mundo, dos deuses e de tudo o que existe. Estaria aqui a beleza de seu encanto: na promessa de os homens partilharem esse segredo que resulta impossível de ser alcançado.

Por outro lado, Hesíodo também apresenta Nyx a partir do contraponto ao dia que ela própria originou. Aqui, a noite integra o cosmo ordenado se fazendo presente na transição entre os dias. Nesse ínterim, a noite aparece não apenas lembrando e seduzindo acerca dos mistérios da origem, mas também na figura de seus filhos que atormentam a consciência dos homens. A noite instiga nos homens “seus desejos transgressivos, bem como um medo de serem assombrados pela punição do destino” (*ibidem*, p.31).¹⁰ Esse contraponto psíquico da noite funciona de modo a equilibrar as virtudes do dia. Na leitura de Bronfen:

⁷ “(...) pertain primarily to the psychic life of humans – their desires and their transgressions, as well as the laws regulating their dreams.” (tradução do autor).

⁸ “As a creative principle and the precondition for the emergence of a recognizable world and because she precedes the world, its concepts, and its language, Nyx represents an entity that is itself ungraspable.” (tradução do autor)

⁹ “Nyx embodies the point of transition from an unordered potentiality of all possible manifestations of being to the actual shaping of all distinct aspects of the world.” (tradução do autor)

¹⁰ “(...) transgressive desires as well as a fear of being haunted by fate’s punishment.” (tradução do autor)

Hesíodo atribui tudo o que é terrível sobre a existência terrestre ao reino da noite, mas também tudo o que torna visível às leis do dia em virtude de sua transgressão. Somente a experiência do perjúrio nos permite reconhecer a importância dos juramentos; somente a experiência da ilusão nos faz reconhecer o valor da verdadeira percepção. (BRONFEN, 2013, p.31)¹¹

Assim, a deidade grega Nyx funciona também como um “pré-requisito de conhecimento moral”.¹² Por isso a noite é personificada na figura feminina da mãe. Ela reúne os mistérios da origem e da criação, ao mesmo tempo em que encarna os desafios que permitem o aprendizado moral da humanidade. Em outra versão da cosmogonia clássica, os hinos atribuídos a Orfeu, Nyx também é citada como uma figura materna criadora. Nessa versão, ela assume a forma de uma ave de asas negras que deposita um ovo de prata contendo tudo o que existe. Desse ovo emerge seu primeiro filho, Phanes, que traz a luz que animará os elementos presentes na escuridão interna do ovo: “o céu, o oceano, a terra e toda a raça de deuses” (BRONFEN, op.cit, p.33).¹³ Nos hinos de Orfeu, a noite assume um papel criador ainda mais importante do que o atribuído por Hesíodo, uma vez que ela é uma das forças primordiais ao lado do caos, e não oriunda dele.

Outra diferença destacada por Bronfen (op. cit) é que na versão Órfica, a noite é celebrada também como uma mãe benevolente e não apenas como uma mãe punitiva. Ela é sinal do devido descanso através do sono reparador, além de fornecer conselhos e premonições valiosas aos deuses uma vez que detém os segredos da origem. Em que pese essas diferenças, contudo, em ambas versões a noite é celebrada como origem e fonte de conhecimento uma vez que ela detém a potência do porvir, assumindo a contingência de todas as possibilidades a serem realizadas. Além disso, ambas as versões oferecem elementos que comprovam a herança cultural de Nyx para o Ocidente: “(...) uma associação entre a noite e o feminino que é ao mesmo tempo perigosa e recompensadora, misteriosa e esclarecedora.” (*ibidem*, p.36).¹⁴ Por trazer aspectos considerados bons e ruins, a noite da Antiguidade Clássica é portadora de uma ambiguidade intrínseca. Ora criadora e benevolente, ora misteriosa e punitiva, Nyx impõe-se como uma mãe melindrosa que instiga admiração e temor.

¹¹ “Hesiod attributes everything that is terrible about terrestrial existence to the realm of the night, but also everything that renders visible the laws of day by virtue of their transgression. Only the experience of perjury allows us to recognize the importance of oaths; only the experience of delusion makes us recognize the value of true insight.” (tradução do autor)

¹² “(...) as the prerequisite of moral knowledge.” (tradução do autor)

¹³ “(...) the sky, the ocean, the earth, and the race of gods.” (tradução do autor)

¹⁴ “(...) is an association between the night and the feminine that is at once dangerous and rewarding, mysterious and illuminating.” (tradução do autor)

1.1.2 O maniqueísmo judaico-cristão: a noite como percalço no caminho da luz.

Toda essa heterogeneidade é reduzida na cosmovisão cristã. Embora aqui também a noite possa ser considerada anterior ao dia, uma vez que no Gênesis a luz é a primeira matéria separada das trevas, ela deixa de ser a personificação de uma força feminina e complexa para ser parte de um Deus patriarcal e onipotente. A deidade Nyx, figura maternal independente, portadora dos arcanos da origem e criadora dos tormentos dos homens, dissolve-se e suas funções criativas e morais são incorporadas na figura de um pai supremo. O destino, a morte, a culpa e outras forças geradas pela Deusa noturna da Antiguidade Clássica passam a ter como origem Deus e seus desígnios.

Na aventura do primeiro casal humano no paraíso, Adão e Eva, as forças relacionadas ao noturno aparecem junto com a ideia de pecado original, quando o casal prova o fruto proibido da árvore do conhecimento. A queda do paraíso provocada pela desobediência ao mandamento de Deus trouxe a noite moral ao mundo e maculou toda a humanidade. Assim, a morte, o medo e a culpa se tornam elementos importantes nessa visão de mundo em que os homens apenas podem se redimir pela graça divina.

Outra referência do noturno muito forte na cosmovisão cristã é representada pela figura de Satanás, um anjo caído do céu, Lúcifer, que constrói morada nas profundezas do mundo e desde então se torna adversário de Deus na luta pelas almas dos homens. O demônio e o inferno em que habita representam as trevas de todas as tentações e punições infligidas aos homens, em função de suas transgressões à lei divina. Aqui, mais uma vez temos a redução da noite à ideia de mal em um enredo maniqueísta que não apenas fornece uma explicação sobre a origem da vida, mas promove uma moralidade assentada na obediência e na aceitação de regras divinas.

Uma reflexão mais abrangente da cosmovisão cristã, no entanto, nos é fornecida em *Paradise Lost*, poema épico de John Milton, de 1674. Nessa releitura da gênese cristã, a noite retoma um pouco da complexidade e da ambiguidade que possuía na deidade clássica Nyx, inclusive sobrepondo elementos das duas cosmovisões. Escapando de uma redução da noite ao polo da maldade apenas, o poema de Milton reconta a queda do primeiro casal verificando como a rebeldia em busca do conhecimento, especialmente a partir da figura feminina de Eva, leva a humanidade ao sofrimento, à mortalidade e ao pecado, mas também a retira de uma condição de ignorância ingênua e obediência cega.

Da mesma forma que Nyx encantava os deuses e os homens por trazer consigo a sabedoria da origem e os conselhos sobre o futuro, a noite de Milton funciona como lugar da sedução de Satanás sobre Eva. A partir de sussurros, sonhos com fantasmas e ilusões, o demônio

acessa a imaginação de Eva durante seu sono a fim de lhe inculcar a ideia de que Deus quer mantê-los sob seu jugo e privá-los do conhecimento que poderia lhes conferir liberdade e poder. De dia, quando conta a Adão seus sonhos, Eva inicia descrevendo uma voz suave que lhe incentiva a fazer um passeio pelo paraíso iluminado pela lua. Sob o luar todas as aparências se alteram, a árvore do conhecimento se torna ainda mais bonita do que sob a luz do dia, diz Eva. Seduzida por essas belas imagens noturnas e pelo desejo do conhecimento, Satanás enfim completa sua tarefa assumindo sua forma de serpente que leva Eva a comer o fruto e a desobedecer seu pai criador. A partir de então, caídos do paraíso, o primeiro casal e seus descendentes viverão em um mundo que alterna dia e noite, luz e sombras, virtude e pecado.

Milton observa ainda com bastante perspicácia mais uma faceta dessa noite cristã. Longe de ser um segredo, as ações de Satanás são plenamente conhecidas por Deus, que não apenas permite seu jogo de sedução, mas faz uso do desejo de conhecimento que ele desperta nos humanos para impor-lhes uma lição que os acompanhará pela vida mortal na terra. A culpa, a morte, o pecado e outros sentidos incorporados a partir de então representarão um obstáculo permanente, a sombra e a noite no caminho da luz eterna prometida no juízo final. A noite, assim colocada, se torna um desafio pedagógico perpetrado no mundo pelas mãos do demônio, ironicamente ele próprio uma criatura de Deus. Após o desespero e a angústia inicial diante de sua nova condição mortal, o casal Adão e Eva redescobrirá nesse novo mundo os valores que permitirão sua redenção: oração e obediência. Em seu caminho, porém, estão os tormentos inconscientes que agora conhecem graças ao pecado original. É essa arena entre desejo e luta por conhecimento, além de seus limites e consequências que constitui o ponto central da versão épica de Milton:

Na reconcepção épica do Gênesis, de Milton, ele coloca em primeiro plano o modo como rebelião e conflito produzem conhecimento humano. Precisamente porque se concentra em um momento de passagem entre ignorância inocente e conhecimento culpado, serve para articular o que chamo de lado noturno do poder abrangente de Deus. O conhecimento que Adão e Eva adquirem leva ao reconhecimento das sombras psíquicas que acompanham irrevogavelmente a abertura de seus olhos. (BRONFEN, 2013, p.51)¹⁵

¹⁵ “In Milton’s epic reconception of Genesis, he foregrounds the way rebellion and strife produce human knowledge. Precisely because it focuses on a moment of passage between innocent ignorance and guilty knowledge, it serves to articulate what I term the nocturnal side of God’s all-inclusive power.” (tradução do autor)

1.1.3 A noite secular: o mundo noturno do inconsciente

Embora muitas outras cosmovisões, teorias filosóficas e mesmo expressões artísticas ao longo da história tenham como base a relação da luz e da sombra, e ajudem a entender os imaginários da noite no Ocidente, a teoria psicanalítica de Freud (1915), na transição entre os séculos XIX e XX, é certamente uma das mais importantes neste sentido. Não apenas por sua contemporaneidade, mas por oferecer, dentro do espírito de seu tempo, uma explicação plausível para uma série de questões ligadas aos transtornos, pulsões e sentimentos longamente ligados à noite e que outrora eram atribuídos a propósitos divinos ou externos aos indivíduos e sua cultura.¹⁶ Apesar de Freud não chegar a assumir a terminologia “noite” como sinônimo de algum conceito específico, essa associação faz muito sentido tendo em vista as características do aparato psíquico por ele descrito, sobretudo se pensarmos no funcionamento do inconsciente.

Segundo Freud, nossa psiquê não é formada apenas pela razão consciente, mas possui uma porção fundamental inconsciente responsável por articular tudo aquilo que é reprimido pelo sujeito. Embora o funcionamento dessa parte do aparato psíquico seja desconhecido, o que denota seu caráter obscuro, misterioso, ela seria responsável por uma série de articulações imprescindíveis para o funcionamento da mente como um todo, inclusive sua parte consciente:

(...) [A assumpção do inconsciente] é necessária porque os dados da consciência possuem um grande número de lacunas; tanto em pessoas sãs como em pessoas doentes, frequentemente ocorrem atos psíquicos que só podem ser explicados pela pressuposição de outros atos, dos quais, no entanto, a consciência não oferece nenhuma evidência. Isso não inclui apenas parapraxias e sonhos em pessoas saudáveis – e tudo descrito como um sintoma psíquico ou uma obsessão nos doentes; nossa experiência diária mais pessoal nos familiariza com as ideias que vêm à nossa cabeça não sabemos de onde, e com conclusões intelectuais a que chegamos não sabemos como. (FREUD, 1915, p.166)¹⁷

O inconsciente, portanto, seria uma porção profunda do funcionamento da nossa mente. Uma parte sombria que se contrapõe à parte iluminada da consciência. Por não ser acessível à luz da razão e por guardar mistérios da origem da nossa vida psíquica, o inconsciente descrito

¹⁶ O interesse pelos sonhos e por sua relação com a vigília é muito antigo. A busca do significado dessas estranhas imagens que nos ocorrem enquanto dormimos remonta a tempos ancestrais e nas mais diferentes sociedades. Como lembra Kerstin Jesse, “a adivinhação e a interpretação dos sonhos eram um antigo ducado comercial da Antiguidade.” (2012, p.92). Tal importância atribuída aos sonhos pode ser observada, por exemplo, em obras muito anteriores a Freud, como “A interpretação dos Sonhos”, do século II, de Artemidoro de Daldis.

¹⁷ “It is necessary because the data of consciousness have a very large number of gaps in them; both in healthy and in sick people psychical acts often occur which can be explained only by presupposing other acts, of which, nevertheless, consciousness affords no evidence. These not only include parapraxes and dreams in healthy people and everything described as a psychical symptom or an obsession in the sick; our most personal daily experience acquaints us with ideas that come into our head we do not know from where, and with intellectual conclusions arrived at we do not know how.” (tradução do autor)

por Freud se assemelha muito com a Nyx mitológica. Da mesma forma que a deidade grega carrega parte do caos original apresentado como inacessível ao conhecimento humano, o inconsciente também é “concebido como um local escuro interno impenetrável ao *insight* consciente” (BRONFEN, 2013, p. 88).¹⁸ É por isso que em seu intento de explorar essas profundezas psíquicas não há, na proposição metodológica da psicanálise freudiana, a pretensão de fornecer respostas precisas acerca de seu funcionamento, mas procurar na fala e nas descrições dos sonhos e fantasias dos pacientes os resquícios que permitam compreender minimamente os sintomas e consequências dos afetos, impulsos ou traumas reprimidos.

Como destino e local de processamento de tudo aquilo que excedeu ou se tornou intolerável à consciência através do processo de repressão, o inconsciente volta e meia se manifesta na forma de sintomas, parapraxias (atos falhos) e nas imagens difusas dos sonhos. As imagens oníricas e fantasiosas dos sonhos, aliás, revelam a criatividade da ação do inconsciente e sua completa liberdade em relação às leis de tempo e espaço que regem a realidade diurna, algo que encantou os surrealistas no começo do século XX, como veremos no capítulo 3.

Assim, a teoria psicológica de Freud apresentou dois pontos fundamentais para entendermos a noite no mundo contemporâneo. Em primeiro lugar, foi responsável por certa secularização do noturno, ao retirá-lo de uma cosmovisão mitológica ou religiosa para introjetá-lo como parte fundante de nossos aparatos psíquicos. Em segundo, porque seu método terapêutico, a psicanálise, retomou a importância das representações difusas dos sonhos para compreensão da nossa psiquê e, conseqüentemente, nossos comportamentos e convívio social. Ao fazê-lo, apresentou uma articulação bastante plausível da imaginação e do sonho – com suas imagens obscuras e imprecisas – com o conhecimento racional.

A partir de então, a psicologia freudiana contribuiu para certa relativização da realidade que, especialmente no século XIX, foi forjada a partir de características como precisão e clareza, reconhecidas, por exemplo, na nascente tecnologia fotográfica, como veremos adiante. De certa forma, a psicanálise e o estudo do inconsciente reforçam algo que a filosofia romântica e as artes delas oriundas, especialmente a literatura, já observavam há pelo menos um século: a noite e seus sentidos não constituem um outro alheio ao dia, mas funcionam em articulação com este, influenciando-o. Tudo isso torna a realidade, um conceito que o positivismo tomou como marco zero dos postulados da razão esclarecida, um campo a ser disputado também pela noite.

¹⁸ “(...) conceived as an internal dark site impenetrable to conscious insight.” (tradução do autor)

1.2 A modernidade e a glorificação da luz

Como vimos acima, os imaginários noturnos se relacionam longamente aos limites de nosso conhecimento. Simbolizando o mistério daquilo que não conseguimos reconhecer ou explicar, a noite foi ganhando sentidos por meio de enredos e teorias em que sua relação com a luz, ou o dia, dava respostas a inquietações sobre nossa origem e destino, nossas condutas e comportamentos. O que é interessante observar nessas imagens é a necessidade recíproca desses dois polos. Há mesmo uma dialética de luz e sombra onde um só ganha sentido quando relacionado ao outro.

Postulando sobre a determinação do sujeito, Hegel já observara que “luz pura e escuridão pura são dois vazios, que são o mesmo” (HEGEL, 2016, p.95). De fato, para se ver ou conhecer alguma coisa não pode haver nem luz pura, nem escuridão absoluta: “Algo pode ser distinguido apenas em determinada luz ou escuridão (a luz é determinada pela escuridão e assim é a luz escurecida, e a escuridão é determinada pela luz, como escuridão iluminada)” (*ibidem*, p.95). Determinar um sujeito enquanto noturno ou diurno, portanto, implica em vinculá-lo a uma diferença, por menor que ela seja.

É por isso que Stoichita, em “A pequena história das sombras”, alerta seu leitor que entrará, na verdade, em uma “história do claro-escuro” (1997, p.9),¹⁹ apesar do foco nessa “entidade negativa”²⁰ (*ibidem*, p.8) e pouco comentada. De maneira semelhante, Thomas Posh (2012) fala em uma “magia da noite”. Segundo o autor, da mesma forma que a “magia da luz” de um dia iluminado pelo sol depende de uma “interação entre brilho e escuridão” (*ibidem*, p.51),²¹ a “magia da noite” não provém de uma ausência de luz, mas de uma “retirada da luz, que abre um novo espaço de experiência” (*ibidem*, p.52).²² Com efeito, a noite nunca é vista como uma escuridão opaca. O que a determina são as luzes que provém do cosmos e das luzes artificiais nas nossas cidades. Nesse sentido, o “espaço da experiência noturna” está muito ligado à ativação de outros sentidos que não necessariamente a visão.

Embora a noite permita vislumbrar as estrelas, a lua e outros astros invisíveis durante o dia, é nossa audição que se sobressai. Ouvir aqui se relaciona não apenas ao mundo externo e ao sentimento de medo provocado por sons desconhecidos, mas também a uma escuta interna. Como disse Posh, “a luz noturna aguça não apenas nossos poderes de audição; também leva a

¹⁹ “a history of *chiaroscuro*”. (tradução do autor)

²⁰ “a negative entity”. (tradução do autor)

²¹ “the interplay of brightness and darkness” (tradução do autor)

²² “the withdrawal of light, which opens up a new space of experience.” (tradução do autor)

alma humana a um estado de ‘ressonância’, diferentemente do brilho e do barulho do dia.” (2012, p.52).²³ Assim, suggestionados pelos sons e pela magia do espaço, a luz noturna ativa aquilo que Kierkegaard chamou de uma “vista infinita” (*apud* TOSH, 2012, p.53) em referência à potência criativa da imaginação que durante a noite extrapola a superficialidade da descrição e do reconhecimento proporcionadas pela luz diurna.

Como se não bastasse essa outra experiência estética proporcionada pela luz noturna, há ainda uma série de processos orgânicos que dependem do ritmo alternado da luz e da sombra, do dia e da noite. Nos humanos o papel do descanso e dos sonhos é algo absolutamente fundamental, como sabemos. A produção da melatonina, hormônio que ajuda a promover o sono e regular a imunidade, está diretamente relacionada com o período noturno e a diminuição do estímulo luminoso. Da mesma forma, todos os demais seres do planeta dependem de períodos de descanso da claridade em seus ciclos vitais. Há, inclusive, uma série de animais considerados noturnos justamente por terem seu período de maior atividade dependente das sombras. É nesse sentido que Thomas Posh (*op. cit*) chama a atenção para as consequências dos níveis de “poluição luminosa” a que chegamos. Além dos prejuízos ao sono e a experiência da nossa “vista infinita”, o autor destaca as dificuldades dos cientistas em encontrarem locais ao redor do planeta adequados à observação astronômica, a desorientação de aves migratórias, a morte de enormes quantidades de insetos como mariposas, etc. (*ibidem*, p.55).

Ao destacar esses eventos, Posh chama a atenção para a gravidade atual do desequilíbrio na relação entre dia e noite, luz e escuridão, que remonta ao princípio da Era Moderna. Certamente o fenômeno da poluição luminosa é tributário da revolução industrial e do desenvolvimento do capitalismo, mas não apenas. Ela é a parte visível de uma mudança mais ampla que o paradigma da modernidade instituiu: uma “glorificação da luz” (POSH, 2012, p.50). Trata-se de um rearranjo no equilíbrio entre sombra e luz, com um privilégio evidente deste último polo. A luz diurna, essa que permite a observação direta, a definição imediata das formas e aparências, se vinculou aos métodos e aspirações da ciência moderna, bem como às necessidades da sociedade industrial.

É através dela que a ciência definiu a realidade enquanto seu campo de ação, espaço daquilo que se pode ver, medir e provar. Também é essa luz que vai penetrar cada vez mais a noite das cidades, ampliando nossas jornadas de trabalho, nossas atividades de consumo e lazer. Um avanço luminoso noite adentro que ampliou nossa vigília e impediu, ou ao menos, prejudicou nossa “vista infinita”, bem como os processos regenerativos associados à noite. Não

²³ “Nocturnal light sharpens not only our powers of hearing; it brings the human soul to a state of ‘resonance’ as well, differently from the brightness and noise of daytime.” (tradução do autor)

à toa, problemas com o sono e o cansaço sistemático (Han, 2015) são apontados como consequências da nossa sociedade atual em que a luz diurna conquistou, em muitos casos, as 24 horas.

De outro lado, a noite na modernidade perdeu muito da autoridade com que era percebida. Embora, como veremos abaixo, ela tenha resistido como espaço da arte e da subjetividade no Ocidente, ela se tornou minoritária em um mundo onde a ciência, a tecnologia e o progresso promoveram um contínuo iluminar do mundo. Antes de avançarmos nessa análise e nas consequências da arena de luz e sombra criada pela “glorificação da luz” (op. cit) nos primeiros tempos da fotografia, vejamos como se deu essa dialética moderna.

1.2.1 A Flauta Mágica: alegoria da luz e da sombra na modernidade

Em “*Night Passages*” (2013), Elisabeth Bronfen realiza uma análise da ideia moderna da noite forjada pelo Iluminismo do século XVIII. A análise da autora tem como base a ópera “A Flauta Mágica”, lançada em 1791, em pleno período da Revolução Francesa, iniciada em 1789. A ópera musicada por Mozart (1756-1791) e roteirizada em libreto por Emanuel Schikaneder (1751-1812) narra a trajetória do casal Tamino e Pamina para superarem os desafios e as tentações pessoais a fim de adentrarem o templo da sabedoria. Trata-se de uma alegoria, ou uma “narrativa fundacional” (*ibidem*, p.4) acerca dos novos tempos que se prenunciavam na ascensão da burguesia francesa com sua moralidade e racionalidade próprias. Aqui também vemos uma releitura da deidade grega Nyx, apresentada como a Rainha da Noite, e antagonista das forças da razão esclarecida, representada na trama por Sarastro.

Em suma, o libreto constrói uma transição entre um regime assentado na superstição do pensamento religioso e na soberania do rei, para um sistema baseado em uma visão racional do mundo e em uma ordem política mais representativa. A alegoria constrói as trevas a partir da figura feminina da Rainha da Noite, vilã da história que representa tudo aquilo condenado pelo Iluminismo: a irracionalidade, a magia, a aristocracia, a vingança, a adoração, o culto, a superstição etc. A ela se contrapõe a figura paternal de Sarastro, ser racional e sábio responsável por guiar o casal pelo caminho da luz. O que explica a importância e ressonância da ópera de Mozart foi sua capacidade de delimitar e criar um território para a noite em meio ao momento histórico que se desenhava. Segundo Bronfen, a ópera marca “um momento cultural quando se torna política e esteticamente necessário encontrar nomes, figurações e narrativas para precisar

aquela energia psicológica noturna, social e cultural que a sociedade burguesa trabalhou para sobrepujar, ou ao menos restringir” (*ibidem*, p.3).²⁴

Os novos tempos de luz da racionalidade ocidental que se anunciavam na virada do século XVIII para o XIX demandavam um abandono ou um banimento da noite e daquilo que ela representa. Esse movimento integra o enredo de Schikaneder, em que o jovem casal Tamino e Pamina, submetidos às provas de Sarastro para adentrarem no templo da sabedoria, “abandonam a mágica materna e aceitam em seu lugar as estritas leis paternas” (*ibidem*, p.8).²⁵ Ao longo do caminho, Sarastro atribui à Rainha da Noite toda a sorte de sentimentos, afetos, rancores e desejos confusos, em tudo contrários à compreensão clara, objetiva e racional do mundo. Para Tamino, Sarastro diz que a Rainha da Noite é uma mãe orgulhosa, sedutora e supersticiosa. Para Pamina, diz que a rainha é uma presença ameaçadora conduzida por emoções contraditórias e misteriosas, um ser imprevisível e temerário. Essa pintura da Rainha da Noite por Sarastro é lida por Bronfen como um ataque do Iluminismo contra as noções do feminino, considerado “irracional, vingativo, romântico, mágico, animalesco, musical, de fato, o espetáculo da expressão artística em si” (*ibidem*, p.4).²⁶

Com a missão de cumprirem as etapas para um caminho de luz, o casal deve renunciar a esse lado confuso e fantasioso da noite materna. Quanto a isso não há relativizações possíveis. As virtudes necessárias para o encontro da razão exigem um abandono total desse mundo noturno rumo ao autocontrole, à disciplina, à razão.²⁷ Cabe lembrar que estamos em uma das mais significativas mudanças históricas em curso. A filosofia das luzes, a ascensão da burguesia com a Revolução Francesa, a Revolução Industrial e o crescimento das cidades são fatores relacionados que demandaram um tipo de racionalidade menos influenciada pelos aspectos noturnos presentes na alegoria da Rainha da Noite.

O novo mundo que floresceria no século XIX deveria deixar pouco espaço para os afetos e sentidos da noite, vistos como obstáculos. Estes novos tempos demandariam racionalidade e

²⁴ “As such, Schikaneder’s libretto serves to mark a cultural moment when it became politically and aesthetically necessary to find names, figurations, and narratives for precisely those dark psychic, social, and cultural energies that bourgeois society had worked to overcome, or at least restrain.” (traduzido pelo autor)

²⁵ “relinquish maternal magic and accept instead the strict paternal laws.” (traduzido pelo autor)

²⁶ “the irrational, vengeful, romantic, magical, animalistic, musical; indeed, the spectacle of artistic expression per se.” (traduzido pelo autor)

²⁷ Na leitura de Bronfen essa postura de Sarastro é reveladora da contradição implícita ao próprio projeto iluminista. Para ser vitorioso, o pai da razão solar deve “produzir novamente o mesmo regime de poder noturno que ele busca derrotar e substituir” (*ibidem*, p.3). Afinal, o convencimento de Sarastro precisa do antagonismo da noite para existir e utiliza-se, ele próprio, de elementos que condena na Rainha da Noite, como ameaças, medo e punições submetendo o casal aos seus imperativos esclarecedores ao modo de um soberano. Ou seja, se um dos maiores objetivos do Iluminismo consiste em promover a liberdade dos homens a partir da racionalidade para que não se submetam mais às superstições da igreja, ou aos desmandos do déspota, esse intento só se realiza impondo a seus postulantes outro tipo de vassalagem: aos imperativos patriarcais da razão.”

sobretudo disciplina, os novos senhores que conduziriam a humanidade ao progresso. É nesse sentido que a saga de Tamino e Pamina é narrada na Flauta Mágica como um “rito de passagem” (*ibidem*, p.8) de um jovem casal que abandona as fantasias, desejos e caprichos da mãe da noite para ascenderem a um novo patamar dentro do templo da razão, mesmo que para isso tenham que se submeter aos processos disciplinares de Sarastro. A ópera, portanto, apresenta às plateias ocidentais deste período a imagem exata do que “significa para o sujeito burguês amadurecer” (*ibidem*, p.8).²⁸

Ao final do enredo, a Rainha da Noite sai do palco em alusão a seu exílio na eterna noite, fora do reino da razão. Estabelece-se assim um corte preciso na moralidade do Ocidente, que opõe novamente luz e escuridão, dia e noite. O primeiro polo, representando a razão e a disciplina, deve sobrepujar o segundo, visto como lugar dos desejos, das paixões, da imaginação, do sonho e de toda a sorte de comportamentos desviantes. Aos habitantes desse novo mundo, impõem-se a necessidade de aceitação das obrigações, tarefas e procedimentos de modo a frustrar a lubricidade, a ancestralidade, o desejo e tudo aquilo que se relacione à noite – que se atrela agora ao passado, ao inútil e ao improdutivo e, portanto, torna-se um empecilho.

Esse corte, é bom que se diga, revela a incapacidade da racionalidade moderna de conviver com aquilo que escapa ao seu modo de compreender o mundo. A ontologia que o Iluminismo instaura, e que depois é reforçada pelo positivismo, estabelece um modo de conhecer: o método científico, que impõe sua hegemonia ao constantemente deslegitimar outros saberes. Há aqui uma tentativa de exilar na grande noite tudo o que não passa em seu filtro epistemológico, classificado, em geral, como superstição. Contudo, nem por isso há uma eliminação total da noite. Ela persiste enquanto expressão da subjetividade dos indivíduos em meio à promessa de liberdade dos novos tempos.²⁹

A liberdade traz esses aspectos da subjetividade que minam as razões do regime totalitário. A subjetividade individual emerge como remanescente da noite que é exilada pela razão. De sua posição de repressão, esta noite psíquica, por sua vez, define limites para a soberania interpretativa da razão, fazendo isso principalmente na forma de afetos, sonhos e desejos. Articulações do lado noturno da razão não só oferecem resistência à lei diurna, mas também revelam as forças incontrolláveis intrínsecas a toda forma de poder. (BRONFEN, 2013, p.17)³⁰

²⁸ “what it means for the bourgeois subject to become mature.” (traduzido pelo autor)

²⁹ Bronfen (op. cit) chama a atenção para a forma como o sentido de liberdade apreendido pelo Iluminismo integra seu projeto autoritário. A autora reflete que o Iluminismo estabelece suas regras e limites denominando o que é aceito e o que não é. A liberdade, inclusive, não ganha um sentido irrestrito e pleno, mas é proposta enquanto capacidade dos indivíduos de obedecerem às normas impostas pelos limites da razão.

³⁰ “Freedom brings forth those aspects of subjectivity that undermine reason’s totalitarian regime. Individual subjectivity emerges as a remnant of the night that is exiled by reason. From its position of repression, this psychic night, in turn, sets limits to the interpretive sovereignty of reason, doing so primarily in the shape of

São essas resistências da noite na subjetividade humana que a autora vai identificar como objetos de busca nas artes desse período, mais especificamente na literatura. Segundo Bronfen, as cenas noturnas na arte surgem ora como “estágios para sonhos, alucinações e para a criação de mundos artísticos”, ora como “lado para uma luta moral entre o bem e o mal, para a batalha com demônios internos e externos”, ou como “ponto de partida para a descoberta dos limites de certezas e do autoconhecimento” (BRONFEN, 2013, p.14).³¹ Contudo, essas não são as únicas possibilidades, pois essa noite exilada pelo Iluminismo é constantemente redescoberta, mesmo hoje.

Isso acontece porque “a noite, funcionando como um tropo para o impensável é constantemente reencontrada, não apenas para que a alteridade que ela representa possa continuamente ser reprimida, mas também para que possa incessantemente ser renomeada” (op.cit, p.19).³² A noite se consolida, desse modo, como uma fonte estética e ontológica que faz oposição ao dia. Ela funciona como um refúgio que alimenta e inspira o artista. Embora exilada, fora do palco desse mundo moderno que atingiria seu ápice no século XIX, ela é o bastidor, o ateliê caótico em que os artistas trabalharão em busca da novidade.

1.2.2 As artes e a resistência da noite

A resistência noturna à lógica iluminista estava colocada na arte daquele período histórico e era tão importante que impulsionou um contraponto de peso na figura do movimento romântico alemão, que também se iniciava naquele final de século XVIII. Se por um lado havia toda uma ontologia iluminista, da qual a ópera de Schikaneder se tornou um símbolo importante, por outro estava em curso o nascimento de um vigoroso pensamento estético e filosófico que vinha abraçar, ou dar dignidade a tudo aquilo que era rechaçado. A imaginação, o folclore e a subjetividade eram objetos de profunda reflexão por parte dos pensadores alemães, que perceberam na arte de seu tempo algo de novo que merecia maior atenção. Assim, o

affects, dreams, and desires. Articulations of the nocturnal side of reason not only offer resistance to diurnal law, but also reveal the uncontrollable forces intrinsic to every form of power.” (tradução do autor)

³¹ “I turn more directly to literary and cinematic texts, foregrounding nocturnal scenes that function as the stage for dreams, hallucinations, and the creation of artistic worlds. In other texts, these nocturnal settings emerge as the site for a moral struggle between good and evil, for a battle with internal and external demons. In still further texts I found that the night could also serve as the point of departure for a discovery of the limits of certainty and self-knowledge.” (tradução do autor)

³² “The night, functioning as a trope for the unthought and the unthinkable, is constantly being rediscovered, not only so that the alterity it represents can repeatedly be contained, but also so that it can incessantly be recalled.” (tradução do autor)

Romantismo refletiu sobre as principais questões filosóficas e estéticas de seu tempo e produziu enorme reflexo em diversas áreas.³³ Como afirma D'Angelo (1998), o tamanho da importância do Romantismo permite entendê-lo como uma verdadeira “revolução romântica”, dado que sua influência “foi de tal maneira vasta que quase não existe uma teoria estética posterior na qual ela não tenha agido” (*ibidem*, p.34).

De fato, a partir de um profundo interesse por todo o caldo de novos temas, atitudes e gostos que surgiam ao longo do século XVIII, os estudiosos da escola de Jena³⁴ inicialmente construíram um arcabouço teórico para compreender e legitimar aquela arte de seu tempo que se contrapunha a padrões e normas constituídos. Assim, os autores do movimento notaram na poesia, por exemplo, a quebra com a harmonia ou a perfeição que caracterizava a forma clássica; a busca por temas impactantes e não convencionais; a mistura de gêneros na literatura e mesmo a inclusão nesta de especulações filosóficas que quebrou antigas separações formais. Em sentido amplo, ocorreu uma revalorização da subjetividade individual do artista, a obra era reafirmada como expressão do gênio. O princípio de imitação da natureza, vista como referência de perfeição e do ideal do belo, deu lugar a “representações do horrível: não do equilíbrio, mas do excesso, não da harmonia, mas do dissídio” (*ibidem*, p.42).

Houve também uma atenção especial ao folclore da Idade Média, e mesmo aos aspectos misteriosos ou fabulosos do Oriente, presentes nas artes do Egito, da Pérsia, da Índia e mesmo da Grécia que, por trás da imagem de serenidade e beleza de Fídias e Sófocles, descobriu-se “portadora ainda dos sinais dos obscuros, desordenados e cruéis ritos orientais” (*ibidem*, p.58) – o que certamente abalou a ideia da Grécia como a origem e referência incontestada dos valores ocidentais. Por fim, houve no Romantismo a tentativa de valorização da estética enquanto um conhecimento legítimo e não inferior à razão científica. O que, em última instância, pretendeu re-encantar a realidade tão esvaziada pela lógica iluminista.

Assim, o Romantismo foi uma corrente filosófica importante para legitimar a produção que ia na contramão da hegemonia iluminista. O mistério, a incerteza, a superstição, a fabulação e outros aspectos associados ao noturno ganhavam, nesse período, quem lhes atribuisse importância em um mundo majoritariamente diurno. Nas artes visuais, bem como na literatura, a produção inglesa merece destaque como uma das mais representativas do período romântico.

³³ “Segundo Paolo D'Angelo (1998) temos uma compreensão do Romantismo bastante afetada por interpretações que ora o reduziram a um simples movimento de renascimento da arte cristã medieval, ora lhe atribuíram um sentido de mera irracionalidade. Inclusive houve argumentos que criaram uma ligação do romantismo a fenômenos posteriores da história alemã como o nazismo.” (D'ANGELO, 1998, p.21)

³⁴ D'Angelo (1998) localiza no grupo de estudiosos da escola de Jena, na Alemanha, o surgimento do primeiro e talvez mais influente núcleo do Romantismo. Nesse grupo, reunido a partir de 1796, destaca-se a produção dos irmãos August Wilhelm (1767-1845) e Friedrich Schlegel (1772-1829).

Artistas como Henry Fuseli (1741-1825), William Blake (1757-1827), James Gillray (1756-1815), William Turner (1775-1851) inovaram ao apresentarem obras que em nada correspondiam aos cânones clássicos reverenciados nas grandes pinturas narrativas da França do século XVII ou do renascimento italiano.

Desde a temática que se afastou da grandiloquência dos feitos militares ou das passagens religiosas, até a forma que renuncia à perfeição dos corpos e do controle espacial operado pelo domínio pleno da perspectiva. Em Fuseli e Blake vemos a distorção dos corpos, além da aparição de monstros e fantasmas em cenas insólitas. Gillray com suas gravuras altamente estilizadas sobre personagens literários e políticos foi decisivo para a consolidação das adulterações e exageros da caricatura, sendo considerado um precursor do gênero. As paisagens obscuras de Turner podem nos remeter a princípio às “paisagens de fantasia” (Clark, 1952) de pintores do século XV e XVI, como Matthias Grünewald (1470-1528), Albrecht Altdorfer (1480-1538) ou Hieronymus Bosch (1450-1516), embora a dissolução das formas provocada pelos seus efeitos de luz e cor evidencie sua diferença patente com relação a essas referências. Uma obra importante desse período, *The nightmare* (1782), de Fuseli, nos permite comentar algumas características importantes:



Figura 03. Henry Fuseli. *The nightmare*, 1782.

Embora neste quadro a mulher representada não traga as distorções corporais mais características que vemos em outras imagens de Fuseli como *The Debutante* (1807), *Lady*

Macbeth Seizing the Daggers (1812), ou em grande parte da obra de Blake, Goya (1746-1828) e outros românticos, o quadro não deixa de trazer uma característica peculiar descrita pelo crítico Martin Myrone como uma “visão Frankstein do corpo” presente em sua obra (Myrone, 2006). Myrone entende a visualidade do corpo romântico de Fuseli em contraposição ao corpo acadêmico que foi referência nas artes dos séculos XVI e XVII, em que “o corpo masculino, mensurável, delimitado, despojado das idiosincrasias e manchas da forma viva era o veículo fundamental das ideias artísticas” (*ibidem*).³⁵ Em contraponto a esse corpo ideal, portador de uma moralidade superior, Fuseli traz um corpo “monstruoso, transgressivo, confundindo as fronteiras entre a vida e a morte, o superior e o inferior, o normal e o doente, o regular e o aberrante” (*ibidem*).³⁶

Esse limiar entre vida e morte presente no conceito do corpo *Frankstein* da obra de Fuseli aparece em *The nightmare* não apenas pela mulher que se contorce em seu sono intranquilo, mas por toda a *mise en scène* em que se destacam os sinistros seres que a vigiam: uma espécie de símio sentado em seu ventre e um cavalo de olhos arregalados e boquiaberto que a observa por trás de cortinas vermelhas. A princípio, esse conjunto parece remeter às antigas lendas da Europa medieval acerca de sonhos com “Incubus”, demônios masculinos conhecidos por atormentarem o sono das mulheres em busca de relações sexuais com a finalidade de gerarem seres com poderes sobrenaturais, como bruxas e magos. Essas e outras várias especulações acerca do significado da obra a acompanham desde sua primeira apresentação pública na *Royal Academy*, em 1782.³⁷ Contudo, para além de suas várias interpretações, *The nightmare* se torna emblemática justamente por representar visualmente seres grotescos em cenas insólitas pertencentes ao mundo noturno e subjetivo dos sonhos.

Livre de amarras descritivas de eventos reais, a obra propõe uma abertura para esse espaço-tempo onírico em que se misturam elementos reais e imaginários, vida e morte, desejos e pulsões. Aspectos noturnos, feios, disformes e conflituosos que pertencem mais à vida psíquica ou ao gênio do artista do que necessariamente a fatos ou referências externas. É neste sentido que Myrone (*ibidem*) chama a atenção para os principais termos utilizados pela crítica da época para se referir a obra de Fuseli: “imaginação, gênio, loucura e doença”,³⁸ conceitos

³⁵ “(...) The male body, measurable, delimited, stripped of the idiosyncrasies and blemishes of the living form, was the fundamental vehicle of artistic ideas (...)” (traduzido pelo autor)

³⁶ “(...) monstrous, transgressive, confounding the boundaries between life and death, the upper and the lower, the normal and the diseased, the regular and the aberrant (...)” (traduzido pelo autor)

³⁷ Uma breve retomada dessas várias interpretações pode ser vista em Ward (2000). Neste texto, a autora verifica como essa obra de Fuseli inspirou anos mais tarde várias passagens do clássico romance gótico *Frankenstein* (1823), de Mary Shelley.

³⁸ “Imagination, genius, madness and sickness” (traduzido pelo autor). Sobre isso, Myrone reproduz em seu texto uma crítica de 1786 do *Public Advertiser* em que se evidencia o conceito canônico de arte que norteava a

que mais indicavam uma falta de repertório ou mesmo uma má vontade diante da novidade e da renovação do gosto que se via não apenas nas artes visuais, mas também e sobretudo na literatura naquele final de século XVIII.

Além da pintura, também na literatura o período romântico se caracterizou por trazer à tona aspectos noturnos como o mistério e a polissemia dos sonhos e da imaginação. Houve uma revalorização das narrativas acerca de temas sobrenaturais ou fantasiosos inspirados no folclore e na oralidade. As histórias de horror, a novela gótica e outras cresciam não apenas em popularidade, mas em relevância artística, inclusive ensejando o surgimento de gêneros próprios ao longo de todo o século XIX e XX. O desenvolvimento literário das temáticas sobrenaturais do romance gótico foi fortemente marcado, na visão de alguns autores, por uma resiliência do sentimento de medo do desconhecido presente na humanidade, não obstante toda a luz da ciência e da razão. É o que postulou um dos grandes escritores de histórias de horror, o americano H.P. Lovecraft (1890-1937), quando chamou de “temor cósmico” (Lovecraft, 1973) esse sentimento ancestral do homem. Segundo o autor, toda a evolução do conhecimento ao longo dos séculos não foi capaz de desvanecer essa força:

(...) embora a área do desconhecido venha há milhares de anos progressivamente se encolhendo, um reservatório infinito de mistério envolve ainda a maior parte do cosmo exterior, e um vasto resíduo de associações herdadas poderosas persiste aderido aos objetos e processos que outrora eram misteriosos, por bem que se expliquem agora. (LOVECRAFT, 1973, p.10)

Para o autor, uma herança primitiva tão forte quanto o medo daquilo que não se conhece não poderia desvanecer, mesmo com os vultuosos avanços técnico-científicos dos séculos XVIII e sobretudo XIX. É justamente essa resiliência noturna que vai mover toda uma tradição literária que inspirou autores em diversas partes do mundo. Lovecraft precisa o nascimento formal da história de horror na obra *O Castelo de Otranto* (1764) do inglês Horace Walpole. Embora considere a falta de qualidade literária da obra, a qual chega a chamar de “mediocre” (*ibidem*, p.14), o autor reconhece sua influência em elevar o status literário dos temas sobrenaturais – que até então estavam restritos ao folclore popular ou a folhetins e publicações sem maior prestígio.

crítica da época: “*It is a difficult task to estimate the merits of this artist’s work, by any rule or criterion by which we judge of others. Pictures are, or ought to be, a representation of natural objects, delineated with taste and precision. Mr Fuseli gives us the human figure, from the recollection of its form, and not from the form itself; he seems to be painting every thing from fancy, which renders his work almost incomprehensible, and leaves no criterion to judge of them by, but the imagination.*” (apud MYRONE, 2006, n.p)

Assim, o autor considera obra de Walpole como um marco importante, mais por ter elevado a relevância literária do sobrenatural do que por ser considerado a origem de um gênero. Como lembra Lovecraft, traçar a gênese das histórias de horror resultaria mesmo impossível: "Como é lógico esperar de uma forma tão intimamente ligada às emoções primevas, o conto de horror é tão velho quanto o pensamento e a linguagem do homem" (*ibidem*, p.12). Mesmo assim, o livro de Lovecraft, uma pequena genealogia da narrativa de horror, identifica em antigos textos orientais (como os *Livros de Enoque* e a *Clavícula de Salomão*) até outros mais recentes da Idade Média e posteriores, o medo e o fascínio pelo desconhecido que alimentaram a imaginação de seus autores, e indicam a presença ancestral da noite, do temor cósmico, que aparece no período romântico.

Deste modo, a obra de Walpole e de vários outros autores que o seguiram em uma longa tradição de gêneros associados ao sobrenatural (o conto fantástico, o real maravilhoso, o realismo mágico no século XX, etc.) dão conta da persistente presença da noite no mundo moderno e contemporâneo. O mais interessante neste movimento é que, embora as narrativas de horror estivessem ostracizadas do palco iluminista, ou seja, na eterna noite da arte, elas se aperfeiçoaram cada vez mais em questionar as certezas e verdades que definiam a experiência humana e os limites da realidade. Sem renunciar a uma descrição detida do cotidiano, essas narrativas incutiam em seus enredos a mesma legitimidade dos fenômenos observáveis aos elementos sobrenaturais, ou seja, àquilo que não se pode explicar racionalmente. A realidade, esse conjunto de eventos observáveis e comprováveis pela razão e técnica científica, foi incutida de elementos exóticos e assim passou a ser relativizada, ao menos no âmbito dessas histórias.

1.3 A fotografia oitocentista entre dois regimes de luminosidade

A partir do exposto, observamos que por trás do embate entre luz e sombra, técnica e arte do século XIX havia um investimento da modernidade sobre o terreno da realidade. Se o Iluminismo do século XVIII já postulava a razão e a ciência como motores de um novo mundo, onde o homem seria libertado dos misteriosos desígnios das religiões e superstições, o positivismo de Augusto Comte (1830-1842) no século XIX veio reforçar essa crença. Superando o que seria uma etapa teológica e metafísica da experiência humana (em que preceitos e crenças ofereciam respostas às inquietações sobre a origem, o destino e a conduta dos homens), o estágio positivo defendido por Comte previa um abandono das questões teleológicas e um apego àquilo que se pode ver, testar e provar. O foco deste momento moderno deveria estar nos fenômenos observáveis e no método científico, a fim de se descobrir as leis

gerais que regem o funcionamento do mundo. A realidade passaria a ser definida cada vez mais como um campo de atuação da ciência. Uma fonte sobre a qual se empreenderá um esforço descritivo e analítico, se tornando a base de um conhecimento que possibilitará o progresso do homem e dos povos.

É nesse contexto que a fotografia, oficialmente inventada em 1839, se insere. Diante do espírito do tempo, a máquina fotográfica foi logo reivindicada para funcionar como instrumento da ciência em sua tarefa de observação. Mais do que outra máquina da modernidade, ela instigava justamente por se alinhar aos postulados metodológicos do positivismo. Ou seja, ela forneceria, supostamente, auxílio para um olhar objetivo e rigoroso do mundo. Não imagens, mas verdadeiros decalques sobre os quais a ciência poderia extrair informações, construir hipóteses e finalmente provar suas teses.

Tanto na predileção das instituições científicas por tecnologias que entregassem imagens de maior definição, como foi o Daguerreótipo,³⁹ quanto nos discursos que louvavam a fidelidade ao real da fotografia⁴⁰ se percebia o investimento de uma missão iluminadora – um ímpeto de desbravamento e descoberta presente em disciplinas como a antropologia, a criminalística, a medicina e outras que fiaram suas teses em provas fotográficas. O que sustentava esse elo entre fotografia e realidade não era outra coisa senão uma determinada estética. Poses fixas e determinadas, iluminação plena, enquadramentos precisos e outras estratégias que permitiam um reconhecimento dos formatos e características de seres e coisas do mundo, perfazendo, assim, o que entendemos como um regime diurno da fotografia oitocentista. Ou seja, a criação de uma imagem cuja atmosfera de luz diurna foi um dos elementos que vinculou fotografia e realidade.

De outro lado – e seguindo a resistência do Romantismo aos postulados iluministas e positivistas – havia aqueles interessados em escapar das pretensões realistas do regime diurno a fim de integrar a fotografia ao reino da arte, da imaginação e da subjetividade. O objetivo não era decalcar o real e fornecê-lo o mais integralmente possível na imagem, mas explorar o novo meio como forma de expressão: a fotografia, portanto, menos como um documento probatório

³⁹ Como veremos no próximo capítulo, por trás da oficialização do daguerreótipo havia toda uma predileção da ciência por essa tecnologia, uma vez que ela produzia uma imagem mais bem definida e, portanto, mais semelhante ao real, em comparação aos resultados das técnicas concorrentes em que a intervenção humana era mais evidente, como na gravura.

⁴⁰ Como aponta Rouillé (2010), falas como a do retratista Alexander Ken, que em 1864 disse: “uma vez iluminado e instalado, modelo e instrumento agem sozinhos”, revelam o entendimento de uma diferença fundamental da imagem fotográfica para as demais no que diz respeito a relação com a realidade. Segundo Rouillé, “enquanto as imagens manuais emanam dos artistas, longe do real, as imagens fotográficas – que são impressões luminosas – associam o real à imagem, longe do operador” (2010, p.34). Vê-se, portanto, a ideia de uma relação direta, visceral, entre fotografia e realidade.

e mais como expressão de um olhar. Para isso, esses artistas fotógrafos se valiam de toda a sorte de recursos condenados no regime diurno, desde as várias encenações nos retratos de artistas como Julia Margaret Cameron (1815-1879), que escapavam da rigidez das fotos de identificação da ciência, passando pelas colagens de Henry Peach Robinson (1830-1901) e Oscar Gustave Rejlander (1813-1875), até aqueles artistas e movimentos que promoviam manipulações nos procedimentos fotográficos a fim de, literalmente, obscurecer a imagem e sair do padrão bem iluminado e definido do regime diurno. Assim, entendemos os expedientes artísticos do século XIX como um contraponto, um regime noturno que defendeu a entrada da fotografia no universo da arte ao escapar do programa mimético e especular que vinculava fotografia e realidade a partir de determinados protocolos, dentre os quais o recurso a uma visualidade diurna⁴¹.

Devemos observar, todavia, que embora estejamos aplicando essa distinção aos primórdios da fotografia no século XIX, ela guarda forte relação com o papel das sombras e da luz na tradição da representação no Ocidente. Segundo Stoichita (op. cit.), desde o mito da caverna de Platão, há uma associação entre a luz solar a uma ideia de conhecimento, realidade e verdade enquanto as sombras transmitem um sentido de ilusão e falsidade. No mito de Platão, a observação das sombras representa o primeiro estágio do sujeito ligado à prisão e ao desconhecimento do mundo externo, cuja realidade é uma qualidade conferida pela percepção visual de um mundo que se apresenta sob a luz plena do dia. O estágio noturno seria, assim, lugar do falso, da ilusão e que, acima de tudo, mantém o observador longe da verdade.

A sombra representa o palco que está mais longe da verdade. Isso é crucial para a alegoria da caverna, uma vez que Platão precisava de algo totalmente oposto à luz do sol. Aqui e mais tarde, a sombra é carregada de uma negatividade fundamental que, na história da representação ocidental, nunca foi abandonada por completo. Para Platão, a sombra não era apenas uma 'aparência', pois era uma aparência induzida por uma censura da luz (STOICHITA, 1997, p.25)⁴²

⁴¹ Aqui cabe a ressalva de que embora nosso foco nessa tese seja a estética obscura das fotografias em chave baixa, o regime noturno datado no contexto oitocentista deve ser compreendido em sentido amplo e metafórico para englobar mesmo aquelas imagens mais claras produzidas em âmbito artístico como as de Margaret Cameron ou Oscar Gustave Rejlander. É preciso ter em mente que os ingredientes do realismo fotográfico não eram apenas o recurso a uma luz diurna, mas toda a ideia de não intervenção, de não manipulação nos processos da fotografia. Dentre os elementos que vão concorrer para a perda de validade da separação entre regimes diurnos e noturnos a partir do século XX está a crítica cada vez mais contundente a respeito dos protocolos, estratégias e manipulações por meio dos quais o realismo fotográfico justificava a produção de uma coincidência entre real e imagem.

⁴² “The shadow represents the stage that is furthest away from the truth. This is crucial to the allegory of the cave, since Plato needed something totally opposed to sunlight. Here and later, the shadow is charged with a fundamental negativity that, in the history of Western representation, was never to be abandoned altogether. To Plato, the shadow was not just an 'appearance', for it was an appearance induced by a censorship of light.” (tradução do autor)

Há, portanto, um processo de aprendizado rumo à verdade. A saída da prisão subterrânea demanda um treinamento do olhar, que deve superar o estágio das sombras para aprender a ver o mundo sob a luz do dia. Como afirma Stoichita, “o cenário platônico é a invenção filosófica de uma cultura que, durante os séculos vindouros, seria ‘oculocêntrica’” (*ibidem*, p.22).⁴³ Conhecer se torna sinônimo de ver, mas sempre a partir de um determinado tipo de luz. Há que haver uma visualidade diurna. É por isso que o gesto de iluminar se torna imperativo, sobretudo após as condições criadas na modernidade pela tecnologia. A luz noturna, antes discreta e pintada apenas pelos astros, vai sendo sistematicamente invadida e ameaçada pelas luzes artificiais. Por trás desse gesto moderno há uma espécie de conquista da noite, integrada ao sistema do reconhecimento diurno da realidade.

Em se tratando de representação visual, também encontramos o noturno como um longínquo momento inicial. Em sua “História Natural”, Plínio vê no desenho da silhueta de uma sombra projetada o princípio da pintura que evoluiu rumo à mimese da visualidade diurna. Segundo Stoichita, essa evolução também diz respeito a Platão, uma vez que, após sua alegoria, a obra de arte cedeu “às restrições do paradigma especular, e a projeção da sombra foi relegada a um papel marginal” (*ibidem*, p.25). Evidentemente que não apenas as sombras projetadas, mas a luz noturna de um modo geral, essa que leva a uma outra experiência e um outro modo de ver, sempre inspirou os artistas. Não à toa movimentos importantes como o Barroco, o próprio Romantismo que mencionamos, o Expressionismo e diversos outros buscaram uma estética que dialogasse com a noite.

A questão que se coloca no século XIX em razão do avanço das luzes artificiais, do predomínio epistemológico da razão científica e da inédita capacidade mimética do equipamento fotográfico, é a progressiva expansão da experiência diurna em detrimento da noite. É por isso que a cópia do real e a reprodução de uma visualidade diurna na imagem se tornou a tônica ao longo da história da fotografia, sobretudo no século XIX. Nossa tese é que foi a partir do século XX, em obras como as que são objeto desta pesquisa, que a representação da noite na fotografia começa a romper a dicotomia que a ligava a um território eminentemente artístico e minoritário para disputar e relativizar os ideais diurnos que definiam, e em alguma medida ainda definem, a realidade.

Tanto Brassai, Andujar e d’Agata fundam em seus trabalhos o espaço da experiência noturna. Ao fazê-lo, eles não renunciam o vínculo de suas imagens ao real, como fizeram vários artistas do século XIX. Em seus trabalhos, a noite reivindica sua realidade, ou sua presença no

⁴³ “the Platonic scenario is the philosophical inventing of a culture that, for centuries to come, was to be ‘oculocentric’” (tradução do autor)

mundo sensível para além do oclocentrismo exacerbado pela “glorificação da luz”, que menciona Thomas Posh (op. cit). Como veremos adiante, a noite no século XIX foi ora iluminada e conquistada pela fotografia com aspirações técnicas e científicas, ora utilizada como recurso estético atrelado ao regime noturno da arte e da expressão subjetiva. Ela foi, portanto, capturada em uma arena dicotômica em que a ontologia positivista rivalizava com a negatividade das sombras. Como na alegoria da Flauta Mágica, contudo, isso não representou o fim da Rainha da Noite ou da magia noturna, mas seu exílio, seu recuo da realidade definida majoritariamente pela luz diurna. Por isso veremos um tratamento tão radicalmente oposto dispensado ao noturno no século XIX. De um lado, se empreenderam estratégias de iluminação artificial para produzir uma noite clara e, portanto, integrada ao regime diurno da realidade. De outro, vemos a manipulação das fotografias a fim de trazer a magia da noite para cenas capturadas originalmente de dia, construindo, assim, um dia sombrio, assimilado ao regime noturno da arte.

Antes de passarmos ao próximo capítulo, onde aprofundaremos essa questão, faz-se necessário um comentário de ordem metodológica. Referimo-nos à opção pelo termo “regime” (regime diurno e noturno) nesse tópico para introduzir a participação da fotografia na arena oitocentista e os deslocamentos do signo noturno. Nosso uso da noção de regime alia-se ao emprego que Sibilia (2008) faz do mesmo e que é correlato ao que Crary chama de “sistema de convenções e restrições” (CRARY, 2012, p.15). Ambos os autores desenvolvem seus conceitos com base na ideia de genealogia com que Michel Foucault definiu “uma forma histórica que dê conta da constituição de saberes, dos discursos, dos domínios de objeto, etc. sem ter que se referir a um sujeito, seja ele transcendente com relação ao campo de acontecimentos, seja perseguindo sua identidade vazia ao longo da história” (FOUCAULT, 1998, p.7).

Ao destacar o caráter não essencial do sujeito, a genealogia Foucaultiana ressalta que são as contingências históricas específicas os fatores a serem considerados na articulação de discursos, ideias e mesmo na constituição das subjetividades. Da mesma forma, conceitos que poderiam ser tomados como absolutos, como verdade, realidade e outros, perdem seu caráter definitivo para serem entendidos como efeitos dentro de um determinado sistema ou regime. Um regime, portanto, implica uma heterogeneidade de discursos, silêncios, saberes, práticas, além de um horizonte de condições e expectativas que agem na sustentação e circulação de uma ideia ou pensamento, de modo a produzir um efeito de verdade.

Assim, a ideia de regime ajuda a compreender os efeitos de verdade que se produzem dentro de determinados contextos históricos. A dicotomia da arena oitocentista, por exemplo, apenas faz sentido e valida determinada representação da realidade dentro do cenário de

glorificação da luz deste período. Evidentemente que essa separação de um regime diurno e noturno se apresenta como recurso analítico interessado em ressaltar os reflexos do embate entre luz e sombra na fotografia do período. Neste sentido, não estamos desconsiderando os eventuais deslocamentos das imagens de um regime a outro. Um exemplo disto, e que exploraremos com maior profundidade no capítulo 4, refere-se a certa ambiguidade entre a fotografia antropométrica e a prática do retrato fotográfico na fotografia de indígenas no Brasil do século XIX.

A partir do século XX novos regimes e efeitos de verdade são produzidos. Isso decorre de uma série de fatores, entre eles poderíamos citar os avanços no entendimento do inconsciente promovidos pela psicanálise e pelas experimentações surrealistas, bem como o aprofundamento dos estudos do imaginário e outras estruturas associadas ao mistério e às sombras (sejam elas psíquicas ou relacionadas ao equilíbrio ecológico do planeta). Os vínculos entre fotografia e realidade vão deixando de se limitar a antigos protocolos diurnos e passam a aceitar representações noturnas que se referem a essas zonas outrora excluídas do palco diurno do real. A fim de compreender o novo regime que vai se formando no século XX, diversas propostas conceituais se esforçam em achar novos nomes e categorias. É o que vemos, por exemplo, na proposição do “Documentário imaginário”, de Kátia Lombardi (2007, 2008).

A autora em questão tenta compreender como o documentário, um gênero longamente associado aos ideais de verdade e objetividade do regime diurno⁴⁴ passou a abarcar elaborações e imagens oriundas do universo onírico, inconsciente ou das “zonas não-institucionalizadas do imaginário” (LOMBARDI, 2008, p.45). Segundo Lombardi, a partir da metade do século XX, vários projetos documentais⁴⁵ que visavam criar uma narrativa ou um discurso acerca de determinada realidade deixaram de priorizar “a preocupação em ser fiel ao visível” (*ibidem*,

⁴⁴ Castanheira (2017), observa que o gênero documental surge em um contexto histórico (no começo do século XX) em que se tornou necessário encontrar nomes para diferenciar aquela produção que visava manter uma distância com relação às práticas artísticas que mostravam, de forma cada vez mais contundente, as possibilidades de manipulação e ficcionalização da fotografia. Segundo o autor, “a partir do momento em que o realismo fotográfico passa a ser questionado, sobretudo por artistas e fotógrafos do movimento pictorialista que enxergaram as possibilidades de manipulação na fotografia e sua relação com a ficção, foi preciso forjar um termo para diferenciar um tipo de imagem do real das imagens de cunho ficcional. O termo ‘documental’ não é, portanto, atemporal. Ele é oriundo de um contexto histórico específico marcado pela ambiguidade da fotografia e de seu estatuto para as ciências e as artes” (CASTANHEIRA, 2017, p.16).

⁴⁵ Como mencionamos na introdução, uma das marcas distintivas do gênero documental é seu desenvolvimento a longo prazo, constituindo-se enquanto um projeto. Nesse sentido, “requer algum tipo de apuração prévia, estudo, conhecimento e envolvimento com um tema”. Distingue-se, assim, da prática mais comum associada às coberturas fotojornalísticas por não se tratar de “um registro momentâneo e de passagem sobre determinado assunto” (LOMBARDI, 2007, p.34). É por isso que esse tipo de abordagem permite uma maior pesquisa estética, bem como a construção de narrativas menos atreladas à objetividade que normalmente se espera na maior parte dos veículos da imprensa cotidiana. Embora, como aponta Dobal, mesmo no âmbito do fotojornalismo já seja mais fácil notar “o abalo dos pilares que sustentaram o realismo fotográfico” (2012, s/p), uma vez que tornou-se evidente a construção simbólica por trás do flagrante ou do instantâneo fotográfico.

p.46). A autora cita fotógrafos como Alex Soth (1969-), Narelle Autio (1969-), Michael Ackerman (1967-) e vários outros, inclusive Claudia Andujar (1931-) e Antoine d'Agata (1961-) que são objetos desta pesquisa. Nestes trabalhos, a autora nota que recursos estéticos antes identificados apenas com o universo artístico, a exemplo dos desfoques, do borrado, das fusões e outros, passaram a integrar a linguagem do gênero.

A partir da leitura de Durand (2010), a autora salienta que o apelo a imagens difusas, sombrias ou mesmo abstratas da fotografia documental contemporânea não representou uma entrada em cena do imaginário, uma vez que este “sempre foi o denominador fundamental de todas as criações do pensamento humano” (LOMBARDI, 2008, p.45). O que é novo desse momento, é a assumpção mais ampla do papel criativo da imaginação na construção daquilo que entendemos como real, inclusive com a valorização daquelas imagens precárias, oníricas e enigmáticas que se apresentam nos sonhos ou em construções simbólicas como nos mitos, aquilo que a autora entende como a parte mais “embaçada” (LOMBARDI, 2007, p.75) do imaginário.

De fato, dentro do regime diurno que prevaleceu no século XIX havia mesmo uma tentativa de desvincular a fotografia do reino das imagens. A defesa feroz da fotografia enquanto uma cópia fiel da realidade guardava relação com a desconfiança geral da ciência e da técnica por tudo aquilo ligado à imagem e sua inequívoca vocação polissêmica. Para ser útil, a fotografia deveria se desvincular de qualquer pretensão de ir além das aparências para integrar o regime de construção da verdade científica. Ou seja, a dialética de um raciocínio binário que produz a verdade a partir da oposição a um falso e que não admite outras possibilidades de leitura. Agarrar-se às aparências fornecidas pela luz diurna era uma tentativa de esvaziar as ambiguidades próprias ao universo da imagem e de seu corolário, a imaginação. Como diz Durand, “a imagem pode se desnovelar dentro de uma descrição infinita e uma contemplação inesgotável” (2010, p.10). É por isso que era necessária certa simplicidade na fotografia. Afinal,

(...) qualquer ‘imagem’ que não seja simplesmente um clichê modesto de um fato passa a ser suspeita. Nesse mesmo movimento as divagações dos ‘poetas’ (que passarão a ser considerados ‘malditos’), as alucinações e os delírios dos doentes mentais, as visões dos místicos e as obras de arte serão expulsas da terra firme da ciência (DURAND, 2010, p.14).

Diante dessa explanação propomos as categorias regime diurno e noturno como forma de compreensão do contexto oitocentista da fotografia e as disputas estéticas relacionadas a representação da realidade. É necessário observar que a embora seja possível estender a aplicação dessas categorias para o mundo atual elas perdem muito de sua eficácia justamente

porque há toda uma nova conjuntura que reconfigurou o embate de luz e sombra no mundo contemporâneo, o que é possível observar nos trabalhos dos artistas eleitos na tese. Antes dessas análises, contudo, realizaremos no próximo capítulo um exame mais detido do tratamento dispensado ao noturno pela fotografia do século XIX. Dividiremos nossa análise em dois conjuntos de imagens que refletem a dicotomia entre os regimes de luminosidade (diurno e noturno) que apontamos aqui: a *noite clara* e o *dia sombrio* oitocentista. Estudar esse período histórico nos ajudará a compreender as rupturas na representação do noturno, presentes nas obras dos três fotógrafos que elegemos.

Cap. 2

**O dia sombrio e
A noite clara da
Fotografia oitocentista**

Como mencionamos no capítulo anterior, o século XIX marca um momento singular da longa história de embate entre luz e sombra no Ocidente. Nesta arena oitocentista temos, de um lado, a luz assumindo os postulados e aspirações da ciência e as sombras, ou a noite equivalendo a tudo aquilo que escape a essa racionalidade. Reclamando as funções de um farol que guia o homem moderno em meio à escuridão, a razão científica vinculou-se à capacidade do homem de transformar o mundo por meio da tecnologia, performando a ideologia do progresso.

Por sua vez, as sombras se associaram a tudo aquilo deixado de fora desse foco luminoso: o pensamento mágico dos povos tradicionais, os temores, crenças e hierarquias religiosas (compreendidos pela ciência como superstições) e, de modo geral, as práticas artísticas, onde as insondáveis expressões subjetivas rivalizavam com a pretensão da ciência de uma observação isenta e objetiva. Se essa dualidade já vinha se formando entre o Iluminismo e o Romantismo no século XVIII, no século XIX a empolgação com novas descobertas tecnológicas e com o positivismo de Auguste Comte acirrou o cenário ao intensificar o contexto de uma “glorificação da luz” da Era Moderna, como disse Thomas Posh (2012).

Assimilada na disputa, a fotografia refletiu essa dicotomia a partir de dois regimes antagônicos de imagens. Um regime diurno, cuja visualidade solar buscava associar a fotografia a um ideal de objetividade, verdade e realidade; e um regime noturno, que buscou na nova tecnologia o diálogo com o mundo subjetivo e polissêmico da arte. A validade desses regimes pode ser vista no tratamento dado às sombras e à noite nas imagens deste período histórico. Referimo-nos a duas posturas distintas que produziram aquilo que chamaremos aqui de *a noite clara* e *o dia sombrio* oitocentista. As imagens da *noite clara* se associam ao regime diurno na medida em que representaram uma tentativa da fotografia de iluminar a escuridão noturna. A partir da iluminação artificial e de outras técnicas, buscou-se aplicar à noite ou aos ambientes obscuros, como as catacumbas fotografadas por Nadar, uma luz diurna. Ou seja, a escuridão foi fotografada com a referência da luminosidade plena do dia. As fotografias do *dia sombrio* integram o regime noturno ao fazerem o caminho diametralmente oposto. Aqui, os artistas buscaram nublar ou obscurecer imagens tomadas originalmente de dia, criando, desse modo, a atmosfera de uma luz noturna em suas imagens.

Como veremos, o objetivo das imagens da *noite clara* era reproduzir a visão objetiva e direta tão cara à ciência, superando, assim, os desafios naturais que a noite impõe à prática fotográfica. Destaca-se nessa empreitada o desenvolvimento técnico da fotografia e a pesquisa com luzes artificiais para se atingir tal objetivo. No tópico dedicado a essas imagens, analisaremos as experiências com o registro astronômico da lua, as incursões de Felix Nadar

no registro das catacumbas de Paris e as imagens noturnas de animais selvagens africanos realizadas por C.G. Schillings.

Na parte dedicada ao *dia sombrio*, veremos como artistas e movimentos contrariaram as premissas mais comuns associadas à fotografia do período, a fim de criar uma estética noturna. Aqui, a intenção era expressar um olhar ou uma subjetividade, mesmo quando a técnica fotográfica ainda parecia não permitir tais aproximações. A partir de diversas escolhas técnicas e manipulações nos processos da fotografia, esses artistas produziram imagens obscuras, pouco definidas ou com acentuados contrastes, mais ligadas a uma visão onírica ou noturna, identificada ao universo da arte. Destacaremos as imagens difusas de alguns calotipistas, a experiência de Revert-Henry Klumb na cidade brasileira de Petrópolis e o movimento pictorialista da última década do século XIX.

Nossos breves comentários acerca das experiências aqui trazidas não visam esgotar todos os aspectos de cada prática, tampouco criar um painel representativo das experiências que poderiam ser acrescidas em cada um dos grupos apresentados. Também não iremos nos ocupar das nuances implícitas nessa dicotomia, já que os dois termos propostos não são excludentes, como outros exemplos poderiam demonstrar. Nosso objetivo é apontar a pertinência dessas posturas para pensarmos os reflexos do embate entre luz e sombra na fotografia oitocentista, em geral prioritariamente associada à ciência empírica e à celebração da visão diurna do mundo. Dito de outra forma: estamos interessados em perceber como a figura da noite ou da escuridão foi encarada pela fotografia com pretensões artísticas e por aquela realizada, ou ao menos identificada, com aspirações científicas, técnicas ou utilitaristas. A primeira, encarando a noite como um conveniente recurso artístico. A segunda, como um obstáculo natural a ser vencido pela tecnologia.

2.1 A noite clara na fotografia oitocentista: algumas experiências

Muitas imagens da noite no século XIX podem ser entendidas como um grande esforço técnico de iluminação do escuro. A intenção manifesta era dar a ver o que se esconde por trás das sombras. Em linha com o ímpeto da ciência e da técnica de mirar as lentes de suas câmeras para os objetos e seres no sentido de descobri-los ou conquistá-los pela imagem, o mundo noturno logo se tornou tema de interesse desse olhar. Cientistas, aventureiros ou curiosos entusiastas se dedicaram à tentativa de registrar com a precisão da máquina fotográfica o que se esconde sob o véu da escuridão noturna. Não por acaso, historiadores da fotografia como Josef Maria Eder (1978), Erich Stenger (1958) e Deloris Wood (1975) ressaltam tanto aspectos

técnicos como o desenvolvimento das fontes de luz artificial e dos materiais de registro na conquista do noturno pela imagem fotográfica.

Nesse tópico discutiremos alguns desses experimentos e suas consequências estéticas na produção de uma noite clara pela fotografia do século XIX. Embora esse período (compreendido entre a invenção da fotografia, oficialmente datada como sendo em 1839, até mais ou menos a virada para o século XX) não seja nosso escopo de estudos, acreditamos que analisar essas imagens nos permite refletir acerca das relações ambíguas e dicotômicas da luz e da sombra na história da fotografia, para chegarmos a sua superação nos trabalhos do século XX, que analisaremos depois. Julgamos que essa corrida pelas imagens claras da noite diz muito sobre os pilares que opuseram registros da realidade (regime diurno) e imagens fantasiosas, falsas ou artísticas (regime noturno) na fotografia. Embora, como veremos, as tentativas de iluminar a noite a fim de melhor descrevê-la não fizeram com que essas imagens deixassem de despertar a imaginação e o encantamento dos observadores, revelando certa contradição nessa dicotomia.

2.1.1 Observando o rosto da lua

Logo após o nascimento da fotografia, um dos temas noturnos que despertou maior interesse ao longo do século XIX foi a Lua. Embora imagens iluminadas sob a luz do luar tivessem que esperar algumas décadas para se tornarem minimamente viáveis, a captura fotográfica da superfície lunar logo instigou fotógrafos e astrônomos. Em 1840, apenas um ano após François Arago anunciar a invenção do daguerreótipo, o americano John Draper realizou aquela que é conhecida como uma das primeiras imagens fotográficas da Lua.



Figura 04. John Draper. daguerreótipo da Lua, 1840.

Bastante emblemática por ser a primeira, o daguerreótipo de Draper, contudo, apresentou uma série de problemas técnicos que novas tentativas teriam que corrigir para produzirem uma representação mais fiel do nosso satélite. O mais evidente “defeito” da imagem é a longa vinheta opaca formada do lado direito do corpo celeste em decorrência do movimento lunar capturado ao longo da exposição de 20 minutos. Alguns anos depois (no final da década de 1840), uma nova tentativa levada a cabo por Samuel Humphrey, um fotógrafo retratista de Nova York, obteve mais sucesso e despertou em definitivo a atenção de astrônomos do recém-criado *Harvard College Observatory* para as potencialidades do daguerreótipo no registro da superfície lunar (Bigg, 2018). Inspirados por Humphrey, os pesquisadores do observatório William Cranch e George Phillips Bond, em parceria com o fotógrafo John Adams Whipple, acoplaram o daguerreótipo a um telescópio e programaram o conjunto para realizar a exposição acompanhando a rotação da Lua. Após diversas tentativas eles obtiveram êxito em conseguir imagens mais nítidas da superfície lunar (Keiming, 2010).



Figura 05. John Adams Whipple. daguerreótipo da Lua, 1849.

Um dos grandes interesses da astronomia desde que o telescópio permitiu a observação de corpos celestes no século XVII era o mapeamento preciso da superfície da Lua: conhecer e nomear suas formações rochosas, crateras, vales etc. Até a fotografia, esse trabalho era realizado através do desenho e da gravura. Com o surgimento do daguerreótipo e as primeiras imagens produzidas, logo se alimentou a expectativa de que a fotografia forneceria uma imagem muito mais precisa e se tornaria, portanto, a técnica preferencial nessa empreitada. Contudo, mesmo com os avanços técnicos aplicados pelos observatórios astronômicos, o desenho permaneceu sendo a técnica mais eficiente. É o que constatou o astrônomo alemão Johann Von Mädler, em 1868, mais de trinta anos após ter lançado seu *Mappa Selenographica* (1834) – um dos mais relevantes mapas lunares do século XIX desenhado após 7 anos de observações feitas em telescópio em parceria com Wilhelm Beer (Bigg, 2018).

Longe de ser um detrator da fotografia, Mädler foi um dos entusiastas que viu na nova tecnologia a possibilidade de reduzir o exaustivo trabalho que havia realizado por anos a apenas alguns segundos. Apesar disso, foi apenas no final do século XIX que um atlas lunar efetivo seria realizado inteiramente a partir de fotografias. Ele foi produzido com base nos experimentos de Maurice Loewy e Henry Puiseux no Observatório de Paris, a partir da década de 1890. Segundo Bigg (2018), as fotografias da dupla de astrônomos já contaram com velocidades de obturação mais rápidas permitidas por emulsões de gelatina mais sensíveis, além do aprimoramento da parte óptica dos telescópios – possibilitada pela parceria com a empresa

fotográfica Lumière e a fabricante de vidros Saint-Gobain (*ibidem*, p.127). Ainda houve uma evolução nos dispositivos de rastreamento do movimento lunar, um dos grandes motivos para a ocorrência dos indesejados borrões nas imagens.



Figura 06. Loewy and Puiseux. Fotografia da Lua, parte de seu Atlas Lunar, 1894.

Embora Loewy e Puiseux tenham de fato obtido as imagens mais definidas da Lua até então, o que lhes permitiu um mapeamento fotográfico do astro, seu Atlas estava longe de ser um compilado de instantâneos, como imaginava Mädler e outros entusiastas do uso da fotografia pela astronomia. Havia ainda um fenômeno intransponível para a tecnologia da época: as flutuações do ar provocadas pela turbulência atmosférica, conhecido como *seeing*. Embora essas flutuações fossem imperceptíveis ao olho humano nas observações diretas em telescópio, elas se tornavam visíveis na captura fotográfica, mesmo com tempos de obturação tão diminutos⁴⁵. Por isso, para atingirem seu resultado, a dupla produziu cerca de seis mil fotografias ao longo de quinhentas noites tendo selecionado as melhores de um conjunto formado, em sua grande maioria, por imagens borradas.

Além da questão da definição da imagem propriamente dita, a fotografia apresentou outros limites no século XIX que frustraram certa expectativa de que ela revolucionaria o campo da astronomia ao oferecer mais objetividade e precisão do que antigas técnicas como o desenho. Um desses desapontamentos, compartilhado com outras áreas da ciência, refere-se ao uso da

⁴⁵ A mente humana, já havia observado o astrônomo amador Warren de La Rue em 1859, “pode distinguir a figura adequada do objeto, embora sua imagem dance diante do olho várias vezes em um segundo e seja capaz de selecionar para a lembrança apenas os estados de definição mais perfeita; por outro lado, uma chapa fotográfica registra todas as perturbações” (*apud* BIGG, 2018, p. 128). Vencer esse obstáculo atmosférico só se tornaria possível no século XX com os telescópios espaciais, além do aprimoramento de técnicas de combinação de imagens e velocidades de obturação ainda mais rápidas.

imagem fotográfica como base para medição e representação de volumes e características geográficas. Conhecida como fotogrametria, essa técnica (hoje amplamente desenvolvida e utilizada) encontrou enormes barreiras no século XIX, especialmente na exploração lunar. Isso ocorreu porque, para obter sucesso, a fotogrametria necessita de uma variedade de fotografias tomadas sob diferentes ângulos de luz, condição praticamente inviável na época.

Por fim, como bem observou Charlotte Bigg (2018), a exploração fotográfica da Lua no século XIX não apresentou nem a substituição radical de técnicas mais tradicionais como a observação, o desenho e a gravura, tampouco significou uma supremacia do instante fotográfico tão propagado no imaginário popular do período. O que uma análise mais detida nos permite concluir é que a imagem fotográfica foi incorporada em um rol de técnicas de observação da Lua, tornando-se um complemento. Mesmo assim, o que nos parece importante destacar é que, não obstante todas essas limitações técnicas, as imagens realizadas no século XIX produziram um profundo encantamento popular pelo astro. É o que demonstrou uma exposição de 2019 do *Metropolitan Museum* (MET) em homenagem aos 50 anos de aniversário de chegada do homem à lua⁴⁶. Além das fotografias de caráter científico produzidas ao longo do século XIX, a exposição traz reproduções de cartões postais do período em que vemos uma apropriação popular dessas imagens em contextos satíricos e de humor⁴⁷.

Também por conta dessa apropriação popular, fora do ambiente científico, Bigg (2018) identificou nessa iconografia uma “ciência do retrato lunar”. Se para a astronomia as fotografias da Lua não jogaram toda a luz que se imaginava - embora certamente tenha representado avanços - em âmbito popular, a Lua passou a integrar a mesma magia do reconhecimento que o retrato assumiu ao immortalizar a imagem das pessoas⁴⁸. Não por acaso os daguerreótipos de Bonds e Whipple causaram enorme entusiasmo de público em um *tour* de exposições pela Europa em 1851 (*ibidem*, 135). Segundo Bigg, “Os daguerreótipos astronômicos eram objetos únicos, frágeis e bonitos que exerciam uma forte atração além da comunidade científica”⁴⁹ (*ibidem*, p.135). Resta-nos questionar a natureza dessa atração. Talvez a luz jogada na Lua pela imagem fotográfica apenas tenha reforçado seu fascínio noturno.

⁴⁶ No site do *Metropolitan Museum* ainda estão disponíveis algumas imagens e informações sobre essa exposição retrospectiva. Disponível em < <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2019/apollos-muse-moon-photography>>. Acesso: 15 mar. 2022.

⁴⁷ Um pouco desse espírito pode ser visto no filme “A viagem à lua” / *A trip to the moon* (1902), de Georges Méliès.

⁴⁸ Sobre essa relativa utilidade das fotografias lunares para a ciência e a associação destas a “meros retratos”, Harvé Faye, um discípulo de Arago e astrônomo do observatório de Paris, disse em 1850: “*images of the moon, the sun, the planets remain, despite the considerable importance I myself give to them, mere portraits*” (*apud* BIGG, 2018, p.136).

⁴⁹ “Astronomical daguerreotypes were unique, fragile and beautiful objects that exerted a strong attraction beyond the scientific community.” (tradução do autor)

2.1.2 Observando as profundezas obscuras

Pediremos às nossas lentes que dispensem a luz do dia para apresentar para nós o que ‘vê’ conosco: tentaremos o primeiro experimento subterrâneo de fotografia com luz artificial, que já substituiu com sucesso a luz solar em nosso estúdio de retratos. Mas, neste lugar [catacumbas de Paris], isso requer alguma explicação⁵⁰. (NADAR, 2015, p.84)

A busca por soluções técnicas para viabilizar a fotografia noturna é tão antiga quanto a própria gênese do processo fotográfico. De todas as condições necessárias para esse empreendimento, a pesquisa e o desenvolvimento de fontes de luz artificial figuram como um dos aspectos mais interessantes das imagens noturnas do século XIX. Além de condição imprescindível à fotografia, a luz traz desafios técnicos e qualidades estéticas que condicionam os limites da atuação dos fotógrafos, especialmente a escolha de seus temas. Ao longo do século XIX, o retrato foi indubitavelmente o gênero mais abrangente e popular da fotografia, e entre os fatores que explicam isso está a facilidade de reunir em um único local, os estúdios fotográficos, todo o aparato necessário. Não seria diferente com a fotografia noturna que demandava, além de toda a estrutura já utilizada durante o dia, fontes de luz artificial. Assim, a praticidade do ambiente controlado do estúdio permite entender a razão por que grande parte das imagens noturnas produzidas nesse século foram também retratos. Apesar disso, alguns exploradores se destacaram por suas jornadas noturnas em ambientes externos. Um dos casos mais emblemáticos foi a aventura de Félix Nadar, que entre 1861 e 1862 empreendeu uma exploração fotográfica das catacumbas de Paris.

As catacumbas de Paris, nome popular do ossuário municipal da cidade, foram concebidas no final do século XVIII como uma estratégia para destinar os despojos funerários dos cemitérios paroquiais acumulados durante séculos. Condenados a partir da década de 1780, estes cemitérios foram evacuados ao longo de anos e seus ossos armazenados nas antigas pedreiras subterrâneas da cidade – uma longa série de túneis que se estende sob a cidade e que remontam às explorações do século XV (L’Histoire du site, 2018)⁵¹. As primeiras evacuações foram realizadas nos cemitérios mais importante, como o *Les Saints-Innocents*, entre 1785 e 1787⁵². Elas continuaram ao longo de boa parte do século XIX de modo a consolidar o

⁵⁰ “We will ask our lens to do without daylight in order to “render” to us what “it sees” with us: we will attempt the first underground experiment of photography with artificial light, which has already successfully replaced sunlight in our portrait studio. But, in this place, this requires some explanation.” (tradução do autor)

⁵¹ Disponível em: <<https://www.catacombes.paris.fr/lhistoire/lhistoire-du-site>>. Acesso: 11 dez. 2020.

⁵² Segundo o site oficial das catacumbas de Paris, ligado ao órgão responsável pela administração de museus da cidade, essas primeiras transferências dos despojos das sepulturas e valas comuns foram realizadas durante a noite para evitar a reação de populares e da igreja, o que demonstra o caráter impopular da medida de Luis XVI.

fechamento dos cemitérios paroquiais do centro de Paris, sobretudo ao longo das reformas urbanas que os destinaram às periferias da cidade (com destaque às promovidas por Louis-Philippe, na década de 1840 e do Barão Haussmann, a partir de 1859).

A consagração como “Ossuário municipal de Paris” se deu de forma oficial apenas em 1786, e desde então o local passou a ser referido pelo termo “catacumbas”, em referência às catacumbas de Roma redescobertas no século XVI. Um dos elementos mais interessantes do espaço é a forma como os operários que trabalharam na evacuação organizaram as ossadas ao longo dos túneis subterrâneos. Empilhando crânios, fêmures, costelas e outros ossos às paredes das galerias eles acabaram construindo no espaço um verdadeiro espetáculo sinistro que desde sua abertura à visitação, em 1809, até hoje atrai uma infinidade de visitantes.

Fotografar esse espaço seria mesmo uma tarefa grandiosa e ninguém melhor do que Nadar para fazê-lo. Além de jornalista, caricaturista e um dos mais importantes fotógrafos retratistas do século XIX, tendo desenvolvido largamente o uso da luz artificial neste intento, Nadar era um aventureiro que antes de sua expedição pelas catacumbas já havia inovado ao realizar as primeiras imagens fotográficas aéreas tomadas a bordo de um balão⁵³. Provavelmente foi o espírito visionário, aliado à atração que as catacumbas despertavam no imaginário popular, que fizeram o fotógrafo abdicar de meses de trabalho em seu estúdio de retratos para empreender essa façanha. Naturalmente que dentre os vários desafios a serem superados, o provimento de luz era o principal. Quando da realização de sua expedição subterrânea, a fonte de luz artificial mais promissora para a fotografia era o arco de luz de carbono elétrico, que desde a década de 1850⁵⁴ apresentou melhores resultados para o retrato do que as experiências realizadas na década de 1840 com a *Drummond lime light*, ou “luz de cálcio”⁵⁵ (EDER, 1978), amplamente utilizada na época para iluminação de palco.

Antes de descer às catacumbas, Nadar realizou uma preparação que envolveu a pesquisa para aprimoramento do uso da luz elétrica em seus retratos. O primeiro desafio foi calcular a

⁵³ Segundo o próprio Nadar reporta em seu livro de memórias, seus projetos eram constantemente desacreditados, inclusive por especialistas. No caso das catacumbas e dos desafios em se iluminar a escuridão subterrânea ele diz: “como em minha tentativa de fotografia aerostática, tão fortemente contestada e negada pelos especialistas, encontrei mais de um opositor quando me propus a compensar as deficiências da luz do dia com iluminação artificial” (NADAR, 2015, p.84) (tradução do autor).

⁵⁴ Segundo Eder (1978), o uso do arco de luz de carbono elétrico para fotografia de pessoas foi inaugurado a partir de 1851, pelas experiências de Aubree, Millet e Leborgne (p. 529).

⁵⁵ A “luz de cálcio” já era longamente conhecida antes do anúncio do daguerreótipo pelo nome de *Drummond lime light*. Ela era produzida pelo aquecimento de um cilindro de cal sob um jato de oxigênio que fornecia uma luz branca ofuscante, o que na fotografia resultou em imagens superexpostas, de baixo contraste, o que fazia os retratados se assemelharem a fantasmas. Provavelmente por conta dessa baixa fidedignidade dos retratos as pesquisas com essa iluminação não avançaram, embora ela tenha continuado a ser usada em etapas de revelação e ampliação nos processos negativo-positivo (Eder, 1978).

quantidade de baterias que deveriam ser utilizadas para fornecer a potência necessária para as lâmpadas. A tecnologia disponível no momento era a bateria de Bunsen e, segundo as medições de Nadar, eram necessários 50 elementos médios desse tipo de fonte de energia para realizar uma exposição adequada para seus critérios que, como vemos em seus escritos, tinha como referência a iluminação solar, ou seja, uma estética clara, uma luz diurna. “As pesadas inconveniências da bateria de Bunsen”⁵⁶ (NADAR, 2015, p.84) foi a consideração de Nadar diante da enormidade e da dificuldade de manuseio do conjunto de baterias. Outro desafio diagnosticado pelo fotógrafo logo nos primeiros negativos se referia à dureza da luz elétrica ao iluminar seus retratados:

Esses primeiros negativos saíram grosseiros, com efeitos contrastantes, os pretos opacos, recortados sem detalhes em todas as faces. As pupilas ou se extinguem por excessiva luminosidade ou brutalmente sobressaem, como dois pregos⁵⁷ (NADAR, 2015, p.85).

Após uma série de experiências para amenizar o alto contraste produzido pela iluminação, inclusive o uso de luzes auxiliares de magnésio para amenizar as sombras⁵⁸, Nadar chegou a uma solução ao utilizar “um conjunto duplo de grandes espelhos refletindo intermitentemente a fonte de luz das partes sombreadas”⁵⁹(*ibidem*, p.85) – um estratagema que se tornaria a base da construção de refletores, *flashes* compactos e outros equipamentos de iluminação fotográfica futuramente. Embora todas essas experiências certamente tenham contribuído para um melhor planejamento, a novidade da expedição reservava uma série de imprevistos que se revelariam ao longo da tarefa. O primeiro deles, conta-nos Nadar, se relacionava ao peso descomunal do conjunto de baterias que inviabilizava seu deslocamento dentro dos túneis subterrâneos. Eles foram então deixados nas ruas e conectados às lâmpadas posicionadas no subterrâneo através de cabos que passavam pelas fossas e poços de inspeção espalhados pelas vias da cidade.

Outro obstáculo revelado pelo fotógrafo era que, não obstante toda a potência das lâmpadas, a baixa sensibilidade da emulsão de colódio utilizada ainda exigia longos tempos de exposição. Uma das consequências disso era a vulnerabilidade diante de algum evento

⁵⁶ “(...) the cumbersome inconveniences of the Bunsen battery.” (tradução do autor)

⁵⁷ “these first negatives came out coarse, with clashing effects, the blacks opaque, cut without details in every face. The pupils either extinguished by excessive luminosity or brutally sticking out, like two nails”

⁵⁸ A essa altura ainda não se tinha desenvolvido as lâmpadas de magnésio, que pouco tempo depois seriam fartamente utilizadas na fotografia noturna, como veremos em nosso próximo tópico. Deste modo, o autor se refere provavelmente a fitas ou pó de magnésio queimado, cujas propriedades luminosas já eram conhecidas, mas apresentavam o inconveniente de gerar muita fumaça. O que, no caso específico das catacumbas, trazia ainda mais problemas uma vez que a fumaça acumulada no ambiente fechado certamente atrapalharia a definição da imagem.

⁵⁹ “(...) a double set of large mirrors reflecting intermittently the luminous light source of the shaded parts.” (tradução do autor)

importuno, como a possibilidade de uma névoa subir pelas galerias e aparecer diante da objetiva nos últimos segundos da exposição, prejudicando toda a tomada (*ibidem*, p.94). Contudo, todas essas dificuldades não foram suficientes para deter o ímpeto do fotógrafo que, após três meses de trabalho subterrâneo, contabilizou um total de 100 negativos.

Segundo Nadar: “a maioria deles muito bons, alguns verdadeiramente tão perfeitos que pareciam ter sido alcançados *sob Júpiter, sob o sol*”⁶⁰. O que revela, novamente, o objetivo maior de reproduzir uma visualidade diurna dentro do submundo obscuro das catacumbas. Observando os resultados, no entanto, podemos notar um exagero na afirmação do fotógrafo: as sombras pronunciadas e a qualidade da luz nas imagens são evidentes e confirmam sua natureza artificial. Apesar disso, o entusiasmo de Nadar é bastante compreensível pela conjuntura de novidade da iluminação artificial aplicada a uma situação tão desafiadora, além das imagens surpreenderem por sua beleza.

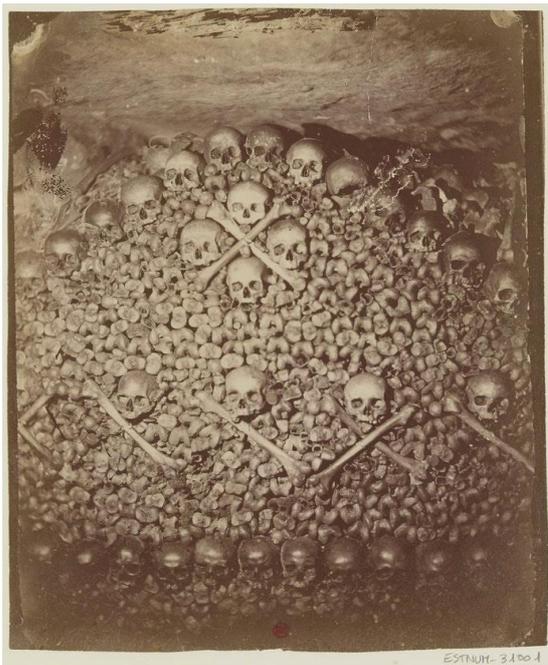


Figura 07. Félix Nadar, Fachada nº 19, Catacumbas de Paris, 1861.

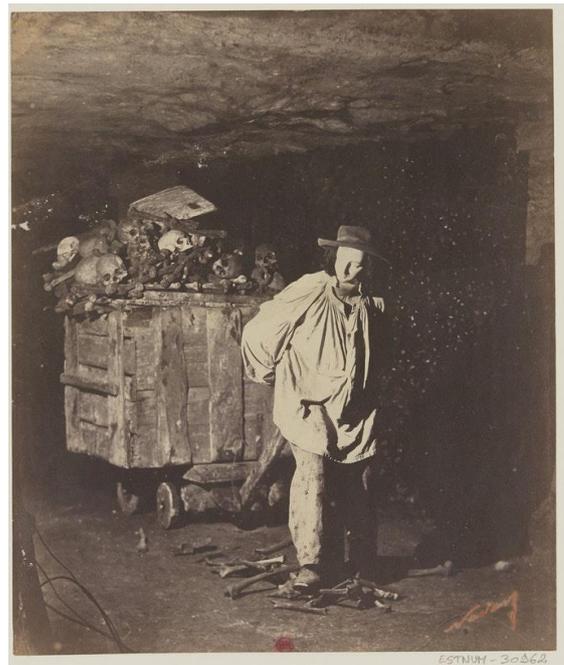


Figura 08. Félix Nadar, Manequim nas catacumbas, Catacumbas de Paris, 1861.

Outro ponto que chama atenção neste trabalho de Nadar (e que também se relaciona com as limitações técnicas que estamos discutindo) é o uso de manequins para simular o

⁶⁰ “most of them very good, some truly so perfect that they seemed to have been achieved *sub Jove, sub sole*.” (tradução do autor).

trabalho dos operários que organizaram as catacumbas (Figura 08). Como dissemos, o tempo de exposição era bastante longo, o que tornava inviável o uso de pessoas reais uma vez que elas fatalmente se mexeriam e provocariam um borrão na imagem, algo que comprometeria a estética definida e clara pretendida pelo fotógrafo. Assim, a escolha por manequins resolveria a questão, embora suas aparências pudessem causar certo estranhamento. Aliás, essas imagens inevitavelmente despertam a curiosidade em saber como esse truque foi apresentado e recebido pelo público. Teria sido ocultado de modo a apresentar-se sob o prisma do registro realista, como se ali fossem operários humanos trabalhando de fato no empilhamento dos ossos? Não sabemos. Contudo, sobre suas intenções, Nadar explica:

Eu havia julgado aconselhável animar algumas dessas cenas com o uso de uma figura humana, menos para torná-las pitorescas do que para dar um sentido de escala, uma precaução muitas vezes negligenciada pelos exploradores neste meio, às vezes com desconcertantes consequências. Nesses dezoito minutos de exposição, achei difícil obter a imobilidade inorgânica absoluta de um ser humano. Tentei contornar essa dificuldade por meio de manequins, que vesti com macacão de operário e arrumei no palco com o mínimo de estranheza possível; este detalhe não complicou nossas tarefas.⁶¹ (NADAR, 2015, p.93)

Não seria demais imaginar que muitas pessoas acreditaram, ou ao menos desconfiaram, na época, que as fotografias de Nadar foram feitas com pessoas reais. Além dos expedientes técnicos que negligenciavam os truques, simulações e estratégias de produção em nome de um discurso realista da imagem fotográfica, os longos tempos de exposição exigidos faziam com que mesmo pessoas reais retratadas se assemelhassem, muitas vezes, a manequins estáticos. Por outro lado, também não nos parece errôneo cogitar que mesmo quando percebido o truque, essas imagens tenham feito as pessoas pensarem em operários reais trabalhando no empilhamento desses ossos. Talvez suas imaginações tenham mesmo ido há quase um século atrás, quando esses trabalhadores andavam pelas madrugadas carregando pilhas de ossadas para os túneis subterrâneos da cidade luz. Assustavam-se com a escuridão? Ou quem sabe talvez até se divertissem montando esse quebra-cabeças bizarro de restos mortais. Novamente, não sabemos. Mas outra vez nos parece que a luz jogada na escuridão pela fotografia pode também abrir caminhos para a magia onírica da escuridão.

⁶¹ “I had judged it advisable to animate some of these scenes by the use of a human figure, less in order to render them picturesque than in order to give a sense of scale, a precaution too often neglected by explorers in this medium, sometimes with disconcerting consequences. For these eighteen minutes of exposure, I found it difficult to obtain absolute, inorganic immobility from a human being. I tried to get around this difficulty by means of mannequins, which I dressed in worker’s overalls and arranged on the stage with as little awkwardness as possible; this detail did not complicate our tasks.” (tradução do autor)

2.1.3 Observando a noite selvagem

A natureza e a vida selvagem sempre despertaram enorme curiosidade nos seres humanos. Se na vida de nossos mais antigos ancestrais esse interesse se manifestou muitas vezes sob a forma do respeito ritualístico que celebrava uma integração entre o homem e o meio ambiente, a modernidade trouxe como sua grande marca o distanciamento e um domínio cada vez maior do homem sobre o mundo natural. A própria ideia de civilização implicou em uma concepção largamente difundida de disponibilidade da natureza. Nessa lógica, potencializada pela técnica moderna, aqueles territórios ainda não explorados pelas atividades produtivas do homem passaram a ser vistos como selvagens, e a eles o homem considerado civilizado lançou seu olhar perscrutador. Assim, florestas tropicais, savanas africanas, montanhas e rios em todos os continentes com seus animais e plantas se tornaram alvo da curiosidade científica e do imaginário popular, que passou a desfrutar de um abrangente cardápio de testemunhos em foto e vídeo desse mundo “selvagem”.

As imagens técnicas exerceram um papel decisivo ao trazer aos nossos olhos não apenas imagens desse outro mundo (algo que os artistas viajantes já faziam com o desenho e a pintura), mas provas aparentemente incontestes. Como verificamos em revistas e sites especializados, canais de TV, filmes e séries, intrépidos aventureiros até hoje se dedicam a excursões exploratórias em ambientes hostis para documentarem a natureza. Com cada vez mais tecnologia, essas imagens parecem não cessar de revelar aspectos da flora e fauna em todos os cantos do mundo, inclusive sobre a noite nestes lugares⁶². Neste tópico analisaremos uma das primeiras tentativas da fotografia em registrar e conhecer esse mundo noturno selvagem que surgiu no final do século XIX, com o trabalho do controverso caçador alemão Carl George Schillings.

⁶² Em janeiro de 2020, a produtora de conteúdo *streaming Netflix* lançou o documentário “A Terra à noite” dedicado exclusivamente à vida selvagem noturna. As imagens foram gravadas com tecnologia que permite visualizar a noite de uma forma que nossos olhos não são capazes de ver, oferecendo um espetáculo realmente impressionante.

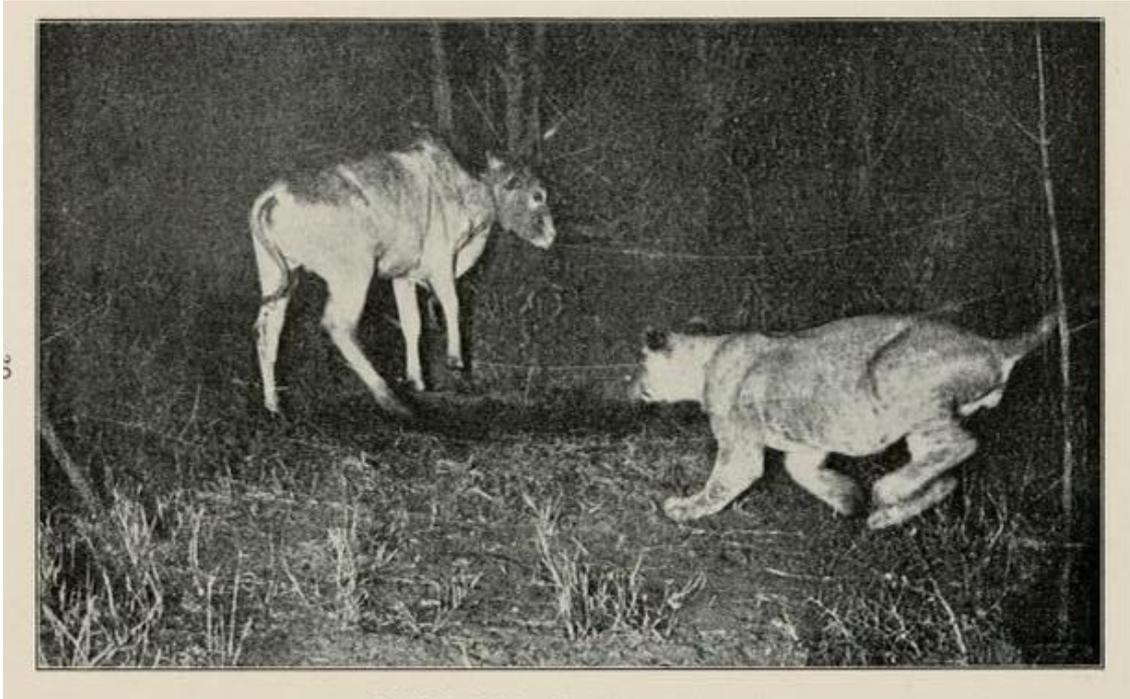


Figura 09. C.G Schillings. Gazela do Thomson pela luz do flash
(*Thomson Gazelles by flashlight*), 1902.



Figura 10. C.G Schillings. Leoa prestes a saltar em um boi
(*Lioness about to spring on an ox*), 1902.

Em 1905, C. G. Shillings publicou seu livro *With Flash-Light And Rifle: Photographing By Flash-Light At Night The Wild Animal World Of Equatorial Africa*, um relato de suas experiências como caçador e explorador, acompanhado por imagens fotográficas reunidas ao longo dos últimos anos de suas viagens. Como o próprio título indica, as imagens da vida selvagem tomadas à noite são um ponto de destaque do livro e isso se deve, obviamente, ao desafio que a tarefa atribuía a seu realizador naquela época. Embora o empreendimento de Schillings tenha sido realizado quase 40 anos depois das imagens das catacumbas de Nadar e já contasse com melhores possibilidades técnicas, sua missão envolveu novos problemas que exigiram uma série de experimentações.

Fora todo o peso que o uso do flash eletrônico ainda constituía no conjunto de equipamentos necessários, havia a imprevisibilidade e o perigo de se tentar registrar animais como leões, elefantes, hienas, rinocerontes e outros em seus habitats naturais. A motivação de Schillings para enfrentar essas dificuldades e, como Nadar, todo o descrédito de especialistas, foi a possibilidade de produzir registros fotográficos mais fiéis dos animais africanos. Por mais contraditório que possa parecer, Schillings acreditava que, atraindo esses animais com iscas e montando uma armadilha fotográfica com o disparo de *flashes*, ele conseguiria uma imagem mais próxima e definida do que com o uso de lentes teleobjetivas durante o dia.

A impossibilidade de obter impressões nítidas e claramente definidas dos animais com a teleobjetiva a cem passos ou mais, e as poucas chances que tive de fotografá-los à mão à luz do dia, foram responsáveis em parte pela minha determinação de tirar fotos com *flashes* à noite. A princípio, minha ideia foi desencorajada e contestada por consultores especialistas, mas o aparato Goerz-Schillings foi desenvolvido a partir de meus experimentos e agora é possível obter excelentes representações da vida selvagem⁶³ (SCHILLINGS, 1907, p.687)

Segundo seus relatos (1905, 1907), as fotografias publicadas em *With Flash-Light and Rifle* foram tomadas ao longo de quatro expedições para a África realizadas entre 1896 e 1902. Nas primeiras viagens, o autor aponta a sincronização entre o obturador da câmera e o equipamento de *flash* como um dos principais problemas que resultou em muitos negativos perdidos. Somente em suas últimas visitas, após a construção de um aparato específico às suas finalidades – em uma parceria com a empresa alemã Goerz Co. – Schillings se deu por satisfeito com os resultados.

⁶³ “The impossibility of securing sharp, clearly defined impressions of the animals with the telephoto lens at a hundred paces or more, and the few chances I had of photographing them close at hand by daylight, were responsible partly for my determination to go in for flashlight pictures by night. At first my idea was discouraged and opposed by expert advisers, but the Goerz-Schillings apparatus was evolved out of my experiments and makes it possible now to secure excellent representations of wild life.” (tradução do autor)

Apesar de não entrar em muitos detalhes sobre o funcionamento do dispositivo, seus relatos permitem imaginar que se tratava de uma luz de *flash* provocada pela explosão de elementos químicos (possivelmente a base de magnésio e outros compostos misturados) acionada por bateria eletrônica sincronizada ao obturador da câmera. Esse conjunto fotográfico, ele explica, poderia funcionar tanto com o fotógrafo no local quanto de forma remota, com o animal disparando o aparelho ao se movimentar forçando um fio acionador (*ibidem*, p.701).

A fotografia noturna de Schillings trabalhava, portanto, ao modo de uma armadilha que deveria ser muito bem planejada, inclusive delimitando previamente o foco e o provável enquadramento da imagem – o que era feito dispondo a isca em um local pré-definido. Além disso, havia toda uma preparação relacionada à compreensão do comportamento noturno dos animais, como o rastreamento dos locais em que eles se reuniam ou caçavam, onde bebiam água, entre outras informações que um caçador experiente como Schillings e seus auxiliares africanos dominavam.

Assim como nos outros exemplos mencionados acima, todos os esforços técnicos de Schillings tinham como meta a produção de imagens claras e bem definidas da noite. Embora o uso de luz artificial e de toda a produção das armadilhas em si já apresentem uma interferência direta no tipo de representação que se irá criar, isso não era visto como um problema no objetivo de trazer um registro fiel e isento dos animais selvagens e seus hábitos aos olhos do mundo civilizado que consumia essas imagens. Nos livros do autor, essa convicção é relatada diversas vezes. Comenta ele: "Eu geralmente fui bem-sucedido tirando fotos à noite em que os animais, por assim dizer, imprimiram a si próprios, sobre as placas sensíveis antes de perceberem a luz."⁶⁴ (SCHILLINGS, 1995, p. 11).

A recepção às imagens também confirma essa percepção de isenção e automatismo do registro. Um comentarista da época, William Boelsche, teria afirmado que as imagens de Schillings "revelam para nós a vida mais íntima dos animais que nenhum olho humano viu ou testemunhou antes, desde que homens e bestas se conheceram no mundo selvagem (...) Aqui a natureza foi feita para focar a si própria na placa fotográfica"⁶⁵ (*ibidem*, p.12). Outro comentário da época, do Dr. Lampert de Stuttgart, não apenas reforça essa concepção de isenção e automatismo da fotografia, mas chega ao cúmulo de atribuir a ela uma missão de salvaguarda dos animais africanos que àquela altura eram largamente ameaçados pelas ações humanas: "As

⁶⁴ "I often succeeded so well in taking pictures by flashlight that the animals had impressed themselves, as it were, upon the sensitive-plates before they had become aware of the light." (tradução do autor)

⁶⁵ "(...) they reveal to us the most intimate life of the animals which no human eye had ever witnessed before, ever since man and beast met in the wilderness. (...) Here nature has been made to focus itself on the photographic plate." (tradução do autor)

imagens de Schillings são de eminente importância em muitos aspectos. O mundo animal da África viverá nessas imagens muito depois que os animais forem varridos da terra pelo avanço do homem”⁶⁶ (*ibidem*, p. 13). O fatalismo com que é tratada a possibilidade de extinção dos animais pela ação do homem seria, portanto, aliviada por uma sobrevivência das espécies nos registros fotográficos. A conveniência dessa relação de correspondência entre imagem e realidade, forjada sob o signo de uma visibilidade diurna, clara, mostra aqui uma de suas facetas mais sinistras.

Nos relatos ao longo de seus livros Schillings assume com bastante naturalidade sua postura diante do avanço da destruição da fauna africana. Em nenhum momento ele considera sua atividade de caçador um problema. Ao contrário, ao não associar sua atividade diretamente ao risco de extinção animal, ele se integra ao imaginário do “homem moderno em sua marcha implacável de conquista”⁶⁷ (*ibidem*, p.2). A ideia de disponibilidade da natureza, que se encontra à mercê da lógica produtiva do homem é plenamente verificada nas páginas de Schillings, para quem “O homem civilizado destruirá tudo o que lhe parecer prejudicial ou sem valor, e tentará preservar apenas os animais e plantas que considerar úteis ou ornamentais”⁶⁸ (*ibidem*, p.2). De modo que a única atitude possível parece ser mesmo fotografar a fim de evitar o desaparecimento total da natureza.

É assim que suas expedições são conduzidas, com dois propósitos: matar e preservar fotograficamente. Sua equipe formada por convidados europeus e todo um grupo de nativos africanos (reiteradamente chamados por ele de “meus pretos”⁶⁹, evidenciando no linguajar racista a percepção de disponibilidade que o europeu tinha também das pessoas da África) passava dias seguindo trilhas de animais que eram alvos da câmera e do rifle de Schillings. Narrando uma caçada de elefantes, ele traz detalhes de como após dias de perseguição a um grupo de 20 animais, teve um encontro arriscado com um deles que se voltou contra a equipe do caçador e foi abatido. Antes do disparo final, porém, o animal foi registrado pela câmera de Schillings que tão logo verificou a morte do animal, comandou seus subordinados para “esfolar a cabeça do elefante morto e lhe soltar as presas”⁷⁰ (SCHILLINGS, 1907, p.105) – o que indica que a venda de marfim provavelmente era também fonte de renda do explorador.

⁶⁶ “Schillings' pictures are of eminent importance in many respects. The animal world of Africa will live in these pictures long after the animals have been swept from the earth by the advance of man.” (tradução do autor)

⁶⁷ “(...) modern man on his relentless march on conquest.” (tradução do autor)

⁶⁸ Civilized man will destroy all that appears to him harmful or valueless, and will try to preserve only those animals and plants which he deems useful or ornamental. (tradução do autor)

⁶⁹ “My blacks” (*ibidem*, p.102) (tradução do autor)

⁷⁰ “To skin the head of the dead elephant, and to loosen the tusks” (tradução do autor)

Além dessa ideia contraditória de preservação da fauna que se ancorava em questionáveis concepções científicas oitocentistas⁷¹, a realização de imagens fotográficas por Schillings e o investimento de um discurso de veracidade sobre elas atendia ao propósito bastante ególatra de promover a reputação do autor enquanto um explorador destemido. Isso é algo bastante comum neste meio em que a fotografia veio complementar as presas e cabeças empalhadas como troféu e testemunho de feitos extraordinários. É nesse sentido que Schillings critica avidamente os relatos de livros de zoologia de sua época em que percebe fraude na manipulação das imagens fotográficas e nos relatos.

Mas a maioria dos livros de zoologia e de viagens são ilustrados de maneira a fazer chorar uma pessoa criteriosa. Mesmo em livros mais recentes, fotografias de bichos empalhados, sozinhos ou em grupos, colocados a céu aberto, são passadas como fotografias tiradas na selva. Isso, obviamente, é uma dolorosa fraude, e as imagens, portanto, muitas vezes estão no mesmo nível do texto que o acompanha, que é inventado por pessoas que, em casa, dificilmente conseguem matar uma lebre, mas que, em terras estrangeiras, encontram as aventuras mais extraordinárias.⁷² (SCHILLINGS, 1905, p.12)

O autor segue descrevendo os relatos destes livros como “descrições brilhantes de aventuras extraordinárias”⁷³ (*ibidem*, p.12). Contra esses relatos e imagens, seu livro ofereceria uma valiosa contribuição por apresentar informações verídicas confirmadas por “documentos absolutamente confiáveis, na forma de fotografias”⁷⁴ (*ibidem*, p.18). Assim, promovendo uma iluminação da noite selvagem, as imagens de Schillings, uma das primeiras e mais bem-sucedidas experiências do tipo, contribuíram para desenvolver a fotografia enquanto ferramenta de conhecimento sobre o noturno. Vemos aqui a presença de um espírito iluminador já fartamente explorado nas imagens de outros campos da ciência e da técnica do período. Algo que também pode ser observado nas investidas dos fotógrafos da lua e nas incursões de Nadar, que compartilham com Schillings a busca de uma observação plena da noite traduzida na forma de uma estética diurna, que buscou definição e clareza, seja a partir do desenvolvimento técnico de lentes e materiais de registro, seja provendo a noite com luzes artificiais que

⁷¹ Como diversos fotógrafos ao longo do século XIX, Schillings se associou ao ímpeto explorador dos naturalistas que em muitos casos não passaram de empreitadas pseudo-científicas para comprovar ou justificar preconceitos e separações entre o mundo civilizado e o dito selvagem. Ver mais em Samain (2001). Também comentaremos o assunto em nosso capítulo 4, dedicado a obra de Claudia Andujar acerca dos indígenas Yanomami, no Brasil.

⁷² “But most books on zoology, and most books of travel, are illustrated in a manner to make the judicious weep. Even in books of recent date, pictures of stuffed animals, single and in groups, placed in the open, are passed off as photographs taken in the wilderness. This, of course, is plainly fraud, and the pictures are thus often on a level with the accompanying text, which is concocted by people who, at home, hardly succeed in killing a hare, but who, in foreign lands, meet with the most extraordinary adventures.” (tradução do autor)

⁷³ “Glowing descriptions of imaginary adventures.” (tradução do autor)

⁷⁴ “Absolutely trustworthy documents, in the form of photographs.” (tradução do autor)

simulassem a claridade solar e dispersassem ao máximo as sombras. Vejamos agora o tratamento oposto das sombras, integradas ao regime noturno da arte no século XIX.

2.2 O dia sombrio oitocentista: Experiências artísticas de obscurecimento da imagem fotográfica

Foram muitas as experiências e apropriações da tecnologia fotográfica por sujeitos com pretensões artísticas no século XIX. Desde as encenações e ficcionalizações de retratistas, como Julia Margaret Cameron (1815-1879), até as montagens de Henry Peach Robinson (1830-1901) e Oscar Gustave Rejlander (1813-1875), encontramos exemplos da subversão das premissas estéticas da observação direta, cara aos expedientes utilitaristas, técnicos ou científicos do meio fotográfico (maior definição possível da imagem, iluminação plena, mínima intervenção do fotógrafo no processo, entre outras).

Dentre estas reivindicações artísticas da fotografia oitocentista, destacaremos aqui aquelas em que há a busca de uma estética noturna nas imagens e a produção, de um modo geral, de um *dia sombrio*. Nosso interesse é detectar, mesmo no ambiente positivista do século XIX, alguns exemplos do regime noturno que mencionamos anteriormente. Notadamente aqueles em que imagens mais contrastadas, nebulosas ou obscuras apresentavam-se como uma contracorrente à produção fotográfica do período.

2.2.1 As sombras difusas da Calotipia

Uma das primeiras e mais fundamentais disputas em torno da fotografia diz respeito às diferentes tecnologias para sua realização e seus resultados estéticos. Hoje, após estudos importantes, como os levados a cabo pelo pesquisador brasileiro Boris Kossoy (1980, 2009, 2014), sabemos que na época do anúncio de sua descoberta oficial, em 1839, havia diversos inventores dedicados a encontrar formas de fixar a imagem gerada pela câmera obscura. Sabemos também, como aponta André Rouillé (2009), que o sucesso do daguerreótipo está relacionado à capacidade que essa tecnologia apresentou em produzir imagens mais nítidas que seus concorrentes, sendo visto, inicialmente, como mais promissor e adequado às aspirações científicas e utilitaristas interessadas em imagens que fossem verdadeiras cópias do real. É neste contexto que outros processos, como a calotipia, tiveram um destino diverso, sendo assimilados pelos discursos e práticas com intenções artísticas.

A calotipia⁷⁵ foi uma tecnologia fotográfica baseada no processo negativo/positivo, ou seja, primeiro se produzia a matriz da imagem em negativo e, a partir deste, eram feitas cópias positivas em papel. Além dessa diferença importante com relação ao daguerreótipo, cuja chapa metálica já era a própria base da imagem, a calotipia produzia uma imagem difusa, mais parecida com um desenho. Essa característica foi marcante para que o calótipo fosse rejeitado pelos membros da Academia de Ciências. Contudo, ele foi acolhido por artistas interessados justamente nesta característica estética. Assim, uma das primeiras divisões entre ciência e arte pode ser observada aqui entre artistas e fotógrafos práticos. Como salienta Rouillé:

Apresentando os positivos diretos sobre papel de Bayard como “verdadeiros desenhos”, dotados de um “efeito realmente encantador”⁷⁶, difícil de ser alcançado pelos daguerreótipos, a Academia de Belas Artes anuncia, a partir de 1839, a oposição que, uma década mais tarde, vai colocar em confronto os calotipistas (fotógrafos-artistas, muitas vezes amadores, adeptos fervorosos do negativo de papel e do *fou*) contra os práticos, geralmente profissionais, partidários do negativo de vidro e do nítido. (ROUILLÉ, 2009, p.237)

Como podemos imaginar, as imagens difusas e pobres em detalhes dos calotipistas serviam pouco aos propósitos científicos e utilitários da Academia de Ciências Francesa. Essa instituição projetava na técnica de Daguerre o futuro da fotografia, uma vez que a nitidez das imagens desse processo era mais pertinente aos objetivos práticos anunciados para a técnica no discurso de defesa daquela invenção. Como vemos, os regimes de luminosidade operavam complexas redes de sustentação das quais instituições da sociedade, com seus interesses conflitantes, também participavam⁷⁷. Se por um lado os “verdadeiros desenhos” difusos do calótipo falhavam no intuito de fornecer a maior nitidez e quantidade possível de elementos do

⁷⁵ Na França, Hippolyte Bayard (1801-1887) foi o principal nome no desenvolvimento e utilização da calotipia no final da década de 1830. Na Inglaterra, um processo semelhante foi desenvolvido por William Henry Fox Talbot (1800-1877) que denominou o invento de “Talbótipo”, em 1841.

⁷⁶ Désiré Raoul-Rochette “Académie Royale des Beaux-arts”. Rapports sur les dessins produits par le procédé de M. Bayard”, em *Le moniteur Universel*, 2-11-1839, *apud* ROUILLÉ, 2009, p.237.

⁷⁷ Por trás dessa disputa, aliás, há uma série de fatos interessantes que remontam ao nascimento oficial da fotografia. Embora Louis Jacques Mandé Daguerre seja considerado seu criador oficial, em virtude da patente conseguida em 1839 (apesar de o invento ter sido realizado em parceria com Joseph Nicéphore Niépce, anos antes, mas que já tinha falecido), são diversos os relatos de outros criadores que propuseram métodos de fixação da imagem obtida pela câmera obscura no mesmo período, inclusive no Brasil, como demonstrou Kossoy (1980, 2009, 2014). A própria calotipia é um desses métodos. Apesar de ter sido oficialmente reclamada por William Fox Talbot na Inglaterra apenas em 1841, ela já era pesquisada e realizada na França por Hyppolite Bayard. Este último, aliás, foi preterido em seu país a favor da técnica de Daguerre que dispunha de melhores condições para prospecção de seu invento, inclusive porque a nitidez conferida por seu método agradava mais a comunidade científica, de modo que dispunha de maior rede de apoio e contatos políticos que permitiram sua adoção oficial e obtenção da patente (Sanz, 2006). Patente essa que foi comprada pelo governo francês, que indenizou Daguerre e os descendentes de Niépce, e liberada para uso público, ao contrário de Talbot, que manteve a patente do seu invento na Inglaterra, o que de certa forma restringiu a sua difusão.

real, dificultando a função de testemunha e de prova da fotografia, por outro, elas tinham a capacidade de “encantar” seus observadores. De fato, liberados das amarras realistas impostas às agendas utilitaristas e científicas, os “desenhistas” do calótipo desfrutavam, indubitavelmente, de maior liberdade criativa.

Assim, longe de desaparecer da história da fotografia, o calótipo motivou uma primeira separação entre instituições e atores que encampavam a disputa ontológica de luz e sombra na apropriação da nova tecnologia fotográfica. Gustave Le Gray (1820-1884), Henry Le Secq (1818-1882), Eugène Cuvelier (1837-1900) estão entre aqueles que Rouillé classificou como a “primeira geração dos fotógrafos-artistas” (*ibidem*, p. 238). Le Gray chegou a afirmar, inclusive, seu desejo de que a fotografia “em vez de cair no domínio da indústria, do comércio, caia no da arte” (*ibidem*, p. 237), revelando a disputa que havia naquele momento. Enquanto as imagens nítidas do daguerreótipo refletiam a luz e a clareza desejada pela racionalidade científica e técnica, a pouca definição e o esfumado natural do calótipo remetia à noite do sonho e da imaginação em suas imagens. Assim como os pintores paisagistas da escola de Barbizon, esses primeiros fotógrafos-artistas também realizaram seus estudos na floresta de Fontainebleau, uma aproximação que revela, ademais, o desejo de integrar a fotografia ao universo da arte.



Figura 11. Eugène Cuvelier. Floresta de Fontainebleau. 1859-1862.

Várias imagens desses primeiros fotógrafos-artistas apresentavam uma semelhança formal com essa imagem de Cuvelier (figura 11): contraluzes pronunciados que destacam a silhueta dos objetos, gradação tonal entre os planos de modo a acentuar uma atmosfera de névoa e indefinição (uma condição natural que era reforçada pela técnica e escolhas formais dos fotógrafos), além do efeito difuso geral característico do processo do calótipo.⁷⁸ São imagens que não pretendem esconder o trabalho de expressão e construção de um olhar. Transformando em contornos de sombras os detalhes da vegetação, pintando os planos de fundo com o brilho superexposto da luz do sol em direção à lente e contando com a especificidade *flou* da técnica do calótipo, esses fotógrafos criavam não um registro, ou um decalque da floresta, mas a imagem idílica e bucólica do campo francês, como pode ser observado nesta e em outras imagens desses artistas.

Contra a “ indiscreta prolixidade de detalhes ” do daguerreótipo (WEY *apud* ROUILLÉ, 2009, p.246) que era reivindicado para uma missão civilizacional de servir ao conhecimento e à memória objetiva do homem, a fotografia aqui assumiu seu aspecto de produção, dando ênfase às escolhas formais operadas pelo artista e suas possibilidades de trabalhar a partir da imaginação e da expressão individual. Toda essa estética conferia a essas imagens um aspecto sombrio, obscuro, distante da nitidez e da claridade almejada pelos homens técnicos para a tecnologia fotográfica. Embora realizadas em plena luz do dia, as imagens fruto da calotipia não correspondiam à visualidade da luz diurna de outras técnicas. Seu uso nesse contexto, aliado à escolha de temas, buscava não simplesmente um registro do real, claro e discernível, mas produzir uma obra cujas propriedades artísticas apelam à indefinição e ao drama noturno.

2.2.2 A Petrópolis noturna de Revert-Henry Klumb

Como mencionamos acima, o retrato foi um dos gêneros fotográficos mais populares ao longo do século XIX. Especialmente na segunda metade deste século, inovações técnicas como o formato *carte de visite* e *cabinet portrait*⁷⁹ produziram um aumento significativo de espaços

⁷⁸ Embora outras imagens do fotógrafo tenham mais definição do que esta e ele também tenha usado o negativo de vidro impresso com albúmen (uma trajetória semelhante à de outros fotógrafos-artistas desse início, como Gustave Le Gray), o que confere muito mais nitidez às imagens, Cuvelier mantém a coerência do seu olhar com a escolha de temas como ruínas e principalmente florestas, árvores e paisagens que consistentemente sugerem um clima de mistério mais do que uma descrição.

⁷⁹ *Carte de visite* é o nome dado ao processo fotográfico patenteado em 1854 por Eugene Disdéri, na França. O processo gera um retrato em albumina sobre cartolina em formato aproximado de 6x9cm. O *Cabinet Portrait* foi uma evolução desse processo surgido na Inglaterra em 1866. Apresentava um formato maior do que seu antecessor, aproximadamente 9x14cm (Mello, 1998).

próprios para a tomada do retrato fotográfico: os estúdios, ateliês ou casas fotográficas. Além da viabilidade econômica fruto dessas evoluções, o sucesso comercial desses estabelecimentos - aquilo que Cândido Domingos Grangeiro chamou e “a febre do retrato” (2000) - está intimamente ligado aos novos hábitos de uma parcela da população que detinha as condições de produzir uma imagem de si e colecionar outras imagens na figura dos álbuns fotográficos. É nesse contexto que uma série de fotógrafos estrangeiros foram atraídos ao Brasil para explorar esse mercado.

Foi o que ocorreu com o alemão Revert-Henry Klumb (1825-1886, que chegou ao Brasil na década de 1850 e logo inaugurou seu ateliê na cidade do Rio de Janeiro. Como outros fotógrafos importantes do período, Klumb conciliava a prática comercial do retrato à exploração de outros territórios na fotografia⁸⁰. De todas as suas realizações, a produção de efeitos noturnos nas fotografias de paisagens da cidade de Petrópolis possui uma importância singular no contexto de nossa pesquisa.

Estas belas imagens de Klumb não apenas demonstram toda a inventividade e perspicácia do fotógrafo, mas indicam uma das mais bem-sucedidas experiências artísticas desses primeiros tempos da fotografia, evidenciando que o meio fotográfico poderia ir muito além do mero registro direto da realidade. Assim como outros grandes nomes da fotografia brasileira do século XIX, Klumb também foi bastante requisitado pela família imperial – uma das maiores incentivadoras da fotografia no país (Vasquez, 2002). Na década de 1860, essa relação próxima rendeu ao fotógrafo a possibilidade de ensinar a arte da fotografia à princesa Isabel, além do recebimento do título de “fotógrafo da Casa Imperial”, conferido em 1861⁸¹. Este status provavelmente contribuiu com as condições para a mudança de residência do fotógrafo alemão para a cidade serrana de Petrópolis onde empreendeu uma extensa documentação no período compreendido entre 1866 e 1874, incluindo sua série de imagens noturnas.

⁸⁰ São atribuídas a Revert-Henry Klumb contribuições valiosas à nossa iconografia, como algumas das primeiras imagens estereoscópicas produzidas no Brasil, além da evolução dos processos editoriais com uso da fotografia, como fica demonstrado pela publicação em 1872 do livro fotográfico “Doze Horas em Diligência. Guia do Viajante de Petrópolis a Juiz de Fora”, de sua autoria.

⁸¹ Segundo anota Rubens Fernandes Junior (2000), Revert-Henry Klumb foi o fotógrafo preferido da Imperatriz Thereza Christina.



Figura 12. Revert-Henry Klumb. Imagem da série de vistas noturnas de Petrópolis. Fotografia tomada no período 1866-1874.

Evidentemente que com a tecnologia disponível naquele momento não era possível realizar tomadas noturnas, de modo que as fotos de Klumb emulam um efeito noturno produzido com base em um engenhoso processo. Trata-se de um efeito construído a partir de uma fotografia tomada de dia, especialmente preparada com a finalidade de ser manipulada em sua revelação para gerar o efeito obscuro. Contando com a dupla etapa permitida pelo processo negativo-positivo da técnica do colódio,⁸² Klumb realizava a fotografia sub-expondo o negativo no momento da tomada e completava o processo super-expondo quando da transferência para a cópia positiva em papel. Segundo Sergio Burgi (IMS, 2014), coordenador de fotografia do Instituto Moreira Sales, esse processo era complementado por intervenções manuais que Klumb fazia para criar elementos noturnos nas imagens, como a lua, luzes de postes, estrelas, realce nos contrastes para reforçar a aparência das nuvens entre outros.

Várias das vistas noturnas da série de Klumb têm como referência a visualidade de uma noite enluarada. Na vista que temos na figura 12, por exemplo, o efeito noturno é notadamente inspirado em uma noite de lua cheia. Aqui, inclusive, o próprio astro noturno é colocado na

⁸² A tecnologia do colódio úmido sucedeu o calótipo. Também baseado nas duas etapas negativo-positivo, o colódio consistia em uma solução química posta sobre uma chapa de vidro tornando-a sensível à luz (MELLO, 1998).

imagem, posicionado no canto esquerdo superior atrás da copa da árvore. Essa aparição da lua não decorre de um registro direto do astro capturado pela câmera de Klumb, mas é resultado de uma intervenção na superfície da imagem. Esse processo, aliás, não se resumia às etapas de exposição e revelação mencionadas, tampouco à colocação de pontos de luz na cena, mas incluía a criação de uma atmosfera noturna presente já na captura da cena diurna. Desde a composição dos planos, bem como da iluminação solar que incide sobre os elementos da imagem, havia um conjunto de escolhas que concorriam para o sucesso do efeito.



Figura 13. Revert-Henry Klumb. s/t, Petrópolis-RJ, imagens tomadas no período 1866-1874.

Nesta imagem (figura 13) podemos observar a perspicácia desse processo. Não há um escurecimento total ou indiscriminado na imagem, mas uma pintura minuciosamente planejada. A silhueta escura das árvores alterna-se às partes iluminadas, como a rua e os casarões. De forma bastante inovadora, Klumb experimentou um princípio básico que seria desenvolvido futuramente: a noite exige um planejamento apurado da iluminação para ser revelada,⁸³ para que seus efeitos dramáticos sejam realçados, algo sobre o qual Brassai falará bastante, como veremos. O projeto de Klumb, aliás, parece estar ciente disso. Sua busca de uma paisagem noturna tinha o objetivo de confrontar seus espectadores com a carga dramática de uma noite

⁸³ Como comenta Borchhardt-Birbaumer e Jesse (2012), os efeitos de obscurecimento da imagem com o intuito de simular uma representação da noite a partir de cenas tomadas de dia são onipresentes na história da fotografia e do cinema. Desde as técnicas do século XIX, como exemplificado aqui em Revert-Henry Klumb, até filtros em câmeras de celular atualmente, passando pela famosa “Noite Americana” do cinema Hollywoodiano. Também conhecida como *day-for-night film scene* ou simplesmente *American Nights*, esse famoso efeito consiste em combinar um determinado tipo de exposição e iluminação (uma mistura de subexposição e luz lateral) com a aplicação de uma forte tonalidade azulada (conseguida por meio de balanço de branco, uso de filtros ou mesmo na pós-produção) que dá ares fantásticos à representação e se tornou a grande marca estética desse efeito.

de lua cheia aplicada às cenas diurnas do cotidiano. Esse objetivo é verificado na existência de duas imagens da mesma cena: um diurno e outro noturno.

Em 1875, a série de imagens noturnas de Revert-Henry Klumb foi exposta na cidade de Petrópolis. Embora não haja um registro preciso da forma como essas imagens foram expostas na ocasião para sabermos se as tomadas diurnas e noturnas foram postas lado a lado, a simples existência dessas cenas paralelas indica que ao menos para o fotógrafo esse confronto entre uma mesma cena vista sob uma luz diurna e noturna tinha um significado importante. De fato, parece haver nesse cotejamento provocado por Klumb um apelo de desvelamento, como se por trás das cenas diurnas da cidade de Petrópolis habitasse todo um mundo noturno possível pelos truques do processo fotográfico. O sistemático gesto de captura dessas duas tomadas traz em si uma reivindicação poderosa da fotografia para aquilo que pode ser feito com os reflexos captados pelo registro direto. Eles não se restringem a uma mera função testemunhal, mas podem provocar a imaginação a partir da criação de um mundo inteiramente oposto. Sobre a importância artística dessa experiência de Klumb, Sergio Burgi afirma:

Esta manipulação deliberada, com um sentido estético e formal em um período em que a fotografia tecnicamente não era capaz de registrar cenas com pouca intensidade de luz faz dessa série de Klumb algo extremamente significativo do ponto de vista estético, formal, do ponto de vista dos limites da linguagem naquele momento (in IMS, 2014).

Assim como outros fotógrafos artistas do século XIX, Revert-Henry Klumb possuía um profundo conhecimento do processo fotográfico, além de um espírito criador que o levou a subverter o que seria a utilização mais comum da fotografia – codificada sob o signo do registro direto do regime diurno – a favor do truque e da manipulação na construção de um efeito específico. Ao fazê-lo, ele tornou-se um pioneiro na busca por uma representação visual da noite pela fotografia.

2.2.3 O Pictorialismo: a noite da arte fotográfica do século XIX

O Pictorialismo foi um amplo movimento em torno da fotografia, levado a cabo na última década do século XIX, que aprofundou as pretensões das experiências anteriores de elevar a imagem fotográfica ao estatuto de obra de arte. Do ponto de vista político e estrutural, o movimento criou uma ampla rede de sustentação, promoção, estudo, comércio e divulgação

da fotografia de arte.⁸⁴ Do ponto de vista estético, o Pictorialismo não apenas se tornou reconhecido pelas suas imagens obscuras (parte considerável de sua produção), mas definiu e aprofundou as bases teóricas que deveriam sustentar essa estética. A busca por uma subjetividade expressa na imagem era um objetivo dos pictorialistas que se relaciona diretamente com a opção pelas imagens sombrias e difusas em detrimento da realidade clara e nítida da fotografia técnica e amadora.

Há aí uma herança romântica percebida na preponderância do idealismo sobre o realismo almejado pela visão objetiva da máquina fotográfica. Em um movimento de clara aproximação aos processos da pintura, pretendeu-se dotar a fotografia das mesmas marcas de originalidade que a mão do pintor conferia à tela. Valendo-se de toda sorte de interferências no processo fotográfico, desde as impressões compostas⁸⁵ até as manipulações do clichê fotográfico por meio da aplicação da goma bicromatada,⁸⁶ raspagens, pinceladas e outros processos, os pictorialistas pretendiam se afastar cada vez mais do real e da representação precisa do mundo.

Além disso, esses procedimentos conferiam singularidade à obra, uma vez que manipuladas dessa forma não poderiam ser facilmente reproduzidas, o que de acordo com os pictorialistas aumentava o valor artístico da imagem. Sobre essa soberania do idealismo subjetivo, a fala de Henry Peach Robinson (1830-1901), uma referência importante do movimento, é elucidativa:

(...) em algumas exposições recentes foram mostrados conjuntos de imagens, variando desde as minuciosamente definidas até aquelas de extrema difusão, que não poderiam ter vindo de outras mãos e mentes além daquelas que as produziram; eram tão individuais quanto as obras dos pintores mais educados e representavam não tanto

⁸⁴ Em 1891 ocorreu a primeira exposição do *Camera Club* de Viena, em que cerca de 350 fotógrafos inscreveram trabalhos selecionados sob critérios “artísticos”. Algumas das mostras importantes que seguiram a exposição de Viena foram o salão da Associação Belga de fotografia em 1892, a exposição da *Linked Ring Brothers* de Londres em 1893 e a do *Photo Club* de Paris em 1894 (MÉLON, 1998). Também testemunham a relevância do movimento a influência que teve anos mais tarde em países distantes de sua origem, como o Brasil. Aqui, o movimento também teve como base as associações de fotógrafos, especialmente o Photo Clube Brasileiro, do Rio de Janeiro, que a partir da década de 1920 realizou salões anuais de fotografia, além de editar a revista *Photogramma* para promover a fotografia de arte no país (MELLO, 1998). Contudo, é importante ressaltar que esse pictorialismo tardio chegou ao Brasil já bastante influenciado por tendências modernas, especialmente pela fotografia direta norte-americana (que teve Alfred Stieglitz como um de seus principais nomes). Isso fica bastante evidente, por exemplo, na obra da fotógrafa brasileira Hermínia Nogueira Borges (*ibidem*).

⁸⁵ A impressão composta é uma técnica de impressão de mais de um negativo em uma mesma cópia positiva. Oscar Gustave Rejlander (1813-1875) e Henry Peach Robinson (1830-1901) estão entre os artistas mais famosos que utilizaram essa técnica no século XIX.

⁸⁶ A goma bicromatada foi uma técnica muito utilizada pelos pictorialistas que consistia em emulsionar um papel com goma arábica misturada com dicromato de potássio, formando então a goma bicromatada. Após a exposição, o processo demandava a remoção manual das áreas não expostas, o que conferia maior controle na formação da imagem (MELLO, 1998).

o assunto que estava diante da câmera, mas a impressão individual do fotógrafo sobre o assunto.⁸⁷ (ROBINSON, 1896, p.96).

Além de dar conta da prevalência da interpretação do assunto sobre um suposto registro isento pelo fotógrafo, a fala de Robinson toca em outro fundamento importante do movimento pictorialista: a legitimidade da visão difusa enquanto valor estético. De fato, como vimos acima na apropriação artística do calótipo, desde as experiências iniciais da fotografia já havia a discussão entre nitidez (*net*) e difuso (*flou*) (ROUILLÉ, 2009). Embora o resultado difuso das imagens produzidas com o negativo em papel do calótipo agradasse os primeiros fotógrafos artistas, a nitidez do vidro do colódio logo se tornou um padrão mesmo entre os artistas, como atesta a trajetória de Eugène Cuvelier, Gustave Le Gray e outros. Assim, superada a primeira fase difusa do calótipo, as intervenções artísticas passaram a focar mais na construção de ficcionalização, como exemplificado pela obra de Julia Margaret Cameron (1815-1879) e nas montagens com impressão composta que vemos em Oscar Gustave Rejlander e Henry Peach Robinson. É o Pictorialismo que retoma essa antiga discussão resgatando o valor artístico das imagens difusas e sombrias, uma proposição estética que, ademais, se alinhava às teses naturalistas em voga no final do século XIX, como aponta Marc Mélon (1998).

Inspirado nos trabalhos científicos do Dr. Hermann Von Helmholtz (1821-1894) sobre o funcionamento da visão humana, o naturalismo aplicado à fotografia defendia uma imagem que correspondesse da forma mais próxima possível à interpretação que o olho faz da realidade. Da mesma forma que a apreensão do real pelo olho humano nunca se dá de forma plena, ou seja, sempre há uma seleção, uma focalização, a fotografia também deve fazê-lo utilizando-se de todos os artifícios para escapar de uma apreensão do todo que a práxis mais comum do meio tende a fazer ao abusar da nitidez e das grandes profundidades de campo.

É neste sentido que o fotógrafo inspirado pelo naturalismo “atenua os contrastes, joga com a profundidade de campo e empurra na imprecisão os planos de fundo, bem como o entorno imediato do objeto que o olho percebe indiretamente, ele enfatiza os detalhes nas sombras graças às luzes refletidas”⁸⁸ (MÉLON, 1998, p. 84). Todas essas operações corroboram o idealismo interpretativo proposto por Robinson e o afastamento de uma realidade clara, conforme definida no âmbito do regime diurno. De fato, em que pese as intervenções em busca

⁸⁷ “In some recent exhibitions there were sets of pictures shown, varying from the minutely defined to those of extreme diffusion, which could have come from no other hands and minds than those which produced them; they were as individual as the works of the most mannered painters, and represented not so much the subject which was before the camera as the photographer’s individual impression of the subject.” (tradução do autor)

⁸⁸ “il atténue les contrastes, joue sur la profondeur de champ et repousse dans l'imprécision les arrière-plans ainsi que les abords immédiats de l'objet que l'oeil perçoit indirectement; il met en valeur les détails dans les ombres grâce aux lumières réfléchies” (tradução do autor)

do naturalismo da visão humana, não há nenhuma apreensão do real, mas justamente seu oposto. Como observou Mélon, há “a eliminação de um excesso de real” (*ibidem*).⁸⁹



Figura 14. Dr. Peter Henry Emerson. *Um puxão rígido (A stiff Pull)*, 1888.

Como percebemos nesta imagem de Peter Henry Emerson (1856-1936), há um trabalho de ajuste que visa preservar as ideias centrais de uma visão naturalista. Desde a manutenção do desfoque no homem em movimento no primeiro plano, passando pela baixa definição dos contornos do arado e dos cavalos ao fundo, busca-se a representação do ponto de vista do olho considerado a partir de seu funcionamento fisiológico. Entende-se, afinal, que o olho não vê como a câmera e por isso há que se interferir no processo, modificá-lo a favor do humano e de sua visão parcial, precária. Essas ideias foram muito fortes também na estética pictorialista que, de modo geral, apelou como nunca ao difuso, produzindo um mundo nebuloso e obscurecido mesmo nas representações de cenas diurnas.

De fato, parecia haver uma eterna sombra pairando sob o olhar pictorialista, como podemos observar nas fotografias abaixo (figuras 15 e 16). Sustentados por um idealismo que procurava não o mundo em si, mas o filtro interpretativo pelo qual o artista observa a realidade aliado à valorização de um mundo natural, fisiológico, os pictorialistas tentaram definir uma

⁸⁹ “l’élímination d’un excès de réel” (tradução do autor)

arte fotográfica mais voltada para a expressão do gênio artístico do que para a produção de cópias frias e automáticas do mundo. Ao fazê-lo, aceitaram o corte moderno que separou a imaginação, a memória e outras representações sombrias e difusas de uma realidade definida pela claridade e objetividade.



Figura 15. Eduard J. Steichen. Pastoral-Luar (*Pastoral– moonlight*), 1907.

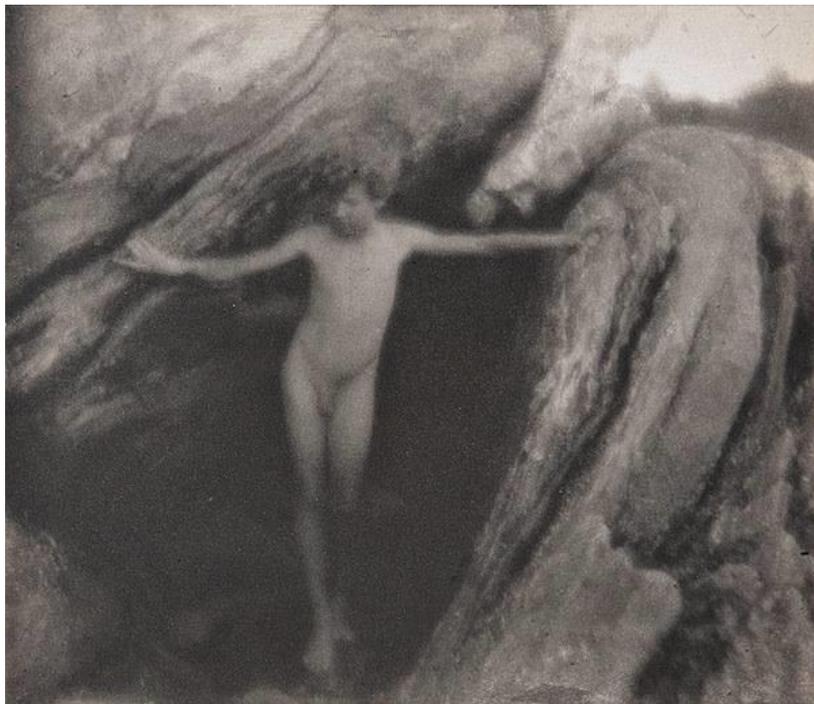


Figura 16. Clarence H. White. Nu (*Nude*), 1908

Vê-se, portanto, a relação direta estabelecida entre a estética difusa e a originalidade de uma impressão subjetiva, individual do artista-fotógrafo sobre o assunto. Os pictorialistas, assim, se valem das mesmas premissas do idealismo romântico que determinados setores artísticos contrapunham aos postulados diurnos, definidos e claros que marcam a ontologia iluminista e positivista. Com essa atitude, pretenderam comparar fotografia e pintura na capacidade de expressar uma interioridade mais do que criar uma representação fidedigna da realidade. O real, definido majoritariamente pela clareza da visão, se tornou algo a ser rechaçado ou ao menos evitado no contexto do movimento. Por meio da escolha de cenários com iluminação sombria e formas indefinidas, e ainda com o uso de manipulações técnicas da imagem, buscou-se conferir à estética obscura uma legitimidade artística que remonta às predileções pela técnica do calótipo.

Contudo, é importante observarmos algumas contradições do movimento. Se por um lado o Pictorialismo ecoa as aspirações românticas de valorização da subjetividade do artista, por outro, seus temas bucólicos, pastoris e pitorescos obedecem às “categorias dos salões de pintura” (POIVERT, 2008, p.17) de “tradição neoclássica” (ROUILLÉ, 2009, p. 253). Assim, temos aqui algo muito diverso do questionamento dos ideais do belo que vimos em artistas como Fuselli, Blake, Gillray, Goya e outros românticos. Ao contrário, assistimos nas imagens do Pictorialismo o ressurgimento de antigas categorias formais da pintura acadêmica, em que a busca do ideal de beleza do classicismo pode ser vista nos retratos, nas naturezas mortas, nas cenas de frivolidade e do trabalho no campo. Algo, portanto, oposto ao sentido disruptivo que o Romantismo propôs a seu tempo. A crítica abaixo contemporânea a uma série de imagens de Clarence H. White, da qual a figura 16 faz parte, é elucidativa a esse respeito:

Entre as imagens de Clarence H. White estão várias cenas da floresta. Rochas e árvores estão intercaladas, e um Hermes olha sorrindo para alguns garotos brincando de lutar, cujos corpos jovens e retos estão salpicados de sol e sombras. São fotos que sugerem a ideia, velha mesmo na época grega, de um mundo jovem, fresco como os botões que nos últimos três dias se juntaram no choupo que vejo da janela da minha cidade, um borriço de delicada pureza contra o tijolo surrado além dela. É um lembrete primoroso de que o mundo, o mundo real da natureza e do espírito, ainda é jovem; e é neste mundo jovem que o artista em White, me parece, vive e tem o seu ser.⁹⁰

⁹⁰ Trecho da crítica de Charles H. Caffin à obra do pictorialista Clarence H. White publicada na revista *Camera Work* nº 23, em 1908. (CAFFIN, Charles H. in: STIEGLITZ, 1997, p.425): “among Clarence H. White's prints are several woodland scenes. Rocks and trees are interspersed, and a Hermes looks down smiling on some boys wrestling in play, whose straight young bodies are dappled with sun and shadow. They are pictures that suggest the idea, old even in Greek time, of a young world, fresh as the buds that in the past three days have gathered on de poplar which I see from my city window, a spray of delicate purity against the shabby bricks beyond it. It is an exquisite reminder that the world, the real world of nature and the spirit, is still young; and it is in this young world that the artist in White, it seems to me, lives and has its being” (tradução do autor)

Vemos neste comentário como o Pictorialismo refletiu certa ideia de origem assentada em uma vida simples no campo, longe da tecnologia e dos artifícios da vida na cidade. Não à toa, grande parte da produção do movimento é composta por essas imagens que transmitem a virtude idílica da vida rural ou da natureza em si. Nessas fotografias, as sombras parecem reforçar e louvar um sentido de origem e pureza. Um discurso que se completa nas imagens da cidade, onde as sombras assumem um papel oposto. Em diversas fotografias da metrópole realizadas por pictorialistas famosos como William Fraser (1840-1925), Alfred Stieglitz (1864-1946), William E. Wilmerding (1858-1932) e outros, vemos as sombras reforçarem um ar de prevenção ou ameaça. Seja nas avenidas fotografadas sob o mau tempo ou nas ferrovias e indústrias com foco nas colunas de fumaça (figuras 17 e 18, a seguir), notamos uma espécie de advertência à modernidade urbana. Algo ampliado pela ausência de pessoas nas imagens, bem como pelas intervenções que destacam o caráter sombrio das imagens.



Figura 17. William E. Wilmerding. Por cima das casas (*Over the house tops*), New York, 1908.



Figura 18. Alfred Stieglitz. A mão do homem (*The hand of man*), 1903.

Observamos, assim, como esse recurso oscilante das sombras no Pictorialismo ajudaram a construir um discurso artístico baseado em uma costura de referências, por vezes contraditórias, com aspectos do Romantismo, do Neoclassicismo e mesmo de referências naturalistas. Além disso, autores como Rouillé (2009), Poivert (2008) e outros criticam o movimento por tentar se validar a partir de uma submissão da fotografia aos cânones da pintura. Embora essas análises sejam pertinentes, nos alinhamos ao ponto de vista da autora Maria Teresa Mello, que faz uma leitura positiva do movimento. Segundo a autora, o Pictorialismo representou uma “primeira manifestação de uma forma de trabalho fotográfico que se desvia da exigência primeira da fotografia – registro – para se aproximar das artes, reproduzindo uma tensão do *médium* e o campo da criação” (1998, p.62). Apesar desse pioneirismo ser questionável (como vimos aqui com o calótipo, as experiências de Revert-Henry Klumb e tantas outras que poderíamos citar), não resta dúvida quanto ao papel do movimento em explorar e ampliar a linguagem fotográfica, indo muito além do realismo descritivo.

De fato, apesar de o Pictorialismo em si não ter resistido por muito tempo, suas imagens, rede de sustentação e influência são reveladoras de mais um episódio do século XIX em que a busca pelas sombras na fotografia fez emergir alguma escuridão em um cenário que parecia apenas povoado de luz e confiança nas aparências – pensemos, por exemplo, no uso da fotografia, naquele período, pela antropologia, pela nascente psiquiatria, ou no contexto

judiciário. Por um lado, esses usos, que tanto caracterizaram a fotografia oitocentista junto com os retratos, as paisagens urbanas e cenas das construções de ferrovias mundo afora, apontavam para a certeza de que o registro das aparências bastava; por outro, as imagens dos pictorialistas traziam a possibilidade de fotografar também um território das sombras, onde as realidades são mais indefinidas e dissimuladas.

Embora essas imagens integrassem o regime noturno da arte, corroborando a dicotomia oitocentista que temos apontado, elas certamente iniciam um progressivo questionamento dos elos entre claridade e realidade. Isso vai se consolidando na medida em que o Surrealismo, entusiasmado com as descobertas da psicanálise no começo do século XX, passa a apontar as fissuras nessa relação. No escopo do Surrealismo, não apenas as fotografias obscuras e sombrias serão valorizadas pela sua relação com o universo onírico do sonho, da imaginação e da luz noturna, mas também nas imagens bem iluminadas, assimiladas enquanto mimese, se perceberá a potência da fotografia não em reproduzir o real, mas em produzi-lo. De fato, o Surrealismo implementará não apenas uma agenda de pesquisa e experimentação com os processos misteriosos e noturnos do inconsciente, mas passará a ver mesmo nas imagens do regime diurno toda a potência da fotografia em apontar a estranheza daquilo que consideramos familiar. Veremos no próximo capítulo como Brassai e sua noite lúbrica participam desse momento.

Cap. 3

**A noite lúbrica:
As sombras da cidade luz
na obra de George Brassai**

São várias as razões que nos levaram a escolher a obra de Brassai (1899-1984) para integrar o corpus dessa pesquisa. Em primeiro lugar e de forma mais óbvia, o fotógrafo húngaro foi um dos primeiros a documentar de forma sistemática a noite. Em decorrência disso, vemos em seu trabalho uma inovação importante em termos de técnica e linguagem fotográfica, fatores que contribuíram para que suas imagens integrassem um imaginário sobre Paris que ecoa até hoje. Como afirma Warehime, “as fotografias de Brassai tornaram-se sinônimos de uma certa imagem de Paris, um certo visual ou estilo, ao mesmo tempo vanguardista e elegante” (1996, p.107)⁹¹. Mais que isso, em seu trabalho fica evidente o fascínio do autor pela cidade noturna. Brassai foi até a noite a fim de explorar os limites da representação fotográfica. Pelo seu olhar, a cidade se revelou quase como um outro mundo, um palco, como ele próprio a definiu. Explorando as texturas, formas, personagens e comportamentos da noite urbana, Brassai a apresentou como momento da falha da vigilância e da normalidade diurna.

Nesse sentido, sua obra vai além de Paris, uma vez que ampliou a narrativa da fotografia sobre as cidades. “Já não se trata apenas da Paris da década de 1930, mas de uma visão mais ampla da poética das cidades”, dirá Mariconda (2016, p.14). Uma exploração que influenciará inúmeros projetos semelhantes em outras grandes cidades após a publicação de seu primeiro livro, *Paris de Nuit*, em 1932.⁹² Além disso, a produção de Brassai se localiza em um momento histórico em que o Surrealismo participou ativamente de uma ressignificação do sentido do noturno no Ocidente com consequências na própria fotografia. Aliando-se às premissas da psicanálise freudiana sobre o inconsciente, o Surrealismo viu nesse enigmático mundo noturno individual uma potência criadora que poderia nutrir toda uma nova práxis artística. Ademais, as especulações tanto da psicanálise quanto do Surrealismo sobre o funcionamento do inconsciente acirraram o questionamento das dicotomias iluministas que pretenderam estabelecer limites fixos entre realidade e subjetividade.

Como discutimos em capítulos anteriores, esses limites marcaram a arena oitocentista e tiveram um reflexo importante na fotografia. De um lado, vimos como a racionalidade técnica e científica pretendeu tornar a fotografia uma máquina de registro isento da realidade a partir de um discurso de transparência sustentado pela busca de uma estética clara e nítida. De outro lado, vimos como alguns expedientes tentaram assumir um lado artístico do meio a partir de uma estética oposta: com a prevalência de sombras, borrões e distorções. Como veremos, essa oposição que já vinha se enfraquecendo perde ainda mais força na ótica surrealista. Seja pelas

⁹¹ “Brassai photographs become synonymous with a certain image of Paris, a certain look or style, at once avant-garde and fashionable” (tradução do autor)

⁹² Citamos alguns desses projetos adiante, nas considerações finais desse capítulo.

tentativas de apreensão do fluxo inconsciente com a escrita automática, seja na desnaturalização da realidade vista em projetos documentais como os de Brassai, há aqui um reposicionamento da fotografia e suas potencialidades. Ela deixa de ser vista como um instrumento de registro, um auxiliar da ciência e da técnica no escrutínio do mundo, e passa a ser valorizada pela sua capacidade narrativa, pela sua linguagem própria.

Certamente que o ponto fundamental dessa mudança foi o interesse do Surrealismo em observar a cultura urbana com a mesma curiosidade dispensada às demais. É nesse sentido que a cidade e o modo de vida moderno se tornaram um campo a ser explorado. A fotografia foi o meio privilegiado para tanto. Nas coleções de imagens da cidade de documentaristas dos anos 1920 e 1930 (que remontam ao incrível trabalho de Eugène Atget) o Surrealismo passou a notar não mais o registro puro e simples da realidade, mas todo um discurso sobre ela. Um discurso que, de modo geral, deslocava nossa percepção da realidade cotidiana e tornava estranho ou fantástico aquilo considerado familiar. É nesse sentido que as imagens de Brassai (por vezes publicadas na revista *Minotaure*, porta-voz do Surrealismo nos anos 1930) fizeram parte do encanto com a fotografia por parte do movimento vanguardista. Mesmo sem se vincular e inclusive negando a ligação de seu trabalho com o Surrealismo, as imagens da Paris noturna de Brassai fazem parte daquilo que Warehime vai considerar uma “sensibilidade surrealista” mais ampla e que se torna uma marca desse momento histórico.

A obra de Brassai, aliás, é ressaltada por Warehime (1996, p.4) como um ponto importante de virada na fotografia por articular a seu tempo aspectos do passado, presente e mesmo antecipar tendências como o papel das imagens na cultura das mídias. Como veremos, a trajetória de Brassai é marcada por uma formação artística que remonta ao século XIX. Comentaremos sobre o choque entre sua formação inicial que o preparou para se expressar por meio de artes consagradas como a pintura e o desenho até seu reposicionamento quando entra na fotografia. Longe de abandonar suas referências oitocentistas, Brassai as atualiza na sua fotografia seja na busca pelo marginal característico do realismo romântico, seja num discurso em que pretende opor sua produção às premissas surrealistas. Ao mesmo tempo, sua atuação profissional como jornalista e artista apontam para as trocas e complementariedades entre esses universos que vão expandir cada vez mais os limites da linguagem fotográfica, além de borrar antigas fronteiras.

3.1 De Brasso para o mundo: da angústia à expressão fotográfica.

Gyula Halasz nasceu em 1899 na cidade de Brasso, na região da Transilvânia, Hungria – hoje Romênia. Aos três anos de idade, em 1903, teve seu primeiro contato com Paris, a cidade que anos mais tarde eternizaria com sua fotografia. Nessa estadia de apenas um ano, acompanhou sua família enquanto seu pai, professor de literatura francesa, realizava um período de estudos na Sorbonne. Desde então, se passariam 20 anos até seu retorno à capital francesa, em 1924, onde assumiria o nome artístico pelo qual ficou reconhecido: Brassai, em referência a sua cidade natal. Nesse interim, o jovem Gyula recebeu uma sólida formação que vinha tanto do ambiente familiar e da educação formal, quanto da proximidade com artistas e intelectuais. Dentre essas figuras, se destaca o pintor János Mattis-Teutsch (1884-1960), uma referência das vanguardas modernistas na Hungria, que foi seu mestre nesse primeiro período de formação. Antes de chegar a Paris, todavia, Brassai residiu alguns anos em outra cidade referência das vanguardas artísticas do começo do século XX: Berlim.

Em 1920, após um curto período no serviço militar em seu país e de interromper o curso de artes que iniciara na Academia de Artes de Budapeste em 1917, Brassai parte para a Alemanha. Segundo Mariconda (2016), a intenção inicial de Brassai era ir para Paris, mas as proibições de imigração impostas pela França a países outrora hostis na recém-terminada Primeira Guerra Mundial, impediram esse desejo. Além disso, Berlim se tornara atraente a toda uma geração de artistas húngaros da qual Brassai fez parte, que foram em busca da efervescência cultural e artística do momento. Havia também a facilidade da língua, uma vez que o alemão era também falado no antigo reino da Hungria. Era o momento da Bauhaus e seus ateliês interdisciplinares e de todo um caldo criativo do pós-guerra que desembocariam em expressões importantes como a nova objetividade e o expressionismo. Logo que chegou à capital alemã, Gyula se entrosou com artistas conterrâneos como os pintores Bertalan Pór (1880-1964) e Lajos Tihanyi (1885-1938), figuras que mais tarde também se mudariam para Paris. Além do convívio com artistas, algo que manteve ao longo de toda a vida e constitui um aspecto importante de sua obra, Brassai se manteve integrado ao universo da arte continuando seus estudos na Academia de Artes de Charlottenburg, além de continuar pintando de forma cada vez mais intensa.

Foi um período de profunda reflexão e descobertas para Brassai que já apresentava sinais da inquietação de alguém que desenvolveria ao longo da vida diversas expressões artísticas e intelectuais. Além dos momentos de introspecção que dividia pintando, escrevendo cartas a seus familiares e lendo escritores como Spengler e Goethe, Brassai mantinha uma vida

social ativa convivendo com o universo artístico e escrevendo artigos como correspondente jornalístico, especialmente para o periódico Brassói Lapok de sua cidade natal (uma relação profissional que também manterá em Paris). Em uma carta de 1922 destinada a seus familiares, Brassai conta da angústia que passava diante do conflito entre duas facetas de sua personalidade: “(...) Ocorre que, além do artista e independentemente do artista, existe outro eu em mim, ao qual chamo o ‘pensador’ ou o ‘filósofo’. Depois do primeiro conflito, no qual meu lado artístico finalmente deu-se voz, senti que o outro lado merecia iguais direitos (...)” (BRASSAI, 1997 [1922], p.38). De fato, depois da fotografia, a escrita foi uma das atividades que mais se destacaram na obra de Brassai.

Além de ter na atividade jornalística uma fonte de renda mais ou menos constante ao longo da carreira, Brassai publicou diversos livros. *Histoire de Marie* (1949), *Conversations with Picasso* (1964), *Henry Miller, Grandeur Nature* (1975), *Les artistes de ma vie* (1982), *Proust e a fotografia* (1997) são alguns de seus títulos de maior destaque. Sobre essa atividade, Jean-Claude Gautrand o considera “um espantoso escritor, de pluma viva e alerta”, “um dos melhores cronistas de seu tempo”, cuja obra revela muito do mundo artístico do século passado (GAUTRAND, 2008, p.8). A verdade é que além da fotografia e da escrita, as duas manifestações em que mais se destacou, Brassai também atuou como pintor, desenhista, escultor, cineasta e até mesmo tapeceiro.⁹³ Vê-se, portanto, que a angústia revelada na carta aos pais em 1922 se desdobraria em muitas outras camadas que desenvolveria em sua trajetória. Essa gama de interesses provavelmente é um dos pontos em comum que identificou com Goethe (1749-1932), um dos autores que se tornariam uma referência e um dos responsáveis por lhe ajudar nesse momento de angústia em Berlim.

Embora tenha atuado em vários campos além da arte, tendo sido um verdadeiro polímata – como lembra Mariconda (2016, p.31), Goethe foi político, geólogo, botânico, colecionador entre outras coisas – a afinidade que Brassai identificava tinha mais a ver com o percurso intelectual e a compreensão da vida e da arte do escritor alemão. Algo como a saída de uma sensibilidade romântica e subjetiva para uma outra objetiva e realista expressa nas conversas e reflexões de seus últimos anos de vida registradas por Johan Peter Eckermann no livro “conversações com Goethe”, de 1848. Esse livro, aliás, é mencionado por Brassai em carta aos pais em 1922, onde revela que a leitura lhe ajudou em um momento muito difícil. Brassai destaca os elogios do autor alemão à capacidade dos artistas de confronto e de surpresa com o

⁹³ Em 1956, um média-metragem que realizou no jardim zoológico de Vincennes, *Tant qu'il y aura des bêtes*, foi premiado em Cannes. Em 1971, confeccionou um enorme tapete de parede para a Bienal de Lausana (GAUTRAND, 2008, p.8).

real e sua recomendação de abandonar ou esquecer a filosofia e as especulações (BRASSAÏ, 1997, p.46). A forte impressão causada pelas palavras de Goethe acompanhou Brassai por toda sua trajetória e certamente foi importante em sua decisão de se tornar fotógrafo, bem como suas escolhas dentro da fotografia.

Certamente é essa influência que anos mais tarde o fará relacionar sua fotografia a um apego ou uma paixão pela realidade em frases como: “É para aproveitar a beleza das ruas, dos jardins, na chuva e no nevoeiro, é para captar a noite de Paris que me tornei fotógrafo” (BRASSAÏ *in* SAYAG, 2000).⁹⁴ Ou na recusa em se associar ou se identificar com o Surrealismo por considerar as premissas do movimento incompatíveis com seu apego à realidade, embora, como veremos adiante, essa discrepância não fosse tão óbvia ou simples como Brassai sugere. De qualquer forma, é importante verificar que essa identificação com Goethe e esse apego à realidade em seu pensamento artístico no começo da década de 1920 demorou para encontrar vazão na fotografia. Na verdade, apesar do momento de expansão da imagem fotográfica na Alemanha (vide os usos que dela faziam os artistas da Bauhaus, o movimento da Nova Objetividade, além de sua forte presença na cultura por meio da publicidade e da imprensa), Brassai ainda estava muito preso a sua formação artística mais ortodoxa que via a pintura e o desenho como referências autênticas das artes visuais.

Como observa Warehime: “ninguém que lesse suas primeiras cartas teria adivinhado que ele se dedicaria à fotografia. Ao contrário, denunciou novas maravilhas técnicas, temendo que criassem um mundo em que não houvesse lugar para a arte” (WAREHIME, 1996, p.27).⁹⁵ Embora o meio ambiente cultural e artístico da Alemanha àquela altura parecesse estar superando as dicotomias entre arte e tecnologia, se encantando com trabalhos de fotógrafos como László Moholy-Nagy (1895-1946), Germaine Krull (1897-1985), André Kertész (1894-1985) e outros, o jovem Brassai permanecia atrelado às dicotomias características do século XIX. Essa ideia restrita da arte e sua condição inconciliável às experiências contemporâneas era corroborada por leituras que lançavam à técnica um olhar de prevenção, como é o caso de Spengler (1880-1936). Afinidade demonstrada quando diz que

Aceitei a premissa dele [Spengler], de que as artes tinham perdido o papel prestigioso que tiveram no passado. Consequentemente, o lugar do artista tinha sido usurpado pelo engenheiro e pelo construtor, como nos tempos romanos. Não perdi a fé na minha vocação artística, mas na arte em si (BRASSAÏ, 1997, [1922], p. 16).

⁹⁴ “C'est pour saisir la beauté des rues, des jardins, dans la pluie et le brouillard, c'est pour saisir la nuit de Paris que je suis devenu photographe” (tradução do autor).

⁹⁵ “no one reading his early letters would have guessed that he would take up photography. On the contrary, he denounced new technical wonders, fearing they would create a world in which there would be no place for art” (tradução do autor).

Podemos especular que essa crença refletisse um apego acadêmico do jovem Brassai ainda muito confuso e profundamente marcado pelas premissas de sua formação intelectual calcada em concepções estritas de arte. Algo que contrastava com toda a renovação estética do momento que sua mente ainda não compreendia ou não estivesse preparada para fazê-lo. Contudo, se Brassai não nutria um interesse artístico pela fotografia nesse período em Berlim, ele tampouco lhe era indiferente. Como comenta Mariconda (2016, p.27) é muito improvável que Brassai estivesse alheio à fotografia presente tanto nos espaços da arte, como na mídia. Sua própria atividade profissional o confrontava com isso constantemente. Enquanto jornalista, Brassai assistiu à invasão da fotografia nas publicações em substituição cada vez mais acelerada de outras imagens como desenhos e gravuras. Ele próprio que também vendia seus desenhos para a imprensa viu a demanda por esse tipo de trabalho cair. Apesar dessa proximidade e das evidências de uma nova realidade artística, no entanto, seria preciso mais tempo e de uma mudança de ares para fazê-lo olhar para a fotografia com outros olhos.

Em fevereiro de 1924 Brassai partiu para a França. Na correspondência aos pais ainda em Berlim, revelou amar a cidade e sentir partir. Certamente foi um momento importante em sua trajetória em que aprendeu com suas reflexões e experiências. Apesar da pouca abertura ao universo tecnológico respirado ali, Brassai esteve presente em um breve momento de glória da Alemanha entre as duas grandes guerras do século XX. Nesse princípio dos anos 1920, que corresponde ao período democrático conhecido como a República de Weimar, na Alemanha, Berlim era “repleta de entretenimento, cultura de massa, e liberação sexual” (MARICONDA, 2016, p.32). Um sopro de esperança antes do precipício que se avizinhava com a ascensão do nazismo e que o expressionismo de Otto Dix (1891-1969) e George Grosz (1893-1959) pareciam antever. A nova cidade trazia a promessa de uma nova etapa na vida de Brassai que logo reencontraria o grupo húngaro em Montparnasse, reconhecido como o bairro dos artistas da capital francesa. Em Paris, ao contrário da reclusão que marcou parte de seu período berlinense, ele se abriu totalmente à cidade desde o princípio.

Essa abertura à vida parisiense se deu na forma de uma identificação imediata com a cidade e seu ritmo. Algo que de certa forma o conectou ao presente: “Desde que cheguei à Paris me interessa, mais que qualquer outra coisa, na maneira como Paris vive e se move hoje, e não como isso acontecia há séculos atrás” (BRASSAI, 1997 [1924], p.59).⁹⁶ A vida nos cafés e na noite parisiense, as novas amizades com artistas do nascente movimento surrealista como

⁹⁶ “Since arriving in Paris, I have been more interested than anything else in the way Paris lives and moves today, not how it was centuries ago.” (tradução do autor)

Jacques Prévert (1900-1977), Raymond Queneau (1903-1976), Robert Desnos (1900-1945), Pierre Mac Orlan (1882-1970) e outros, além da intensa atividade jornalística que continuou ali, o afastaram da reclusão de seu quarto e das angústias que expressou em Berlim. Sobre o jornalismo, continuou como correspondente do *Brassoi Lapok* e tentou expandir sua atuação.

Estabeleceu relações com editores alemães, tentava trabalhos como *freelance* de desenhista e ilustrador em jornais e revistas tchecos e iugoslavos, além de revistas especializadas em esportes e automóveis (WAREHIME, 1996, p.26). Nem mesmo para escrever seus artigos e fazer seus desenhos permanecia muito tempo em seus quartos alugados. Depois de descobrir que os cafés eram uma espécie de ponto de encontro e escritório informal dos parisienses (que forneciam inclusive papel e lápis gratuitamente) passou a trabalhar também ali, embora nem sempre conseguisse, como revela: “vive-se em um infinito ciclo de atividades, nunca consigo chegar em casa sem que antes tropece em algum conhecido e termine passando horas em um café, ao invés de fazer meu trabalho” (BRASSAÏ, 1997 [1925], p. 108).⁹⁷

Era como se as ruas de Paris demandassem que a vida acontecesse ali e não na reclusão do quarto. A atividade profissional de jornalista, que expandia aos poucos, certamente influenciava essa necessidade de viver e escutar as ruas. O caminhar e as trocas possibilitadas pelos encontros com lugares e pessoas diversas influenciavam Brassai a ponto de afetarem suas concepções artísticas. A própria pintura, que considerava a expressão artística por excelência, já não o entusiasmava da mesma forma. As obras do *Louvre*, bem como de outros museus e galerias pareciam “imagens congeladas da vida real” (Brassai, 1997 [1924], p. 59). Não pintava mais com a mesma paixão do período berlinense substituindo as horas no quarto-ateliê pelas deambulações na cidade. Uma mudança tão significativa de perspectiva que refletia a nova personalidade boêmia de Brassai: mais interessado no movimento da cidade e de seus personagens do que na quietude de suas especulações e angústias.

Também havia um componente de ordem prática nesse afastamento da pintura. Apesar de ter sido preparado desde cedo para ser um artista, em Paris, Brassai foi logo confrontado com a dura perspectiva do mercado de arte. Após a pouca repercussão de uma exposição do amigo e conterrâneo Lajos Tihany, Brassai percebeu que para obter êxito como pintor seria preciso toda uma rede de contatos influentes ou muito dinheiro para conseguir alugar uma galeria e fazer toda a divulgação. Algo inviável para ele: um artista e jornalista recém-chegado à cidade. Como vemos, pavimentava-se a trajetória que levaria Gyula a se tornar Brassai. Um caminho que vai das suas pretensões em se expressar por meio da pintura para se tornar um

⁹⁷ “you live in an infinite cycle of activities, I can never get home without first bumping into someone I know and ending up spending hours in a cafe instead of doing my work”. (tradução do autor)

foto-documentarista daquele “ser vivo” (BRASSAÏ, 1997 [1924], p.72) que era a cidade de Paris.

Até assumir a condição de fotógrafo, porém, ainda iriam alguns anos. As portas dessa nova faceta artística, na verdade, foram se abrindo a partir de sua atividade de jornalista em Paris que iam cada vez mais lhe mostrando a potência da imagem fotográfica. Do ponto de vista financeiro, percebeu que os artigos ilustrados com fotografias eram mais valorizados que os demais, de modo que constituiu colaborações com fotógrafos importantes do momento. Ao final da década de 1920 publicou em parceria com seu amigo e conterrâneo André Kertész, um fotógrafo àquela altura já renomado, artigos em revistas importantes como a *Vu* e as alemãs *Müncher Illustrierte Presse* e *Illustrierte* – uma penetração na imprensa facilitada pela fotografia que lhe permitiu obter ganhos financeiros mais satisfatórios com seus artigos. Além disso, houve finalmente a percepção do potencial artístico da imagem fotográfica.

Brassaï começou a perceber que havia uma diferença das fotos dedicadas a ilustrar artigos de imprensa daquelas pensadas e realizadas com propósitos artísticos. Essa era, aliás, uma das características de Kertész que não obstante o trabalho como fotojornalista realizava projetos autorais. Além disso, o final dos anos 1920 viu surgir uma série de livros de fotografia que abriram caminho para a consolidação de todo um mercado editorial dedicado à fotografia de arte na década seguinte, da qual Brassaï fará parte. Em 1928, Germaine Krull lança seu prestigiado livro *Métal*; em 1929, um conjunto de imagens de Eugène Atget é celebrado em *Atget, photographe de Paris*; em 1930, uma coletânea de fotos de Paris de André Warnauld e outros fotógrafos sai com o nome *Visages de Paris*. Deslocadas de uma função ilustrativa do texto escrito, como geralmente acontecia em seu uso na imprensa, a fotografia ganhava nesses livros total destaque em uma organização que privilegiava a foto e seu potencial narrativo, estilo e qualidade estética de seu autor.⁹⁸

Foi nesse momento, mais precisamente em 1929, que Gyula começa a fotografar. A curiosa forma como isso supostamente aconteceu revela algo importante sobre sua obra futura: a predileção pela fotografia noturna. Digo supostamente aconteceu pois como lembra Warehime (1998, p.29) essa história é contada no livro *Camera in Paris* (BRASSAÏ, 1949) em tom de anedota. Segundo essa versão, Brassaï conversava com Kertész um dia à noite enquanto este armava seu tripé e câmera na *Pont Neuf* para fazer uma foto do rio Sena. Ajustado o equipamento e após um período de silêncio, Brassaï apressou o amigo a fazer a foto para saírem dali, ao que Kertész teria dito: “Está sendo feita (...). Espera mais quinze minutos e a teremos” (WAREHIME, 1998, p.29).⁹⁹ Curioso

⁹⁸ A partir da década de 1930, haverá uma mudança de postura editorial em revistas como a *Life*, *Picture Post* e a própria *Vu* que darão um tratamento diverso à imagem fotográfica. De uma posição lateral e ilustrativa típica do jornal diário, a fotografia ganhará destaque nessas publicações a partir da introdução da fotorreportagem e dos ensaios que apostavam no poder da série de imagens para narrar uma história.

⁹⁹ “It’s being taken (...). Wait another fifteen minutes and we’ll have it”. (tradução do autor)

pelo processo da longa exposição, Brassai acompanhou Kertész no desenvolvimento da imagem e tamanha foi sua empolgação com o resultado que não demorou a comprar uma câmera: uma Voigtlander de negativo 6x9cm equipada com uma lente Heliar de diafragma 4.5 (*ibidem*, p.29). A estreia na prática da fotografia se deu em seguida, quando saiu para praticar nos jardins de Luxemburgo.

Desde então até a publicação de *Paris de Nuit*, em 1932,¹⁰⁰ Brassai se dedicou cada vez mais à fotografia. Passou a oferecê-las junto com seus artigos e mesmo a vendê-las de forma avulsa a agentes editoriais. Chegou inclusive a transformar um quarto do *Hotel des Terrasses* em laboratório de revelação alcançando maior controle de seu trabalho. Observando a trajetória de Brassai, Mariconda vê com naturalidade essa chegada até a fotografia uma vez que “parece adaptar-se naturalmente a esse incontido sentimento de urgência que se apoderou dele em Paris, transformando-se no canal apropriado para descrever o amor pela cidade” (MARICONDA, 2016, p. 38). Ele próprio revelou que “a fotografia me pareceu o meio específico do nosso tempo” (BRASSAI, 1997 [1978], p. 27).¹⁰¹ Na verdade, se levarmos em conta a história do passeio com Kertész, o que mais chama a atenção nesse mergulho na fotografia é ele ter acontecido justamente depois da apresentação ao processo da fotografia noturna.

Foi como o estopim para uma guinada de percepção das potencialidades artísticas da fotografia. Algo que resolvesse a complicada equação que se impunha entre suas deambulações noturnas, o magnetismo por Paris, o impulso dele para a produção artística, as proposições realistas de Goethe e as necessidades práticas de sua sobrevivência financeira. Não que o interesse pela fotografia noturna representasse a descoberta de uma novidade. Como lembra Warehime (*ibidem*, p.61), fotógrafos já estabelecidos como Kertész, Krull e outros realizavam fotografias noturnas naquele período. Contudo, em nenhum deles esse interesse se manifestou de forma tão emblemática quanto na obra de Brassai. Enquanto imagens noturnas em Krull e Kertész seriam mais localizadas (destinadas, geralmente, a publicações na imprensa),¹⁰² em Brassai o interesse pela noite é muito mais significativo. Não apenas foi importante em sua decisão de fotografar, como ele próprio disse: “é para aproveitar a noite de Paris que me tornei fotógrafo” (SAYAG, 2000), mas foi o tema principal em boa parte de sua obra fotográfica.

¹⁰⁰ Diversas fontes consideram o lançamento de *Paris de Nuit* como sendo em 1933, uma vez que foi nesse ano a maior parte dos eventos de lançamento. Contudo, o lançamento oficial pela editora ocorreu em dezembro de 1932. Optaremos daqui em diante pela data oficial de 1932, ano em que Gyula também assumiu oficialmente o nome artístico Brassai. (GAUTRAND, 2008, p.188)

¹⁰¹ “photography seemed to me the specific medium of our time” (tradução do autor)

¹⁰² Publicações com temáticas policiais, de crimes e aventuras como a *Déetective* (1928-1940) e a *Scandale* (1933-1934) ocasionalmente demandavam esse tipo de fotografia. Germaine Krull publicou uma série de imagens noturnas de Paris na edição nº3 da *Déetective*, em 1928, com o título “*Paris la Nuit...*” em colaboração com George Kessel. Kertész e Brassai colaboraram com a *Scandale* em algumas publicações.

É nesse sentido que o noturno presente em dois de seus maiores trabalhos, *Paris de Nuit* (1932) e *Les Paris Secret des Années 1930* (1976) merecem especial atenção. Esse aspecto presente tanto na decisão de se tornar fotógrafo quanto na relevância estética de seu trabalho está longe de ser algo trivial. Por isso, antes de entrarmos na análise de seus livros propriamente, devemos nos deter um pouco mais nesse ponto. No próximo tópico investigaremos as relações de Brassã com o contexto mais amplo das transformações culturais que naquele momento trazia à tona mais uma importante manifestação do noturno no Ocidente: o Surrealismo.

3.2 Um artista sem rótulos imerso na noite surrealista

Um dos aspectos mais significativos da produção fotográfica de Brassã diz respeito a sua insistência em recusar o rótulo de artista surrealista mesmo estando tão próximo do movimento. Como dissemos acima, essa negativa vinha da associação que ele fazia do Surrealismo com um afastamento da realidade, algo que considerava diametralmente oposto as suas ideias artísticas e pretensões fotográficas. De fato, o conjunto de suas imagens mais conhecidas, aquela que documenta a noite parisiense e que é nosso objeto de análise aqui, guarda pouca ou nenhuma relação direta com as experiências mais identificadas ao Surrealismo presente, por exemplo, na obra de Man Ray. Contudo, argumentaremos que mesmo essas imagens refletem uma “sensibilidade surrealista” (WAREHIME, 1998, p.44) da qual Brassã inevitavelmente fez parte. Algo que naturalmente não permite uma filiação direta ao movimento, mas aponta para um contexto mais amplo em que o noturno reivindica mais uma vez sua presença na cultura por meio da imagem fotográfica.

É nesse sentido que começaremos nossa discussão aqui. Primeiro, abordaremos a relação do Surrealismo com o mundo noturno do inconsciente através da ideia chave de escrita automática. Veremos como a fotografia se filiou ao Surrealismo principalmente na tentativa de uma tradução desse princípio básico aplicado aos seus mecanismos e processos, resultando em uma série de experimentações formais. Depois, veremos como essa busca se reconfigurou em outras premissas que encontraram na fotografia documental a potência de promover através do olhar do fotógrafo um “princípio de desfamiliarização” da realidade (WAREHIME, 1998, p.5).

¹⁰³ O entendimento aqui é que o fotógrafo se tornaria uma espécie de “explorador-etnógrafo cuja própria cultura torna-se seu campo de estudo” (*ibidem*, p.5).¹⁰⁴

¹⁰³ “principle of desfamiliarization” (tradução do autor)

¹⁰⁴ “an ethnographer-explorer whose own culture becomes the field of study” (tradução do autor)

Na primeira abordagem encontramos como exemplo paradigmático a obra de Man Ray, especialmente em experimentações como o fotograma e a solarização. Veremos também a aproximação que Brassäi fez desse expediente com suas séries *Les sculptures involontaires* e transmutações na década de 1930. No segundo momento, quando o Surrealismo identifica uma nova potência do documento fotográfico, isso se dá sobretudo pelo interesse renovado que a obra de Eugène Atget desperta nos membros do movimento vanguardista. Além dele, as próprias fotografias noturnas de Brassäi serão valorizadas no âmbito da revista *Minotaure*, publicação que vai dar vazão nos anos 1930 às ideias e à produção surrealista. Segundo Warehime é justamente o tratamento do noturno na fotografia de Brassäi, sua exploração como “um mundo exótico” que “sugere a importância dessa sensibilidade surrealista mais generalizada e penetrante em seu trabalho” (*ibidem*, p.44).¹⁰⁵

3.2.1 A escrita automática e o mundo noturno do inconsciente

Como comentamos anteriormente, na virada entre os séculos XIX e XX a psicanálise de Sigmund Freud representou um novo capítulo na referência e nos significados do noturno no Ocidente. Se a figura da noite esteve presente nas narrativas míticas da Antiguidade Clássica representando uma ideia de origem, de mistério sobre aquilo que desconhecemos, ou assumindo um lado moral nas cosmovisões religiosas mais difundidas, a descoberta do inconsciente postulou um novo insondável noturno localizado desta vez dentro do aparato psíquico de cada indivíduo. A enorme influência do inconsciente nos comportamentos, o pouco conhecimento de seu complexo funcionamento, bem como a potencialidade da técnica da psicanálise nos processos terapêuticos representou uma verdadeira revolução na forma de compreender a mente humana. De fato, esse lado noturno e desconhecido da mente que se comunica por meio das imagens misteriosas dos sonhos tornou-se um campo a ser explorado no tratamento daqueles considerados doentes mentais, mas não apenas. Os surrealistas na década de 1920 viram aí todo um campo de interesse para a arte.

André Breton (1896-1966), um dos maiores nomes do movimento vanguardista francês, viu no inconsciente todo um manancial reprimido pela razão consciente a ser explorado. No primeiro Manifesto Surrealista de 1924, ele exalta a figura de Freud cujas descobertas ressignificaram aspectos relegados pela ontologia iluminista

¹⁰⁵ “exotic world”, “suggest the importance of this more generalized, pervasive surrealist sensibility in his work”.
(tradução do autor)

Sob o pretexto de civilização e progresso, conseguiram banir da mente tudo o que pode ser bem ou mal denominado superstição ou fantasia; proibido é qualquer tipo de busca da verdade que não esteja em conformidade com as práticas aceitas. Aparentemente, foi por puro acaso que uma parte de nosso mundo mental com a qual fingíamos não estar mais preocupados - e, em minha opinião, a parte mais importante - foi trazida de volta à luz. Por isso devemos dar graças às descobertas de Sigmund Freud¹⁰⁶ (BRETON, 1924, p.26)

Desde suas experiências como aluno de medicina na década de 1910 em instituições médicas e militares francesas, Breton esteve em contato com pacientes histéricos e com a técnica da livre associação da psicanálise. A princípio, o interesse de Breton nos histéricos, em geral militares com profundos traumas de guerra, se dava pelo processo disruptivo de seus pensamentos e pela forma como se deixavam guiar livremente pelo desejo. A partir do contato com a obra de Freud e da aplicação de seu método terapêutico, gravando a narração dos sonhos e encorajando os pacientes a fazerem livres associações, Breton despertou para as potencialidades desse tipo de abordagem. Segundo Bate, “as imagens surpreendentes produzidas por esses soldados traumatizados, muitos da linha de frente e sofrendo delírios do trauma pós-guerra, surpreenderam o jovem Breton” (BATE, 2003, p.59).¹⁰⁷

Segundo a psicanálise, essas imagens incríveis produzidas pelos histéricos vêm do fato de que a parte consciente de suas mentes, aquela onde a racionalidade, a moral e outras censuras operam, não consegue impor restrições ao fluxo caótico do inconsciente. Como se livres das amarras da razão e da linguagem, elas [as imagens] fossem oriundas desse processo mental obscuro. Embora considerados desviantes pelo padrão social, Breton identificou nesses soldados uma incrível capacidade criativa que poderia ser explorada por outros que também conseguissem driblar a parte consciente de suas mentes. Assim, considerando o inconsciente a “parte mais importante de nosso mundo mental” (op. cit), Breton o definiu como o grande motor do Surrealismo. Seu método de investigação e produção criativa a partir do inconsciente, ao qual chamou de escrita automática, deveria lutar contra qualquer forma de censura e racionalização a fim de entrar em contato direto com esse mundo interno misterioso. No manifesto de 1924 ele definiu o próprio Surrealismo como

¹⁰⁶ “Con el pretexto de civilización, con el pretexto de progreso, se ha logrado eliminar del espíritu todo lo que podría ser tildado, con razón o sin ella, de supersticioso, de quimérico, y se ha proscrito todo método de investigación de la verdad que no estuviera de acuerdo con el uso corriente. En apariencia débese a un verdadero azar que se haya sacado a la luz, recientemente, una parte del mundo mental — en mi opinión la más importante— a la que todos aparentaban quitar importancia. Hay que estar agradecido por esto a los descubrimientos de Freud.” (tradução do autor)

¹⁰⁷ “The startling images produced by these traumatized soldiers, many from the front and suffering delirium from ‘shell-shock’, astonished the young Breton.” (tradução do autor)

(...) puro automatismo psíquico por meio do qual se tenta expressar verbalmente e por escrito ou de qualquer outra forma o funcionamento real do pensamento. Ditado de pensamento, excluindo todo controle exercido pela razão e independentemente de qualquer preocupação estética ou moral. (BRETON, 1924, p.44)¹⁰⁸

Como a histeria é fruto de um trauma, a escrita automática em pessoas destituídas dessa condição deveria ser alcançada por processos que visassem burlar a vigilância ou distrair a parte consciente da mente. Inicialmente, a escrita e o monólogo espontâneos eram as principais estratégias para se atingir esse estado. Uma escrita e uma fala rápida, sem nenhuma reflexão ou nenhuma restrição moral que eram encaradas como expressões diretas do inconsciente.¹⁰⁹ A velocidade era a maneira pela qual se pretendia confundir os caminhos conscientes da linguagem em favor da manifestação livre do desejo e de outras matérias reprimidas no inconsciente. É nesse sentido que o Surrealismo advogava pela potência e liberação de nosso enigmático mundo noturno mental numa rebelião contra a razão diurna. Uma nova dicotomia dentro/fora, noite/dia se estabeleceu: entre uma subjetividade noturna e disforme, ligada aos desejos e traumas mais íntimos; e uma realidade externa, reconhecível e ordenada pela razão. Perseguir essa interioridade psíquica na forma da escrita automática era a base desse primeiro momento surrealista.

Contudo, havia um problema quando se pensou em aplicar a escrita automática a outras expressões que não a literatura. Como argumentou Pierre Naville (1904-1993), sociólogo, escritor e editor do primeiro jornal surrealista (*La Révolution Surréaliste*), uma pintura surrealista era uma contradição, uma vez que sua artificialidade, seu processo de construção, impediria que o automatismo do inconsciente se manifestasse (BATE, 2003, p.74). De fato, se levarmos ao limite a ideia da escrita automática, parece difícil imaginar uma pintura ou uma fotografia que escape de qualquer direcionamento consciente em sua produção. Entretanto, perseguir essa possibilidade estimulou diversos pintores e fotógrafos do período. O próprio Breton passou a refletir sobre a questão em quatro artigos publicados na década de 1920 que foram reunidos com o nome “Surrealismo e Pintura”, em 1928. Nesses textos ele vê nas obras de artistas como Giorgio di Chirico (1888-1978), Pablo Picasso (1881-1973), André Masson (1896-1987), Man Ray e outros indícios que apontam para o mundo interno do inconsciente. Embora com estilos e processos diversos, que denotam uma construção dificilmente assimilada

¹⁰⁸ “Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, com exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral.” (tradução do autor)

¹⁰⁹ O livro *Les Champs Magnétiques* (1920) de André Breton e Philippe Soupault é considerado o primeiro texto do Surrealismo literário. Ele foi produzido a partir de longas sessões de monólogos e diálogos espontâneos, além da própria escrita automática.

ao princípio da escrita automática, haveria nessas obras um abandono de qualquer premissa realista a fim de uma referência “puramente interna” (BRETON, 1928).

Vê-se, desse modo, um alargamento do movimento ao longo da segunda metade da década de 1920. De um foco nos processos automáticos do inconsciente a imagens que se refiram ou reflitam sobre esse mundo noturno há toda uma produção que passou a integrar o Surrealismo. Na fotografia, por exemplo, tivemos trabalhos com um enfoque mais ilustrativo do que seriam os estados interiores da atividade inconsciente. Na série *Subversion des images* do fotógrafo belga Paul Nougé (1895-1967), há várias fotos que se referem a simulações de escrita automática ou a situações insólitas assimiladas como representações de um mundo interno mental. Na imagem abaixo (figura 19), por exemplo, Nougé construiu uma encenação para ilustrar o que seria a escrita automática. A falta do lápis na mão do ator (cujos olhos fechados sugerem um estado de sono ou de hipnose) e o papel a sua frente com linhas rabiscadas corresponderia ao pleno exercício da escrita automática: a passagem direta do conteúdo inconsciente para o papel, sem a mediação ou a tradução da razão ou da linguagem. Uma verdadeira “colheita do sono” (*The harvest of sleep*).



Figura 19. Paul Nougé, A colheita do sono (*The Harvest of sleep*), 1929.

Contudo, houve também aqueles que tentaram se aproximar da premissa da escrita automática empreendendo tentativas de aplicá-la ao processo fotográfico. As mais emblemáticas experiências nesse sentido foram levadas a cabo por Man Ray. Suas experimentações com as técnicas do fotograma e a solarização certamente o aproximaram do

automatismo apregoado no primeiro manifesto surrealista. A técnica do fotograma, ou rayograma (como ele o chamou), consistia na produção de uma imagem em papel fotográfico sem o uso de câmera. Em cima de uma superfície sensibilizada se colocavam objetos cujas formas eram impressas a partir da incidência direta de luz. O resultado era uma imagem contrastada em que a silhueta dos objetos se destacava (Figura 20).



Figura 20. Man Ray, Rayograma (*Rayograph*), 1922.

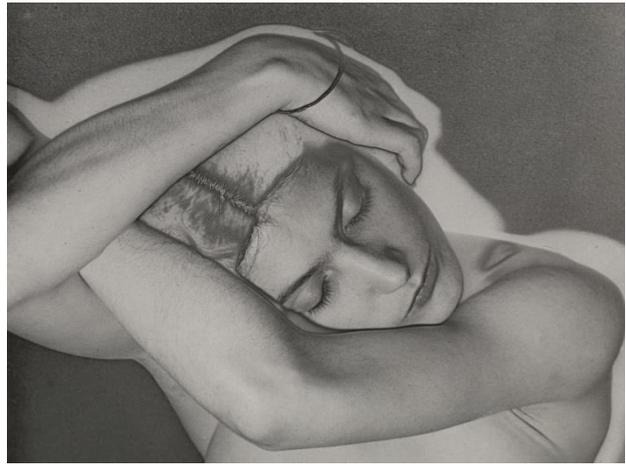


Figura 21. Man Ray, Mulher dormindo (*Sleeping Woman*), 1929.

Já a solarização era obtida por meio de uma intervenção luminosa aplicada durante o processo de revelação, sem que seja possível muito controle do resultado. Uma espécie de segunda exposição da cópia à luz geralmente direcionada para as áreas mais escuras da imagem. Tinha-se ao final uma reversão tonal em partes da foto que ganhavam o aspecto branco opaco da superexposição (Figura 21). Do ponto de vista formal, ambas as abordagens, assim como outros procedimentos de intervenção surrealista,¹¹⁰ compartilham resultados que subvertem a representação realista característica do documento fotográfico. Algo que escape do referencial de normalidade a fim de produzir uma imagem “não mundana” (BATE, 2003, p.83).

Essas experiências se aproximam do princípio da escrita automática na medida em que renunciam ao controle consciente operado principalmente pela capacidade de composição e ordenação espacial do olhar do fotógrafo. Esses processos “deixaram a imagem ao ‘acaso’”: a

¹¹⁰ Como lembra Warehime, havia ainda no rol das inúmeras experiências surrealistas as intervenções ópticas que provocavam distorções na imagem, os processos de queima do negativo (*brûlage*), as múltiplas exposições, efeitos de sombra, além da continuidade das experiências dadaístas como a foto-colagem e a fotomontagem (WAREHIME, 1996, p.40).

imprevisibilidade dos efeitos da luz brilhou diretamente na imagem revelada no papel fotográfico” (BATE, 2003, p.83).¹¹¹ É a esse expediente que buscou um automatismo identificado ao imponderável funcionamento do inconsciente que duas séries fotográficas de Brassai se vinculam. A primeira delas, *Les sculptures involontaires*, foi publicada no número 3-4 da revista *Minotaure* em 1933. São seis fotos de objetos tomados em plano detalhe cujas características formais representariam o resultado de uma escrita automática. Pequenos pedaços de papéis tirados de um bolso, uma pequena porção de pasta de dentes despejada sobre uma superfície, um pedaço aleatório e já consumido de um sabão e de um pão são apresentados nas imagens. Em cada uma delas uma legenda dá conta da associação dessas formas, tornadas grandiosas esculturas por meio do close fotográfico, ao ato automático ou ocasional de sua realização.



Figura 22. Brassai. *Passagem de ônibus enrolada ‘simetricamente’, uma forma muito rara de automatismo morfológico com germes óbvios de estereotipia*, 1933 (BRASSAI, 1933, p.68)¹¹²

Todos os objetos fotografados nessa série seriam, de acordo com Brassai, resultado de ações involuntárias, de automatismos inconscientes. O bilhete de ônibus da imagem acima (figura 22), por exemplo, é produto da ação de alguém que inadvertidamente o enrolou dentro de seu bolso. Essas pequenas ações que todos ocasionalmente fazemos enquanto estamos distraídos foram encarados como esculturas do inconsciente na série de Brassai. No caso do bilhete acima, a ênfase tanto da foto quanto da legenda se deu na simetria da forma que chamou a atenção de seu autor como um “automatismo morfológico”. Em cada imagem há uma

¹¹¹ “left the image to ‘chance’: the unpredictability of the effects of light flashed directly at the developing image on the photographic paper.” (tradução do autor).

¹¹² “Billet d'autobus roulé ‘symétriquement’, forme très rare d'automatisme morphologique avec germes évidents de stéréotypie” (tradução do autor)

descoberta da fotografia de formas realizadas ao acaso por ação de movimentos não conscientes. Percebe-se nessa série de Brassai outra abordagem com relação à escrita automática. Se nos fotogramas ou solarizações de Man Ray buscou-se aplicar algum grau de automatismo no processo fotográfico em si, numa correlação com o funcionamento do inconsciente, aqui entra em cena outra estratégia. Brassai usa a fotografia em sua mais conhecida função testemunhal a fim de coletar evidências de uma escrita automática.

Outra série em que há uma aproximação de Brassai com o princípio surrealista da escrita automática se deu na série transmutações, produzida entre 1934 e 1935. As imagens dessa série foram obtidas por meio da intervenção em negativos já expostos de nus femininos. Por cima dos negativos Brassai realizou gravuras que sobrescreviam os nus sem, contudo, cobri-los totalmente. Sobre essa intervenção ele disse:

Como um escultor ataquei essas placas quase mecanicamente. Estranhamente, esses nus modificavam-se com a ponta de um instrumento que destruí a matéria. Apareceu aí uma estranha obsessão de transformar a forma em instrumento de música: mulher, guitarra, mulher-bandolim (in GAUTRAND, 2008, p.174)

Nota-se nesse processo alguma semelhança com as práticas pictorialistas. Da mesma forma que os artistas desse movimento, Brassai usou o negativo fotográfico como uma espécie de superfície de inscrição para alterar o reflexo capturado pela câmera. No entanto, aqui a interferência não atendeu a um planejamento inicial, mas as “reações automáticas” de sua mão na superfície cujos efeitos nos nus sugeriam aproximações ou transformações para outras formas (guitarra), ou mesmo híbridos (mulher-bandolim). Uma verdadeira transmutação da forma em que ele próprio se sentiu como um “sonâmbulo” que assistia a “partes deslocadas da fotografia se reorganizar em novas combinações” (in WAREHIME, 1996, p.68).



Figura 23. Brassai. Oferenda, série Transmutações, 1934

Há, portanto, uma nova aproximação com a escrita automática surrealista. Desta vez relacionada à mão que esculpe reagindo supostamente de forma automática aos nus das placas fotográficas. Uma transmutação da forma que, todavia, conserva algo do referente original revelando ainda uma mistura de expressões: fotografia e desenho/gravura – um expediente que denunciava certa vacilação das pretensões realistas de Brassai e um momento em que o artista se permitiu influenciar pelas experimentações surrealistas e pelo mundo imponderável do inconsciente. Ele próprio admitiu que o “realismo foi superado pelo onirismo” (in WAREHIME, 1996, .68). Sobre esse desejo de experimentação e a influência surrealista ele ainda especulou:

Que impulso obedeci, que tentação me sobreveio quando agarrei várias placas de vidro para gravá-las? Respeito à imagem impressa pelo sol, hostil a qualquer intervenção, teria eu, por minha própria conta, sofrido a influência dos surrealistas que via com tanta frequência naquela época? quem sabe? (in WAREHIME, 1996, p.68)¹¹³

Vemos assim como a apropriação da escrita automática pela fotografia assumiu diversas formas, seja buscando na imprevisibilidade de processos como o fotograma, a solarização e outros um paralelo com o funcionamento do inconsciente, seja a partir de ficcionalizações ilustrativas (como em Paul Nougé), seja a partir do registro de indícios da atividade automática (como em *les sculptures involontaires*), ou mesmo a partir de uma reação supostamente não

¹¹³ “What impulse did I obey, what temptation overcame me when I seized several glass plates to engrave them? respectful of the image printed by the sun, hostile to any intervention, had I, in spite of myself, come under the influence of the surrealists I was seeing so frequently at that time? who knows?” (tradução do autor)

deliberada do gesto escultórico (como em transmutações). Evidentemente que não nos cabe julgar o sucesso ou não de cada um desses expedientes uma vez que dentro do próprio movimento surrealista não havia um consenso sobre a escrita automática e as formas de atingi-la.

Além disso, o próprio Surrealismo foi ampliando seu interesse na fotografia de tal forma que passou, inclusive, a ressignificar aquelas imagens identificadas com a tradição documental. Fotógrafos como Eugène Atget e a própria documentação da noite parisiense de Brassai começaram a chamar a atenção dos surrealistas. Era um novo momento do movimento vanguardista menos fixado no mundo interno do inconsciente e mais atento à realidade e suas perturbações. Nesse contexto, a fotografia documental antes identificada a um regime diurno e a meros registros miméticos do real, passou a interessar por sua sutil capacidade de revelar a estranheza da nossa realidade cotidiana.

3.2.2 A fotografia documental e o princípio de desfamiliarização

Ao longo da trajetória surrealista o foco em um mundo interno do inconsciente foi evoluindo no sentido de abranger também um questionamento mais contundente da realidade externa, direta e observável. Além da exploração da escrita automática, aos poucos o Surrealismo foi se interessando também em interrogar a realidade enquanto entidade transcendente, enquanto um algo dado naturalizado, inclusive nas imagens do regime diurno. É nesse sentido que o documento fotográfico começou a fazer parte das estratégias surrealistas: como um esforço do movimento em “transformar a ‘verdade’ do meio em uma vantagem”¹¹⁴ (WAREHIME, 1996, p.40). A vinculação ainda muito presente da fotografia à função de prova ou de mimese da realidade, algo que inicialmente afugentou os surrealistas, se transformou em um trunfo. Sobretudo no âmbito das revistas do movimento, a fotografia direta era usada “de uma forma que ao mesmo tempo explorava e minava suas características documentais”¹¹⁵ (*ibidem*, p.40). Um fotógrafo em especial teve um papel importante nessa mudança de perspectiva: Eugène Atget.

Na década de 1920 o trabalho de Atget passou a chamar a atenção de artistas surrealistas. Man Ray foi quem introduziu seu trabalho no movimento. O autor do rayograma era um entusiasta da obra desse até então quase desconhecido e recluso fotógrafo que desde o final do século XIX registrava a cidade de Paris. Atget vendia suas imagens como documentos para

¹¹⁴ “to turn the ‘truth’ of the medium to advantage” (tradução do autor)

¹¹⁵ “in a way that both exploited and undercut their documentary character” (tradução do autor)

artistas, arquitetos, historiadores entre outros interessados. Não tinha pretensões artísticas, tanto que se recusava a assinar suas fotos. Man Ray era seu vizinho em Montmartre e colecionava suas imagens que ocasionalmente publicava na revista *La Révolution Surréaliste*. No final da década de 1920, sua obra se tornou ainda mais conhecida através dos esforços de Berenice Abbott, fotógrafa norte-americana que na época trabalhava como assistente de Man Ray em Paris. Foi ela quem fez os emblemáticos retratos de Atget pouco antes de sua morte, em 1927, revelando ao mundo a imagem desse misterioso e talentoso fotógrafo. Além disso, Abbott foi diretamente responsável pela preservação de sua obra e publicação de seu primeiro livro, *Atget: photographe de Paris*, de 1930.

Antes da publicação de seu livro, porém, a obra de Atget se fez presente na prestigiosa *Film und Foto exhibition (FiFo)* de 1929, em Stuttgart, um dos principais eventos das vanguardas modernistas europeias e vitrine que consagrou diversos artistas participantes. Sobre essa participação e o interesse dos surrealistas na obra de Atget, Warehime (1996) sustenta que houve uma reinterpretação de suas imagens no contexto do movimento. Comentando uma de suas fotos exibidas nesse festival, a vitrine de uma loja de espartilhos (Figura 24), ela especula sobre isso. A autora diz que provavelmente Atget fez essa foto motivado por alguma pesquisa pessoal sobre marcas, um registro de “certa concepção de beleza do período”,¹¹⁶ ou talvez até mesmo como um tributo a indústria lojista (WAREHIME, 1996, p.59). No contexto da exposição e do próprio Surrealismo, no entanto, essa foto possivelmente foi valorizada por representar “a ausência de qualquer presença humana, o vazio preenchido por manequins” (*ibidem*).¹¹⁷

¹¹⁶ “certain conception of beauty typical of the period” (tradução do autor)

¹¹⁷ “the absence of any human presence, the void filled by mannequins” (tradução do autor)

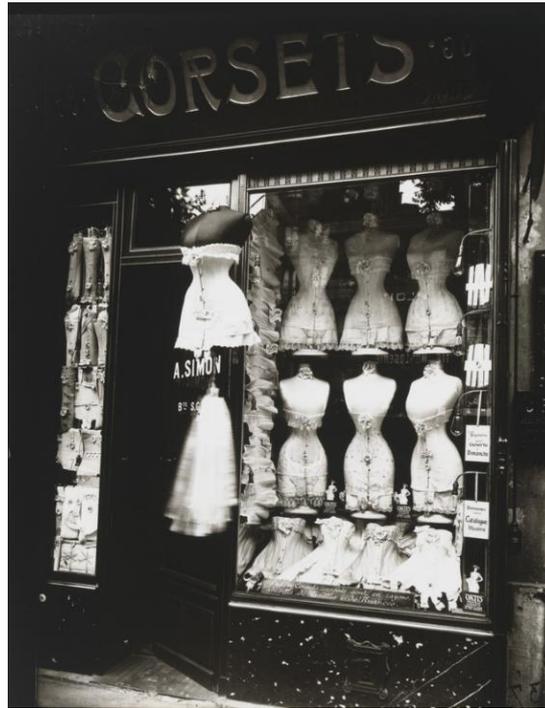


Figura 24. Eugène Atget. Loja de espartilhos (*Corset shop*), 1912.

Esse retrato do vazio expresso na falta de pessoas e na repetição e enquadramento dos manequins e espartilhos vai ao encontro do estranhamento com que o Surrealismo pretendeu abordar a realidade cotidiana. A capacidade mimética do documento fotográfico passou a ser apreciada não como um valor em si, mas como estratégia de denúncia do estranho que permeia aquilo tido como familiar. A coleção de imagens de Atget é emblemática desse confronto com o real onde as marcas da civilização se tornam fruto de uma curiosidade quase inocente, em que o mundo parece ser visto pela primeira vez (algo como o primeiro confronto com o mundo externo do personagem do mito da caverna de Platão que ainda não aprendeu a associar a visualidade diurna à realidade). Destaca-se sua série de imagens de vitrines em que a figura do manequim com suas roupas iguais, seus sorrisos, gestos e posturas corporais apontam toda a artificialidade do universo da moda. Há ainda todo um acervo de fotos de fachadas de lojas, casas, jardins, interiores, detalhes decorativos e outros espaços tomados sem a presença humana que reforçam a perscrutação de um olhar estrangeiro a sua própria cultura. Alguém interessado em catalogar de forma sistemática aquilo que parece não compreender bem, que lhe parece estranhamente distante.

É essa potência de desnaturalização da realidade do documento fotográfico que passou a interessar o Surrealismo e aumentou a importância da fotografia no contexto do movimento. A relevância da enorme obra de Atget nesse sentido é tamanha que em 1931 Walter Benjamin

vai situá-lo como um precursor do Surrealismo em seu texto “A Pequena história da fotografia” (BENJAMIN, 1931). Segundo Benjamin, a atenção do olhar de Atget aos temas e assuntos menores, aos lugares mais triviais e menos característicos da cidade de Paris aliado ao fato de fotografá-los muitas vezes sem a presença de pessoas, como em uma “casa que ainda não encontrou moradores”, foi ao encontro das aspirações surrealistas de preparar “uma saudável alienação do homem com relação a seu meio ambiente” (*ibidem*, p.101). É justamente essa mudança de cenário (*dépaysement*) ou desfamiliarização que Warehime (1996) vai apontar como uma segunda vertente de apropriação da fotografia pelo Surrealismo.

Sobre essa apropriação do documento fotográfico, aliás, Susan Sontag foi mais longe e viu nesse tipo de imagem a verdadeira face do Surrealismo. A arguta escritora americana chega mesmo a afirmar que foi justamente a fotografia documental que assumiu “a forma mais triunfante” dentre as expressões do movimento (SONTAG, 2004, p.66). Isso se deu porque trabalhos como os de Atget e de outros fotógrafos documentaristas revelaram algo mais fascinante do que os expedientes que tentavam aplicar o princípio da escrita automática através de uma “manipulação” ou “teatralização” da representação fotográfica. O recorte operado pelo documentarista foi finalmente assimilado não como uma reprodução, mas enquanto uma recriação que ressalta o que há de peculiar na realidade – uma operação que, segundo a autora, é a própria essência do olhar surrealista. Ela afirma: “O Surrealismo se situa no coração da atividade fotográfica: na própria criação de um mundo em duplicata, de uma realidade de segundo grau, mais rigorosa e mais dramática do que aquela percebida pela visão natural” (*ibidem*, p.67).

É essa duplicação da realidade que vai provocar a desfamiliarização. Sobre a natureza desse estranhamento, Sontag vai atribuí-lo a um choque provocado pelo encontro de temporalidades e realidades sociais distintas, algo próprio ao documento fotográfico. “O que torna uma foto surreal é o seu páthos irrefutável como mensagem do passado e a concretude de suas sugestões a respeito da classe social” (*ibidem*, 68). Para ela, o inconsciente não era o que havia de mais “comovedor, irracional, inassimilável, misterioso”, mas sim o próprio tempo ou a “distância imposta, e ligada como por uma ponte, pela foto: a distância social e a distância no tempo” (*ibidem*). O tempo e as diferenças da experiência social entre o fotógrafo, seus temas e seus espectadores que justapostos em fragmentos reunidos em coleções marcam toda a estranheza com relação a nossa cultura e a de outros. É nesse sentido que podemos entender a popularização do livro de fotografia nas décadas de 1920 e 1930 como marco de uma generalização da experiência surrealista de colecionar fragmentos da cidade tornados estranhos ou exóticos pelo olhar do fotógrafo.

Sontag ainda compara esse princípio de desfamiliarização do documento fotográfico à figura dos mercados de pulga (lojas de mercadorias antigas usadas, antiquários). Essas lojas que reúnem objetos de temporalidades e funções diversas eram constantemente aclamadas nas publicações surrealistas como fontes de deslocamentos reveladores da estranheza cotidiana. Lugares propícios para o encontro inusitado das distâncias intrínsecas aos objetos ali presentes. Da mesma forma, a cidade se tornou objeto de projetos fotográficos documentais que reuniam fragmentos deslocados de seus contextos originais reunidos em um mesmo espaço pela justaposição narrativa do livro de fotografias. Uma coleção produzida para ressaltar as características inusitadas, surreais da cultura e da cidade moderna. Em geral, esses projetos documentais eram fruto da deambulação dos fotógrafos pela cidade, deambulação que era uma das estratégias surrealistas de se deixarem levar pelas ruas visando o encontro inusitado. Um caminhar sem muito planejamento prévio que era entendido como um “instrumento estético” (CARERI, 2013, p.32).¹¹⁸

Não apenas os fotógrafos, mas os próprios autores surrealistas escreveram explorando a poética da errância pela cidade aliada à coleção de imagens. Em *Nadja*, livro de André Breton de 1928, acompanhamos a deambulação do protagonista em sua “disponibilidade para os mistérios da cidade”, atrás dos “encontros fortuitos” (MORAES, 2007, p.9) que o levam até sua protagonista feminina, bem como a outros encontros. Aqui, a narrativa explora a oscilação entre o obscuro trabalho inconsciente (motor do andar aleatório e das reflexões de Nadja) e a descrição consciente da realidade percebida, em uma sondagem dos “pontos de contato entre vida e sonho” (*ibidem*). É nesse sentido que as fotografias claras, diurnas do surrealista Jacques-André Boiffard (1902-1961) atuam na história em diálogo com as elocubrações dos personagens. Essas fotos funcionam como fragmentos coletados para marcar um ponto de contato com a realidade que logo se dissolve em uma série de conexões com novas lembranças e estímulos em um fluxo constante. Como afirmou Breton, a abundância dessas fotografias em *Nadja* objetiva “eliminar qualquer descrição” (1928, p.19), apontando o caráter inquisidor com que ele próprio e os surrealistas de modo geral passaram a conceber a fotografia.

Outro trabalho importante que poderíamos situar nessa vertente surrealista de uso da fotografia é a série de imagens do próprio Brassai chamada “Grafittis”. Acumuladas desde os

¹¹⁸ Careri (2013) e também Warehime (1996) apontam a deambulação (esse caminhar pela cidade sem planejamentos na expectativa de encontros inesperados) como uma estratégia oriunda do dadaísmo do qual o Surrealismo se apropriou e associou ao automatismo inconsciente. Parkinson (2016), comenta inclusive que o Surrealismo associou a caminhada noturna a um “estilo de vida da modernidade” presente em obras literárias do movimento como *Paris Peasant* (1926), de Louis Aragon e *Last Night of Paris* (1928), de Philippe Soupault (PARKINSON, 2016, p.48).

anos 1930 e publicadas em livro em 1960, esse trabalho reuniu imagens de desenhos rústicos gravados nos muros de Paris. Além da conexão com a escrita automática, uma vez que essas inscrições (figura 25, a seguir) foram lidas por Brassai como fruto do processo obscuro, livre e imponderável do inconsciente, a “ponte para uma infância universal” (DOBAL, 1998, p.231), tal coleção de imagens desfamiliariza um elemento banal, mas muito importante da cultura urbana que nos interpela sobre o papel das marcas, mensagens e desenhos dos muros na sociabilidade da cidade. Para tanto, Brassai não os registra apenas, mas opera “isolando e enquadrando rabiscos individuais como obras de arte” (WAREHIME, 1996, p.90).¹¹⁹ Nesse processo, o que está em jogo não é necessariamente o olhar de Brassai para esses muros, mas a forma como essas inscrições o questionam. Esse olhar que retorna, aponta um interesse surrealista sobre o qual Dobal percebe “uma operação na qual o olhar que se volta para um objeto vê esse objeto retornando esse mesmo olhar, fazendo com o que o espectador se pergunte sobre os seus próprios critérios de questionamento” (DOBAL, 1998, p.223).



Figura 25. Brassai. *imagem da série Grafittis, 1950.*

A partir desses exemplos, podemos entender como a fotografia se tornou um equipamento surrealista por excelência. Da mesma forma que o bloco de notas, a câmera se tornou um companheiro à disposição do caminhante e de seu registro diante do encontro com o inusitado. Com a vantagem de que na fotografia a concretude da sugestão, como disse Sontag

¹¹⁹ “by isolating and framing individual scrawls as works of art.” (tradução do autor)

(op. cit), produz um questionamento mais pungente da realidade. Os próprios autores surrealistas refletiram sobre isso. Pierre Mac Orlan reverenciou a fotografia pela sua capacidade de apresentar o espírito do tempo presente nas coisas mais simples. O deslocamento (desfamiliarização) operado pela fotografia seria capaz de nos apresentar o que o autor chamou de o “fantástico social” (MAC ORLAN, 1937, p.15). Um conceito que se refere àquilo que está presente de forma velada nas coisas mais banais, mas que resume a realidade social de uma época. Algo em comum à ideia de *Zeitgeist*: “a forma particular do gosto, sensibilidade, ou imaginação que caracteriza um período” (WAREHIME, 1996, p.75).

É assim que novamente a obra de Brassai se conecta ao Surrealismo a despeito de sua recusa. Da mesma forma como os surrealistas viam a coleção de imagens de Atget como um mosaico que recriava a cidade ressaltando o que ela tinha de estranho ou de fantástico, Brassai e outros documentaristas faziam o mesmo, embora a partir de outras estratégias e trabalhando outros temas. Certamente havia também um interesse peculiar do movimento pelo elemento noturno de sua obra, uma vez que guarda relação com as referências inconscientes do sonho, do mistério e do desejo.¹²⁰ Além disso, a forma sistemática com que Brassai se dedicou à documentação noturna de Paris desde seu início na fotografia confere a sua obra um caráter único, que o vincula a grandes documentaristas como Atget.¹²¹ Nos seus dois livros que vamos analisar a seguir veremos como seu projeto documental recorre à noite para desfamiliarizar a realidade urbana de Paris. Desdobrando aspectos como os efeitos da iluminação pública no desenho da paisagem urbana e as facetas da vida social noturna, a obra de Brassai foi uma das primeiras documentações fotográficas que de forma sistemática apontaram para o fascinante, estranho e por vezes bizarro mundo noturno das cidades. Algo que inspirou diversos projetos mais ou menos parecidos em outras partes do mundo.

¹²⁰ Parkinson (2016) apontou o gosto da revista surrealista *Minotaure* pelo noturno. Na década de 1930 várias edições da revista celebraram obras de estética noturna, como as fotos do próprio Brassai ou mesmo a série de desenhos obscuros de Seurat da década de 1880. Sobre esses dois artistas, aliás, ele traça um interessante paralelo entre seus processos criativos que envolve a deambulação urbana tão cara aos surrealistas. Segundo o autor, ambos se relacionam também com a mudança da visualidade noturna proporcionada pela luz elétrica que chega a Paris na época de Seurat, e se espalha (embora ainda não totalmente) no período em que Brassai começa a fotografar.

¹²¹ Brassai chegou a conhecer Atget em 1925 enquanto visitava um negociante de artes chamado Zborowski, em Paris. Os dois foram apresentados e Brassai (que ainda não era fotógrafo) pode apreciar algumas das imagens de Atget, as quais o impressionaram por sua simplicidade e “expressão de extraordinária beleza” (BRASSAI in WAREHIME, 1996, p.57). Apesar disso, não há nada que indique uma influência direta da obra de Atget na decisão de Brassai de começar a fotografar. De qualquer maneira, dado o percurso do jovem Gyula, esse encontro certamente integra o conjunto de fatores que o despertaram para as potencialidades da fotografia que comentamos no começo deste capítulo.

3.3 *Paris de Nuit*

Três anos separam o começo de Gyula na fotografia da publicação de seu primeiro livro, *Paris de Nuit*, em dezembro de 1932. A voracidade com que pratica a fotografia nesses anos lhe permitiu acumular uma quantidade considerável de imagens que ocasionalmente vendia no mercado de revistas ilustradas e na publicidade. Além de dar vazão a seu lado artístico, havia também a questão econômica nessa entrega. Como consequência da quebra da bolsa americana em 1929, a demanda por seus artigos caíra consideravelmente, especialmente no mercado estrangeiro, tornando a fotografia uma fonte de renda mais estável. É nesse período de mudanças importantes, representadas pelo foco na fotografia e pelo uso de seu pseudônimo artístico “Brassaï”, que surge a oportunidade da publicação de *Paris de Nuit*, algo que o projetaria no universo da arte.

Na década de 1930 o mercado editorial estava aquecido com o interesse geral pela imagem fotográfica. Grandes editoras dedicadas em capitanear em cima disso apostavam cada vez mais em edições que embalassem a fotografia como objetos artísticos de luxo. É nesse contexto que a partir de 1932 a *Arts et Métiers Graphiques* planejou toda uma série de publicações de livros de fotografia começando por um dedicado a imagens noturnas da cidade de Paris. Contando com um pouco de sorte e o fato de já ter um acervo considerável, Brassai calhou de ser o fotógrafo ideal para as intenções da editora. A partir da intervenção de um colega do universo jornalístico, suas fotos foram apresentadas ao editor Charles Peignot que logo se impressionou com o conjunto e planejou a publicação do livro para o final do mesmo ano. Em dezembro de 1932, *Paris de Nuit* nasceu com 62 imagens noturnas de Brassai e logo atingiu grande sucesso.

Um comentarista da época, o autor Émile Henriot, disse em um artigo para o jornal *Le Temps* que as imagens de Brassai “nos dão a impressão de novidade, de uma total renovação através do estilo e, nesse sentido, provocam a emoção que nasce dos espetáculos inesperados da natureza recriada pelo homem” (in GAUTRAND, 2008, p.12). De fato, o conjunto de imagens publicados em *Paris de Nuit* trazia ares de novidade por apresentar um olhar bastante original sobre a cidade de Paris. O foco do livro na captura de ambientes externos como ruas, praças, prédios e paisagens noturnas ressaltou de forma contundente a forma com que a iluminação pública transformava a trivialidade diurna desses espaços em um verdadeiro espetáculo. Em um texto de 1933, em que comenta os desafios técnicos envolvidos na produção dessas imagens, Brassai demonstra ter total ciência disso:

A cidade se transforma à noite em uma decoração própria reconstituída em papelão como no estúdio. As luzes do teto estão apagadas, os holofotes colocados nos praticáveis são desligados. Existem apenas alguns *racks*¹²² e alguns *westerns* ligados. Os primeiros são vitrines e cafés, eles criam a atmosfera, os segundos são postes de luz, eles dão o efeito. O sonho dos planejadores urbanos modernos é dar a esse cenário de filme uma iluminação adequada. (BRASSAI, 1933, p.24)¹²³

Brassai compara a paisagem noturna da cidade a um cenário de estúdio de cinema. A luz do teto, em referência ao sol, é apagada de modo que as vitrines e os postes de luz assumem o protagonismo. São eles que criam a “atmosfera” e o “efeito” dessa outra cidade. Nota-se nesse movimento toda a desnaturalização da visualidade urbana. Se a cidade de dia nos ilude sobre seu caráter artificial, a iluminação noturna não deixa dúvidas quanto à condição de “natureza recriada pelo homem” das cidades, como ressaltou Henriot (op. cit.). Esse é um primeiro e fundamental aspecto do conjunto de imagens de *Paris de Nuit*: sua exploração da noite enquanto um cenário do drama urbano. Uma verdadeira pesquisa sobre os efeitos das luzes artificiais nas formas e intensidades da cidade moderna.



Figura 26. Brassai. *Paris de Nuit* (1932, p.3)

¹²² *Rack* é uma referência a uma fonte de luz externa, usada no cinema na época. Algo como o nosso “Fresnel” aqui no Brasil.

¹²³ “Une Ville devient la nuit son propre décor reconstitué en carton-pâte comme au studio. Les plafonniers sont éteints, les projecteurs disposés sur les praticables sont débranchés. Il n'y a que quelques "portants" et quelques "westerns" allumés. Les premiers sont les vitrines des magasins et les cafés, ils créent l'ambiance, les derniers sont les réverbères, ils donnent l'effet. Le rêve des urbanistes modernes est de donner à ce décor de film son éclairage approprié.” (tradução do autor)



Figura 27. Brassã. *Paris de Nuit* (1932, p.14)

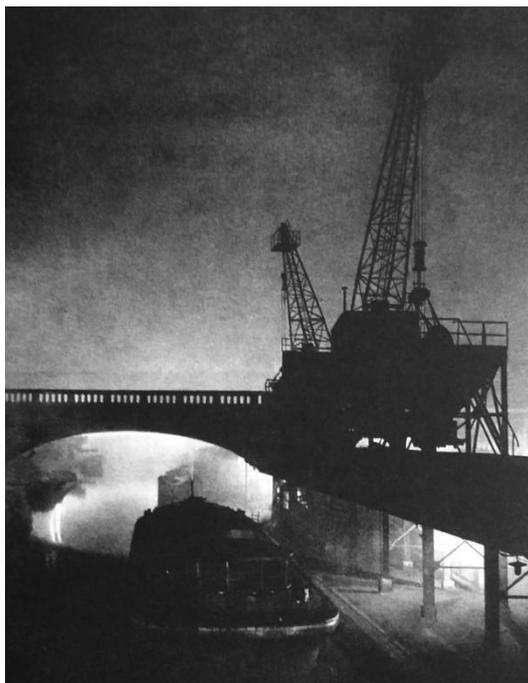


Figura 28. Brassã. *Paris de Nuit* (1932, p.16)

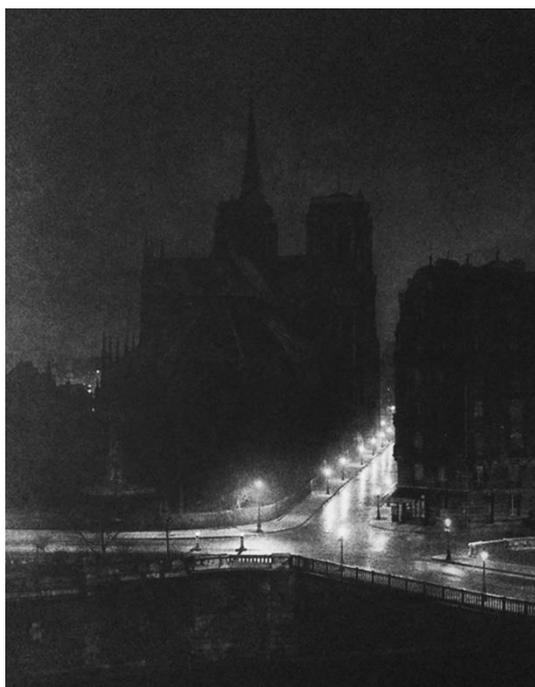


Figura 29. Brassã. *Paris de Nuit* (1932, p.7)



Figura 30. Brassã. *Paris de Nuit* (1932, p.27)

Percebemos nesse conjunto de imagens o trabalho formal da pesquisa fotográfica de Brassã. Essas fotos não revelam nenhum acontecimento específico, nenhuma denúncia ou evidência que chamem a atenção da notícia. Nessas ruas vazias o que se destaca são as silhuetas, as linhas, as texturas e os padrões com que a iluminação artificial pinta a noite parisiense. Não à toa, Collin Westerbeck definiu *Paris de Nuit* a partir de sua “qualidade gráfica” dominante (WESTERBEK, 1976, p.35). Em suas deambulações, Brassã foi recolhendo impressões sobre

a maneira como as luzes da cidade transformam suas paredes, prédios e monumentos em massas uniformes que recortam os fundos luminosos. Ruas, becos, e avenidas se tornam caminhos de luz que cortam o cenário. Calçadas molhadas refletem as luzes dos postes e fazem emergir o contraste entre a sinuosidade da linha em curva com a dura textura do pavimento (como na figura 27). Como salienta Westerbeck, cerca de um terço das imagens de *Paris de Nuit* são planos abertos de exteriores (*ibidem*, p.36), tomadas angulares que visam essa busca gráfica da cidade enquanto um cenário.

Todavia, é importante destacar que esse fascínio com os efeitos das luzes artificiais na visualidade urbana impactou outros artistas antes e depois de Brassai. Na fotografia, desde pelo menos a série de imagens noturnas de Londres de Paul Martin (1864-1944), na década de 1890, há uma busca nesse sentido. Nesse caso, o interesse de Martin residiu nos efeitos que as luzes a gás produziam na cidade¹²⁴. Parkinson (2016) associa a série de desenhos obscuros de Seurat de 1880 com a chegada da luz elétrica nas vias públicas de Paris naquela década. Mesmo hoje as mudanças tecnológicas na iluminação urbana são objeto da reflexão de artistas. No livro *Orange* (2020), o fotógrafo e escritor Orphan Pamuk reflete sobre a substituição das luzes amarelas nas ruas de Istambul para as intensas luzes brancas de *led* ocorrida nos últimos anos. Por trás desse interesse plástico, há toda a desfamiliarização promovida pela iluminação artificial na visualidade urbana que projetos como *Paris de Nuit* e os demais aqui citados propõem.

Brassai ressalta esse processo histórico ao dizer que o “sonho dos planejadores urbanos modernos é dar a esse cenário uma iluminação adequada” (op. cit). No auge do período iluminista, nos séculos XVIII e XIX, essa “iluminação adequada” tinha como referência a claridade diurna. Schivelbusch aponta algumas propostas mirabolantes dessa época em que se sonhou com um fornecimento de luz nas cidades capaz de fazer “todas as sombras se dissiparem” (DONDEY-DUPRÉ, 1799 *apud* SCHIVELBUSH, 1988, p.123). Apesar de pouco efetivos, vários estudos de torres de luz capazes de prover a noite das cidades de uma claridade

¹²⁴ Houve também todo o repertório pictorialista que podemos citar em imagens da cidade à noite de William Fraser ou mesmo de Alfred Stieglitz que exploraram sobretudo as condições adversas em tempos chuvosos ou enevoados para construir um efeito dramático. Embora possamos ver nessas imagens de *Paris de Nuit* semelhanças formais com a cidade pictorialista da virada do século XIX para o XX, o conjunto da obra de Brassai (considerando inclusive as imagens publicadas em *Les Paris Secret des années 30* que analisaremos adiante) aponta uma diferença fundamental no tratamento do noturno. Em Brassai é sugerida uma noite muito mais convidativa a seus prazeres e encontros, como veremos em seguida, ao passo que o pictorialismo parece utilizar a noite como um recurso de alerta e prevenção direcionado à artificialidade urbana, conforme argumentamos no segundo capítulo.

absoluta foram realizados na Europa e nos Estados Unidos¹²⁵. Evidentemente que por trás disso havia todo o estigma da noite levantado pelo iluminismo.

Iluminar a cidade não se relacionava apenas a questões de segurança pública ou da expansão da jornada de trabalho (embora estes sejam aspectos fundamentais da disciplina moderna), mas também a indução de uma correção moral. Imaginava-se que uma noite plenamente iluminada limparia a cidade de comportamentos transgressores ou impróprios. Um estado de vigilância permanente capaz de eliminar a privacidade, a intimidade e os desvios noturnos. No romance “*Paris, l’an 2440*”, de 1786, Louis Sébastien Mercier prescreve o êxito dessa ideia num cenário futuro em que as luzes varreriam a promiscuidade das sombras:

As lanternas foram aplicadas ao muro, e suas luzes combinadas não deixaram nenhuma sombra; nem espalhavam uma clareza dos postes perigosa para a vista: os oftalmologistas não serviam à causa dos oculistas. Na esquina da fronteira já não encontrei aquelas prostitutas que, com os pés na corrente, os rostos iluminados, os olhos ousados como os gestos, oferecem em tom de soldado prazeres tão grosseiros como insípidos. Todos esses lugares de devassidão onde o homem se degradava, se rebaixava e corava aos próprios olhos, não eram mais tolerados. (MERCIER, 1786, p.147)¹²⁶

Ao contrário das aspirações iluministas, no entanto, a evolução da iluminação urbana não resultou em uma anulação da noite. Embora haja no espírito moderno sempre esse desejo de claridade, uma vez que novos sistemas de iluminação são mais potentes que seus antecessores,¹²⁷ as sombras e seus encantos resistem no olhar da arte. No final da década de 1920, Paris já contava com boa parte de suas ruas iluminadas com lâmpadas elétricas, restando ainda poucos postes com lâmpadas a gás. Muito mais potente, a eletricidade aumentou

¹²⁵ Ao longo do século XIX, praticamente todas as tentativas de prover as cidades com uma intensa iluminação por meio de torres de luz fracassaram ou sequer chegaram a ser implementadas. Um exemplo eloquente foram as *moonlight towers* instaladas na cidade de Detroit, nos EUA, na década de 1880. Era um sistema composto de 1022 torres de luz elétrica, de 50 metros de altura cada, dispostas a distâncias entre 350 a 400 metros. Apesar de um bom custo-benefício inicial, as torres foram substituídas 30 anos mais tarde por postes de luz mais baixos e menos espaçados, como os que conhecemos hoje. A razão para isso foi que as torres forneciam uma iluminação pouco eficiente e muito irregular, com um brilho difuso e esparso. “Não havia luz suficiente em nenhum lugar”, explica um comentador da época (in SCHIVELBUSH, 1988, p.127, tradução do autor).

¹²⁶ “Les lanternes étoient appliquées à la muraille, et leurs feux combinés ne laissoient aucune ombre, elles ne répandoient pas non plus une clarté de réverbère dangereuse à la vue: les opticiens ne servoient pas la cause des oculistes. Je ne rencontraï plus au coin des bornes de ces prostituées qui, le pied dans le ruisseau, le visage enluminé, l’oeil aussi hardi que le geste, vous proposoient d’un ton soldatesque des plaisirs aussi grossiers qu’insipides. Tous ces lieux de débauche où l’homme alloit se dégrader, s’avilir et rougir à ses propres yeux, n’étoient plus tolérés”. (tradução do autor)

¹²⁷ Em seu livro *Disenchanted Night* (1983), Schivelbush traz diversos relatos publicados em jornais e documentos oficiais que dão conta da forte impressão de alumbramento que novas tecnologias de iluminação das vias públicas causavam nas pessoas. Quando da troca das lamparinas a óleo pela luz a gás em Londres, em 1807, um relato publicado no *Monthly Magazine* dizia que a nova luz era muito mais clara que a anterior: “A luz é lindamente branca e brilhante” (p.115). Em 1860, reagindo à luz elétrica que começava a substituir as luzes a gás em São Petesburgo, alguém afirmou que “a luz das lâmpadas a gás parecia vermelha e fuliginosa, enquanto a luz elétrica era incrivelmente branca” (p.115).

sobremaneira a luminosidade das vias, o que gerou desafios à estética pretendida por Brassai. Ele comenta que o principal deles era justamente escapar da potência da luz elétrica que criava halos indesejados na imagem. O fotógrafo revela que sua estratégia foi evitar sempre que possível as luzes diretas. Fazia isso buscando ângulos em que a fonte de luz não fosse enquadrada ou ocultando-a atrás de elementos da paisagem como uma árvore ou um muro (BRASSAI, 1933, p.25). Suas estratégias visavam preservar as sombras a despeito da luminosidade imposta pelos refletores elétricos e assim subverter os rumos vigilantes presentes na concepção da cidade moderna.

Privada desses pontos luminosos pontilhados um pouco ao acaso, e dessas longas sombras que se cruzam e se cruzam, o que seria da noite? ... Se um dia as ruas se tornassem tão bem iluminadas quanto os interiores, se a luz quente que emanasse das janelas se dissipasse nas fachadas iluminadas, se holofotes potentes vasculhassem cada canto e fenda das sonolentas massas arquitetônicas, se as luzes cintilantes das praças fossem apagadas por potentes lâmpadas de teto, todo o encanto da cidade noturna seria destruído. (BRASSAI, 1933, p.24)¹²⁸

Outra oposição de *Paris de Nuit* ao desejo de claridade iluminista (e da ordem positivista) se relaciona às escolhas temáticas fruto das deambulações de Brassai. Embora algumas imagens do livro tragam os celebrados monumentos e a opulência das largas vias da cidade luz, Brassai não se furtou em trazer espaços marginais que persistem no centro urbano a despeito de todas as reformas que pretenderam higienizar a cidade ao longo do século XIX. Assim, embora o livro traga imagens da fonte e do panorama luminoso da *Place de la Concorde*, da Torre Eiffel, do *boulevard* da *Place de l'Opéra*, da catedral de Notre Dame (figura 29) e outros, há também fotos de espaços bem menos prestigiosos, como becos (figura 30), feiras livres, mercados populares, esquinas e fachadas não identificadas. Há nesse cotejamento de espaços aquilo que o autor Scott Clive viu como um desejo de “desfazer Haussmann” (CLIVE, 2009, p.164) presente na obra de Brassai.

Georges-Eugène Haussmann, também conhecido como Barão Haussman, ou como ele próprio se denominou “artista demolidor”, foi o principal nome das reformas urbanas de Paris realizadas na segunda metade do século XIX. Durante o Segundo Império (1852-1870), Napoleão III o nomeou prefeito do Sena, que incluía Paris e outros departamentos adjacentes. Sob sua tutela, diversas reformas urbanas foram realizadas com vistas à modernização e

¹²⁸ “Privé de ces points lumineux parsemés un peu au hasard, et de ces longues ombres qui s'entrecoupent et s'entrecroisent que deviendrait-elle la nuit?... Si un jour les rues devenaient aussi bien éclairées que les intérieurs, si la lumière chaude qui s'écoule des fenêtres se dissipait sur les façades illuminées, si de puissants projecteurs fouillaient tous les recoins des masses architecturales somnolantes, si les lumières scintillantes des places étaient éteintes par des puissants plafonniers, tout le charme de la ville nocturne serait rompu.” (Tradução do autor)

racionalização de Paris, sobretudo na região do centro. Como lembra Entler e Oliveira Jr., os principais eixos das reformas de Haussmann tinham como foco a redução do núcleo residencial no centro da cidade, a abertura de largas avenidas (os famosos *boulevards*), ampliação da infraestrutura das redes de água, esgoto, gás e eletricidade, além da criação de novos e imponentes monumentos (ENTLER e OLIVEIRA Jr., 2003, p.6). Tudo para tornar Paris uma referência, uma verdadeira “capital cultural do Ocidente” (*ibidem*).

Do ponto de vista urbanístico e arquitetônico, a nova cidade de Haussmann refletia a disciplina moderna a partir da padronização dos espaços. Assim, a cidade deveria se organizar a partir das longas perspectivas em que “os templos do poder espiritual e secular da burguesia deviam encontrar sua apoteose no enquadramento das fileiras de ruas” (BENJAMIN, 1939, p.64). Por trás da lógica geométrica do ideal artístico burguês, havia ainda a necessidade de conter o ímpeto revolucionário que movimentou a capital francesa ao longo de todo o século XIX. As ruas estreitas e o caos urbano favoreciam as famosas barricadas com que os revoltosos enfrentavam o poder. As largas avenidas atendiam, portanto, a propósitos complementares e foi definida por fim como um “embelezamento estratégico” pelos contemporâneos de Haussmann (*ibidem*). Pretendeu-se, desse modo, uma “limpeza” da cidade operada no plano sanitário, urbanístico e de classes, uma vez que os trabalhadores se viram empurrados para a periferia desse projeto.

Michel Lowy fala de uma “desertificação de Paris” como consequência desse processo de modernização (LOWY, 2017, p.109), um esvaziamento da população mais pobre e seu modo de vida que saem, ou ao menos reduzem sua presença, na cena urbana oficial. Certamente que havia no espírito dessas reformas o desejo de reconstruir um imaginário muito marcado pela pluralidade dos personagens populares da vida urbana parisiense presentes na literatura de Victor Hugo, Eugène Sue e outros. Trabalhadores, bandidos, prostitutas, golpistas, mendigos e outros deveriam dar lugar ao empresário, ao banqueiro, às madames, funcionários públicos e outros burocratas protagonistas da nova ordem burguesa. Contudo, quando compara a fotografia de Brassai com a de Charles Marville (fotógrafo comissionado a registrar os feitos reformistas no século XIX), Scott Clive questiona o suposto êxito dessas reformas:

A avenida haussmanniana não erradicou o beco estreito e sinuoso, o impasse repentino, o teatro imprevisível do pátio interno. Os restos de um labirinto multicursal ainda continuavam a confirmar a feminilidade "interior" da cidade, o sigilo de sua anatomia, sua fluidez indescritível, sua variedade incomparável. (CLIVE, 2009, p.163)

Segundo o autor, há na obra de Brassai um detectar das fissuras desse projeto de modernidade urbana. De fato, ao justapor espaços como grandes avenidas e becos, monumentos e andaimes portuários, Brassai inevitavelmente aponta essa falha. Isso é ainda mais patente nas imagens em que há a presença humana e que constituem, a nosso ver, um segundo ponto de interesse na Paris desfamiliar apresentada em *Paris de Nuit*. Ao longo da publicação há uma série de imagens desses personagens laterais ao projeto da Paris moderna de Haussmann. Trabalhadores noturnos, mendigos, prostitutas, senhoras decadentes entre outros atores que insistem em dividir o palco urbano com ilustres personagens da burguesia parisiense.



Figura 31. Brassai. *Paris de Nuit* (1932, p.29)



Figura 32. Brassai. *Paris de Nuit* (1932, p.58)



Figura 33. Brassai. *Paris de Nuit* (1932, p.30)



Figura 34. Brassai. *Paris de Nuit* (1932, p.59)

Essas imagens apresentam um bom exemplo da justaposição espaço temporal permitida pelo álbum ou, nesse caso, pelo livro de fotografias. É a parataxe surrealista que desloca para reunir em um mesmo espaço situações tão estranhas quanto limpadores de fossas (figura 31) e a elegante entrada do Hôtel de Crillon (figura 32). A prostituta numa esquina qualquer (figura 33) e o baile do music-hall (figura 34). Embora não haja na sequência do livro um posicionamento tão óbvio dessa contradição como nossa montagem aqui sugere, não há como negar esse apontamento. Aliás, esse cotejamento de tipos sociais e seus espaços no centro urbano é uma das características de *Paris de Nuit* que Warehime (1996) nota como uma distinção do livro de Brassai em relação a outras publicações do período, como *Paris Vu* (1934), de André Kertész. A autora nota que o livro de Kertész “ênfatiza a experiência humana comum enquanto *Paris de Nuit* opera um contraste de diferentes classes” (WAREHIME, 1996, p.63). Além dessa reunião de temas, espaços, classes e sujeitos diversos ao longo da publicação, há também imagens que resumem numa mesma tomada esse choque. É o caso dos deslocamentos apresentados nas figuras abaixo.



Figura 35. Brassai. *Paris de Nuit* (1932, p.2)



Figura 36. Brassai. *Paris de Nuit* (1932, p.43)

A figura 35 traz de forma bastante sutil dois elementos contrastantes da realidade noturna parisiense. Embora a maior parte do quadro apresente o arco do triunfo ao fundo destacado pelo brilho da iluminação, um olhar mais atento verá na parte inferior da imagem a silhueta de um minúsculo trem de carga. Trata-se de uma pequena locomotiva que passava nos tempos de Brassai pontualmente às 22h30 nesse lugar levando vegetais para o mercado central. Como o próprio Brassai comentou em *Paris de Nuit*, era um registro inédito do “encontro noturno entre a dignidade e o atrevimento – o esplendor brilhante do Arco do Triunfo e a pequena e encardida locomotiva” (BRASSAI, 1932, p. 66).¹²⁹ É o tipo de imagem que realmente agrada o gosto surrealista. O choque espaço-temporal encontrado na superfície da realidade mais trivial: o imponente monumento dividindo a cena com o inoportuno trem de vegetais. A fratura na Paris de Haussmann se revela. O centro suntuoso e cheio de luz é abalado pela pequena sombra da engrenagem que sustenta a funcionamento urbano, a despeito de estar sempre ausente do retrato oficial.

É um tipo de encanto gerado pelo encontro com o inusitado que também aparece no retrato da madame Bijou (figura 36). Embora uma variação mais famosa desse retrato tenha sido publicada anos mais tarde em *Le Paris Secret des années 30*, nessa foto já podemos notar a

¹²⁹ “this nightly rendezvous of dignity and impudence. The shining splendour of the Arc de Triomphe and the grimy little locomotive” (tradução do autor)

singularidade da personagem que motivou Brassai. Encontrada ao acaso durante suas deambulações noturnas, no *Bar de la Lune* em Montmartre, *La môme Bijou* ou *Miss Diamonds*, como também era conhecida, carregava em si as marcas do deslocamento temporal. Segundo Brassai, todo o aspecto da senhora lhe chamou a atenção. Seus trejeitos, roupas e sobretudo as exageradas joias que ostentavam o remeteram aos personagens e ao imaginário da *belle époque* do final do século XIX. Em seus comentários de 1976, Brassai revela que a única coisa que soube da vida da mulher foi o que um garçom lhe disse na noite em que a fotografou: que um dia havia sido rica e famosa, mas que agora vivia de caridade (BRASSAI, 1976, p.82). De fato, tirando esse suposto passado, toda descrição de Brassai se atém as suas impressões de um encontro do glorioso passado das cortesãs, bailarinas e vedetes da *belle époque* com a nostalgia e mesmo certa decadência do presente na figura de *môme Bijou*.

Estabelece-se a metáfora surrealista na mais elementar realidade. O choque aqui não se relaciona diretamente a um contraste espaço temporal relacionado à classe social ou na denúncia da artificialidade urbana operada pela iluminação noturna, mas pela descoberta do estranho que acontece quando o passado resiste na atualidade. Esse retrato aponta que assim como as joias falsas e o vestido ao “estilo 1900”¹³⁰ (*ibidem*) de *môme Bijou*, a resiliência do passado sempre desperta o insólito no espectador contemporâneo. É nesse sentido que pelas lentes de Brassai a senhora retratada sai da normalidade cotidiana para ser vista como uma personagem, uma “mulher sem idade” (*ibidem*).¹³¹ Uma ponte entre 1930 e o imaginário de certa Paris oitocentista. Esse diálogo, ou esse curto-circuito temporal, aliás, vai marcar grande parte da próxima obra de Brassai que iremos analisar. Se em *Paris de Nuit* há uma exploração preponderante da paisagem noturna e dos contrastes de tipos sociais que apontam para a complexidade da cidade moderna, em *Les Paris Secret des Anées 30*, há uma entrada do fotógrafo nos ambientes fechados desse cenário. Uma busca pelos personagens da noite e seus “desvios”.

¹³⁰ “in the style of 1900” (tradução do autor)

¹³¹ “an ageless woman” (tradução do autor)

3.4 A Paris Secreta

Em 1976 Brassai lançou um novo livro com imagens da noite parisiense tomadas ao longo dos anos 1930. *Le Paris Secret des Anées 30* (BRASSAI, 1976) reúne diversas fotos desse período divididas em capítulos nos quais as imagens são acompanhadas de textos do próprio Brassai. Nessas passagens, escritas ao modo de memórias, Brassai descreve situações, comenta sobre os personagens e lugares representados e revela curiosidades sobre suas estratégias de abordagem e seu processo fotográfico. O longo tempo que separa essa obra de seu primeiro livro, 44 anos, se justifica sobretudo pelo conteúdo dessas imagens que eram consideradas muito fortes para o gosto da época.¹³² Na publicação, temas e personagens considerados controversos ou mesmo tabus, como criminosos, prostitutas, homossexuais e uso de drogas, dividem espaço com outros já explorados em *Paris de Nuit*, como trabalhadores noturnos, feiras, mercados, além de paisagens urbanas e seus aspectos pitorescos, como os urinóis públicos (*pissotières*). Ademais, outros espaços de vida noturna ganham espaço, como as danceterias ou bailes da época (*bals*).

Seja por esse conjunto de temas, seja pela forma como eles são abordados por Brassai, *Paris Secret* constitui uma das primeiras e mais impressionantes documentações fotográficas sobre a vida noturna da metrópole moderna. Apesar do fato de terem sido publicadas apenas na década de 1970, essas imagens revelam o pioneirismo da obra de Brassai no que diz respeito tanto a questões técnicas da fotografia quanto ao desenvolvimento de uma estética noturna relacionada, nesse caso, principalmente à exploração da lascívia, da sensualidade, da contravenção e outros comportamentos e sentidos relacionados ao noturno, aspectos que ressaltam a noite como um cenário para o enredo do desvio moral. Como o próprio Brassai disse: “A noite nos perturba e nos surpreende com sua estranheza; libera forças em nós que, durante o dia, são dominadas pela razão”¹³³ (SAYAG, 2000). É nesse sentido que Warehime vê essa obra como uma exploração do oposto, da “alteridade” referente à moralidade da cidade:

¹³² Além dessa questão houve outro episódio sobre esse longo tempo que separa os dois livros. Em 1933, logo após a publicação de *Paris de Nuit*, Brassai escreveu a seus pais contando que estava em vias de finalizar as fotos para um novo livro: *Paris Intime*, cujo prefácio seria assinado pelo surrealista Pierre Mac Orlan. Em 1935, porém, os editores que compraram os direitos da publicação resolveram mudar radicalmente o projeto do livro e o lançaram com o nome *Voluptés de Paris*. Além de não contar com o prefácio de Mac Orlan, a publicação ganhou um caráter totalmente sensacionalista que mudava radicalmente o projeto inicial de *Paris Intime*. Brassai desautorizou a publicação que não é sequer mencionada em grande parte das exposições e publicações que revisam sua obra. Tanto por isso, quanto por conta da distribuição que ficou restrita a pedidos pelos correios, *Voluptés de Paris* não teve grande circulação e hoje é raro encontrar algum exemplar. (WAREHIME, 1996, p.101)

¹³³ “La nuit nous trouble et nous surprend par son étrangeté ; elle libère des forces en nous qui, le jour, sont dominées par la raison”. (tradução do autor)

A alteridade da cidade de Brassai é em parte produto de uma transposição de valores, literal (a luz do dia se torna escuridão) e figurativa (os códigos sociais da vida noturna contrastam com os da sociedade burguesa comum). A mudança do dia para a noite altera a percepção das coisas familiares e do próprio espaço (WAREHIME, 1996, p.111).¹³⁴

Se em *Paris de Nuit* o desconhecido referia-se à busca dos efeitos da iluminação que construía um verdadeiro cenário noturno, dos contrastes sociais que revelavam as fissuras da higienização moderna, aqui ele se insinua na alteridade dos comportamentos e das atitudes estimuladas pela noite. O próprio Brassai definiu sua documentação como um “estudo sobre os costumes da fauna parisiense noturna” (GAUTRAND, 2008, p.88). É por isso que a abordagem é diferente. O plano aberto e as imagens externas chamam menos a atenção aqui do que os planos conjuntos e retratos tomados quase sempre dentro de ambientes fechados. Brassai consegue adentrar espaços e testemunhar momentos em quartos e salas privadas de bordéis; bastidores de danceterias, casas de espetáculo, teatros de rua; casas de consumo de ópio; camarins, entre outros. A intimidade que esse acesso representa é em si uma grande diferença em relação ao livro de 1932. Por mais que alguns personagens sejam comuns às duas publicações (a exemplo da prostituta, mendigos, trabalhadores noturnos e da burguesia) eles deixam de serem vistos à distância, como partes da paisagem urbana, para assumirem o protagonismo no quadro.

Nesse confronto direto com os personagens há em *Paris Secret* uma generalização do choque temporal entre a Paris de 1930 e as referências literárias oitocentistas de Brassai. Algo parecido com o que acontece no retrato da *madame bijou* que volta a aparecer aqui. Há em alguns capítulos uma associação com personagens e situações vistas na obra de grandes romancistas do século XIX, como Victor Hugo, Dostoiévski e outros. Na introdução, Brassai revela que seu interesse pelo submundo vinha da influência desses escritores. Ele ressalta a forma como eles se interessaram pela vida dos sujeitos desviantes, considerando-os para além do desprezo a eles dispensado pela burguesia. Ao contrário, bandidos, contraventores, mendigos e outros são vistos por Brassai como pessoas que recusam o enquadramento de um papel social esperado vivendo “de acordo com suas paixões, para criar suas próprias regras” (BRASSAI, 1976 p.8).¹³⁵ Embora considerações como essas por vezes ignorem as contingências que levam alguém a determinado estilo de vida, há aqui uma consideração dessas

¹³⁴ “The otherness of Brassai’s city is in part a product of a transposition of values, literal (daylight becomes darkness) and figurative (the social codes of nocturnal life contrast with those of ordinary bourgeois society). The shift from day to night alters the perception of familiar things and of space itself” (tradução do autor)

¹³⁵ “according to one’s own passions, to create one’s own laws” (Tradução do autor)

pessoas e suas ambiguidades para “além do bem e do mal” (*ibidem*).¹³⁶ Um privilégio outrora restrito a sujeitos abastados, conforme considerou Rancière (2000).

No capítulo em que reuniu as imagens de mendigos, por exemplo, Brassai faz referência ao *Cour des Miracles* presente no romance de Victor Hugo. Esse nome alude a antigos guetos da cidade de Paris que abrigavam profissionais da mendicância que se passavam por desvalidos durante o dia a fim de conseguir esmolas. Caída a noite, eles “milagrosamente” se curavam a fim de aproveitar os prazeres das tabernas e bordéis. No capítulo dedicado aos bandidos e à polícia, o texto conta sobre como se davam as relações entre esses personagens antagônicos. Embora aqui não haja uma referência explícita a nenhuma passagem literária, Brassai tenta complexificar esse confronto descrevendo os personagens e a dinâmica evolutiva do mundo do crime, bem como os tipos de policiais, gírias e outros códigos desses universos. Em ambas as situações, sua fotografia se comporta ora dignificando os personagens a partir de retratos altivos e simpáticos (como no morador de rua da Figura 37), ora criando um clima de mistério e sugestão a partir do jogo de luz e sombra e de composições inusitadas, como a presente na foto de dois supostos bandidos na figura 38.

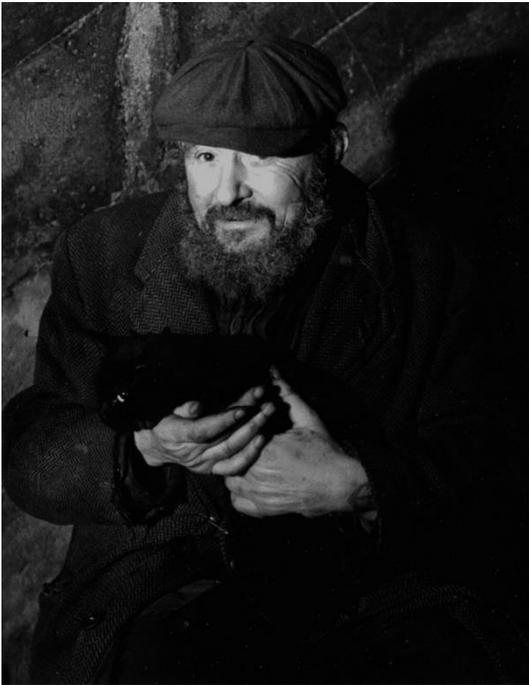


Figura 37. Brassai. *Le Paris Secret* (1976, p.37)



Figura 38. Brassai. *Le Paris Secret* (1976, p.55)

Nesse movimento de entrada nos lugares, de aproximação com os personagens da noite, há um evidente aprimoramento das estratégias de abordagem de Brassai, sobretudo para a

¹³⁶ “beyond good and evil.” (Tradução do autor)

produção de seus retratos. Em vários textos de *Paris Secret* ele revela as dificuldades e o tempo que demorou para conquistar a confiança de pessoas e conseguir fotografar em alguns lugares. Seus métodos incluíam frequentar repetidas vezes o mesmo espaço, conhecer figuras que pudessem lhe apresentar algum personagem de seu interesse e eventualmente até pagar alguma quantia como forma de convencer as pessoas a serem retratadas. Tudo para superar a desconfiança que um forasteiro munido de uma câmera desperta: “O proprietário olha para você com um olhar hostil. A clientela avalia você: esse intruso, esse recém-chegado – ele é um informante?” (BRASSAÏ, 1976, p.7).¹³⁷ Embora houvesse riscos nessa empreitada, Brassai afirma que nunca passou nenhuma situação muito grave.¹³⁸ Ele relata que a empolgação com o resultado da imagem compensava essas aventuras pela noite.

O talento de Brassai ia além de seus recursos de convencimento, ou da conquista de seus personagens (habilidade necessária aos documentaristas e que sua vida boêmia certamente aperfeiçoou). Apesar das adversidades, Brassai conseguiu realizar belas composições onde chama a atenção a naturalidade com que as pessoas são retratadas. Sem dúvida, várias imagens de *Paris Secret* trazem uma forte impressão de intimidade relacionada à entrega tanto ao olhar de Brassai, quanto aos dos espectadores dessas imagens. Esse “grau de proximidade” é mais um ponto importante desta obra de Brassai apontado por Warehime:

O grau de "proximidade", aparente naturalidade e intimidade que Brassai atingiu nessas fotografias tornou-as muito poderosas. Representam uma conquista extraordinária, principalmente pela natureza de seus temas e pelos riscos de se aproximar deles. (WAREHIME, 1996, p.87)¹³⁹

Há que se destacar, nesse sentido, um amadurecimento de sua técnica fotográfica. Mesmo lançando mão de certa imponderabilidade da longa exposição, os retratos e planos conjuntos de *Paris Secret* perpetuam o rigor formal de suas composições sem deixar de lado a preocupação com a naturalidade das poses e expressões. Aliás, a questão formal se destaca em todo seu trabalho de documentação noturna de Paris, oriunda certamente de sua formação

¹³⁷ “The owner looks you over with an unfriendly glance. The clientele sizes you up: this intruder, this newcomer – is he an informer, a stool pigeon?” (Tradução do autor).

¹³⁸ Ao longo do livro, Brassai relata algumas situações inusitadas fruto da própria novidade que a prática da fotografia noturna despertava naquela época, como a abordagem de policiais curiosos. Ele brinca: “*The police refused to believe that anyone might want to take pictures by the canal at three a.m. and were more inclined to think I had been dumping a body into the greenish water*” (BRASSAÏ, 1976, p.6) Ele também conta uma ocasião em que teve seus negativos furtados. De qualquer forma, a fim de minimizar esses riscos, ele diz que por vezes andava acompanhado de algum segurança, além de um ocasional assistente que lhe auxiliava.

¹³⁹ “The degree of ‘closeness’, apparent naturalness, and intimacy Brassai attained in these photographs made them very powerful. They represent an extraordinary achievement, particularly given the nature of his subjects and the risks involved in getting close to them”. (tradução do autor)

precoce como pintor. Há, tanto nos retratos e planos próximos quanto nas paisagens, um equilíbrio e uma busca de sentido nas composições fruto de um estudo minucioso do posicionamento dos objetos no quadro e da própria iluminação. Essa preocupação chega a ser mesmo uma característica marcante em seu trabalho. Brassäi deu várias declarações nesse sentido. Em uma frase famosa ele disse: “Sempre achei que a estrutura formal de uma fotografia e a sua composição eram tão importantes como o próprio tema... É preciso eliminar tudo o que é supérfluo, é preciso dirigir o olho com uma vontade de ferro” (GAUTRAND, 2008, p.18). Chama muito a atenção que tenha conseguido esse rigor em situações por vezes tão adversas.



Figura 39. Brassäi. *Le Paris Secret* (1976, p.68)



Figura 40. Brassäi. *Le Paris Secret* (1976, p.78)



Figura 41. Brassäi. *Le Paris Secret* (1976, p.159)



Figura 42. Brassäi. *Le Paris Secret* (1976, p.118)

Essas imagens exemplificam bem o rigor formal ao qual estamos nos referindo. Percebe-se um cuidado que vai desde estabelecer uma relação entre primeiro plano e fundo até a busca do gesto corporal ideal dos personagens. Nas figuras 39 e 40, chama a atenção os espelhos ao fundo que ajudam a criar a narrativa das imagens. Na primeira foto, os reflexos nos dois espelhos atrás do casal criam outras imagens que estabelecem todo um diálogo entre as expressões da mulher e do homem. Algo parecido ocorre na figura 40 em que a pose ativa da mulher em primeiro plano dialoga com o reflexo de um homem que a observa ao fundo. Nas demais imagens (figuras 41 e 42), o rigor formal é sentido na gestualidade do corpo e no jogo entre nudez e vestimenta. Nos dois homens da figura 41, a tomada de corpo inteiro revela a curiosa complementariedade da falta de parte de suas roupas. Tudo isso aliado à naturalidade das posturas e das expressões reforçam a sensualidade que Brassäi quer destacar no comportamento noturno.

Sobre essa naturalidade, aliás, um ponto de ordem técnica merece detalhamento. Embora alguns ambientes nos quais Brassäi fotografou pudessem ter luz suficiente para se conseguir um registro satisfatório, dificilmente seria possível captar instantâneos sem a ajuda de um *flash* externo. Brassäi diz ter utilizado em muitas ocasiões esse equipamento que era disparado por um assistente. Assim, as imagens eram realizadas em duas etapas. Brassäi planejava o enquadramento da cena, acionava o obturador para uma longa exposição e o

assistente disparava o *flash* de magnésio capaz de fornecer uma iluminação suficiente para “congelar a cena” que era gravada no negativo.¹⁴⁰ Trata-se de uma tendência que seria muito desenvolvida na fotografia contemporânea¹⁴¹ e fartamente utilizada por Brassai nos retratos e planos próximos de *Paris Secret*. A naturalidade advém do fato de que o personagem é pego de surpresa pela luz do flash. Como explica Brassai, o *flash* “fazia com que não se pudesse saber a que momento eu ia disparar” (GAUTRAND, 2008, p.141). Uma dinâmica que driblava a preparação de uma pose rígida e conseguia capturar a espontaneidade.

Algumas vezes a marca desse processo era deixada na imagem. Na figura 41, por exemplo, vemos um leve borrão na lateral da cabeça dos dois homens. Isso ocorre porque a luz do flash foi insuficiente nessas áreas para “congelar” o movimento da cabeça. Em diversas fotos podemos notar esses pequenos borrões que denunciam o uso do *flash*. Apesar do equipamento antiquado que Brassai usava para o período,¹⁴² ele conseguia com esse expediente tirar proveito do tempo relativamente longo da montagem de sua tralha fotográfica (podia assim planejar a melhor composição e ir dialogando com os retratados) além de conseguir com a surpresa do *flash* expressões muito espontâneas. Soma-se a isso, o fato de o direcionamento lateral dessa iluminação reforçar o aspecto de naturalidade da imagem, uma vez que simulava uma fonte de luz ambiente. Essa é, aliás, uma das grandes diferenças da estética de Brassai para seu contemporâneo americano Weegee (1899-1968), cujas fotografias tomadas com a luz do *flash* direcionada frontalmente para os retratados reforçava um caráter policialesco e sensacionalista.

Já a figura 42 indica uma camada mais sutil explorada em algumas fotos deste livro. Nessa imagem, a naturalidade da pose das garotas de programa remete a outro sentido que não à sensualidade. Suas mãos na cintura indicam a frieza das relações amorosas pagas. O gesto denota certo automatismo, ou mesmo indiferença, com que as garotas exibem seus corpos nus ao que parece ser um cliente sendo apresentado pela cafetã, madame Suzie, que cobre o rosto

¹⁴⁰ Isso ocorre por conta de uma diferença considerável da quantidade de luz que há no ambiente quando comparada com a disponibilizada pelo *flash*. A luz do *flash* de magnésio chega aos objetos com muito mais intensidade do que as demais e seu disparo instantâneo cria um reflexo único no negativo. Assim, embora a longa exposição deixe o negativo exposto a todos os reflexos dos objetos iluminados do ambiente, apenas aqueles tocados pelo *flash* conseguem ser impressos de forma satisfatória, “congelando” movimentos e expressões.

¹⁴¹ Podemos vê-la em diversos fotógrafos contemporâneos, inclusive Cláudia Andujar e Antoine d’Agata que estudaremos nos próximos capítulos.

¹⁴² Na década de 1930 a câmera portátil alemã Leica se tornou muito popular entre fotógrafos, especialmente entre aqueles ligados à imprensa, uma vez que sua portabilidade, facilidade de manuseio e possibilidade de múltiplas imagens no rolo de negativos facilitava a captura de instantâneos fotográficos e a construção de cenas cândidas, espontâneas. Fotógrafos como Erich Salomon (1886-1944), Henri Cartier-Bresson, Robert Capa (1913-1954) e outros tornaram-se grandes referências na busca desse tipo de imagem e influenciaram gerações que com suas Leicas saíram testemunhando a notícia onde quer que ela acontecesse. Apesar dessa febre, Warehime lembra que Brassai optou pela permanência com sua Voigtlander que implicava todo um ritual lento e meticuloso de produção da imagem. (WAREHIME, 1996, p.31)

ao fundo. Aliás, isso é visto em algumas outras imagens de garotas de programa no livro. Embora haja uma maioria de imagens de prostitutas assumindo posturas mais leves, descontraídas ou até mesmo amorosas ao lado de clientes, algumas, a exemplo desta, saem desse imaginário romantizado e de disponibilidade do corpo feminino (DIAS, 2007) para tratar da frieza e conveniência dessas relações. Dentre essas, destacam-se algumas imagens tomadas dentro dos quartos que mostram o que parece ser o momento seguinte ao ato sexual: a higiene íntima e/ou o vestir-se – em geral, aspectos pouco explorados do imaginário que cerca a figura da prostituta, mas que Brassai traz como mais um elemento de estranhamento de sua cidade noturna.



Figura 43. Brassai. *Le Paris Secret* (1976, p.103)

A foto acima (figura 43) é emblemática nesse sentido. Não apenas o tema em si sai da lógica da sensualidade e da insinuação de situações amorosas, mas apresenta de forma bastante objetiva a frieza do contrato sexual. A própria composição da imagem diz sobre essa estranha relação tão característica da prostituição, mas que geralmente se esconde por trás das belas imagens sensuais e provocativas que normalmente a apresentam (muitas delas exploradas pelo próprio Brassai). O quadro é separado em três partes que parecem não ter qualquer relação entre si: o espelho e a pia à esquerda, a mulher no centro e o homem à direita. Embora reunidos, cada terço parece completamente indiferente aos demais. Segundo Warehime, “nesta fotografia, as

composições casuais e disjuntivas podem ser lidas como a representação formal da associação arbitrária entre o homem e a mulher, cuja relação se tornou uma questão de higiene” (WAREHIME, 1996, p.112).¹⁴³ Até mesmo a inclusão de algo aparentemente aleatório, como o espelho e a pia na parte esquerda da imagem, parece reforçar essa “associação arbitrária” e o resumo do todo a uma “questão de higiene” (*ibidem*).

Nota-se, portanto, uma sutileza interessante no submundo noturno de Brassai. Se grande parte de suas imagens dialogam com o imaginário oitocentista da literatura, jogando luz a personagens e comportamentos desviantes presentes na noite da cidade moderna, algumas delas vão além ao trazer novos deslocamentos, novas camadas e mesmo novos personagens. É o caso do capítulo “Sodoma e Gomorra” dedicado aos bares frequentados pela comunidade LGBTQIA+, personagens pouco fotografados ou mesmo ausentes das representações fotográficas do período. Embora a escolha do título denuncie certo estigma com que o próprio Brassai via o tema, ele aplica a essas imagens o mesmo rigor formal e naturalidade que vemos nas demais partes do livro. Consegue desse modo construir cenas muito espontâneas e íntimas, como pode ser visto no retrato dos dois homens que se abraçam no *Bal de la Montagne Sainte-Genève* (Figura 41). Outras imagens desse capítulo também chamam a atenção pela dignidade com que representam esses personagens (Figura 44), além da alegria e espontaneidade que consegue produzir ao captar as expressões com seu *flash* externo nos planos mais abertos das pistas de dança (figura 45).

¹⁴³ “in this photograph the casual, disjunctive composition might be read as the formal representation of the arbitrary association between the man and woman, whose relationship has become a matter of hygiene” (Tradução do autor)



Figura 44. Brassai. *Le Paris Secret* (1976, p.151) **Figura 45.** Brassai. *Le Paris Secret* (1976, p.156)

Por fim, é importante ressaltar que *Paris Secret* é resultado de uma revisitação de Brassai a seu acervo de imagens dos anos 1930. Nesse sentido, é “uma construção complexa, de camadas múltiplas que mistura percepções estéticas de diferentes períodos da vida de Brassai como artista e reflete uma nova percepção do significado de suas fotografias”¹⁴⁴ (WAREHIME, 1996, p.114). Apesar dessa lacuna temporal, *Paris Secret* complementa *Paris de Nuit* no sentido de que amplia o choque temporal entre a Paris da década de 1930 e a do século XIX, além de apontar tendências da fotografia presente no contexto da cultura das mídias ao longo do século XX. Isso se dá sobretudo pela exploração dos personagens e seus comportamentos, pela sugestão da sensualidade, da lascívia e do desvio de moralidade que a noite implica. A alteridade noturna se torna então o objeto maior dessa coleção de imagens. É por isso que não se trata de um mero retrato da noite parisiense dos anos 1930, mas da construção de uma memória, de um imaginário da noite enquanto palco do desvio e dos deslocamentos da vida na cidade, do encontro com a rainha da noite Shakespeareana que se insinua na ambiguidade e nos deslocamentos produzidos pelo documento fotográfico.

¹⁴⁴ “is a complex, multilayered construction mixing aesthetic perceptions from different periods of Brassai’s life as an artist and reflecting a new perception of the meaning of his photographs” (tradução do autor)

3.5 Algumas considerações

Os dois livros de Brassai analisados aqui apresentam um dos primeiros e mais significativos esforços de documentação da noite urbana pela fotografia, se consideramos a cobertura sistemática que ele fez e não esporádica, como outros fotógrafos já mencionados. A importância de seu trabalho se dá tanto pela forma sistemática com que explorou a temática noturna, quanto pelas inovações técnicas e métodos de abordagem que desenvolveu. Tudo isso contribuiu na consolidação de uma estética que ao mesmo tempo ressignificou a noite na imagem fotográfica e apontou de forma inequívoca a ambiguidade do documento fotográfico. Nesses trabalhos, Brassai teve a cidade como seu grande ponto de interesse, mais especificamente a noite, que foi encarada como um palco, um cenário para o estranhamento promovido pelas luzes artificiais, pelos contrastes sociais e especialmente pelos comportamentos desviantes à disciplina e normalidade diurna. Sua exploração formal das composições e jogos de luz e sombra nos planos abertos, bem como a intimidade e espontaneidade nos retratos e planos conjuntos, conferem a sua fotografia um forte apelo de sensualidade e sugestão, tornando-se um convite ao passeio noturno por Paris.

Há, portanto, uma enorme mudança em relação ao discurso da fotografia pictorialista que na virada do século XIX para o XX lançou mão de estratégias de obscurecimento da imagem fotográfica com outras finalidades. A criação de camadas sombrias ou nebulosas nas imagens do movimento (por meio de manipulações no negativo ou se beneficiando de condições climáticas adversas) conferiram às representações da cidade uma forte impressão dramática. Esse tratamento estético focado em elementos como indústrias, meios de transporte, prédios, avenidas e demais ícones da metrópole criavam todo um apelo de prevenção ao modo de vida da cidade moderna, sobretudo quando comparadas às imagens idílicas de uma vida virtuosa no campo. É nesse sentido que a obra de Brassai altera esse imaginário. A cidade deixa de ser algo distante, amedrontador ou inferior e passa a ser povoada de vida, contradições, prazeres e personagens, algo próximo ao imaginário presente na literatura realista oitocentista – grande referência do autor.

Embora haja, sobretudo em *Paris de Nuit* (1932), uma similaridade das paisagens urbanas de Brassai com algumas imagens pictorialistas, o conjunto das imagens deste livro somadas às de *Paris Secret* (1976), extrapola a dicotomia entre regimes de luminosidade da qual o pictorialismo foi um dos polos no século XIX. Além disso, não podemos desconsiderar a aproximação da obra de Brassai ao Surrealismo do começo do século XX e seu interesse pela noite. A despeito da recusa do fotógrafo em se vincular formalmente ao movimento, houve uma

afinidade em pelo menos dois momentos. A princípio e de forma pontual, isso se deu na tentativa de uma tradução do princípio da escrita automática que vimos nas séries de imagens *Les sculptures involontaires* (publicada no número 3-4 da revista *Minotaure* de 1933) e “Transmutações”, realizada entre 1934 e 1935. Depois, já num segundo momento do movimento vanguardista, seu conjunto de fotos da Paris noturna (presente nos dois livros aqui apresentados) é valorado pelo Surrealismo por sua capacidade de desfamiliarização da realidade urbana. Há aqui um interesse não tanto pelas formas de manifestação do obscuro trabalho inconsciente na imagem, mas pela potência da fotografia documental em questionar e desnaturalizar o cotidiano.

A obra de Brassai constitui um contributo nesse sentido. Embora essa potência da fotografia direta tenha sido ressaltada especialmente pela descoberta e promoção da fotografia de Eugène Atget nos anos 1920, outros documentaristas fizeram parte dessa euforia nas publicações surrealistas. Inclusive o próprio Brassai com sua coleção de imagens da noite e mesmo outras, como suas fotografias de Graffitis. Havia nesses trabalhos a proposição do estranhamento com o comum, a manifestação da evidência do fantástico social (MAC ORLAN, 1965), do *Zeitgeist* (WAREHIME, 1996) que se manifesta por trás da banalidade cotidiana. O Surrealismo percebeu que a fotografia não registra o mundo sem alterá-lo. Nesse processo, não há uma preservação ou substituição da coisa pela imagem, mas um estranhamento com o retorno do familiar que passa a ser apresentado ou visto de outro modo. Um processo que, em geral, se aproxima da própria forma com que o aparato psíquico inconsciente provoca estranhamento ao nos colocar diante de imagens outrora familiares, mas tornadas exóticas sob a codificação dos sonhos.

Ademais, longe da linguagem e da moral do Pictorialismo, a fotografia direta foi assimilada como capaz de trazer a subjetividade do olhar, sem renunciar à realidade objetiva com que a câmera confronta o mundo. Não à toa, ela saiu de uma condição de desconfiança para ser vista por notórios surrealistas como “a grande expressão de nosso tempo” (MAC ORLAN, op. cit). Warehime afirma: “Não coincidentemente, uma das mais poderosas e alusivas concepções do casamento entre realidade objetiva e percepção subjetiva é o surreal”¹⁴⁵ (1996, p.87). O próprio Brassai mais maduro (na década de 1960) deu declarações em que revelou ter abandonado a ideia fixa que tinha ao associar sua fotografia a um apego fiel à realidade:

¹⁴⁵ “Not coincidentally, one of the most powerful and elusive conceptions of the marriage between objective reality and subjective perception is the surreal” (tradução do autor)

A fotografia nunca é objetiva (...) houve um tempo em que eu tentei desesperadamente não adicionar nada ao que eu via, não colocar nada de mim nas minhas fotos, quanto mais tentava mais imediata era a reação do observador: Mas essa é uma fotografia do Brassai (BRASSAI in WAREHIME, 1996, p.87)¹⁴⁶

Warehime reitera que “o fascínio de sua obra (Brassai) é justamente a tensão que sustenta entre a imagem como fato social e a dramatização artística, realidade objetiva e subjetiva” (1996, p.118).¹⁴⁷ Nesse sentido, o trabalho de Brassai segue a linha de documentaristas como Jacob Riss, Eugène Atget, Lewis Hine e tantos outros. Sua diferença, no entanto, diz respeito tanto à estética quanto aos sentidos noturnos com que trabalha. Enquanto grande parte dos documentaristas desse período se especializaram em uma estética humanista (aquela que, em geral, visa conferir dignidade aos desvalidos), Brassai optou por restituir um imaginário noturno ligado à sensualidade, ao desvio e às contradições da metrópole moderna. A essa potência de unir representação objetiva e percepção subjetiva a partir do recorte e outras técnicas próprias da linguagem fotográfica, somam-se os choques possibilitados pela coleção de imagens na figura do livro de fotografia.

Brassai fez parte de um momento em que essas publicações ganharam força nas décadas de 1920 e 1930. Mais do que permitir a contemplação de uma série de fotos, essas coleções aumentavam a capacidade narrativa da obra, uma vez que possibilitavam diversas montagens, enredos, cotejamentos, metáforas. *Paris de Nuit* pinta a noite como um cenário do estranhamento diante da paisagem urbana, lugar do drama e dos contrastes sociais que resistem à ordem e higienização do panorama diurno. *Paris Secret* promove uma entrada nesse cenário a fim de explorar principalmente aspectos considerados desviantes do padrão comportamental (embora muitos deles francamente tolerados, como é o caso da prostituição), verdadeiros segredos trazidos a luz pelo olhar de Brassai. Não à toa a primeira foto do livro mostra um guarda acendendo um lampião a gás e a última seu apagamento: a duração de uma noite. Um passeio noturno em que a referencialidade dos assuntos, temas e lugares importam menos do que o discurso atemporal da noite como lugar da sensualidade, do desvio, da lascívia.

É importante ressaltar que depois de Brassai lançar *Paris de Nuit* em 1932 foram publicados diversos projetos de documentação fotográfica da noite urbana. Houve aqueles que trabalharam temáticas parecidas ou até mesmo foram diretamente inspirados por Brassai, como Harold Burdekin e John Morrison no livro *London Night* (1934); Georges Champroux em

¹⁴⁶ “Photography is never objective (...). There was a time when I was trying desperately to add nothing to what I saw, to put nothing of myself in my photos, and the more I tried, the more immediate the viewer’s reaction was: But that’s a photography by Brassai”. (tradução do autor)

¹⁴⁷ “The fascination of his work is precisely the tension it sustains between the image as social fact and artistic dramatization, objective and subjective reality”. (tradução do autor)

Bruxelles la nuit (1935); Bill Brandt com *A night in London* (1938). Houve projetos que documentaram a noite da Segunda Guerra Mundial, como *Shooting the Russia War*, uma série de imagens dos bombardeios alemães sobre Moscou realizada por Margaret Burke-White para a revista *Life* e publicada em livro em 1942; *Black out city* (1939), de Bill Brandt, documentou a Londres iluminada pela lua cheia após a queda da energia elétrica provocada também pelos bombardeios alemães. Na década de 1940, destaca-se a figura de Weegee nos EUA com a publicação do livro *Naked City* (1945), trazendo uma estética bastante peculiar ligada aos jornais populares e suas temáticas sensacionalistas do crime e da tragédia noturnos em New York. Com Weegee, a noite apresentou uma faceta mais ligada ao crime, à tragédia, ao voyeurismo das multidões e outras temáticas do cotidiano noturno que não escaparam da luz direta de seu *flash* frontal.

Todos esses trabalhos e muitos outros que os seguiram contribuíram no sentido de complexificar os sentidos do noturno na linguagem fotográfica ao longo do século XX. Como vimos no capítulo dois, dentro do espírito dicotômico do século XIX a noite era ora uma condição natural a ser vencida pela técnica fotográfica, ora um conveniente recurso estético para associar a fotografia a artes já consagradas como o desenho, a gravura ou a pintura. No século XX, trabalhos como os de Brassai escapam dessa dualidade. Explorando as ambiguidades do documento fotográfico, eles restituíram nas suas fotografias sentidos noturnos como o mistério, o medo do desconhecido, a sensualidade, a sugestão, a lascívia, o desvio e outros. Ao fazê-lo, apresentaram um outro discurso ou representação do real. Surge então uma representação do real re-encantada pela noite: menos interessada em um escrutínio direto do mundo (numa pretensão de mimese operada pela imagem bem iluminada e definida) e mais aberta à sugestão dos contrastes de luz e sombra. Algo que poderia levar a representação fotográfica a sonhar em até mesmo registrar o invisível, como veremos em nosso próximo capítulo.

Cap. 4

A noite ancestral:

A fotografia das forças invisíveis de

Claudia Andujar

Dentre as razões que poderíamos elencar para trazer o trabalho de Claudia Andujar a esta pesquisa, nenhuma é mais importante do que a resiliência do embate entre luz e sombra que sua fotografia suscita. Seu trabalho com os indígenas amazônicos Yanomami a partir da década de 1970 recorre ao noturno a fim de abrir um diálogo com a ancestralidade da cosmovisão desse povo. Ao fazê-lo, sua documentação poética confrontou antigas ideias de disponibilidade da natureza e do próprio indígena que foram reforçadas pelos imaginários diurnos com que a fotografia retratou historicamente esses povos. No contexto da ditadura militar brasileira (1964-1985), a Amazônia se tornou objeto de uma investida civilizatória, em uma reedição dos ideais positivistas de progresso que pretendeu levar luz ao “inferno verde”. Ignorando a complexidade da realidade noturna, misteriosa e transcendente Yanomami, o regime de exceção atuou na abertura de estradas, fazendas, facilitando e incentivando o assédio do garimpo, dentre outras atividades de ocupação do “vazio amazônico”. É contrapondo-se a essa suposta luz do desenvolvimento que o noturno de Andujar atuou.

É importante salientar que não entendemos a obra de Andujar como uma reedição das empreitadas artísticas da fotografia do século XIX que recorreram ao noturno. O dia sombrio oitocentista do qual falamos no segundo capítulo pretendeu marcar uma posição da fotografia no campo da arte. Neste sentido, tais iniciativas, especialmente o pictorialismo, corroborou a dicotomia moderna que pretendeu separar dia e noite, realidade e subjetividade, técnica e arte. Entendemos o trabalho de Andujar fundamentalmente como uma crítica a essas dicotomias e, portanto, aos próprios imaginários purificadores da modernidade. O noturno das suas imagens dos Yanomami não são, como veremos, efeitos destinados a expressar um olhar subjetivo e um conseqüente deslocamento rumo ao universo da arte. Embora consideremos que toda fotografia expresse também a subjetividade de quem a realiza, entendemos o noturno da obra de Andujar enquanto uma opção estética para propor a compreensão de uma outra realidade, fundamentalmente diferente. Uma realidade em que a noite e seus mistérios estão presentes mesmo durante o dia, dentro das escuras malocas familiares ou da mata densa da floresta amazônica.

Com efeito, a fotografia de Andujar é situada por diversos autores como integrante de um momento de ruptura¹⁴⁸ na história da fotografia. Sua obra, e a de diversos outros fotógrafos a partir da segunda metade do século XX, já não se encaixa naquelas categorias opostas e conflitantes operantes até então. Já não se trata mais de reproduzir o real na imagem a partir de uma estética diurna baseada em valores como credibilidade e objetividade, nem de nublar ou

¹⁴⁸ Brandão (2004), Lombardi (2007, 2008), Castanheira (2017) estão entre esses autores. Discorreremos um pouco mais sobre isso ao longo do capítulo.

obscurecer a visão na tentativa de expressar uma subjetividade. O que temos nestes trabalhos é a assumpção por parte dos artistas da capacidade da fotografia de fundar, de criar uma realidade. A consequência profunda dessa mudança, portanto, não se dá no apontamento dos deslocamentos de formas e recursos estéticos, mas na desconstrução de um imaginário único de realidade que nós, ditos civilizados, herdamos enquanto filhos da modernidade. Pelas lentes de Andujar, a realidade deixa de ser essa entidade asséptica e descritiva com que a estética diurna dispôs o indígena ao olhar do colonizador, para se tornar mágica, misteriosa. Se a sensibilidade surrealista já notava na cidade noturna de Brassai um descompasso, ou um estranhamento do vínculo especular entre fotografia e realidade, Andujar vai além ao reconstruir a realidade mágica ancestral Yanomami.

4.1 Um intenso processo de desterritorialização

Eu me senti cansada, de horas de caminho. E o mato todo, monótono, não enxergava mais. E nós ainda estávamos andando. De repente me desliguei. Sei que estava caminhando, seguindo o outro, colocando um pé em frente do outro, e meus pensamentos foram longe. Me vi criança na Europa. Uma Europa na guerra, uma criança que tenta desesperadamente se ligar a alguém. amar e ser amada, compreendida, era o desejo de minha infância (...)

Me senti integrada comigo, com o ato, não importava aonde ia, quantas horas caminhava. Sabia que me tinha encontrado. Me encontrei no senso de ter encontrado o essencial. São momentos raros que a gente sente às vezes, que resumem tudo. E a gente se sente integral. Dura pouco, são momentos só (...)

(ANDUJAR, 1975, p.100)

Tão interessante quanto a própria obra de Cláudia Andujar é a sua trajetória de vida, e os intensos deslocamentos que a tiraram da Europa e a levaram ao âmago da floresta amazônica. Um percurso inusitado que compreendemos melhor ao conhecer as inquietações e percalços na vida da fotógrafa. Claudine Hass nasceu em 1931, na cidade de Neuchâtel, na Suíça, mas logo ela e sua mãe foram morar na Romênia, onde vivia sua família paterna de origem judaica. Andujar se mudou para a cidade de Oradea, localizada nos limites da região da Transilvânia.¹⁴⁹ Outrora pertencente à Hungria,¹⁵⁰ a cidade em que viveu toda sua infância foi palco das

¹⁴⁹ É curioso notar que Brassai é da mesma região na Hungria. Também chama atenção o fato de que, pouco antes do nascimento de Cláudia, outro eminente fotógrafo húngaro, Robert Capa, deixara o país em virtude da repressão política.

¹⁵⁰ Até o final da Primeira Guerra Mundial, Oradea pertencia à Hungria e se chamava Nagyvárad. Com a derrota do país e o estabelecimento de novos limites, a cidade passou ao domínio Romeno. Apesar disso, a influência húngara na infância de Cláudia foi muito grande, uma vez que a família paterna era de origem judaico-húngara. Por isso nunca aprendeu a falar direito o Romeno, tendo aprendido o Húngaro como língua materna e o Alemão, que era falado por alguns parentes mais velhos.

primeiras dificuldades e da tragédia que a marcaria por toda a vida. Além da relação difícil com os pais, que se separaram quando ela tinha sete anos, Claudia viveu todo o drama da perseguição nazista. Em 1944, todos os bens da família foram confiscados, sua casa fechada, ela e seus familiares transferidos para o gueto. Não demorou até a última e dolorosa conversa com seu pai antes dele e de praticamente todos os parentes paternos serem assassinados nos campos de concentração de Dachau e Auschwitz. Claudia e sua mãe conseguiram fugir.

Durante uma longa e dolorosa viagem em um trem de carga de volta à Suíça, Claudia se despediu não apenas de Oradea e dos conflitos da guerra, mas da família paterna e de outras pessoas importantes em seus primeiros anos de vida. Segundo contou em entrevista ao curador Thyago Nogueira, em 2016, as empregadas da casa do pai eram algumas dessas pessoas que tiveram um papel marcante em sua infância. Em primeiro lugar, eram elas que estimulavam sua imaginação com histórias sobre fantasmas, volta dos mortos, vampiros e outros folclores populares. Em segundo lugar, porque a convivência com essas mulheres desde cedo despertou seu interesse por outros modos de ver o mundo, que vinha de pessoas simples, de outras culturas, da “gente do povo”:

Eu me criei naquela época com as empregadas da casa, tinha muito mais ligação com as empregadas que com meu pai. Eram gente do interior, de pequenos vilarejos, eram realmente gente do povo, quase uma cultura em si, muito ligada à terra. Elas me contavam várias coisas sobre suas crenças, as visões que tinham, falavam sobre mortos e a volta da alma, esse tipo de coisa. Eu me dava muito bem com elas. (...). Essa convivência com o povo tem a ver com o meu interesse, com essa coisa que busquei no Brasil. Nunca disse isso a ninguém (ANDUJAR, 2016, p.238).

Ao longo de sua vida e da carreira de fotógrafa, foram as pessoas mais humildes que a atraíram: desde o convívio com as empregadas na Romênia até os Yanomami no Brasil. Por trás desse fascínio havia, como a própria fotógrafa disse, uma busca pessoal por “raízes” (ANDUJAR, 2016, p.241) em meio a sua história de conflitos familiares, traumas da guerra e deslocamentos. Após passar dois anos na Suíça com a mãe e de não se adaptar à nova vida (sobretudo pela frieza das relações pessoais no novo país), Claudia se mudou, em 1946, para os Estados Unidos e passou a viver com um tio paterno, o médico Marzell Hass. Lá iniciou seus estudos no ginásio, onde conheceu seu primeiro marido: o refugiado espanhol Jorge Andujar, com quem se casou em 1949. Apesar da curta duração (apenas 9 meses) a relação com Jorge ajudou Claudia a escapar da rígida tutela do tio e a tomar um novo rumo. Permaneceu com o sobrenome do ex-companheiro após a separação, e assim consolidou-se a transformação de

Claudine Hass em Claudia Andujar.¹⁵¹ A mudança de nome refletiu o desejo de escapar do estigma do sobrenome judeu e de superar a difícil relação com seu tio.¹⁵²

Durante o período nos Estados Unidos, Claudia ampliou seu interesse artístico. Após concluir o curso de Humanidades na *Hunter College* de Nova York, Andujar conseguiu um emprego de monitora na sede da Organização das Nações Unidas (ONU) e começou a pintar, inspirada pelo expressionismo abstrato. Desde cedo escrevia poesias e, de certo modo, a prática da escrita nunca foi completamente abandonada. Contudo, neste período em que vivia em seu terceiro país e diante de outra língua a ser aprendida e aperfeiçoada, dedicou-se com mais afinco à pintura: “Ainda gosto de escrever em português, mas com todas essas misturas de países, a partir de determinado momento a pintura e depois a fotografia ocuparam esse espaço criativo” (ANDUJAR, 2005, p.104).

Contrariando a onda americana do *dripping*, de Jackson Pollock (1912-1956), Claudia diz ter tido como referência o pintor russo Nicolas de Staël (1914-1955), de nacionalidade francesa. De estilo muito mais medido que Pollock, as obras de Staël apresentam um aspecto minimalista que ressalta o trabalho de composição com as cores. Apesar da produção pictórica de Claudia ter sido pouco difundida, especialmente se compararmos com sua fotografia, ao menos uma pintura da década de 1950 nos permite observar uma semelhança formal com o trabalho de Staël, sobretudo pelo minimalismo das formas. Trata-se da pintura “Impressão da noite”, de 1954 (figura 46), feita com marcas de espátula.

¹⁵¹ Desde que chegou aos EUA, em 1946, Andujar trocou o nome Claudine por Claudia.

¹⁵² Sobre isso Claudia disse em entrevista: "(...) tantos foram os desencontros amorosos, disputas e separações a que assisti no interior de minha família durante a infância, e, posteriormente, tão delicado e espinhoso revelou-se meu relacionamento com o tio radicado em Nova York, que achei preferível - já morando sozinha e deserdada por esse tio - 'passar uma borracha' no histórico familiar e desligar-me do nome paterno. Passados alguns anos, meu tio morreu. Um dia, fui levada ao túmulo dele e aconteceu algo incomum. Veio-me, de repente, um impulso irresistível de deitar sobre a lápide. Estendida, com os braços abertos, chorei por um longo tempo. Parece que expurguei, assim, muitos anos de amargura" (ANDUJAR, 2005, p.115).



Figura 46. Claudia Andujar. *Impressão da noite*. Óleo sobre tela, 1954 (2005, p.214)



Figura 47. Claudia Andujar. *Índios Karajá em ritual de iniciação*. Fotografia, 1958 (2005, p.114)

Não podemos deixar de notar ainda a semelhança formal dessa pintura com uma de suas fotos do ritual de iniciação dos índios Karajá, feita no começo de sua carreira fotográfica, no final da década de 1950 (figura 47). Além da simplificação das formas na fotografia, obtida com a contraluz da tomada e o contorno operado pelo recorte das altas luzes, há uma maior abrangência das tonalidades escuras. Vemos, portanto, que desde seu princípio nas artes visuais, Claudia simpatizava com certa estética noturna. Apesar de seu “célebre claro-escuro” (ALBERT, 2019, p.103) ser mais amplamente reconhecido no trabalho com os indígenas Yanomami a partir da década de 1970, vemos desde a pintura e, sobretudo na primeira fase de sua fotografia nos anos 1950 e 1960, uma predileção por este tipo de tratamento.

Andujar começou a fotografar depois que chegou ao Brasil, em 1955. Veio ao país para visitar a mãe que havia se casado novamente e se mudado com o novo companheiro para a cidade de São Paulo. Se identificou com o país e resolveu permanecer. Para sobreviver, deu aulas de inglês durante um período e passou a dividir o tempo da pintura com a fotografia. Sobre as duas expressões artísticas, ela afirma: “minha busca na fotografia reflete a busca do outro, enquanto na pintura buscava uma janela aberta para me encontrar” (ANDUJAR, 2016,

p.243). A procura pelo outro na fotografia se relaciona também com a circunstância do novo deslocamento rumo ao Brasil e as dificuldades de comunicação, que a fizeram apelar à máquina fotográfica como uma forma de interagir com as pessoas:

Quando cheguei ao Brasil, em 1955 - vinda de Nova York, e lá sempre me senti muito sufocada -, não conhecia ninguém, não falava português, e então comecei a viajar com a máquina fotográfica, que era um meio de me comunicar com o país, ou mais que isso, de me comunicar com o ser humano neste mundo (ANDUJAR *apud* MOURA, 2005, p.38).

Entre 1955 e 1956, Claudia realizou várias viagens dentro e fora do Brasil. Percorreu o litoral paulista, visitou países vizinhos (Peru, Bolívia, Argentina e Chile) e, incentivada pelo antropólogo Darcy Ribeiro, fez sua primeira visita a um povo indígena no Brasil: os Karajá, cujo território é localizado na ilha do Bananal (atual estado do Tocantins). Suas viagens ao Peru e Bolívia já haviam despertado seu interesse pelos indígenas, mas foi nos Karajá que conseguiu desenvolver um trabalho de fôlego tendo retornado algumas vezes. A essa altura, Andujar já considerava a possibilidade de a fotografia deixar o âmbito pessoal para se tornar um trabalho. Não esperava, contudo, a rudez e misoginia do mercado jornalístico brasileiro. Em 1959, tentou apresentar seu trabalho sobre os Karajá para a revista *O Cruzeiro*. Claudia disse nunca ter esquecido as palavras do redator Jorge Ferreira: “Você acha que foi você que descobriu os índios? (...) Mulher aqui não tem lugar, mulher não pode ser fotógrafa”, relembra (ANDUJAR, 2019, p.164). A recusa e as palavras fortes, porém, não a detiveram. Figuras importantes como o próprio Darcy Ribeiro e o fundador do Museu de Arte de São Paulo (MASP), Pietro Maria Bardi, a incentivaram.

Mais madura, Claudia retornou aos Karajá em 1960 munida de câmeras mais leves, de 35mm, que proporcionaram mais agilidade. Sobre esta produção, Thyago Nogueira considera que “o avanço é notável. Aproximou-se das pessoas, inseriu-se nas atividades, explorou o interior das malocas e registrou rituais noturnos” (NOGUEIRA, 2019, p.164). Ainda em 1960, Andujar viajou aos EUA onde seu material recebeu tratamento bastante diverso da revista *O Cruzeiro*. No âmbito jornalístico, publicou seu ensaio sobre os Karajá na edição espanhola da prestigiosa revista *Life*, além de iniciar colaboração com várias publicações americanas. No circuito artístico, conseguiu organizar sua primeira exposição individual na galeria *Limelight*, sob a curadoria do fotógrafo Lew Parrella. Participou da exposição coletiva *photographs for collectors*, no Museu de Arte Moderna de nova York (MoMA), ao lado de grandes nomes como Henri Cartier-Bresson, Robert Franck e outros, além de ter duas fotos adquiridas pelo museu.

No Brasil, Claudia intensificou seu mergulho na fotografia. Continuou a viajar sozinha e a construir pautas que oferecia a revistas nacionais e estrangeiras. É dessa época seu ensaio intitulado “famílias brasileiras” que desenvolveu entre 1962 e 1964. Durante esse período, Claudia conviveu com quatro famílias dos estados de São Paulo, Minas Gerais e Bahia. Pelo conjunto dessas imagens, reunidas por ocasião da exposição retrospectiva “No lugar do Outro”, organizada pelo Instituto Moreira Salles (ANDUJAR, 2016), vemos que o objetivo de Claudia foi construir um retrato das relações familiares no Brasil. Com foco nas atividades cotidianas, seus ensaios exploraram aspectos como as relações afetivas e as idiossincrasias das famílias brasileiras dos estados visitados. O primeiro aspecto está presente nas imagens de todas as famílias retratadas e são buscados nos momentos de festas, refeições e outras interações.

Chama atenção a forma como o conjunto de imagens constrói um discurso que associa família e afeto apesar das condições materiais de cada grupo. Tanto nas singelas brincadeiras do pescador de Picinguaba, no litoral paulista, com seus filhos em sua casa humilde; quanto nas mais abastadas reuniões da família de São Paulo em torno do piano na sala; ou da família Pereira de Meira, em Diamantina, Claudia buscou um retrato afetivo por trás da reunião familiar. Algo como a alegria do pertencimento por trás do conceito de família. Uma busca que talvez expresse sua própria ideia dessa filiação, sempre problemática em sua vida. Outro aspecto interessante deste trabalho é a sutileza com que Claudia captou os conflitos de classe presentes na relação entre patrões e empregados, e que encontra em algumas configurações familiares exemplos paradigmáticos. É o caso da família Porciúncula, proprietária de uma fazenda de cana de açúcar e cacau, no recôncavo baiano.



Figura 48. Claudia Andujar. Foto da família baiana da série Famílias Brasileiras, 1962 (2016, p.9)

Os espaços tanto da casa, quanto do restante da propriedade da família são compartilhados com os empregados, que parecem não apenas trabalhar, mas também viver ali. No entanto, essa convivência não assume os contornos do afeto familiar. Ao contrário, ela transmite uma relação implícita de poder e de subordinação marcada por um corte entre os indivíduos e os lugares que assumem. Talvez a fotografia mais impactante dessa cisão e de sua frieza seja aquela que mostra um grupo de crianças e jovens (provavelmente empregados da família) que assiste a televisão em pé do lado de fora da sala ocupada por uma única pessoa (figura 48). As demais imagens desse ensaio trazem à tona outros aspectos: a frieza do retrato familiar dos Porciúncula, em que os membros posam rígidos e sérios em torno de uma grande sala; o desalento de uma menina negra que organiza frutas em uma bandeja, excluída do retrato oficial; as crianças brancas, prováveis herdeiros da família, em cenas pueris brincando nas árvores, na cama, na banheira, como que alheios a tudo que os cerca.

Vemos, portanto, um trabalho já maduro de Andujar em que há a construção de uma complexa teia de significados e discursos obtidos por meio da série de fotografias. Algo construído pelo mergulho na realidade documentada. Contudo, novamente esse trabalho não foi bem recebido pela imprensa nacional. Oferecido à editora Abril, a série famílias brasileiras

não despertou interesse.¹⁵³ Para Thyago Nogueira, esse projeto de Andujar não agradou a editora porque as imagens “não representavam os exemplos edificantes que o público brasileiro gostaria de consumir” (NOGUEIRA, 2019, p.164).¹⁵⁴ Em termos da estética noturna que nos interessa aqui, vemos novamente nesse trabalho sua exploração em várias imagens, especialmente nas cenas internas da família do pescador de Picinguaba. Entretanto, o aprimoramento do trabalho de luz e sombra, bem como de outras estratégias que exploram os sentidos de interdição, mistério, sugestão e drama do noturno aconteceu quando Claudia passou a integrar a equipe da revista *Realidade*, em 1966.

Foi na emblemática revista (que circulou de 1966 a 1976) que Andujar finalmente se inseriu no mercado da fotografia no Brasil. Ali ela encontrou o ambiente propício para suas pautas, bem como para as inovações estéticas de sua fotografia. Ao contrário de outras publicações da editora Abril, que segundo Nogueira, “não tinham interesse no Brasil profundo” (NOGUEIRA 2019, p.243), a *Realidade* seguia uma linha editorial que apostava em longas reportagens sobre histórias da gente comum do país e até mesmo em temas considerados tabus no período. Indo na contramão da onda conservadora que a recém instituída ditadura militar havia submetido o país em 1964, a revista era, de certa forma, um local de resistência aos oprimidos pela situação política. Identificada nesta situação por sua própria trajetória, Claudia diz ter se dado “muito bem” na revista:

A história da Realidade é uma história especial. A redação tinha jornalistas que eram contra o governo militar. Enfim, a redação toda no mesmo time. Eles procuravam histórias que falassem das dificuldades no Brasil naquela época. Lá me dei muito bem. Porque os lugares onde eu ia eram sempre lugares de gente, de certa maneira, oprimida pela situação política (ANDUJAR, 2016, p.243).

Após encontrar seu lugar na imprensa brasileira, Claudia teve condições de desenvolver e divulgar seu trabalho no país. “Foi a primeira vez que fui aceita no Brasil como fotógrafa” (ANDUJAR, 2016, p.243), comenta. A *Realidade* foi responsável por trazer ao país uma abordagem jornalística diferenciada. A exemplo de outras publicações que valorizavam os ensaios visuais, a revista refletia esse interesse ao conferir maior liberdade a seus fotógrafos na proposição de pautas, incentivar a exploração de novas abordagens e estilos, além de trabalhar com uma composição gráfica que conferia destaque à imagem. Sintonizada ao que acontecia no universo da fotografia fora do país, especialmente nos Estados Unidos, Claudia contribuiu

¹⁵³ Curiosamente, a publicação que Andujar procurou para oferecer o ensaio (que foi recusado) tinha seu mesmo nome: revista *Claudia*, da editora Abril.

¹⁵⁴ Apenas a série de imagens da família de Diamantina, de Minas Gerais, foi publicada naquele período na revista norte-americana *Jubilee*, em março de 1966.

ativamente nesse processo, explorando sua linguagem e antecipando tendências.¹⁵⁵ Em seu período na *Realidade*, vemos Claudia intensificar sua estética contrastada, com forte presença de sombras, bem como sua exploração de outros recursos técnicos que fugiam completamente dos padrões diurnos e objetivos do fotojornalismo.¹⁵⁶

Em uma das primeiras reportagens fotografadas por Andujar e publicada na edição de janeiro de 1967 da *Realidade*, a presença de sombras já chama atenção. Trata-se da matéria intitulada “Nasceu!” que acompanhou a rotina da parteira Odila, na cidade de Bento Gonçalves, no Rio Grande do Sul. Com foco no contraponto entre práticas tradicionais no campo da saúde e o avanço das modernas técnicas hospitalares, as imagens de Andujar acompanham um dos vários partos que Odila realizava na casa das mães da cidade gaúcha. Como lembram Thyago Nogueira (in ANDUJAR, 2016) e Laymert Garcia dos Santos (2005) a reportagem faz um claro paralelo com alguns ensaios em que o celebrado fotógrafo W. Eugene Smith¹⁵⁷ trabalhou temas semelhantes nos EUA: *Country Doctor* (“médico rural”), de 1948; e *Nurse Midwife* (enfermeira obstetra ou “parteira”), de 1951, ambos publicados pela revista *Life*. Apesar das semelhanças na temática e mesmo em alguns aspectos formais – sobretudo entre os ensaios *Nurse Midwife* e “Nasceu!” - Garcia dos Santos (*ibidem*) nota uma diferença fundamental no que diz respeito ao uso do claro-escuro por cada um dos fotógrafos, destacando as duas imagens abaixo:

¹⁵⁵ Além de colaborar regularmente com fotografias e ensaios para a imprensa americana e frequentar o circuito artístico nacional e estrangeiro, Claudia se casou, em 1968, com George Love, fotógrafo norte-americano integrante da *The Association of Heliographers*. Berço de grandes nomes da fotografia americana da década de 1960, como Paul Caponigro e Walter Chappell, a associação presidida por Love entre 1963 e 1965, se constituiu enquanto um grupo interessado em explorar os limites da linguagem fotográfica. Até mesmo por essa filiação e pelo interesse comum na exploração de novas potencialidades da imagem, Andujar e Love atuaram juntos em diversos projetos vanguardistas no Brasil, como em experiências com instalações de projeções fotográficas na década de 1970 e no fotolivro *Amazônia*, de 1978, um marco editorial brasileiro que analisaremos mais adiante neste capítulo. Para saber mais sobre a influência da obra de Claudia Andujar na fotografia brasileira ver Castanheira (2017)

¹⁵⁶ Além da predileção de Andujar por imagens bem obscuras (como é o caso de algumas fotos feitas para uma matéria sobre a homossexualidade no Brasil, em 1967), outras rupturas com os padrões do fotojornalismo podem ser observados na exploração de pontos de vista mais ousados, uso de fortes desfoques que geravam indefinição da imagem, além de filtros coloridos (como os utilizados nas fotos para uma matéria sobre uso de drogas, publicada em maio de 1967).

¹⁵⁷ W. Eugene Smith (1918-1978) era uma das grandes referências de Claudia Andujar no fotojornalismo. Andujar relata tê-lo conhecido nos EUA, inclusive ter sido presenteada por ele com algumas fotografias (ANDUJAR, 2005). É interessante notar que também vemos em partes da obra de Smith uma predileção pelas sombras em fortes contrastes na fotografia em preto e branco, que conferiam carga dramática às suas reportagens. Talvez uma de suas mais conhecidas imagens com essa estética seja “Tomoko Uememura em seu banho” (reconhecida como a “Pietà” de Eugene Smith), integrante de seu ensaio visual sobre a contaminação por mercúrio na população da cidade japonesa de Minamata. Este ensaio foi publicado na revista *Life* em junho de 1972. Em uma entrevista de 1977, Smith comenta sobre essa característica estética de seu trabalho: “*In music i still prefer the minor key, and in printing i like the light coming from the dark. I like pictures that surmont the darkness, and many of my photographs are that way*” (SMITH, 1977, p.437)



Figura 49. W. Eugene Smith. *Nurse Midwife*, 1951.



Figura 50. Claudia Andujar. Foto do ensaio “Nasceu!” publicado na Revista *Realidade* em 1966. (ANDUJAR, 2005)

Embora ambas as imagens sejam iluminadas por fontes precárias, como um lampião e uma vela, as escolhas formais de cada fotógrafo resultam em registros com sentidos diversos. De um lado, Smith opta por enquadrar a criança amparada pelas mãos da enfermeira Maude Callen e sua assistente, em uma posição onde a luz “tem a propriedade de enfatizar os contornos das figuras femininas, mas acima de tudo de banhar o corpo do bebê, como se este acabasse de ser trazido à luz” (GARCIA DOS SANTOS, 2005, p.50). De outro, Andujar isola a figura do recém-nascido no quadro. Sobre ele, apenas a luz tênue da vela ilumina seu rosto e parte de seu corpo sem eliminar as sombras que o contornam: “o momento do nascimento se apresenta como um conflito entre trevas e luz, do qual o objeto é o próprio bebê” (*ibidem*, p.50). Grandioso gesto que acolhe e ilumina de um lado; luta, confronto e vulnerabilidade de outro.

Essa estratégia dramática no confronto luz/sombra da estética de Andujar, que reflete uma espécie de luta pela sobrevivência dos oprimidos ou vulneráveis, pode ser percebida também em outra emblemática matéria publicada na *Realidade* intitulada “É o trem o diabo”, de maio de 1969. O ensaio visual acompanhou o périplo de um grupo de migrantes dos mais variados rincões do Brasil, durante dias de viagem em um trem retornando de São Paulo após perderem a esperança em uma vida melhor (Figura 51). Em matérias do final da década de

1960, vemos ainda outras experimentações formais interessantes, em que percebemos a exploração de imagens menos objetivas e a construção de narrativas mais sugestivas e metafóricas. Nos ensaios que realizou sobre a homossexualidade em junho e setembro de 1967, Andujar encenou o cotidiano de um casal de homens em seu próprio apartamento, além de registrar o movimento noturno de boates gays. Usando estratégias como recortes, silhuetas em contraluz e desfoques (Figura 52), conseguiu criar uma narrativa singela e um olhar empático para a situação extremamente delicada dessas pessoas àquela altura. Em reportagens sobre o vício em drogas, doenças mentais e o fenômeno psíquico do pesadelo, lançou mão de outras estratégias, como a fusão de negativos e aplicação de filtros coloridos (Figura 53).



Figura 51. Claudia Andujar. Foto do ensaio “É o trem do diabo” publicado na Revista *Realidade* em 1969 (ANDUJAR, 2016).



Figura 52. Claudia Andujar. Foto do ensaio sobre homossexualidade publicado na Revista *Realidade* em 1967 (ANDUJAR, 2016).



Figura 53. Claudia Andujar. Foto integrante do ensaio “pesadelo” (ANDUJAR, 2016).

Devemos destacar que muitas dessas imagens apenas vieram a público recentemente graças ao trabalho do Instituto Moreira Sales, que disponibilizou o acervo da artista. Na época em que as reportagens foram publicadas, várias fotos foram censuradas pelo regime militar. É o caso das imagens do nascimento da criança na reportagem “Nasceu!” (figura 50),

consideradas impróprias pelo governo. A matéria “homossexualismo”, de 1967, também foi publicada sem as imagens feitas por Andujar, embora aqui o curador Thyago Nogueira diz ter dúvidas se isso ocorreu por imposição da censura ou por uma escolha editorial (ANDUJAR, 2016).¹⁵⁸ De qualquer forma, recuperar essas fotografias nos ajuda a compreender a coerência estética da obra de Andujar. Além disso, podemos perceber como essas experiências apontam para um aprimorando técnico, bem como a ampliação do repertório de Andujar nesse período. Uma bagagem importante e que seria muito aproveitada e desenvolvida a partir de seu contato com o povo indígena Yanomami, em 1971.

4.2 O mundo noturno Yanomami

“À primeira vista, a floresta parece uma linha escura além do rio Negro, disse ele. Não se consegue distinguir muita coisa. Mas no interior de tanta escuridão há um mundo em movimento, milhões de seres vivos, expostos à luz e à sombra. A natureza é o que há de mais misterioso” (HATOUM, 2009, p.70).

"A floresta é escura e ameaçadora. Para disputar a luz do sol, as árvores atingem alturas inacreditáveis para espalhar sua folhagem. Parece que só 10% da luz solar chega ao solo." (VENTURA, 2003, p.116).

"O fotômetro parou de funcionar por causa da umidade. Tinha que fotografar com grande-angular e um filme de ASA 3.200 o dia todo. Normalmente, a floresta já é escura, mas, quando está nublado e chove, fica mais escura ainda" (ANDUJAR, 2019, p.10).

Em outubro de 1971, a revista *Realidade* lançou sua célebre edição de número 67 sobre a Amazônia brasileira. Em um dos maiores esforços de reportagem da imprensa nacional, o número especial foi desenvolvido ao longo de cinco meses e envolveu um total de 16 jornalistas, consumiu 1.232 horas de barco, percorreu 184 mil quilômetros de voo, passou por 131 cidades e produziu 30 mil fotografias (NOGUEIRA, 2019). Em suas 320 páginas, o número especial pretendeu informar ao público sobre o que era e o que acontecia no chamado “continente verde”, que era propagandeado com grande entusiasmo pelos militares como a mais nova fronteira econômica do país, promessa de um novo ciclo de desenvolvimento. Como lembra Nogueira (*ibidem*), através de lemas como “integrar para não entregar” e “terra sem homens para homens sem terras”, a ditadura militar implementava, desde 1970, um plano de

¹⁵⁸ Mesmo para uma revista ousada como a *Realidade*, percebemos que o tema da homossexualidade constituía ainda um tabu, o que refletia certo pensamento presente mesmo em circuitos considerados mais progressistas ou menos conservadores. Thyago Nogueira descreve essa reportagem como “sensacionalista” (2016, p.114) e aponta para a linha fina do texto da matéria: “Na Idade Média, eles eram queimados vivos. Hoje são considerados criminosos em muitos países, marginalizados em todas as sociedades. Durante semanas, o jornalista Hamilton Almeida viveu o mundo triste e desumano dos homens que negam sua condição de homens” (Revista *Realidade*, 1967 In ANDUJAR, 2016, p.114).

desenvolvimento para a região que previa a construção de estradas e incentivos à colonização por migrantes de outras regiões do país, em especial nordestinos, para ocupação e exploração do território em atividades como a criação de gado. Os objetivos eram “povoar os vazios amazônicos”, aumentar a integração da região e a segurança diante da suposta ameaça “comunista” (*ibidem*). “Na época, se dizia que era preciso ocupar a Amazônia”, lembra Andujar (2016, p.244).

Integrando a equipe de fotógrafos enviados à região, Claudia foi escalada para cobrir pautas diversas, como mostrar os desafios e esforços das famílias de imigrantes nordestinos que chegavam a um local inóspito. Ela lembra que foi a única vez que sofreu censura na *Realidade* no que diz respeito à liberdade em construir suas pautas: “A direção da revista pediu que eu não fotografasse índios, porque o governo brasileiro maltratava índios. Já era uma repressão do governo” (ANDUJAR, 2016, p.244). De fato, ao observarmos as páginas da revista entendemos as dificuldades dos editores uma vez que, além da censura, as inúmeras publicidades oficiais indicam que houve forte aporte financeiro do Estado naquela edição.¹⁵⁹ Segundo Andujar, a ideia inicial da revista para tratar do delicado tema era publicar uma reportagem do fotógrafo Luigi Mamprin que focava no trabalho dos irmãos Villas Boas em estabelecer contato e “pacificar” os indígenas (NOGUEIRA, 2019). Contudo, diante da oportunidade de subir o rio Negro, a fotógrafa entrou em contato com o editor Raimundo Pereira e finalmente conseguiu autorização para “fotografar índios” (*ibidem*). O encontro de Andujar com os Yanomami em Maturacá, no estado do Amazonas, alterou o que era para ser a representação do indígena naquela edição especial da *Realidade*.

Ao longo de 10 páginas, a reportagem não assinada “A última chance dos últimos guerreiros” resume a história do genocídio ameríndio causado por séculos de encontros infelizes desses povos com a “civilização”. Em tom de alerta, o artigo situa os indígenas da Amazônia como potenciais vítimas de um novo capítulo dessa história, uma vez que estavam no caminho das investidas do “progresso” na região. Apesar do tom crítico do texto, chama atenção as belas e singelas imagens de Andujar que o acompanham. Ao contrário do tom incisivo da matéria, as fotos não fazem uma denúncia das consequências perversas do contato. Como aponta Nogueira: “Não se veem índios depauperados, doentes, ameaçados, nem os selvagens indomáveis do

¹⁵⁹ Dado este contexto, Mariana Dobbert Tidei fala em “certa ambiguidade” na relação da *Realidade* com o regime militar nesta edição especial. Um lugar intermediário entre a ênfase na vocação crítica da revista e a necessidade de sobrevivência financeira, que exigia a veiculação de discursos diametralmente opostos na forma da publicidade oficial e de empresas aliadas a esse projeto: “Se algumas das reportagens possibilitavam uma reflexão crítica a respeito do avanço da ‘civilização’ sobre o território Amazônico, a revista era atravessada pela presença massiva de propagandas do governo e de empresas como construtoras, madeireiras, postos de gasolina, bancos, entre outras” (2019, p.48).

artigo” (2019, p.170). Sobre essa estratégia e seu objetivo, o curador complementa afirmando que

as fotografias de Andujar não transmitiam essa voltagem crítica, a começar pela capa da edição, um retrato doce e alegre de uma jovem Yanomami da região de Maturacá. (...) ainda que a ternura das fotos pudesse ser lida como idealização da figura indígena, isolada em seu mundo ideal, talvez angariasse apoio à causa usando a estratégia contrária: no lugar da denúncia, buscava atrair a empatia do leitor (NOGUEIRA, 2019, p.170).

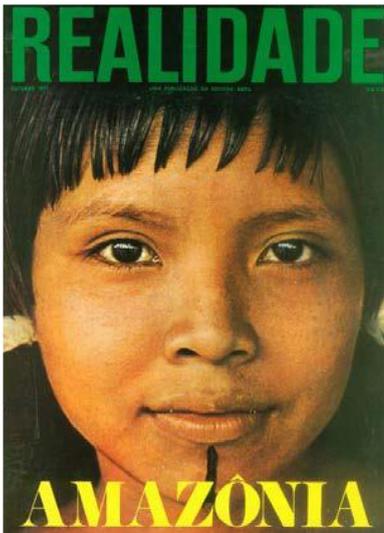


Figura 54.
Claudia Andujar. Fotografia da capa da revista *Realidade*, nº 67. outubro de 1971.

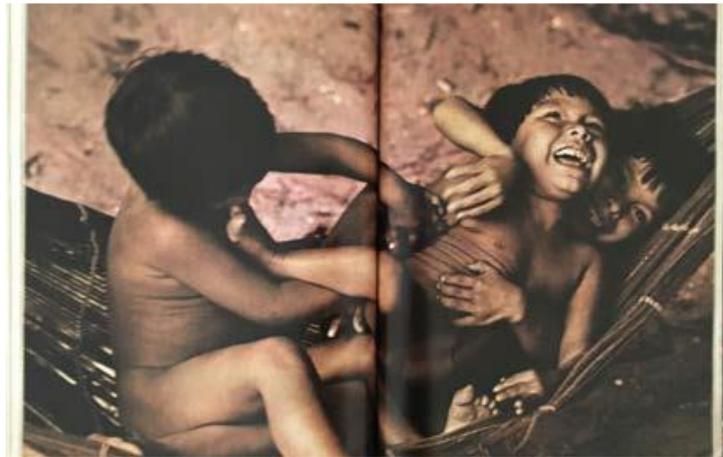


Figura 55. Claudia Andujar. Foto do ensaio para a revista *Realidade*, nº 67, p.204 - 205. outubro de 1971.

Além dessa busca por empatia, não podemos deixar de pensar que essas primeiras imagens dos Yanomami já transmitem o encantamento de Andujar por esse povo e sua cultura. Algo que levou a um investimento profundo nessa relação e na criação de uma potente obra fotográfica ao longo dos anos seguintes. Após a edição especial sobre a Amazônia, houve uma debandada de profissionais da *Realidade*. Observados mais atentamente pelos militares, repórteres e fotógrafos deixaram a revista para atuarem em projetos menores. Para Claudia, era o fim não apenas do período na *Realidade*, mas da relação próxima com o fotojornalismo. O encontro com os Yanomami a motivou a realizar um mergulho mais profundo em sua cultura e a desenvolver um trabalho de longo prazo, que teria desdobramentos para além da prática da reportagem. Por meio de financiamentos e bolsas internacionais (Fundação Gugenheim) e

nacionais (Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP), Andujar passou a se dedicar aos Yanomami por períodos prolongados após sua saída da *Realidade*.

Essa entrega a projetos de longo prazo e a relação com povos indígenas já era algo presente na carreira da fotógrafa. Quando encontrou os Yanomami em 1971, já havia fotografado os Karajá, os Bororo (MT) e desde 1966 desenvolvia um trabalho com os Xikrin (PA). A urgência da situação Yanomami, no entanto, aliada à empatia e curiosidade por sua cultura a levou a desenvolver o que viria a se tornar seu trabalho fotográfico mais conhecido. Paralelamente, Claudia também passou a se dedicar a luta pela sobrevivência e manutenção do modo de vida desse povo, cada vez mais entrincheirado. O garimpo, tragédia constante na região até hoje, tornou-se a principal ameaça após o abandono da construção da rodovia perimetral norte.¹⁶⁰ Ao longo dos anos 1970, a ditadura realizou um grande estudo para mapear as jazidas minerais na região amazônica. Batizado de Radam-Brasil, o projeto realizava sobrevoos de aeronaves equipadas com radares e câmeras infravermelho capazes de localizar minérios no subsolo da floresta. Em 1976, esse mapeamento aerofotogramétrico identificou a presença de ouro, urânio e cassiterita nas terras Yanomami. Desde então, a invasão de garimpeiros na região se tornou uma constante.

Dando sustentação ao assédio do território Yanomami havia todo um discurso oficial que, como vimos, pretendia transformar a região em uma fronteira do desenvolvimento nacional. Nada de novo. Essas investidas reeditavam uma lógica exploratória dos recursos naturais que desde a colonização submeteu o Brasil a ciclos econômicos extrativistas ou primários. Levada a cabo pelos militares (um dos berços do positivismo no Brasil), essas ações de desenvolvimento traziam à tona a concepção da modernidade oitocentista de disponibilidade da natureza. Uma visão que apostava cegamente na tecnologia e na capacidade do homem de domínio e controle da terra e dos seres, e que promulgava, ademais, o pragmatismo de um olhar direto e objetivo da realidade. Sob a ótica dos militares e de seus aliados capitalistas, a Amazônia transformava-se em recurso. Algo pronto a ser dominado, esquadrihado, explorado e objetificado.

¹⁶⁰ A rodovia perimetral norte foi um dos primeiros grandes empreendimentos do governo militar na Amazônia. O projeto previa um trajeto que atravessaria os estados do Amazonas, Pará, Roraima e Amapá, chegando na Colômbia. Ignorando a presença de inúmeros povos indígenas neste percurso, a rodovia perpetrou um rastro de violência e epidemias que assolaram diversas comunidades. Poucos anos após o início das obras, em 1976, o governo federal abandonou o projeto em decorrência da “falta de planejamento, desperdício de recursos e desdobramentos da crise internacional do Petróleo” (NOGUEIRA, 2019, p. 231). Para informações detalhadas sobre as consequências dessa rodovia na vida dos Yanomami, bem como outras ações inconsequentes e desastrosas do governo militar relacionadas a outros povos indígenas ver Valente (2017).

De certa forma, os empreendimentos na região resgatavam no imaginário popular a atmosfera de aventura com que o capitalismo do século XIX expandia sua atuação e jogava luz ao redor do globo. Seja na expansão das ferrovias, indústrias, estradas, na construção das cidades no oeste americano e outros lugares considerados inóspitos, operava-se um domínio epistemológico que pretendia retirar qualquer vestígio das histórias mágicas, mitos e mistérios com que suas populações tradicionais compreendiam e lidavam com seus territórios. A Amazônia, antiga hiléia de Humboldt, era o “inferno verde” a ser vencido pelas clareiras do progresso. Uma propaganda do Banco do Brasil veiculada na edição especial da *Realidade* fornece um pouco desse contexto:

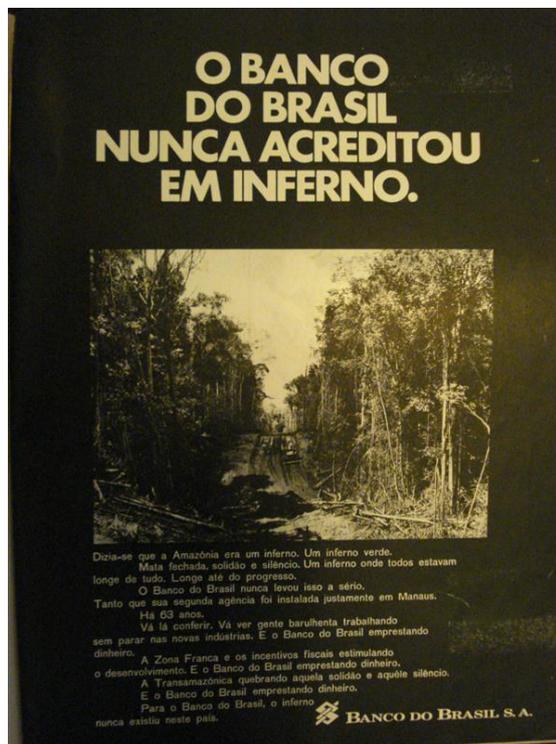


Figura 56. Publicidade do Banco do Brasil veiculada na edição nº.67 da revista *Realidade*. 1971 (Realidade, 1971)

Se a conotação negativa e sombria de inferno servia como contraponto às ações supostamente virtuosas e iluminadoras dos empreendimentos sobre a Amazônia, a fotografia de Claudia Andujar vinha contestar de forma veemente esse discurso. Aprofundando sua estética obscura e encontrando na cosmovisão Yanomami toda uma base epistemológica, sua

obra se constituiu como um “antídoto discursivo” (BOGOSSIAN, 2017) à mensagem oficial.¹⁶¹ Enquanto o governo e seus aliados investiam na missão civilizatória de levar luz ao “inferno verde”, em uma cruzada desenvolvimentista em que o indígena não era mais do que um incômodo obstáculo, Claudia mergulhava na cultura Yanomami para apresentar não apenas belas e misteriosas imagens, mas toda a potência de um outro modo de vida que pulsava sob as sombras da imensa floresta e das grandes malocas Yanomami.

Atuando como uma “mediadora entre mundos” (TIDEI, 2019, p.112), Andujar traduziu por meio de suas imagens o sentido de unidade dos Yanomami com a floresta, bem como ampliou os limites de sua linguagem fotográfica para “representar elementos invisíveis, abstratos, imateriais” (NOGUEIRA, 2019, p.194) dessa cultura:

O uso dos recursos fotográficos se associava ao conteúdo mítico, permitindo que Andujar ampliasse o sentido do que era fotografado em vez de apenas documentá-lo. Usando imagens, e não palavras, como faziam a antropologia e o jornalismo, também oferecia uma nova camada de significados (NOGUEIRA, 2019, p.197).

Antes de aprofundarmos esta análise nas obras da fotógrafa, faz-se necessário estabelecer alguns contrapontos a fim de compreendermos melhor o sentido de seu discurso imagético, bem como a importância de sua estética noturna. Inicialmente, veremos como a obra de Andujar se insere em uma história de representação do indígena, participando de um movimento rumo a uma “etnopoética da imagem” (BRANDÃO, 2004, p.50), percebida na produção de artistas contemporâneos.¹⁶² Depois, veremos como sua obra desafia os imaginários de controle e disponibilidade sobre o território que certa tradição da fotografia de paisagem reforçou ao longo do tempo, operando uma sistemática exclusão do indígena.

¹⁶¹ A potência do discurso imagético e da militância de Claudia Andujar em prol da causa Yanomami pode ser medida pelo incômodo que sua atuação causava nos militares e sobretudo pelo êxito que teve em mobilizar a sociedade e entes políticos em torno do reconhecimento oficial do território Yanomami em 1992. Dentre os inúmeros desafios que enfrentou nessa trajetória, a fotógrafa foi perseguida e chegou a ser proibida pela ditadura de entrar no território Yanomami para desenvolver seu trabalho, em 1977. Como uma das estratégias para burlar o sistema, que enfatizava sua condição de estrangeira e sua vinculação a interesses internacionais, realizou os trâmites para obter a nacionalidade brasileira nesse período. Ao mesmo tempo, suas fotos integravam exposições e matérias na imprensa que davam notícia da riqueza cultural dos Yanomami, bem como denunciavam sua situação de vulnerabilidade. Ver mais em Nogueira (2019).

¹⁶² Brandão inclui nessa categoria fotógrafos como Sebastião Salgado e Maureen Bissiliat, além da própria Cláudia Andujar (BRANDÃO, 2004, p.49).

4.2.1 Da objetificação e assimilação do selvagem à complexidade do indígena

A obra de Claudia Andujar sobre os Yanomami é uma das primeiras e mais contundentes em que a fotografia reflete um interesse na cultura do outro, para além da curiosidade pelo exótico ou outras posturas igualmente rasas ou funcionais que marcam uma longa tradição da representação fotográfica do indígena. Desde o princípio da fotografia, esses povos foram alvo de escrutínio pelo olhar europeu. Integrando uma ampla empreitada da ciência rumo à consolidação de uma racionalidade totalizante, a fotografia funcionou como um método de produção de provas e conhecimentos sobre os fenômenos observáveis e, em especial, acerca da “espécie humana”. Investida de uma suposta capacidade de produzir cópias objetivas e isentas da realidade, a fotografia foi largamente utilizada como instrumento da ciência em seu ímpeto de mensuração e classificação. Aplicada pelo olhar europeu sobre as populações tradicionais de suas colônias, notadamente o ameríndio e o africano, a antropologia oitocentista pretendeu criar um amplo painel de “tipologização da espécie humana” (SAMAIN, 2001, p.117). Sobre as bases teóricas e metodológicas dessa ciência antropológica do século XIX e sua postulação de uma visão objetiva, Samain comenta:

Nos rastros de Buffon, essa antropologia reivindicará duas coisas de particular relevância. A primeira é significativa em termos teóricos: há de se buscar, antes de mais nada, as características físicas que definem a espécie humana, cujas raças (europeia, negra, chinesa e americana [Buffon]) representam apenas as ‘variedades’ ou ‘variações’ de uma espécie humana, distinta, todavia, da espécie animal. A segunda é fundamental em termos metodológicos: a nascente antropologia define a questão da observação: é preciso saber ver, aprender a olhar, precisar e definir de que lugar e sob que ângulo enfocamos o nosso olhar, munir-se de instrumentos tecnológicos capazes de oferecer o registro o mais objetivo e preciso possível dos tipos de todas as raças humanas e dos caracteres fisionômicos distintivos de cada uma delas (SAMAIN, 2001, p.99).

Notem o enfoque metodológico na observação. Isso se deve ao fato dessa ciência basear suas análises e conclusões a questões anatômicas no estudo dos “tipos humanos”. “Saber ver”, “aprender a olhar”, estava relacionado com a capacidade de registrar as características físicas dos sujeitos a fim de compará-los a dados quantificáveis, a conjuntos de medidas. Nada melhor do que a fotografia para cumprir esse papel. Sendo uma máquina, ela própria oriunda da ciência química e física, ela seria capaz de descrever com a maior precisão e isenção possível a anatomia dos “povos selvagens” a fim de compará-los ao padrão europeu. A partir de protocolos bem definidos em torno da pose, do ângulo da tomada, da iluminação e do fundo neutro criou-se o modelo paradigmático da fotografia antropométrica, que seria sistematizada em tratados

antropológicos, médicos, judiciários e outros ao longo do século XIX¹⁶³. É a partir desse esforço classificatório com que a ciência tentou jogar luz sobre o mundo que podemos entender um primeiro momento da iconografia fotográfica sobre os indígenas: uma tentativa de descrevê-los a partir de suas características físicas para integrá-los em uma teoria geral da espécie humana.

Evidentemente que esse esforço iluminador revelou antes a cegueira de um exercício de poder do colonizador europeu que, aplicando seu suposto “direito de olhar” (COLLOMB, 1998, p.65), fechou os olhos para a toda a riqueza das culturas que fotografava.¹⁶⁴ É verdade que além dessa estética antropométrica, houve também imagens que se interessaram em retratar o indígena inserido em uma cultura própria. Uma produção que reflete uma curiosidade pelos ornamentos, utensílios e outros aspectos culturais desses povos, mas também certo sentido de preservação pela imagem, uma vez que a assimilação ou extinção dessas culturas era entendida por muitos como inevitável. Vemos algo nesse sentido nas imagens que Albert Frisch (1840-1918) fez de indígenas na Amazônia por volta de 1865, e na bela documentação do começo do século XX de Walter Garbe sobre os Botocudos, no norte do Espírito Santo.¹⁶⁵

Paralelo a essa produção, no entanto, a estética antropométrica aplicada ao indígena foi amplamente praticada no Brasil. George Huebner (1862–1935), Emil Goeldi (1859-1917), Marc Ferrez (1843-1923) e Paul Ehrenreich (1855-1914), são alguns exemplos de fotógrafos que a adotaram. É necessário observar, contudo, que embora muitas imagens desses fotógrafos sigam os cânones mais rigorosos da fotografia antropométrica, especialmente aquele que prevê a foto de frente e de perfil, o fundo neutro, a régua escalonada etc., existem em seus trabalhos variações que revelam outros interesses para além das classificações científicas. É o que aponta Dobal (2001) que nota uma linha tênue entre o interesse científico e o comercial por trás dessas imagens, revelando um “duplo movimento” do exótico:

¹⁶³ Samain cita alguns outros casos emblemáticos da associação entre o ímpeto classificatório da ciência positivista e a fotografia no século XIX: “fotografias antropométricas (Thomas Henry Huxley, John Lamprey); fotografias “compósitas” (Francis Galton, Arthur Batut); tipologia das doenças mentais e nervosas (Hugh W. Diamond, John Conolly, Jean-Marie Charcot e Albert Londe); ou identificação das personalidades criminosas, assassinas, loucas (Cesare Lombroso)” (SAMAIN, 2001, p.117).

¹⁶⁴ Esse “direito de olhar” assumiu, no século XIX, proporções que não deixam dúvidas quanto ao objetivo de estabelecer uma divisão clara entre o homem civilizado europeu e a condição de selvagem que se atribuía ao indígena. Collomb relembra que indivíduos de comunidades distantes foram transportados rumo ao *Jardin d’Acclimatation* na França para satisfazer não apenas um interesse científico inicial, mas também (e principalmente) a curiosidade popular sobre esses indivíduos, sendo exibidos literalmente como animais em um zoológico: “mais de 20 grupos provenientes de diversos países foram assim transportados para o zoológico, de 1877 até 1903. Durante o verão, as pessoas eram acomodadas no gramado, do lado de fora, onde uma réplica da vila indígena havia sido reconstituída; durante o inverno, elas eram abrigadas no interior de um galpão” (COLLOMB, 1998, p.66).

¹⁶⁵ Diferentemente de Frisch, no entanto, Garbe conseguiu realizar uma documentação mais próxima, em que a rigidez das poses deu lugar à espontaneidade em cenas que simulavam a prática da caça, retratos desinibidos, brincadeiras e outros momentos da vida cotidiana do indígena.

O exotismo guarda o duplo movimento de distanciamento diante de algo diferente e, por outro lado, de atração diante de algo que fascina. A ciência e o seu uso da fotografia pareciam pertencer à primeira categoria; a fotografia comercial praticada pelos fotógrafos parecia pertencer a segunda. Na verdade, essas categorias sempre estiveram misturadas como no cartão postal de Marc Ferrez, e ambas, portanto, não estavam imunes ao apelo do exótico (DOBAL, 2001, p.76).

Entre a distância pretendida pela ciência e o fascínio que aproxima e cria o apelo comercial, vemos em diversas imagens a quebra dos protocolos antropométricos e um movimento em direção ao retrato. Algumas fotografias de George Huebner são exemplares nesse sentido. Tanto o sorriso, a postura despojada, os cabelos e as roupas do índio Teofrácio (Figura 57) retiram o indígena da representação fria e distante da ciência antropológica do século XIX. Da mesma forma, notamos um deslocamento rumo à busca por uma sensualidade na imagem da “Índia do Pará” adornada com brincos e com um vestido que, abaixado, deixa seus seios à mostra (Figura 58). Se por um lado essas imagens escapam da categorização científica e da produção do “selvagem”, nem por isso elas deixam de representar uma assimilação do corpo indígena pelo olhar estrangeiro, submetido agora à curiosidade do fotógrafo em seu “jogo de vestir e despír o estranho” (DOBAL, 2001, p.78).

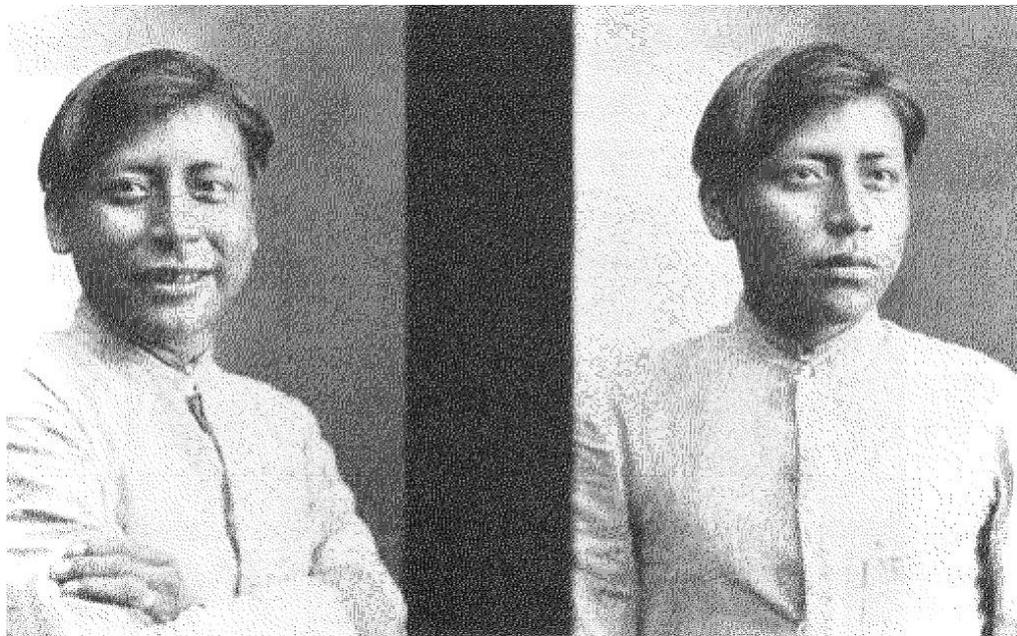


Figura 57. George Huebner. Teofrácio. 1907 (SCHOEPF, 2000, Il. 47)



Figura 58. George Huebner, Índia do Pará. 1900
(TACCA, 2011, p.201)

Essa assimilação do indígena na representação fotográfica ganhou novos contornos no Brasil a partir da criação do Serviço de Proteção ao Índio (SPI), em 1910. Criado na esteira das expedições telegráficas chefiadas pelo Marechal Cândido Rondon a partir de 1891, o SPI¹⁶⁶ acumulou uma vasta iconografia fotográfica e cinematográfica sobre os povos indígenas do centro-oeste e norte do país. Tacca (2011) entende essa produção como um segundo momento da representação do indígena no Brasil, após as incursões anteriores de cunho científico ou antropológico. A grande diferença é que, enquanto o primeiro momento reforçava uma ideia de separação, o indígena enquanto um “outro” selvagem, posteriormente se buscou sua integração ao projeto de nação brasileira. Analisando as publicações do SPI, Tacca nota a passagem do indígena de uma condição de: 1. Substrato do “mito de origem da nação brasileira” (*ibidem*, p.207); 2. Sua passagem por um momento de pacificação, e 3. Chegando ao “índio integrado aos símbolos nacionais, como a bandeira”, o que cria, finalmente, o “índio brasileiro” (*ibidem*,

¹⁶⁶ Em 1964 o Serviço de Proteção ao Índio (SPI) se transformou na Fundação Nacional do Índio (FUNAI.)

p.209) em imagens do índio trajando uniformes, portando armas, perfilados nos colégios salesianos e outras que transmitem a ideia de sua integração às instituições da república.



Figura 59. Charlotte Rosebaum. Missões Salesianas no Rio Negro, 1938 (TACCA, 2011)

Naturalmente, nas publicações organizadas por militares havia uma construção narrativa que omitia os conflitos a fim de incorporar o indígena no enredo positivista da ordem e do progresso nacional. Ainda compondo esse segundo momento da representação fotográfica do indígena no Brasil, Tacca (*ibidem*) situa as narrativas fotográficas publicadas na imprensa ilustrada do país, em especial as reportagens de *O Cruzeiro*, fotografadas pela equipe liderada por Jean Manzon (1915-1990) a partir da década de 1940. Ao contrário das narrativas do SPI, essas reportagens se interessavam pela faceta problemática do encontro cultural do branco com o indígena. Embora implicitamente pertencentes à sociedade nacional, as reportagens refletiam o exotismo desse convívio partindo sempre da perspectiva do cidadão, do “homem civilizado”. Tacca destaca os títulos sensacionalistas de algumas matérias: “Minha noiva é uma índia” (01/11/1952), “Kalapalos invadem a ‘Cuiabá’ dos arranha-céus” (29/11/1952), “Abandonada pelo branco morreu Diacuí” (22/08/1953) (In TACCA, 2011, p.214). Observando os títulos, não podemos deixar de notar que apesar dos discursos de integração do SPI, o índio continuava

a ser o “outro” cuja presença na imprensa nacional apenas reforçava a resiliência do exótico no imaginário popular.¹⁶⁷

Enfim chegamos ao terceiro momento da representação do indígena no Brasil, a partir da segunda metade do século XX, e que encontra na obra de Claudia Andujar um de seus grandes marcos. Confrontando as categorias anteriores e seus propósitos, notadamente a descrição da fotografia antropométrica e a assimilação das narrativas fotojornalísticas e do SPI, a obra de Andujar é compreendida por Tacca entre o “mágico e o etnográfico”, ou entre “as artes visuais e o etnográfico” (*ibidem*, p.217). De fato, embora não seja antropóloga ou etnóloga, a obra de Andujar coincide com uma orientação contemporânea desse campo, postulada por Carlos Brandão como uma “Antropologia visual de fronteira, ou uma espécie de Etnopoética da imagem” (BRANDÃO, 2004, p.49). Diferente do que a antropologia francesa praticava no século XIX, a ideia aqui era deixar o acúmulo frio de dados objetivos e superficiais (exemplificada pela estética da fotografia antropométrica), rumo a um outro tipo de imagem. A fotografia menos como um registro que define e classifica e mais como uma sugestão que permita a abertura para o diálogo entre culturas diversas. Nas palavras de Brandão:

Assim, podemos defender uma qualidade de imagem etnográfica que salte do fazer da informação para o dizer do diálogo. Que salte da objetividade fundadora, mas nunca redutora de uma análise dos 'dados do campo', para a possibilidade múltipla da interpretação pessoal. Que salte do registro etnográfico do ato para a sugestão mitopoética do gesto (BRANDÃO, 2004, p.36).

É assim que, partindo de um interesse legítimo pela cultura Yanomami, Andujar conseguiu não apenas mobilizar um “antídoto discursivo” (op. cit) contra as investidas do progresso no contexto dos anos 1970, mas também estabelecer uma novidade no que diz respeito à representação do indígena pela imagem fotográfica. Seja nos registros das atividades cotidianas, como o descanso nas redes, nas brincadeiras, caçadas, no andar pela mata, nas simulações dos espíritos *xapiripë* como aparições nas malocas ou nas imagens difusas dos

¹⁶⁷ Não é difícil encontrar exemplos desse imaginário ainda hoje. Apesar de novas narrativas acerca das populações indígenas terem sido construídas e reforçadas ao longo das últimas décadas (o próprio trabalho de Claudia Andujar é fundamental nesse sentido), ele ainda persiste. A reportagem “O selvagem” publicada pela revista *Veja* em junho de 1992 é um exemplo importante dessa resiliência. A matéria repercute em tom sensacionalista a acusação de tortura e estupro contra o cacique Paulinho Paiacã, liderança ecológica reconhecida internacionalmente, que foi posteriormente julgado e inocentado. Trazendo na capa um retrato frontal de Paulinho trajado com seus adornos indígenas acompanhado dos dizeres “O Selvagem” em letras garrafais, a reportagem “induzia o leitor a uma ambiguidade perversa, permitindo entender que o estupro seria natural da condição ‘primitiva’” (TACCA, 2011, p. 217).

rituais xamânicos das festas *reahu*,¹⁶⁸ Andujar criou uma poética para além das imagens do “índio tradicional”. Ultrapassando a fina camada da objetividade com que a estética diurna da ontologia positivista descrevia esses povos, bem como os enredos de assimilação ao projeto nacional, Andujar explorou sua estética noturna rumo à sugestão dos elementos transcendentais da cosmovisão Yanomami a fim de “nos apresentar o invisível e o indizível, as luzes dos espíritos e o onírico” (TACCA, 2011, p.220), que fundamentam seu modo de vida e sua relação com a natureza. Aliás, a complexidade do universo Yanomami em sua relação com o território é uma das características mais marcantes de sua visão de mundo, cuja estética de Andujar explora. Algo que contrapõe sua obra a algumas tradições da fotografia de paisagem em suas intenções diurnas de ordenação e controle do espaço.

4.2.2 Uma territorialidade para além da paisagem

Outro aspecto importante da obra de Claudia Andujar e sua estética noturna diz respeito à maneira como sua fotografia confrontou os imaginários e discursos acerca da disponibilidade do território amazônico. Por trás dos empreendimentos dos anos 1970 havia certamente o desejo de transformar a densidade escura e impenetrável da floresta num panorama claro e domesticado de uma fazenda de gado ou outro empreendimento. Ao encampar a perspectiva Yanomami sobre o território, Andujar não apenas apresentou a complexidade de sua visão de mundo, mas expôs o “contexto de confronto entre lógicas espaciais” (GALLOIS, 2004, p.41) que se estabelece no contato entre colonizador e indígena. É neste sentido que entendemos a opção da artista por construir suas narrativas fotográficas sem lançar mão da vista ampla e do controle espacial que a fotografia de paisagem encerra. Ao contrário, seu claro escuro encontrou na mata fechada amazônica e na empatia por esse povo ingredientes para produzir outra representação fotográfica do homem com seu espaço. Neste tópico vamos introduzir a questão da territorialidade Yanomami suscitada pela obra de Andujar (que aprofundaremos nas análises de seus livros adiante) contrapondo-a com duas posturas da tradição da fotografia de paisagem: a “paisagem útil” (SEGALA, 2000) e a descoberta do “éden primordial” (BRIGHT, 1985).

Primeiramente, devemos dizer que essas duas atitudes da fotografia de paisagem encerram novamente uma associação da fotografia com a agenda iluminadora da modernidade, embora aqui o foco seja a relação entre homem e ambiente (ou homem - natureza) e não mais

¹⁶⁸ As festas *Reahu* são ritos fundamentais na sociabilidade Yanomami, onde homenagens, casamentos e trocas são realizadas. Nessas celebrações “a sociedade canta e dança, homenageia os mortos e se reorganiza” (NOGUEIRA, 2019, p.195)

o escrutínio do corpo do “outro”. A “paisagem útil”, proposta por Lygia Segala (2000), está ligada mais diretamente aos paisagistas do século XIX, como Marc Ferrez (1843-1923) e Jean Victor Frond (1821-1921),¹⁶⁹ e se deu através de um exercício minucioso de composição espacial operado pela fotografia em que os elementos arranjados, sejam eles da natureza, da cidade ou do campo (a figura humana inclusive), corroboraram uma ideia de ordem e produtividade. A segunda atitude, ligada aos fotógrafos americanos de paisagem do século XX, como Edward Weston (1886-1958) e Ansel Adams (1902-1984), se deu a partir da produção de imagens que parecem redescobrir a natureza em seu estado puro, intocado, na qual as marcas da civilização (sejam cidades, prédios ou mesmo pessoas) desaparecem em favor da produção de um “éden primordial” (BRIGHT, 1985).

No primeiro caso, consolida-se um espaço-tempo de modernidade onde a paisagem cria uma imagem de ordem. Aplicada especialmente às cidades ou às atividades do campo, tais fotos denotam um sentido de produtividade. É o que vemos, por exemplo nas gravuras (realizadas a partir de fotografias) que integram o livro *Brasil Pitoresco* de Jean Victor Frond (Figura 60), considerado o primeiro livro de fotografias da América Latina. A segunda atitude, assenta-se no encontro de uma beleza primitiva completamente alheia à presença humana que integra grande parte das imagens de paisagistas como Ansel Adams (Figura 61) e outros grandes nomes da fotografia do século XX, a exemplo de Sebastião Salgado e seu recente projeto *Gênesis*, de 2013. É como encontrar, apesar de todas as intervenções do homem moderno, espaços ainda preservados. A criação desse “éden primitivo” (BRIGHT, 1985) contribuiu com a consolidação da cadeia econômica das rotas de turismo norte-americana. Além disso, simbolizou a superação definitiva dos conflitos com os povos tradicionais: o indígena saiu do território e a imagem completou sua saída da história, dispondo a paisagem para a contemplação das classes médias.

¹⁶⁹ Exemplos dessa atitude podem ser vistos em outras partes do mundo, como nas fotografias de Charles Marville da Paris do segundo Império de Napoleão III que comentamos em nosso capítulo sobre Georges Brassai. Esse tipo de construção adentrou o século XX e especialmente na publicidade não é difícil encontrar os amplos panoramas estabelecendo essa ideia de ordem e harmonia na relação homem-meio.



Figura 60. Jean Victor Frond. Fazenda de Quissamam Pris de Campos, 1861. (Fonte: BRASILIANA FOTOGRÁFICA)



Figura 61. Ansel Adams. Thunderstorm, Yosemite Valley, 1945 (Fonte: THE ANSEL ADAMS GALLERY)



Figura 62. Claudia Andujar. *Yanomami* (ANDUJAR, 1998)

Trata-se, portanto, de produzir ora um espaço racional, ordenado e produtivo, ora despovoado, primitivo e igualmente livre de conflitos. Se nas paisagens úteis de Victor Frond o homem, inclusive os trabalhadores escravizados, são minuciosamente posicionados dentro da paisagem, a história da representação do indígena e de seu meio pela fotografia é marcada pelo deslocamento de seus corpos. Afinal, como vimos acima, boa parte da fotografia de indígenas no século XIX retratou essas pessoas fora de seus ambientes. Posicionados em estúdios, em frente a fundos neutros ou cenográficos, os indígenas tiveram seus corpos desvendados ora pela fotografia científica interessada em classificá-los, ora pela fotografia comercial interessada em saciar olhares curiosos, ávidos pelo exótico. É em comparação a esses e alguns outros passados da fotografia de indígenas que o trabalho de Cláudia Andujar com os Yanomami ganha relevância indiscutível, ao apresentar de forma original o indígena pertencendo a uma paisagem poética ou ancestral, onde o noturno e a sugestão vão jogar um papel importante.

Confrontando as duas postulações da paisagem acima expostas, as imagens de Andujar consolidam um encontro do indígena com seu território (especialmente nos livros *Amazônia*, 1978; e *Yanomami*, 1998, em que as entidades espaciais mais importantes do povo constituem os capítulos da publicação). De modo geral, a fotógrafa dedicou-se à criação imagética menos interessada na descrição dos indígenas e seus hábitos, e mais na sugestão de um mundo ou um território mágico que representasse a relação com seu meio ambiente. Como explica Bruce Albert, “a terra-floresta não é, para os Yanomami, um simples cenário inerte submetido à vontade dos seres humanos. Entidade viva, ela tem uma manifestação invisível (*urihinari*), um

sopro (*wixia*), bem como um princípio imaterial de fertilidade (*nërope*)” (ALBERT, 1998, p. 9). Integrantes dessa terra-floresta, os Yanomami não o possuem como o homem branco imagina possuir um pedaço de terra e os recursos naturais que dela provém. Essa noção de propriedade é, aliás, uma das bases dos problemas envolvendo as soluções propostas pelo Estado brasileiro no trato com o indígena.

Desde a década de 1970, quando a causa dos Yanomami ganhou repercussão e a luta pela demarcação de suas terras foi encampada, esse choque de visões de mundo se fez presente. Uma proposta recorrente do governo era a demarcação de diversos bolsões de terras isoladas, de modo a deixar espaços intermediários livres para o desenvolvimento de outras atividades. Por trás dessa proposta, novamente a lógica da assimilação se fazia notar ao intimar os Yanomami “a se curvarem ao desmembramento da 'terra-floresta dos seres humanos' em um conjunto de micro reservas com vocação agrícola e a aceitarem o *status* de 'pequenos produtores' rurais” (ALBERT, 2019, p.110). Aqui vale ressaltar a diferença conceitual apontada por Gallois entre as noções de terra e territorialidade. Enquanto terra-indígena “diz respeito ao processo político-jurídico conduzido sob a égide do Estado” (2004, p.39), a territorialidade refere-se a

uma abordagem que não só permite recuperar e valorizar a história da ocupação de uma terra por um grupo indígena, como também propicia uma melhor compreensão dos elementos culturais em jogo nas experiências de ocupação e gestão territorial indígenas (GALLOIS, 2004, p.37).

É nesse sentido que a obra de Andujar escapa das relações implícitas de apropriação presente no conceito de terra (e que se refletem na apreensão visual da paisagem útil) para entrar no terreno subjetivo da territorialidade¹⁷⁰. Tidei (2019) defende a tese de que nem por isso Claudia deixou de atuar como cartógrafa. Sem recorrer aos mapas que produzem um “conhecimento objetivo sobre o espaço, apagando a agência dos sujeitos envolvidos” (2019, p.56), suas narrativas fotográficas ajudaram a “ampliar os imaginários geográficos sobre o país” (*ibidem*, p.35). Atenta aos elementos invisíveis que compõe a territorialidade Yanomami, há no trabalho de Andujar todo um conjunto de imagens impressionantes desse “mundo floresta”. O autor e liderança Yanomami Davi Kopenawa explica que a natureza é “o velho céu que caiu na terra no primeiro tempo. Sabemos que ela vive, que tem um sopro de vida muito comprido,

¹⁷⁰ Mesmo tendo diferenças culturais significativas com o branco (*napë*) no que diz respeito à ideia de propriedade da terra, é importante observar, como fez Viveiros de Castro (2015), que o processo violento de contato fez surgir lideranças importantes, como Davi Kopenawa, que se fizeram conscientes da necessidade imperiosa da demarcação territorial (portanto, da posse da terra nos termos da legislação) para defenderem seu modo de vida.

muito maior que o nosso” (ANDUJAR, 1998, p.38). Lugar de espíritos e seres imateriais, a natureza carrega em si segredos e forças que orientam, mas também ameaçam os Yanomami que devem saber ouvi-la para sobreviverem.

A interação com esses espíritos da floresta (*xapiripë*) só pode ser feita pelos pajés por meio de um “longo e doloroso” processo de iniciação, que envolve o uso de plantas alucinógenas (ALBERT, 1998, p.10). São os pajés ou xamãs, portanto, o “centro de gravidade da sociedade Yanomami” (*ibidem*), pois possuem o poder de ver, ouvir e negociar com as forças do invisível, com o objetivo de orientar as atividades da comunidade e de protegê-la. Há, portanto, toda uma vida invisível relacionada à floresta que deve ser preservada a bem de toda a comunidade. Ao incorporar esses elementos em suas imagens e narrativas fotográficas, Andujar realiza um contraponto radical. De muitas formas, seu trabalho se insurge contra a lógica produtiva da paisagem útil, mas também ao culto à natureza desabitada da fotografia de paisagem americana do século XX, presente nas obras de Weston e Adams.

Nesses trabalhos a paisagem celebra a natureza em seu estado puro, paraíso intocado que coincide com a solução do “problema indígena” norte-americano (BRIGHT, 1985), ou seja, com o resultado do esvaziamento do território pelo extermínio ou alocação dos nativos em reservas. Nessas grandes vistas, a natureza é observada como um “éden primordial” (*ibidem*, p.5) que apela ao prazer estético do observador e, conseqüentemente, aos seus sentidos de preservação (as fotos de Adams e de outros fotógrafos da ONG *Sierra Club* são exemplares a esse respeito). Ao mesmo tempo, porém, elas funcionam como um “antídoto à política” (*ibidem*, p.5), sobretudo em se tratando do direito das populações indígenas sobre o território, discussão que desaparece atrás da propagação de uma ideologia de preservação ligada ao consumo das classes médias no formato turístico de rotas e parques naturais.

Assim, a obra de Andujar reforça um sentido oposto. Em seus livros, a vista ampla que ordena o espaço ou exclui o humano na busca da natureza edênica, dá lugar ao mundo floresta integrado pelo Yanomami. Mesmo nas imagens aéreas de um livro como *Amazônia* (1978), que analisaremos adiante, não notamos uma ordenação produtiva do espaço, mas a busca de um sentido metafórico nas formas da floresta. Vemos, portanto, não a disposição da terra, mas o diálogo com um território de difícil apreensão a nossos olhares civilizados. Nesse tipo peculiar de existência, a própria ideia de paisagem torna-se problemática. Como Pierre Clastres observou sobre a Amazônia: “não há paisagem, tudo é semelhante, cada lugar do espaço é idêntico ao próximo: a água, o céu e, nas duas margens, as linhas infinitas de uma floresta planetária” (CLASTRES, 1980, p.20). É por isso que há, no trabalho de Andujar, um profundo respeito pela complexa densidade Amazônica da qual o Yanomami faz parte. Integrantes desse

mundo, são as mesmas réstias de luz que lhes tocam: floresta e Yanomami (Figura 62). Como reforçou Garcia dos Santos: “as fotos não mostram os índios e o mato, nem mesmo os índios no mato, mas uma integração índios-mato que ressalta as trocas intensas entre os humanos e o meio” (2005, p.53).

A presença dos indígenas nas imagens, ora como espectros de luz, interlocutores de espíritos mágicos, ora como monumentalidades moldadas das sombras, como descontraídos habitantes das matas, são como todas as demais coisas sagradas produzidas por *Omama* (o demiurgo criador do mundo e dos homens na cosmovisão Yanomami) e pertencem a um mundo diferente do nosso. É assim que Andujar produz um movimento contrário ao desse distinto fenômeno moderno que é a paisagem: no lugar da vista ampla que resume o lugar, suas imagens são vislumbres de um mundo ancestral que não conseguimos ver, apenas imaginar. Um ambiente envolto em sombras então retorna. Não como algo negativo ou atrasado, mas como afirmação de um modo de ser no interior da territorialidade amazônica. Passaremos agora à análise de algumas de suas obras.

4.3 A década de 1970

Durante a década de 1970 a produção de Claudia Andujar sobre a cultura Yanomami foi intensa. Todo seu tempo de convívio com os indígenas resultou na publicação de três livros em 1978: *Amazônia*, em parceria com George Love; *Yanomami: Frente ao Eterno* (ambos pela editora Praxis); e *Mitopoemas Yanomã* (pela editora Olivetti). Os dois primeiros são essencialmente livros de fotografia enquanto o último é resultado de um interessante projeto desenvolvido por Claudia nos anos anteriores acerca da cosmogonia Yanomami, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp). Além das fotos de Andujar, esta publicação traz desenhos e relatos dos próprios Yanomami apresentando aspectos de sua rica mitologia. Segundo Nogueira, “a publicação navegava entre a antropologia e a história da arte, e espelhava o interesse de Andujar incluir os Yanomami na representação de sua própria cultura” (2019, p.208).

Além dessas publicações, Claudia participou de outros momentos importantes de propagação e difusão da cultura Yanomami. Na imprensa, publicou ensaios como o trabalho “Yanomami”, em 1975, no jornal “*Ex-*”, editado por jornalistas dissidentes da revista *Realidade*. Realizou também exposições importantes em que explorou novas formas de apresentação da imagem fotográfica. Em 1973, participou, em parceria com George Love, da exposição “Hiléia Amazônica”, do MASP. Integrando a proposta de um discurso alternativo

sobre a Amazônia, eles apresentaram a projeção audiovisual “O homem de Hiléia”, composto por imagens de Claudia refotografadas com filtros coloridos e acompanhadas por uma ambientação musical. A proposta permitia uma liberdade na montagem do conjunto de imagens e seus efeitos que extrapolava a “preocupação documental do jornalismo ou o rigor etnográfico da antropologia” (NOGUEIRA, 2019, p.174).

A liberdade na manipulação da imagem experimentada nessa ocasião seria levada a outras montagens futuras, a exemplo da projeção “Genocídio Yanomami: morte do Brasil”, de 1989, e “Sonho verde-azulado”, de 2012. Algumas técnicas, como a refotografia dos negativos foram utilizadas inclusive nas publicações, como é o caso de algumas imagens no livro “Amazônia”. Paralelamente a esse desenvolvimento artístico, Andujar foi se aprofundando no engajamento político em prol dos Yanomami. Em 1978, criou, em parceria com o antropólogo Bruce Albert, o missionário Carlo Zacquinni e outros colegas, a Comissão pela Criação do Parque Yanomami (CCPY). O grande objetivo era conquistar a demarcação de um amplo território contíguo para os indígenas, contrariando as propostas governamentais. A esse esforço se somaram lideranças indígenas aos quais Claudia se aproximara no período, como Davi Kopenawa Yanomami e Ailton Krenak.

A partir desse momento, Nogueira (op. cit) nota uma mudança em sua estética fotográfica, que nos anos 1980 passa a fazer uma denúncia mais contundente na imprensa da situação delicada que o acirramento do contato estava causando na vida Yanomami. Nossa pesquisa não irá focar nestes trabalhos, embora um acervo importante deste período, como a série de retratos “marcados”, produzida por ocasião de um amplo trabalho de identificação e de vacinação dos indígenas, encampado pela CCPY no começo da década de 1980, tenha tido desdobramentos no campo das artes ao longo dos anos 2000. Iniciaremos nossa análise por dois livros da década de 1970: “Yanomami: Frente ao eterno” e “Amazônia”. Depois, analisaremos rapidamente alguns aspectos de obras que são fruto de uma revisitação da artista ao seu acervo a partir dos anos 1990.

4.3.1 Yanomami: Frente ao Eterno (1978)

Yanomami: Frente ao Eterno é uma das primeiras publicações de Andujar sobre os Yanomami e foi concebido como parte de um projeto editorial da Práxis e seu diretor Regastein Rocha de fazer uma coleção de livros sobre os indígenas do Brasil. Composto por 38 imagens em preto e branco, a publicação traz ainda textos e algumas reflexões da fotógrafa acompanhando as imagens. No início, há uma pequena nota de abertura dos irmãos Claudio e

Orlando Villas Boas, um texto de apresentação de Claudia e um desenho de Sinika Opktheri, acompanhado do relato de Hiko Wakathautheri sobre o mito da lua e das estrelas de seu povo. Ao final, temos um texto do antropólogo Darcy Ribeiro e um desenho do Xamã Wárasí Hwayautheri (a quem Andujar se refere como um amigo), com uma triste reflexão sobre sua incapacidade de curar seus parentes das doenças trazidas pelos forasteiros. Como disse Darcy Ribeiro: diante da “desgraça que caiu sobre este povo virgem da floresta” (ANDUJAR, 1978, p.48), o livro propõe uma contemplação das expressões e dos corpos dos indígenas elevados a um lugar solene pela prática do retrato fotográfico.

Aqui, de forma ainda mais intensa que a apresentada na matéria especial sobre a Amazônia, a intenção foi lançar um olhar empático que conferisse dignidade a esse povo por meio de um sutil desvelamento de suas expressões e gestualidades que “emergiam de um fundo negro” (NOGUEIRA, 2019, p.197). Contrapondo-se ao imaginário de progresso e seu desprezo pelo indígena, as fotografias desse livro elevam os homens, mulheres e crianças Yanomami a uma existência simbólica por meio de seu jogo de luz e sombra que remete à ancestralidade de seus corpos, adornos, posturas e gestos. Há nessas imagens a reivindicação de uma existência, de uma presença profunda e rica na escuridão amazônica que Andujar celebra e traz para nossa contemplação. Uma postulação estética que contribuiu com a luta no âmbito jurídico uma vez que as imagens desse livro “foram a face midiática das ações da Comissão de Criação do Parque Yanomani” (TACCA, 2011, p.217) da qual a fotógrafa fez parte. Trata-se ainda de uma experiência sutil acerca de um povo e de um modo de ser ameaçados, que Andujar dedicou à memória de seu pai, morto em Dachau (ANDUJAR, 1978).

Em seu texto inicial, a fotógrafa comenta que sua intenção “tinha sido a de colocar esse homem frente ao eterno, numa dimensão atemporal, criando um símbolo de sua vivência, que eu, solidária, havia compartilhado e sofrido” (1978, p.2). Usando os pontos de luz que penetram na obscura maloca plurifamiliar (entidade espacial fundamental da sociabilidade Yanomami), Claudia explorou a luz natural em suas imagens. Nogueira lembra que “cada retrato consumia quase um filme inteiro, duração necessária para que construísse intimidade” (2019, p.218). Assim, o processo em busca de um gesto, uma expressão capaz de simbolizar o modo de ser Yanomami e seu pertencimento à territorialidade amazônica levou em conta o momento de tomada dos mais antigos protocolos do retrato fotográfico, como observaremos nas imagens abaixo. Um tempo duradouro que lembra o que Benjamin disse acerca da fotografia de David Octavius Hill (1802-1870): “o próprio procedimento técnico levava o modelo a viver não ao sabor do instante, mas dentro dele; durante a longa exposição da pose, eles por assim dizer cresciam dentro da imagem ” (1931, p.96).

Não se trata aqui, certamente, de um tempo estendido em virtude de qualquer contingência técnica como era o caso da fotografia em certos momentos do século XIX, que exigia longos períodos de imobilização do modelo para que a exposição fosse completada. A longa duração se deve sobretudo pelas circunstâncias próprias do contato cultural. Devemos lembrar que o sentido da pose implica em uma negociação entre as intenções criativas do fotógrafo e a forma como o retratado quer ser visto. Para que ela ocorra, portanto, é necessário que haja um compartilhamento dos códigos de representação. Provavelmente não era esse o caso, dada a condição de contato recente dos Yanomami aliada à impossibilidade de se verificar de forma imediata o resultado da captura em virtude da fotografia analógica. Assim, podemos concordar com Nogueira sobre o tempo necessário para a construção da intimidade. Era essa intimidade que permitia uma entrega do indígena ao olhar de Andujar. Um tempo em que Claudia trabalhava a fim de “restituir a humanidade que o branco teria destruído nos Yanomami” (SENRA, 2009, p.132).

É interessante notar que seja exatamente através dos seus claro-escuro, dessa estética contrastada que mostra pouco e sugere muito, que Andujar buscou restituir a humanidade do indígena. Um valor que lhes foi reiteradamente subtraído na história da fotografia, como vimos. Sob o signo da luz, a fotografia antropométrica sublinhava toda a sua “nudez social” (SENRA, 2009, p.133). O indígena foi então retirado de seu universo cultural e simbólico a fim de integrar o enredo da superioridade europeia. Como lembra Dobal acerca dos objetivos dessa estética: “a câmera fotográfica impunha uma classificação ao fotografado” (2001, p. 73). A classificação de “primitivo”, “selvagem” que nesse caso não chegou a desaparecer, mas foi repaginada pelas narrativas de assimilação a partir do século XX. É nesse sentido, que as imagens dos corpos e gestos aparentemente tão banais quanto os mostrados nas figuras 63, 64, 65; as plumagens, pinturas e as expressões serenas (Figuras 66, 67, 68), as manifestações de ternura, como mostrado na figura 69, se tornam emblemáticas de um encontro do indígena com sua complexidade cultural. Sob o signo do mistério noturno, os corpos, gestos e expressões Yanomami celebram sua existência fora do escrutínio indiscreto da ontologia luminosa.



Figura 63. Claudia Andujar. *Yanomami*, 1978.

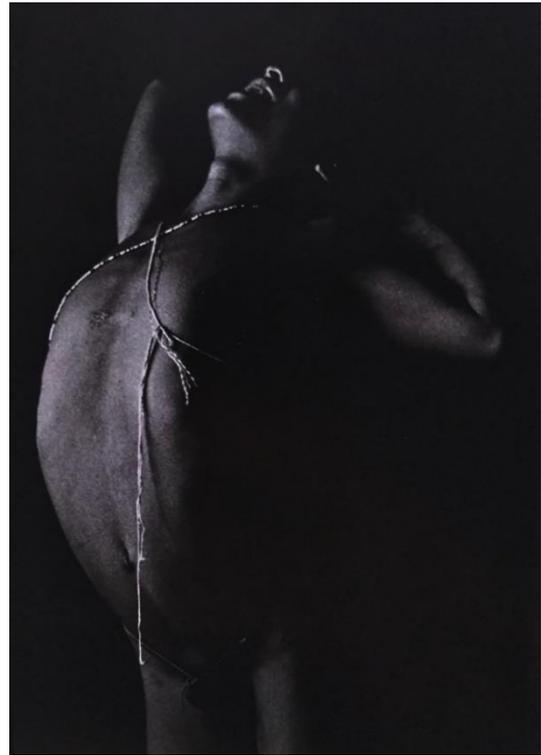


Figura 64. Claudia Andujar. *Yanomami*, 1978.



Figura 65. Claudia Andujar. *Yanomami*, 1978.



Figura 66. Claudia Andujar, *Yanomami*, 1978.



Figura 67. Claudia Andujar, *Yanomami*, 1978.



Figura 68. Claudia Andujar, *Yanomami*, 1978.



Figura 69. Claudia Andujar, *Yanomami*, 1978.

Não seria demais afirmar que no longo tempo da intimidade das sessões dentro da maloca plurifamiliar, os Yanomami cresceram dentro da imagem, como diria Benjamin (1931). Algumas imagens deste livro se tornaram verdadeiros ícones da luta indígena, tendo certa recorrência na obra da fotógrafa. É o caso do retrato de Wárasí Hwayautheri (Figura 67), o xamã amigo de Andujar que lamenta não conseguir mais curar seu povo das epidemias trazidas

pelos brancos. Seu rosto sereno, de olhos fechados, remete a uma prática meditativa, talvez um momento de diálogo com seus espíritos *xapiripë*. Da mesma forma, o indígena da figura 68 remete a esse mundo transcendente Yanomami. Adornado com uma indumentária ritualística, sua postura e o olhar negro direcionado para baixo assume as formas solenes de uma entidade. Na figura 64, o gesto tão expressivo do corpo que se alonga, imediatamente nos remete a uma espontânea satisfação. No texto da página contígua a essa imagem, Andujar comenta o contexto em que a foto foi produzida: “No meio da maloca, sozinho, ele se espichou e, de repente, deu um grito de alegria” (ANDUJAR, 1978, p.34).

Assim, várias camadas de humanidade são restituídas ao indígena na narrativa de Andujar. Os laços entre mãe e filho podem ser percebidos em belas imagens como a da figura 69, ou outras que elevam as gestantes da aldeia à altivez e reverência de verdadeiros monumentos (figura 63). Descarregada dos códigos com os quais ela trabalhou em imagens como as da série “Famílias Brasileiras”, o olhar para os Yanomami se destitui de alguns clichês (como as reuniões dos membros familiares) para apostar em explorações formais mais sutis. A figura 65, por exemplo, posiciona no quadro uma parte do braço, do tronco, da barriga e da perna do indígena. Sai, assim, do apelo ao rosto e à expressividade dos olhos, para realçar e tornar elegante um gesto tão comum e singular como a forma de se sentar desse povo.

É assim que suas imagens constroem uma humanidade não pela descoberta do que há de comum entre o indígena e a dita sociedade civilizada, mas pela afirmação da alteridade Yanomami, seus corpos e gestos, suas posturas, expressões e sociabilidade. Como definiu Tacca, os retratos de Andujar presentes nesse livro “ultrapassam a mera descrição e remetem a uma relação atemporal dos índios, uma busca de intensidades interiores para além da fotografia documental” (2011, p.217). Com efeito, não há nenhuma legenda descritiva que indique uma pretensão informativa ou classificatória. A própria referência à maloca enquanto local onde as imagens foram produzidas não é explícita. De uma forma poética, o que Andujar realiza nesse trabalho é, antes de qualquer coisa, uma gênese Yanomami por meio da fotografia. A exemplo das mitologias clássicas apontadas no início desta tese, em que a noite era o indiferenciado primordial, a escuridão que envolve os Yanomami nesses retratos funciona como ponto zero. A maloca, ou o “*yano*”, assume uma função de começo, “como um útero de mulher grávida” (ANDUJAR, 2019, p.52) que gera as imagens primeiras desse povo.

4.3.2 *Amazônia* (1978)

Também no ano de 1978, Andujar lançou, em parceria com George Love, o livro “Amazônia”. Da mesma forma que “Yanomami: Frente ao Eterno”, a publicação foi editada pela Praxis, de Regastein Rocha, e contou com o design do renomado artista gráfico Wesley Duke Lee. Atendendo ao desejo de seus realizadores de difundir um discurso em defesa da Amazônia, a edição final do livro foi planejada para contar com um único texto que abrisse a narrativa visual. Encomendado ao poeta Thiago de Mello, essa introdução chegou a ser produzida, mas dadas as críticas ambientais contundentes que fazia, foi censurada pelos militares. A edição foi publicada sem o artigo, mas ainda sob a vigilância da censura, razão de sua baixa circulação. Como lembra Beto Ricardo, o livro foi “distribuído semiclandestinamente” (2005, p.247). George Love atribui a pouca compreensão da publicação justamente a essa restrição: “ele foi simplesmente banido, na época áurea da censura. Nunca chegou ao público.” (NOGUEIRA, 2019, p.203). No entanto, isso não invalida seu valor no que diz respeito à inovação de linguagem e sobretudo à ousadia de sua proposta narrativa, fatores que tornam essa obra um marco da fotografia brasileira.¹⁷¹

Aqui, a questão da territorialidade se amplia para abarcar outros elementos da espacialidade Amazônica. Embora o apelo às sombras seja diferente daquele presente nos retratos contrastados em preto e branco do livro anterior, a narrativa de Amazônia não deixa de remeter ao noturno e seus sentidos ancestrais, misteriosos e até mesmo às abstrações oníricas a fim de superar as descrições superficiais das imagens da floresta. Thyago Nogueira entende essa narrativa como um “gênesis terrestre”, em que “o leitor é conduzido por vistas aéreas das bacias hidrográficas e, aos poucos, se aproxima das cadeias de montanhas, da floresta e dos animais” (2019, p.203). É neste sentido que observamos um paralelo interessante entre estes dois livros: enquanto *Yanomami: frente ao eterno* cria simbolicamente o povo Yanomami, *Amazônia* cria uma narrativa fundadora da territorialidade Amazônica. O primeiro dá forma ao indígena e seu modo de ser, distinguindo-o da escuridão do *yano*, já o segundo traz uma reunião de cenas primordiais que, encadeadas, promovem uma aterrissagem do olhar rumo ao interior da floresta e aos Yanomami que a integram.

¹⁷¹ Por conta da censura e de sua pouca distribuição, o livro “Amazônia” é uma raridade. As poucas edições que existem encontram-se nas mãos de colecionadores e instituições como o Instituto Moreira Sales (IMS) que permite a consulta física em sua sede e disponibilizou, em 2013, um vídeo em que o volume é folheado integralmente. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=S5i849_Xzww&t=122s. Acesso: 08 fev. 2022.

As imagens do livro são fruto do acúmulo de imagens que Love e Andujar reuniram desde que foram enviados à região para a edição especial sobre a Amazônia da Revista *Realidade*, em 1971. Apesar da autoria das imagens não ser indicada ao longo da publicação, Nogueira (op. cit) distingue que são de Love a maioria das imagens aéreas que ocupam o começo do livro, uma vez que problemas respiratórios tornavam a umidade da floresta intolerável para ele. Seriam de Andujar as demais imagens feitas em solo, as dos indígenas Yanomami inclusive. O próprio George Love salienta que, após diversas horas de sobrevoo para a edição especial da *Realidade*, retornou anualmente à Amazônia para dar continuidade, assim como Cláudia, a um projeto pessoal de documentação da região.¹⁷² Observamos, deste modo, uma dedicação prolongada de ambos os fotógrafos à temática Amazônica, fato que certamente contribuiu para a construção da complexidade narrativa do livro em questão. Acreditamos que outro fator importante foi a própria ausência de textos, que ressaltou a sutileza dos detalhes gráficos e potencializou o poder sugestivo da imagem fotográfica.

Escapando de qualquer função ilustrativa ou referencial que eventualmente ocorre quando a fotografia é acompanhada por textos, o livro se tornou uma "obra silenciosa e cinematográfica sem aparatos textuais e com uma imagem por página", características que conferem ao livro um "ritmo preciso" (NOGUEIRA, 2019, p.203). Alguns elementos gráficos do design de Wesley Duke Lee chamam atenção logo na capa. Nogueira (*ibidem*) salienta a escolha pela cor marrom que remete às cascas de árvores, além da quebra na tipografia de "Amazônia", onde há a sobreposição de "Ama" acima de "Zônia", indicando um apelo de amor pela floresta, segundo o curador. Outro elemento sutil e que se tornou quase um enigma dessa edição é a presença ao longo do livro de reproduções de pontas de negativos fotográficos. Assumindo a função de elemento gráfico dentro da narrativa visual, essas pontas aparecem quase que totalmente pretas a não ser por uma pequena porção queimada:

¹⁷² Cláudia e George se separaram em 1974, fato que não interrompeu a colaboração profissional dos fotógrafos.

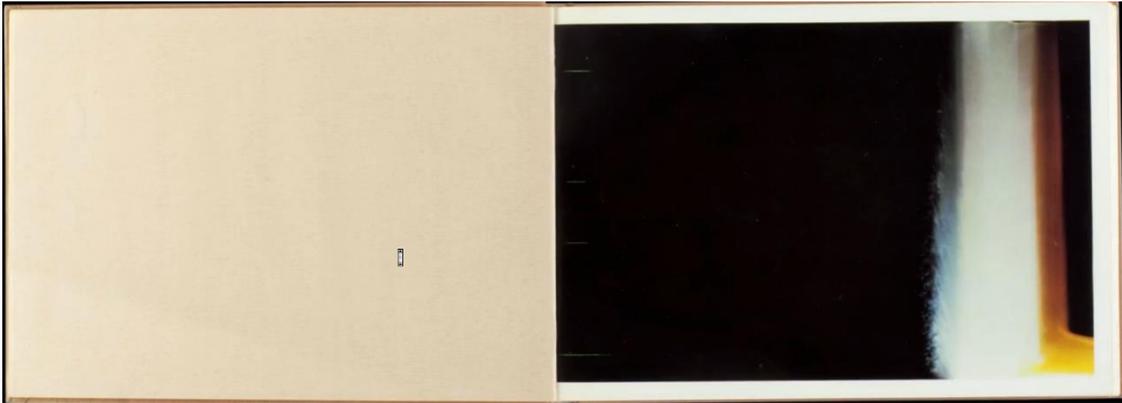


Figura 70. ANDUJAR, LOVE. *Amazônia*, 1978.

Sem qualquer indicação ao que se refere, a imagem abre um convite à imaginação. A parte luminosa aparece como que rasgando o quadro negro da foto, uma espécie de raio em meio à escuridão. Seria a representação do *fiat lux*? O momento em que as primeiras formas se distinguem da escuridão primordial? George Love revelou em entrevista que um dos objetivos do livro era trazer à tona a questão discursiva da fotografia. Segundo ele: “O livro foi construído para traduzir esta tese, de que aquilo que a fotografia mostra é uma impressão da realidade, não a própria. Não é o céu que você vê, é o filme. Não é um livro da Amazônia, é um livro de filmes” (NOGUEIRA, 2019, p.203). O que se vê, portanto, não é a Amazônia em si, mas um discurso sobre ela. A presença da ponta do filme reforçaria, portanto, essa posição. Acrescentaríamos ainda que essas pontas funcionam como uma metáfora do processo criativo que envolve a fotografia. Através do jogo de luz e sombra busca-se o nascimento da forma, a distinção a partir da indeterminação primordial.

Não à toa, parece ser esse processo primeiro, essa busca pelas formas e padrões mais básicos que George alcança em seu sobrevoo. Nas imagens aéreas que ocupam a primeira parte do livro, vemos uma série de abstrações onde o que se identifica é ora uma linha, pontos de luz em meio a um fundo azul escuro, as ondas avermelhadas de um rio que formam uma rugosa textura (Figura 71), entre outras formas imprecisas. Em determinado momento, abre-se o horizonte dos cursos d’água amazônicos como em um despertar glorioso da natureza (Figura 72). Não dura muito. Novamente a narrativa volta à busca por formas abstratas sobre um fundo escuro, indicando a passagem do tempo, a entrada na noite (Figura 73). Novo amanhecer. Desta vez, as formas se tornam padrões (Figura 74) que, conforme Tidei: “fazem-nos lembrar de aproximações microscópicas ao corpo humano” (2019, p. 103). O espelhamento dessas páginas “ampliam a sensação de vertigem” (NOGUEIRA, 2019, p.206). A alternância do dia e da noite,

das formas abstratas para algumas mais definidas e o próprio ponto de vista da tomada aérea reforçam a sensação geral de um gênesis, operado por um olhar superior que experimenta, descobre as formas e funções em um mundo primitivo. A narrativa prossegue nos conduzindo em uma longa viagem pelos fragmentos de formas, padrões e texturas que seguem até que uma nova ponta de filme abre um novo capítulo.



Figura 71. ANDUJAR, LOVE. *Amazônia*, 1978.



Figura 72. ANDUJAR, LOVE. *Amazônia*, 1978.

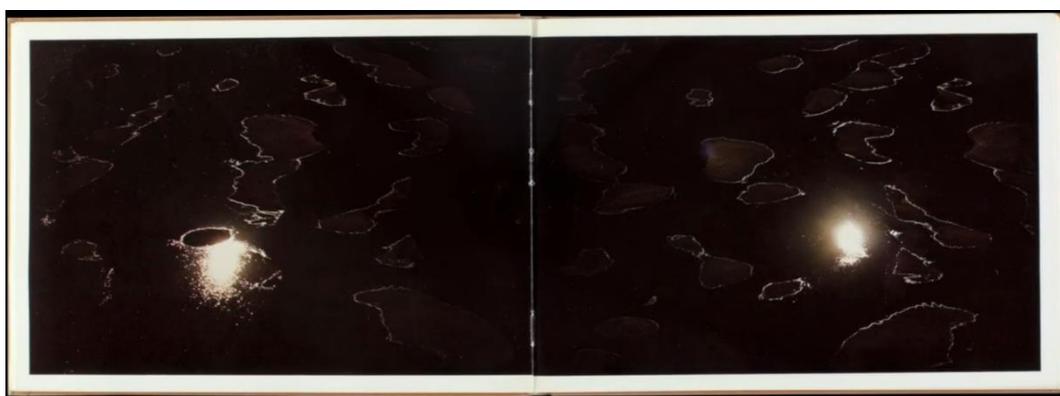


Figura 73. ANDUJAR, LOVE. *Amazônia*, 1978.

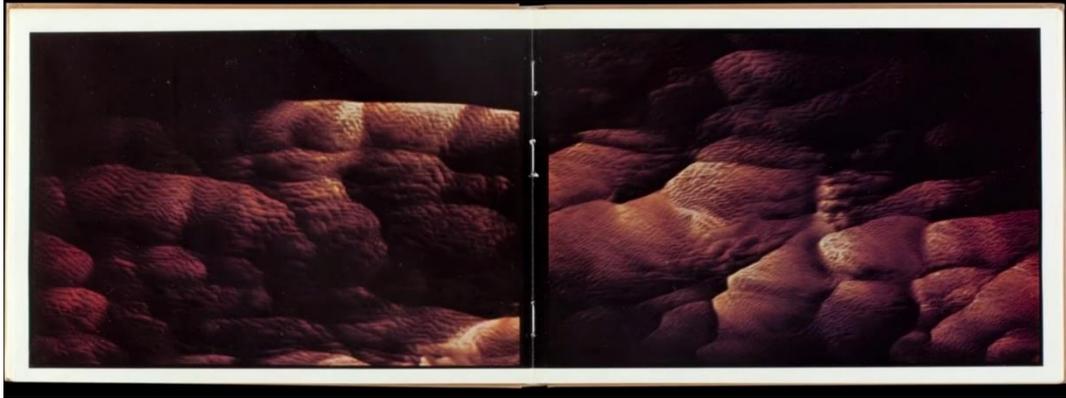


Figura 74. ANDUJAR, LOVE. *Amazônia*, 1978.

Um aspecto que merece destaque é o uso em algumas dessas imagens aéreas de filmes infravermelho, como parece ser o caso das figuras 71 e 74. De forma semelhante ao que foi feito pelo projeto Radam-Brasil de mapeamento de jazidas minerais, George Love também se utilizou deste recurso. Ao contrário dos militares, no entanto, seu objetivo não foi localizar os minérios escondidos sob o solo amazônico, mas incrementar a produção de padrões e abstrações em suas vistas aéreas. Se a radiação infravermelha se torna visível por meio dessa tecnologia, relevando riquezas escondidas embaixo do solo, ela também pode mostrar essa outra riqueza gráfica por trás dos bancos de areia, leitos, cursos de água e outros recursos naturais que integram o bioma amazônico. Não deixa de ser curioso observar que uma mesma tecnologia seja utilizada para finalidades tão diversas: a destruição da natureza visando a exploração do subsolo e a contemplação de suas formas mais íntimas e essenciais. Aliás, uma leitura possível deriva justamente desse ponto: a busca do metal precioso é cega a toda complexidade e beleza das formas que as imagens de Love revelam.

A narrativa então segue para um ponto de vista mais próximo em que as árvores se tornam o tema das imagens. Saímos da abstração para a formação de uma textura verde mais definida do horizonte amazônico (Figura 75). Além do tapete florestal, há incríveis imagens que ressaltam as sinuosidades dos cursos d'água complementados pela presença abundante de aves (Figura 76). A sequência sugere um sentido de formação: a saída de uma condição elementar presente em várias imagens da parte anterior para a completude da formação florestal. O próximo conjunto de imagens (que se segue após mais uma marcação da enigmática ponta do filme) promove um mergulho até o chão da floresta. O tema dessas imagens são as águas calmas dos igarapés amazônicos. Novamente há uma exploração que se torna ora mais definida (Figura 77), ora mais abstrata (Figura 78). É esse conjunto de imagens que vai abrir para a presença dos Yanomami na mata nas páginas seguintes. É possível atribuir essa ordenação ao

papel fundamental que esses pequenos fluxos de água, tão fortemente ameaçados pela atividade do garimpo, têm na vida Yanomami. Segundo a antropóloga Alcina Ramos:

Esses igarapés estão muito presentes nos relatos históricos, nos movimentos de gente, de aldeias, de animais e de espíritos. É como se fossem as veias e os capilares que regam não só de água, mas de memória e significado cultural, o corpo prático e simbólico da sociedade Yanomami (RAMOS, 1989 *apud* NOGUEIRA, 2019, p.171).

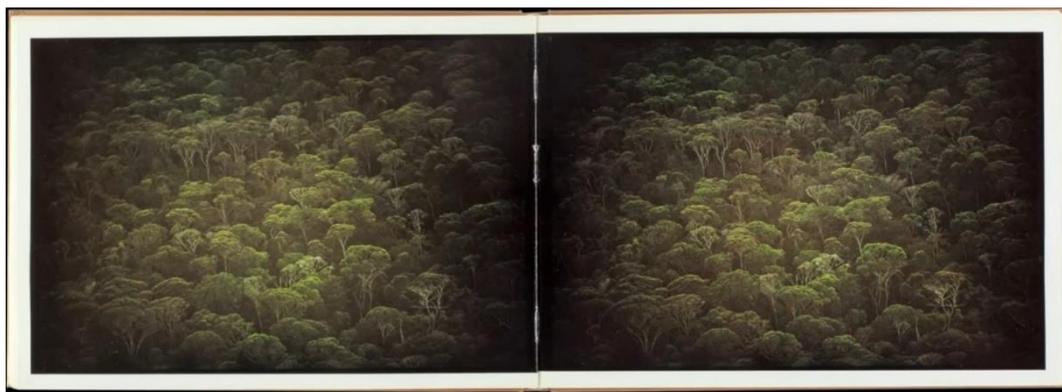


Figura 75. ANDUJAR, LOVE. *Amazônia*, 1978.



Figura 76. ANDUJAR, LOVE. *Amazônia*, 1978.



Figura 77. ANDUJAR, LOVE. *Amazônia*, 1978.



Figura 78. ANDUJAR, LOVE. *Amazônia*, 1978.



Figura 79. ANDUJAR, LOVE. *Amazônia*, 1978.

Finalmente, chegamos à presença Yanomami. Inicialmente, as imagens de Andujar se ocupam do silencioso ritual cotidiano dos indígenas. Em meio à mata, crianças, homens e mulheres brincam e interagem entre si. As fotos mostram a espontaneidade desse povo em sua integração com a mata: sobem em árvores, deitam em suas redes, trepam nos cipós, correm, sorriem (Figura 79). Em meio à densa floresta fechada, Andujar procura demonstrar toda a beleza e descontração desse povo, revelando que a hostilidade amazônica é realmente uma questão de perspectiva. Dessa feliz harmonia, parte-se para um momento hierático, onde o claro-escuro da fotografia é mais presente. Não há a intenção de uma descrição minuciosa dos rituais indígenas. Há, antes, a operação de um desvelamento sutil e sugestivo. É o caso da colocação dos adornos a que o menino da figura 80 está submetido, possivelmente algum rito de passagem ou preparação que é retratado a partir de uma luz pontual que deixa antever apenas parte de seu rosto.



Figura 80. ANDUJAR, LOVE. *Amazônia*, 1978.

Adiante, iniciam-se as imagens das festas *reahu*. São momento de interação entre as diferentes comunidades¹⁷³ em que acordos, uniões e trocas são feitas, além das homenagens aos mortos. A figura dos xamãs assume um papel de destaque. São eles que invocam e dialogam com os espíritos da mata atrás de conselhos que orientem a vida social do povo. Para fazê-lo, o xamã inala, ao longo do ritual, o pó alucinógeno feito da árvore *yãkoana hi* (do gênero *virola*). A partir de então, sua consciência alcança um estado que lhe permite visualizar as entidades ou os espíritos da mata, os *xapiripë* (ou *xapiri*). Segundo a descrição de Kopenawa, os espíritos *xapiri*

(...) são minúsculos, como poeiras de luz, e são invisíveis para a gente comum, que só tem olhos de fantasma. Só os xamãs conseguem vê-los. Os espelhos sobre os quais dançam são imensos. Seus cantos são magníficos e potentes. Seu pensamento é direito e trabalham com empenho para nos proteger (KOPENAWA, 2015, p.111).

Ao longo das páginas, as imagens de Andujar estabelecem um diálogo com essa transcendência xamânica a partir de uma representação visual que se torna uma verdadeira dança de luzes em meio ao escuro das malocas. A partir de uma mistura de técnicas como a longa exposição (responsável pela produção dos rastros de luz), uso de *flashes* que congelam as expressões dos xamãs, aliado ao posicionamento de lamparinas e outras fontes luminosas¹⁷⁴, a fotógrafa cria uma representação visual desse momento de interação com o invisível da cultura

¹⁷³ Como lembra Bruce Albert, ao longo do território Yanomami no Brasil vive uma população de aproximadamente 21.600 pessoas agrupadas em cerca de 260 grupos locais (In KOPENAWA, 2015, p.44).

¹⁷⁴ Thyago Nogueira comenta que Andujar se preparou para fotografar esses rituais fazendo experiências em seu apartamento. Ela vedou as janelas e fez testes a fim de aprender a fotografar com baixa luminosidade (NOGUEIRA, 2019, p.196).

Yanomami, um estado de transe acentuado pelo ritmo da repetição deliberada das imagens nas páginas duplas:



Figura 81. ANDUJAR, LOVE. *Amazônia*, 1978.

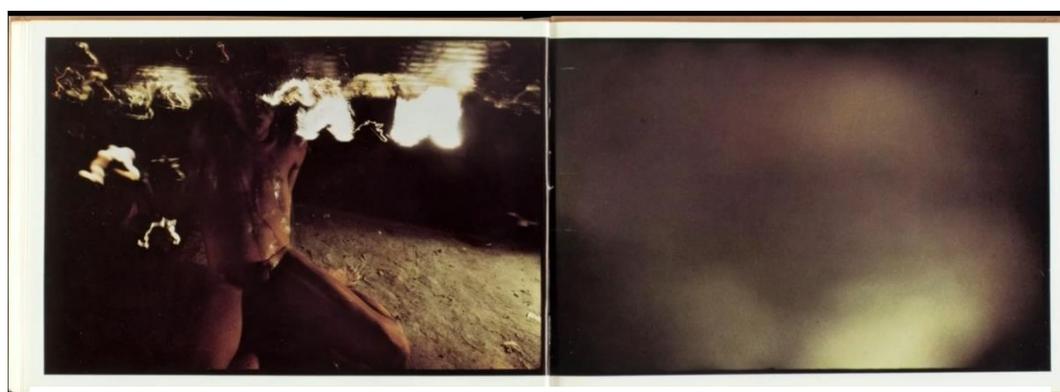


Figura 82. ANDUJAR, LOVE. *Amazônia*, 1978.



Figura 83. ANDUJAR, LOVE. *Amazônia*, 1978.

Caminhando para o fim, a publicação traz uma impressionante imagem em infravermelho do cesto funerário que abriga o corpo do ente homenageado no *reahu* (figura 84). Na interpretação de Nogueira, trata-se do ápice da narrativa, onde “a imagem, transformada em brasa pelo filme infravermelho, sugere não só a morte e a ascensão espiritual, mas a

destruição da representação fotográfica” (2019, p.203). O livro, contudo, não termina. Seguem imagens finais com uma estranha estética preto e branco, obtida pela técnica da refotografia (figura 85). Herkenhoff descreve assim o processo: “consiste em tomar as cópias das suas fotografias em cores, refazê-las em preto e branco, retrabalhar em novo colorido com projeção de luz e, por fim, refotografar” (1994, p.235). Todo esse procedimento reforma a qualidade do preto e branco, tornando-o mais contrastado e denso, acrescentando cores e luzes estranhas àquelas originárias da tomada. Com isso, as imagens ganham outra camada de significados. Posicionadas após a cena de morte do cesto funerário, elas parecem indicar a qualidade metafísica dos espíritos da mata. Os rostos plácidos dos indígenas nessas imagens apontam para a naturalidade desse momento de transcendência. Um retorno à escuridão presente na última ponta de filme (figura 86).

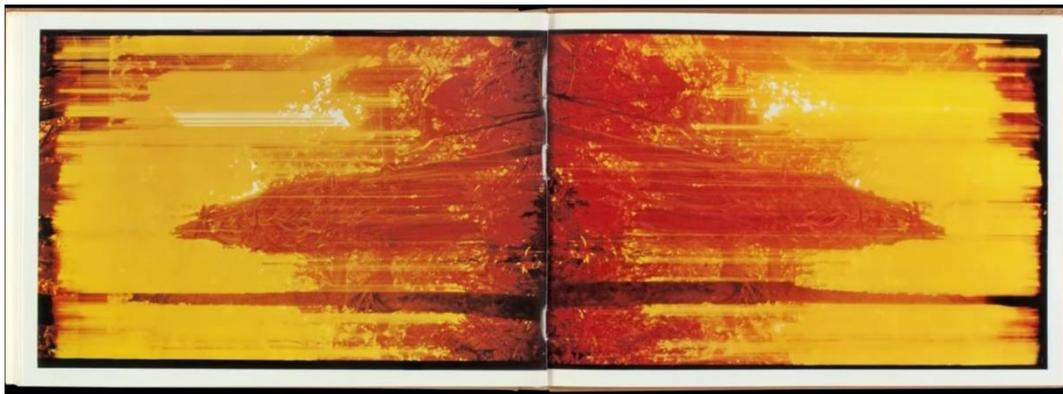


Figura 84. ANDUJAR, LOVE. *Amazônia*, 1978.



Figura 85. ANDUJAR, LOVE. *Amazônia*, 1978.



Figura 86. ANDUJAR, LOVE. *Amazônia*, 1978.

Sobre essas imagens finais, Nogueira percebe um movimento ou “um fluxo contínuo entre morte e vida, realidade e imagem” (2019, p.203). Segundo Davi Kopenawa, os Yanomami encaram a morte de forma diversa do branco. A consciência de uma elevação metafísica após a dissolução do corpo faz com que esse momento seja encarado com certa naturalidade. Segundo ele, o branco “não consegue se expandir e se elevar, porque eles querem ignorar a morte.” (KOPENAWA, 2015, p.390). Os ditos civilizados, ou o “povo da mercadoria” (*ibidem*), desconhece os espíritos e a lógica sistêmica com que esse mundo invisível interage com nossa realidade material. Assim, eles não se interessam em elevarem seus espíritos, “não sonham tão longe quanto nós” (*ibidem*), se apegam a bens materiais em uma inútil tentativa de prolongarem sua existência física. É desse modo que essas imagens finais criam um paralelo interessante dessa cosmovisão que prevê uma elevação espiritual, na medida em que o corpo se dissolve. As serenas expressões dessas últimas imagens representariam esse momento, além de apontarem a dissolução da forma física nas imagens refotografadas rumo à indeterminada escuridão da última ponta de filme. Como comentou Manjabosco: “Os tempos ficam cada vez mais lentos. A conexão com a realidade não serve e desmancha” (2016, s/p).

4.4 O mergulho no acervo

A partir da década de 1990, Claudia Andujar amplia o trabalho de revisitação ao seu acervo fotográfico. Tendo reunido uma grande quantidade de material ao longo da carreira, a fotógrafa passou a olhar e ressignificar suas imagens, apresentando regularmente novas exposições e publicações. Apesar da enorme conquista que representou o reconhecimento oficial do território Yanomami, através da demarcação no ano de 1992, Claudia jamais deixou sua militância ao lado desse povo. Se sua presença física no território Yanomami foi reduzida

em comparação a todo o empenho dos anos 1970 e 1980, o mergulho no acervo tratou de continuar sua pesquisa estética, contribuindo para amplificar e atualizar os sentidos e imaginários acerca desse povo indígena, sempre tão ameaçado pelas investidas exploratórias na região. Sobre esse trabalho de revisitação Claudia comentou:

Tenho um acervo de vários milhares de negativos, que considero uma mina repleta de imagens sobre as quais construo uma memória que sigo atualizando. De tempos em tempos me permito parar o tempo e na contemplação das imagens encontro uma nova expressão, um novo sentido visual, incorporo novas imagens de viagens recentes (agora não são mais estadas, mas curtas viagens), que me permitem unir o passado ao presente, que já quase é futuro na vida deles (ANDUJAR, 1998, p.11).

Um dos primeiros trabalhos desse novo momento é o livro “Yanomami”, de 1998. Fruto de sua participação na Bienal de Fotografia de Curitiba, realizada no mesmo ano, aqui Andujar retorna às imagens em preto e branco tão características do começo de sua carreira. Dividida em três capítulos: a casa, a floresta e o invisível, essa publicação acrescenta novas imagens à territorialidade Yanomami tratada em seus trabalhos anteriores. Algumas fotografias dessa publicação já haviam aparecido, embora o encadeamento e mesmo o tratamento apresentem diferenças. De modo geral, não vemos aqui a mesma sofisticação narrativa presente em *Amazônia* (1978). Mesmo assim, o livro apresenta ao público incríveis imagens dessa verdadeira mina que é o acervo da artista. A edição conta ainda com falas de Davi Kopenawa na abertura dos capítulos, além de pequenos textos que comentam a obra de Andujar e apresentam aspectos da cultura Yanomami. Devemos lembrar que, dado o contexto de repressão da década de 1970 e 1980, para muitos o trabalho apresentado era, de certa forma, inédito.

As falas de Kopenawa que introduzem os capítulos ressaltam aspectos imateriais da relação de seu povo com esses espaços e, assim, complementam o sentido das imagens. No capítulo dedicado à casa plurifamiliar, Kopenawa traz uma lembrança de sua infância: “Foi nessa casa que meu pensamento acordou e começou a endireitar. Lá comecei a observar como os antigos faziam as coisas que *Omama*, que criou os Yanomami, lhes ensinou” (ANDUJAR, 1998, p.12). Nesta primeira parte, Andujar explora novamente o interior do *yano*. Há desde planos mais abertos, que reconhecem a arquitetura desse surpreendente espaço feito de madeira e palha, passando pelos retratos contrastados que celebram os corpos e expressões, como os que vimos em *Yanomami: Frente ao Eterno*. O que mais chama a atenção, no entanto, são algumas imagens que transformam as crianças em espectros de luz, como vemos abaixo:



Figura 87. Claudia Andujar. *Yanomami* (1998, p.21)

A partir dos buracos na abóboda da maloca¹⁷⁵, os focos de luz penetram a escuridão e fazem brilhar os corpos infantis. A estratégia de Andujar foi superexpor seus retratados, criando uma espécie de aparição fantasmagórica. Claudia se inspirou nos relatos dos xamãs, que visualizam os *xapiri* na forma de pequenos seres humanos iluminados. Há, portanto, a tentativa de representação dessa entidade invisível. Novamente o jogo de luz e sombra é fundamental aqui. O excesso de luz nos corpos das crianças, ressaltado pelo contraste com as partes escuras da imagem garante a quebra dos códigos de representação realistas, a fim de criar um diálogo com a cosmovisão Yanomami. Sobre isso, aliás, é importante destacar as diferenças culturais no que diz respeito à ideia de realidade. Essa diferença aparece, por exemplo, na forma como os indígenas compreendem os efeitos que Claudia utilizou na sua fotografia, especialmente as manchas de luz nas imagens do transe xamânico do *reahu*, que retornam na última parte dessa publicação, no capítulo “O invisível”:

¹⁷⁵ Esses buracos são importantes, pois são eles que permitem a vazão da fumaça das fogueiras que são acesas à noite no interior da maloca, a fim de esquentar o ambiente (NOGUEIRA, 2019, p.193).



Figura 88. Claudia Andujar. *Yanomami* (1998, p.84)

Em entrevista, Claudia comenta sobre a naturalidade com que os indígenas viam essas imagens ao passo que outras pessoas se mostravam curiosas em entender sua produção. Ela diz: “Quando lhes mostrei as imagens resultantes (aos Yanomami), perceberam de imediato o propósito dos recursos visuais que adotei, enquanto o público em geral sempre se mostrava surpreso e indagava: 'Como fez?'” (ANDUJAR, 2005, p.118). A naturalidade da recepção do indígena se deve ao fato de que, para eles, esses espectros luminosos são a efetiva manifestação espiritual de sua cosmovisão. Para um observador externo, por outro lado, essas luzes são um “efeito”, um recurso estético que ultrapassa os limites da representação da realidade entrando, desse modo, no reino da ficção. Há aqui a evidência de um choque epistemológico. Somos levados a nos questionar sobre a maneira como a fotografia historicamente definiu a “realidade” a partir de uma estética diurna. Luli Hata comenta essa “subversão” operada pela fotografia de Andujar:

Andujar revela a realidade vivenciada pelo índio: a realidade mítica Yanomami. Esta é a subversão que a fotógrafa opera, ao produzir um paradoxo nas definições entre as categorias do documental e do ficcional em sua fotografia (HATA, 2017, p.85).

Como complementa a autora, para os indígenas, Andujar “realiza um registro documental” (*ibidem*). Ao partir da visão de mundo Yanomami, a artista relativiza essa

categoria (o documental) longamente associada a uma estética diurna, interessada na construção de discursos realistas ou verdadeiros sobre o mundo. Não à toa, o trabalho de Andujar e de outros contemporâneos que exploram uma estética parecida (menos interessada em uma descrição precisa do real e mais na sugestão de ficcionalizações ou, como é o caso, de imagens difusas e oníricas) fomentou o surgimento de novas categorias, como o “documental imaginário”, proposto por Kátia Lombardi (2007, 2008), que discutimos no capítulo 1. Segundo a autora, a partir da segunda metade do século XX, uma série de fotógrafos, Andujar inclusive, abandonou o tripé “verdade, objetividade e credibilidade” (2008, p.38) que sustentou longamente a aliança da fotografia com as premissas da ontologia positivista, em categorias como a documentação fotográfica.

Eles começam a incutir em seus trabalhos outros regimes de visibilidade que levam em conta a atuação do inconsciente, bem como do imaginário, apontado pelos estudos de Gilbert Durand a partir do século XX. A realidade nesses trabalhos, que durante muito tempo foi esvaziada das simbologias, contradições e mistérios presentes nos sonhos, mitos e crenças, passa a incorporá-los. Como afirma Lombardi: “o imaginário diz respeito ao lugar onde estão instalados os sonhos, os desejos, os mitos, as crenças, as aspirações, as subjetividades” (2008, p.44). Longe da lógica binária com que o iluminismo e o positivismo tentaram olhar para o mundo, velhas oposições entre documento e arte, dia e noite, realidade e subjetividade perdem força. A noite, ou as sombras, bem como as ficcionalizações, deixam de ser um mero recurso artístico situado em um longínquo reino alheio a essa entidade asséptica definida como realidade. No caso Yanomami, esses elementos se tornam mesmo imprescindíveis, dada a importância do sonho xamânico na vida desse povo. É justamente considerando a relevância da dimensão onírica na vida dos indígenas que Claudia realiza diversas explorações formais no livro “A vulnerabilidade do ser”, de 2005.

Embora a publicação traga um apanhado amplo do acervo da fotógrafa, com imagens anteriores às dos Yanomami, as montagens da série “Sonhos” estão entre as mais interessantes.¹⁷⁶ Isso se deve ao fato de Andujar explorar recursos já experimentados em suas projeções audiovisuais na década de 1970, especialmente as sobreposições de imagens. Uma tentativa de jogar com a indefinição, a mistura temática e o mistério dos sonhos, num aprofundamento da cosmovisão Yanomami. Segundo a interpretação de Hata (2017), há nas imagens dessa série

¹⁷⁶ Além de estar no livro “A vulnerabilidade do ser”, a série “sonhos” encontra-se integralmente no site da galeria Vermelho, disponível em: <https://galeriavermelho.viewingrooms.com/content/feature/269>. Acesso: 14 fev. 2022. Originalmente, a série foi feita a convite do curador Hervé Chandes para uma mostra na Fundação Cartier, em Paris, em 2002 (ANDUJAR, 2005, p.174).

uma “interdiscursividade” da fotografia de Andujar com elementos e passagens da mitologia Yanomami reveladas a partir das visões xamânicas e da longa tradição oral desse povo. Na imagem “Desabamento do céu”, por exemplo, há um diálogo com a passagem mítica da queda do céu, um evento cataclísmico fundamental na cosmovisão Yanomami.



Figura 89. ANDUJAR. Desabamento do céu, *A Vulnerabilidade do Ser* (2005, p.190)

Ao mesmo tempo em que fundou o tempo presente, através da configuração atual dos Yanomami e da floresta, a queda do céu é um anúncio apocalíptico relacionado ao fim da atual configuração da terra-floresta em virtude da morte dos xamãs, das queimadas e da extração mineral. Uma visão complexa que foi longamente abordada por Davi Kopenawa no livro *A Queda do Céu* (2015). Segundo Hata (op. cit.), a imagem de Andujar representa o momento em que os *xapiri* revoltados por terem perdido seus xamãs ou sua casa na floresta estão armados e prestes a atacar o céu e provocar seu desabamento. A contrução imagética desse evento, feita por Andujar a partir da sobreposição de imagens, filtros e outras técnicas, apresenta-nos algo muito presente na vida Yanomami desde o contato com o branco. Segundo Hata, “a queda do céu é uma preocupação constante dos Yanomami na atualidade” (*ibidem*, p.209). Pela via do mito e do sonho xamânico, o conhecimento indígena aponta para uma realidade apocalíptica que coincide com os inúmeros alertas da própria ciência contemporânea, sobre os riscos da destruição da cobertura vegetal e de outros elementos da vida moderna que afetam o equilíbrio ecológico.

Ao longo dos anos 2000 e 2010, outros importantes trabalhos da artista foram publicados, além de homenagens diversas. Entre as mais significativas estão as últimas exposições organizadas pelo Instituto Moreira Sales: “No lugar do Outro”, de 2016; e “A luta Yanomami”, de 2019, ambas com curadoria de Thyago Nogueira. Embora o trabalho com os Yanomami sempre se destaque no acervo da artista, a exposição de 2019 ganhou uma relevância especial devido ao recrudescimento das ameaças a esse povo desde a eleição de Jair Bolsonaro, em 2018. Além de um afrouxamento da fiscalização ambiental na região amazônica, de medidas que liberam ou facilitam práticas predatórias como o garimpo,¹⁷⁷ há um retorno de antigas noções de progresso que associam o indígena e seu modo de vida ao atraso e ao improdutivo, o que gera um desprezo pela sua cultura e visão de mundo. Ou seja, todo um contexto que remete aos piores momentos do século XIX e às investidas na região da década de 1970 e 1980. Fatores que levaram Caetano Scannavino a apontar, em artigo recente, a “cultura do ilegalismo”¹⁷⁸ que reina atualmente no território Amazônico. A situação dos Yanomami é novamente preocupante, embora a linguagem noturna da fotografia de Andujar continue se interpondo como um antídoto discursivo.

4.5 Algumas considerações

Neste capítulo, vimos como Claudia Andujar e sua estética noturna se contrapõem à visualidade diurna longamente associada à representação ou exclusão do indígena na história da fotografia. Seja em referência à tradição antropométrica ou às paisagens úteis da fotografia oitocentista, seja nas narrativas de assimilação ou na natureza paradisíaca das paisagens do século XX, a luz da fotografia ora os inseria em um enredo de modernidade e superioridade europeia, ora os excluía sistematicamente de seus territórios originais. Embora o trabalho de Claudia não tenha sido necessariamente uma novidade no que diz respeito ao interesse mais profundo da fotografia por uma cultura indígena,¹⁷⁹ seu empenho não apenas em entender a cosmovisão Yanomami, mas em experimentar os limites da linguagem fotográfica para

¹⁷⁷ Somente no dia 14 de fevereiro de 2022, o presidente da República editou dois decretos (10.965 e 10.966) com o objetivo explícito de estimular o garimpo na região amazônica, atuando para legalizar as atividades predatórias que já acontecem há anos.

¹⁷⁸ SCANNAVINO, Caetano. Amazônia Ilegal. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 08 de fevereiro de 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/opiniao/2022/02/amazonia-ilegal.shtml>. Acesso: 15 fev. 2022.

¹⁷⁹ Como apontamos, vemos nas imagens de pioneiros como Albert Fisch e Walter Garbe um registro fotográfico menos tributário do viés esclarecedor assumido pela fotografia antropométrica que foi tão vastamente utilizada na descrição dos povos indígenas no século XIX. Poderíamos citar também o trabalho do fotógrafo e antropólogo Alemão Martin Gusinde, que nos anos 1920, após ter sido iniciado nos ritos secretos das culturas Selk’nam e Yaghan, fotografou povos tradicionais da Terra do Fogo – arquipélago situado no extremo sul da América do Sul cujo território é dividido entre a Argentina e o Chile.

representar essa visão, tornam sua obra especialmente importante. Com efeito, autores como Tacca (2011) e Brandão (2004) a situam em um novo momento na representação fotográfica do indígena. Brandão fala em uma “etnopoética da imagem”, onde há uma saída da atribuição descritiva da fotografia rumo a “um momento de descobertas e de trocas de sensibilidades à volta da imagem” (2004, p.52).¹⁸⁰

Se a ontologia positivista incluiu o pensamento mágico dos povos tradicionais e sua rica mitologia no preterido rol do noturno, rebaixando-o a categorias pouco lisonjeiras como superstições, crendices e outras, a fotografia de Andujar resgata essa sensibilidade e sua autoridade. Sob o signo do noturno, Claudia retratou as formas, gestualidades, expressões, além das manifestações invisíveis da territorialidade Yanomami e de seu modo de ser. Como lembra a fotógrafa, “Os Yanomami são considerados como um dos grupos étnicos mais antigos da América do Sul” (ANDUJAR, 1982, p.6). É a respeito dessa ancestralidade e do saber acumulado por esse povo que se refere seu trabalho. Longe de um esforço de iluminação, ou de descrição do indígena, Andujar usa a fotografia para preservar e compartilhar os mistérios, segredos e conhecimentos da vida Yanomami.

É preservando e até mesmo acentuando os contrastes de luz e sombra do interior da maloca (*yano*), da vida sob a mata fechada e das visões oníricas dos xamãs em contato com seus *xapiri*, que Andujar nos apresenta um sentido de profunda comunhão entre homem e natureza na vida desse povo. A artista demonstra, desse modo, um confronto direto com a visualidade ordeira e iluminada da modernidade europeia, que ainda hoje insiste em separações entre o civilizado e o primitivo, cultura e natureza, estabelecendo não apenas distinções, mas sobretudo hierarquias. O sentido de integração à floresta, de pertencimento ao meio ambiente desse povo ancestral, é a chave do enigma noturno da estética de Andujar.¹⁸¹ Um saber e um modo de vida sobre o qual nos mantemos profundamente ignorantes:

¹⁸⁰ É importante registrar os comentários da pesquisadora Naine Terena sobre o que ela entende como um quarto momento da relação conflituosa entre indígenas e não-indígenas e o papel da autorrepresentação no contexto atual. Ela lembra que, após um momento inicial marcado pelo extermínio físico das populações, seguido de uma tentativa de integração e anulação de suas culturas e, finalmente, da conquista de uma autonomia relativa após a Constituição de 1988, desponta uma novidade. Um quarto momento, em que o indígena “abraça as tecnologias de comunicação e da informação, expandindo a produção artística e a sua utilização e tornando-as fortes aliadas na busca de uma autorrepresentação” (TERENA, 2019, s/p). Na mesma matéria da revista ZUM, Terena cita fotógrafos, cineastas e outros artistas indígenas, como Edgar Kanaykõ, Kamika Kisedje e Caimi Waiassé. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/arte-indigena>. Acesso: 19 jan. 2022.

¹⁸¹ Comentando a exposição retrospectiva “A luta Yanomami” (2019), o autor e liderança indígena Airton Krenak disse: “Se tem uma maravilha que fica explícita na leitura que é feita aqui nessa obra da Claudia é mostrar que ali não tem uma natureza e os humanos. É mostrar como está profundamente engendrado os sentidos de humanidade, de estar vivo, de estar nesses lugares e de estar na terra, estar nesse mundo terra que nós habitamos”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KrEBwopx_oA. Acesso em 19 jan. 2022.

Somos representantes quaisquer desse povo bárbaro e exótico proveniente de além-mar, que espanta por sua absurda incapacidade de compreender a floresta, de perceber que ‘a máquina do mundo’ é um ser vivo composto de incontáveis seres vivos, um superorganismo constantemente renovado pela atividade vigilante de seus guardiões invisíveis, os *xapiri*, imagens 'espirituais' do mundo que são a razão suficiente e a causa eficiente daquilo que chamamos Natureza - em yanomami, *hutukara* -, na qual os humanos estamos imersos por natureza (o pleonasma se autojustifica) (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p.13).

Se a busca por empatia, por uma identificação com o outro, sempre esteve presente no trabalho de Andujar, inclusive em decorrência de sua trajetória de vida, é no encontro com os Yanomami que isso ganha nova dimensão. Foi ali, no escuro da mata, andando com esse povo, que a mulher deslocada, por vezes sem pátria ou família, diz ter se encontrado: “me encontrei no senso de ter encontrado o essencial” (op. cit). A essência de uma vida comunitária, da integração à floresta e ao mundo invisível é traduzida na estética noturna de suas imagens. Assim como nos imaginários suscitados desde a mitologia clássica ou mesmo na cosmovisão judaico-cristã, onde uma das acepções do noturno diz respeito ao princípio e ao enigma do porvir e da criação, há também aqui esse recurso a uma anterioridade no apelo às sombras. É por isso que os dois livros publicados em 1978 que analisamos transmitem esses sentidos de origem, de um “gênesis”, como comentou Nogueira (2019).

No livro *Yanomami: frente ao eterno*, vemos o nascimento de um povo. Nessas imagens, os indígenas entregam-se ao olhar de Andujar que busca a espontaneidade de seus gestos e expressões que “emergem de um fundo negro” (NOGUEIRA, op. cit). A metáfora do útero para se referir à maloca plurifamiliar, utilizada pela própria Andujar (2019), funciona muito bem nesse caso, uma vez que o seu interior escuro é a origem das formas moldadas pela câmera da artista. Em *Amazônia*, livro do mesmo ano feito em parceria com George Love, o escopo se expande para uma narrativa mais ampla, que abarca toda a floresta. Através de fragmentos extraídos de um ponto de vista aéreo, um olhar criador extrai da vegetação, cursos d’água, praias, e outros recantos amazônicos formas ora obscuras, enigmáticas, ora claras e reconhecíveis em um jogo de luz e sombra, definição e sonho que remete à formação da territorialidade amazônica. Num mergulho até o solo da floresta, encontramos os Yanomami integrando esse ecossistema. Em atividades corriqueiras e descontraídas, essas fotografias afastam qualquer ideia de um “inferno verde” das mensagens oficiais que promoviam as clareiras do progresso nos anos 1970. Essa mata fechada é casa, vida, lugar dos rituais em que os xamãs dialogam com seus espíritos-guia.

Apesar de toda a perseguição que o trabalho de Claudia Adujar sofreu durante a ditadura militar, não podemos deixar de descartar o papel de sua obra fotográfica na militância em prol

dos Yanomami. Como afirmou Tacca (op. cit.), suas imagens no livro Yanomami (1978), “foram a face das ações midiáticas da Comissão pela Criação do Parque Yanomami”, organização que atuou de forma efetiva no reconhecimento do território indígena em 1992. Essas imagens e narrativas fotográficas foram e continuam sendo aquilo que Gabriel Bogossian (2017) chamou de um “antídoto discursivo” a um imaginário moderno que insiste em jogar luz sobre a floresta Amazônia, abrir sua mata densa para a exploração nada sustentável das fazendas de gado e a extração mineral. É neste sentido que Andujar permaneceu ativa mesmo após o reconhecimento do território indígena. Revendo seu acervo, construindo novas montagens que dialogam com a territorialidade e com as imagens difusas dos sonhos xamânicos, ela reforça seu compromisso e sua estética noturna.

É interessante observar como a trajetória e a obra da artista confluíram para o momento atual, em que setores da própria ciência atribuem um papel estratégico aos sonhos. Se o Surrealismo já havia se interessado por essas imagens difusas, pesquisas recentes como as levadas a cabo pelo neurocientista Sidarta Ribeiro apontam o sonho não apenas como um processador de memórias, mas como um “oráculo probabilístico” (2019), que ajudou a humanidade em diferentes momentos a evitar eventos potencialmente perigosos. Observando os indígenas e a incrível resiliência de povos como os Yanomami, podemos compreender o papel central do sonho xamânico nessas sociedades. Como lembra Viveiros de Castro, o sonho, “particularmente o sonho xamânico induzido pelo consumo de alucinógenos, é a via régia do conhecimento dos fundamentos invisíveis do mundo, tanto para os Yanomami como para muitos outros povos ameríndios” (2015, p.38). Não à toa, imagens como “o desabamento do céu” (2005), da série “Sonhos”, de Andujar, bem como as descrições de Kopenawa (2015) desse evento cataclísmico, coincidem com os alertas das pesquisas que apontam para o aquecimento do planeta, o aumento no nível dos oceanos e outros riscos decorrentes de nosso apoderamento predatório da natureza.

Por fim, observamos que a fotografia de Andujar participa de outro momento em que o noturno rompe os limites aos quais ficou longamente circunscrito na representação fotográfica. Ou seja, dentro de categorias, muros e visualidades ligadas à ficção, à arte e, portanto, rivalizando com a ideia de realidade com que a ontologia positivista pretendeu objetificar o mundo e dispô-lo ao colonizador europeu. Brassai já havia revelado a falência dessas distinções ao apontar a noite das cidades como lugar da transgressão em relação à pretendida ordem diurna. Assimilada pelos surrealistas, sua fotografia noturna foi vista como capaz de apresentar o estranho, de desfamiliarizar o cotidiano urbano. Em Andujar, a noite vem nos apresentar uma outra realidade. A noite ancestral Yanomami de suas imagens e narrativas dizem respeito a um

modo de ser e de estar no mundo desse povo, que faz parte do amplo e complexo organismo vivo da terra-floresta, regido por entidades invisíveis. Seus saberes, longamente desprezados como “superstição retrógrada” ou “animismo primitivo” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p.24), são trazidos à tona, respeitosamente pintados com as luzes sutis da fotógrafa.

É um pouco desse ímpeto de busca por aspectos imateriais, pelos mistérios essenciais ou ancestrais presentes na realidade, costumes e no modo de vida de comunidades tradicionais, que percebemos em alguns trabalhos contemporâneos que seguem uma estética parecida com a de Claudia Andujar. Embora não seja possível afirmar uma influência direta, observamos aproximações interessantes em trabalhos documentais como os do argentino Alejandro Chaskielberg,¹⁸² do colombiano Jorge Panchoaga,¹⁸³ do brasileiro Guy Veloso¹⁸⁴ e outros. No próximo capítulo iremos analisar a obra de um outro fotógrafo contemporâneo que também recorre a uma estética noturna a fim de contrapor-se à tradição realista e sua visualidade diurna. Veremos como a obra do francês Antoine d’Agata busca traduzir os sentidos de liberdade, delírio e abjeção em um confronto entre regimes opostos de imagens.

¹⁸² Disponível em: < <https://www.chaskielberg.com/>>. Acesso: 19 fev. 2022.

¹⁸³ Disponível em: < <https://www.panchoaga.com/projects>>. Acesso: 19 fev. 2022.

¹⁸⁴ Ver mais em: < <https://revistazum.com.br/radar/penitentes-guy-veloso/>>. Acesso: 19 fev. 2022

Cap. 5

**A glorificação das sombras:
Presença, corpo e margem na obra de
Antoine D'Agata**

Dos três artistas eleitos nesta tese, Antoine d'Agata foi o que mais aprofundou a exploração do noturno em sua fotografia. Sua obra se constrói em uma jornada íntima em torno dos sentidos de liberdade, erotismo e loucura, cuja radicalidade e entrega é digna da libertinagem de Sade (2006). Não se contentando em desvendar os aspectos sutis da transformação noturna da metrópole, como fez Brassai, tampouco com expedientes para forjar a intimidade, como as longas e respeitadas temporadas de convívio com os Yanomami feitas por Andujar, d'Agata foi além, implicando a si próprio em situações limítrofes de abuso do sexo e das drogas pelos submundos ao redor do mundo a fim de realizar uma verdadeira glorificação das sombras com sua fotografia. Ao fazê-lo, construiu um potente trabalho que, desde o final dos anos 1990, vem se consolidando como um manifesto a favor de sua utopia de liberdade baseada na satisfação máxima do desejo, da renúncia à tentativa de adaptação à ordem de uma vida iluminada, virtuosa e produtiva dentro dos postulados diurnos do capitalismo contemporâneo.

Como iremos argumentar, suas estratégias estéticas propõem um confronto entre um mundo noturno cruel, monstruoso e romântico do qual ele participa, contra o domínio imaculado, pudico, luminoso e normalizado da lógica produtiva diurna articulado pelos mecanismos de identidade e de controle (como a própria fotografia de viés descritivo e realista). Neste processo, os corpos ganham destaque como lugares onde se pode experimentar a liberdade e a violência da noite, mas também as imposições e constrangimentos do dia. Opera-se, neste embate, aquilo que Rouillé chamou de uma “soberania mafiosa” (ROUILLÉ, 2014, p.141) na obra do artista, em que personagens longamente marginalizados, como as prostitutas e os dependentes químicos, rebelam-se contra seus rótulos e estigmas para dominarem a cena com a agressividade do gesto espontâneo do corpo. Como d'Agata afirma:

Mostro a parte do mundo que só se conhece de forma formatada: as putas, os drogados... Sempre os vemos de fora, como exóticos, como algo anedótico, espetacular. Eu ensino a carne, as sensações, os medos; quer dizer, outras perspectivas. Não é uma realidade congelada, ocorre em todas as partes do mundo, mas sempre é vista a partir de estatísticas ou formas amplamente aceitas. Procuo dar visibilidade, tangibilidade a esse mundo que todos sabemos que existe, mas que não somos mais capazes de ver. (In OLANO, 2015, p.419)¹⁸⁶

¹⁸⁶ “Enseño la parte del mundo que se conoce sólo de manera formateada: las putas, los yonquis... Siempre los miramos desde fuera, como exóticos, como algo anecdótico, espectacular. Yo enseño la carne, las sensaciones, los miedos; quiero decir, otras perspectivas. No es una realidad helada, se da en todas partes del mundo, pero siempre se ve a partir de estadísticas o formas muy aceptadas. Trato de dar una visibilidad, una tangibilidad a ese mundo que todos sabemos que existe pero que ya no somos capaces de ver.” (tradução do autor)

Nesse processo, d'Agata se compromete com uma alteração de postura no que diz respeito à prática fotográfica. Não mais olhar à distância, mas participar, estar presente, inclusive se colocando em cena e abandonando, mesmo que temporariamente, a nobre tarefa de enquadrar e disparar a câmera. Essa proximidade radical difere de outros projetos documentais, em que os fotógrafos dedicam períodos de convívio, a fim de entender os contextos e conquistar a confiança dos personagens que serão retratados. Algo que vimos, em graus variados, nos dois trabalhos analisados anteriormente. Aqui, a presença não intenciona uma compreensão do outro para melhor representá-lo, mas a criação de uma perturbação (d'Agata chamaria de “situação”, em referência aos situacionistas) na forma de um dispositivo de experiências do corpo que serão levadas a cabo pelo fotógrafo, em conjunto com os homens e mulheres com quem interage.

É por isso que Rouillé também afirma que d'Agata fotografa “mais com o corpo do que com os olhos” (2013, p.32). De fato, levado pelas sensações extremas do prazer e dos efeitos das drogas sobre a consciência, suas cenas noturnas são capturadas muito mais do que compostas: “a visão se desfaz, nesta noite que é vivida de forma muscular, nervosa, epidérmica” (BIGOT, 2021, p.67).¹⁸⁷ Neste ponto sua obra apresenta uma originalidade latente. Embora integre a escola de novos documentaristas que a partir da segunda metade do século XX começam a voltar suas lentes para seus próprios dilemas e conflitos, a exemplo de seus mestres Larry Clark (1943-) e Nan Goldin (1953-), d'Agata traz uma obra mais ampla e complexa. De um lado, seu compromisso com o uso sistemático de drogas sintéticas, somado à sua presença em cena, é um aspecto fundamental que radicaliza as experiências de Clark e Goldin. De outro, sua obra marca uma oposição substantiva em relação a fotógrafos contemporâneos que também realizaram uma investigação fotográfica sobre o universo das drogas.

Sobre estes últimos podemos citar, por exemplo, projetos levados a cabo nos anos 2000 como *Heroines* (2002), de Lincoln Clarkes; *Cocaine Love* (2005), de Michael Von Graffenried ou *Faces of addiction* (2010), de Chris Arnade. Projetos que, não obstante apresentem aspectos estéticos e formais interessantes, trazem muito da tradição documental norte-americana e sua forma de lançar um olhar para os excluídos do sistema. Um viés que exprime o “desejo de ser uma testemunha e tomar o tempo para conhecer e olhar para os párias, para lhes dar de volta, de certa forma, um pouco de dignidade”¹⁸⁸ (BLAISE, 2014, p.33). Esta é, sem dúvidas, uma abordagem rechaçada por Antoine d'Agata por, segundo ele, apenas observar e relatar uma

¹⁸⁷ “La vision bat en brèche, dans cette nuit qui se vit de façon musculaire, nerveuse, épidermique.” (tradução do autor)

¹⁸⁸ “La volonté d’être un témoin et de prendre le temps de rencontrer et de regarder les parias, afin de leur redonner, d’une certaine manière, un peu de dignité” (Tradução do autor)

realidade alheia, sem se comprometer. Por trás desta crítica reside o interesse em escapar da agenda explicativa da realidade dos expedientes informacionais que reforçam quando muito “a atitude nobre e puritana do indignado esclarecido”¹⁸⁹ (OLGIVIE, 2014, p.133).

Contudo, houve também abordagens mais próximas ao que realiza d’Agata nesse período. Um exemplo é a proposta do fotógrafo Graham MacIndoe, que reuniu 342 autorretratos de seu consumo de heroína e as publicou em 2014 no blog *My addiction, through my eyes*. Aqui também há a ideia de um diário visual presente em Clark, Goldin e d’Agata. Sua narrativa focada na jornada destrutiva do vício em heroína apresenta fragmentos de sua rotina de consumo dentro de seu apartamento. O conjunto remete à vida solitária e em declínio do fotógrafo, que parece não conseguir reagir. Embora constitua um relato vivo e mordaz da situação de Graham e sua adição, as imagens não chegam a causar o impacto da produção de Antoine d’Agata, que no mesmo ano de 2014 completava mais de uma década de excessos celebrados em dezenas de livros publicados. À diferença de Graham, cujo projeto é fruto de um momento de declínio ou de uma experiência estética pontual, a relação de d’Agata com o submundo, a prostituição e as drogas é algo mais profundo e duradouro. Como veremos, sua ode às sombras e rebeldia contra o padrão luminoso é anterior a própria prática fotográfica, e talvez isso justifique a dimensão e abrangência de sua produção.

São mais de 35 livros publicados, dezenas de exposições individuais e coletivas, três filmes de longa metragem, artigos publicados na imprensa, além de uma infinidade de participações em festivais, eventos e premiações.¹⁹⁰ Toda essa produção é fruto de suas incursões pelos espaços marginais de cidades espalhadas por praticamente todos os continentes do mundo. Desde 1998, ano que marca sua estreia no universo da arte, esse acúmulo vem se avolumando e dando consistência a uma proposta estética que não é apenas baseada na noite, mas que pretende elevá-la ao estatuto de uma verdadeira filosofia, como sugeriu Bertrand Ogilvie (2014).

Como aprofundaremos em nossa análise, o noturno na obra de d’Agata vai além de um recurso que visa transmitir densidade ou dramaticidade às suas imagens. A noite aqui se torna uma ontologia que confronta as ideias racionalistas do Iluminismo e da Modernidade, que dão forma ao modo hegemônico da vida contemporânea baseado na produção capitalista, nas delimitações das identidades e controles sociais, bem como na moralidade judaico-cristã. Há,

¹⁸⁹ “la noble et puritaine attitude de l’indigné éclairé” (Tradução do autor)

¹⁹⁰ Uma extensa documentação do Curriculum do artista está disponível em < <http://www.documentsdartistes.org/artistes/dagata/repro.html> >. Acesso: 21 maio. 2022.

portanto, um embate direto com a glorificação da luz, que discutimos em nosso capítulo inicial, e seus reflexos na tradição realista da fotografia.

5.1 – O caminho turbulento da intimidade à presença

Um dos elementos mais marcantes da carreira do fotógrafo francês Antoine d'Agata é a forma como sua vida e obra se misturam com uma radicalidade poucas vezes vista. Nascido na cidade francesa de Marseille, em 1961, d'Agata vem construindo uma impressionante trajetória inaugurada em 1998, com o lançamento de seu primeiro livro: *Mala Noche*. A publicação reúne imagens de seu início na fotografia, na virada dos anos 1980 e 1990, realizadas na fronteira do México com os EUA. Já nesta obra podemos perceber algumas características que seriam recorrentes nos próximos anos: as imagens de prostíbulos e quartos precários, cenas de sexo, prostitutas, trabalhadores, migrantes, uso de drogas, além da estética noturna em imagens borradas e com fortes contrastes (Figura 90). Uma verdadeira expedição ao submundo das cidades da fronteira sul dos Estados Unidos, onde o sexo, as drogas e o crime integram o panorama visual de uma das regiões mais violentas do mundo.

Essas imagens fortes, todavia, não foram fruto de um trabalho específico, como uma reportagem ou outro produto vinculado ao jornalismo, como ocorreu no princípio da carreira dos dois fotógrafos anteriores analisados nesta tese. De certa forma, *Mala Noche* foi o desdobramento fotográfico da vida errante e frenética de d'Agata, uma vida marcada pela entrega à lascívia, ao delírio, ao prazer e à dor em um confronto direto com a realidade, resultando em uma presença que transborda na imagem e contrasta de forma veemente com os paradigmas diurnos da fotografia.



Figura 90. D’GATA. *Mala Noche*, 1998.

Em sua biografia publicada no livro *Anticorps* (2013) podemos observar como desde muito cedo o artista enfrentou a normalidade instituída no que diz respeito aos padrões morais e de comportamento, se lançando em uma intensa busca por sensações extremas nas regiões periféricas de grandes cidades, zonas de conflito e outros locais considerados marginalizados ou perigosos. Em um texto que jorra com a fluidez de uma torrente discursiva (que é, aliás, uma característica de seus livros), d’Agata descreve momentos marcantes de sua vida. Em 1975, aos 14 anos, se refere ao conflito com a imposição familiar para se tornar padre. Algo que perde espaço diante de sua “inquietação e sonhos eróticos”, sendo que “a pornografia prevalece sobre a religião castradora”,¹⁹¹ conclui (D’AGATA, 2013, p.553). Em 1977, fala da influência de Jacques Mesrine e Andreas Baader, dois bandidos famosos na Europa da década de 1970 que, segundo d’Agata, “eliminaram a culpa” (*ibidem*). Embora o fotógrafo não relate ter se envolvido em assassinatos, roubos, sequestros e outros crimes mais graves praticados por Mesrine e Baarder, a influência dos dois pode ser sentida no modo de vida errante, nos ideais revolucionários (sobretudo a partir de Andreas Baarder, que fundou o grupo guerrilheiro de esquerda radical alemão “Fração do Exército Vermelho”) e no conflito com a ordem policial.

¹⁹¹ “determined restlessness and wet dreams, pornography prevails over emasculating religion” (tradução do autor)

Em 1978, aos 17 anos, inicia sua trajetória de intensas experiências com uso de drogas, noitadas pelas ruas, convívio com traficantes e prostitutas do bairro árabe de Marseille. Nesta época, trabalhou como aprendiz de açougueiro. Relata ainda a vinculação com a ideologia *punk* e experiências de automutilação. Todo esse contexto o levou a outro episódio importante, em 1981, quando uma manifestação da qual participava contra o “Partido das Forças Novas” (um grupo neofascista) se tornou uma batalha campal, em que terminou cego do olho esquerdo após ser atingido por um disparo da polícia. Sem dar muitos detalhes sobre como sobrevivia financeiramente¹⁹² e outras curiosidades que uma vida tão excepcional suscita, sua biografia segue apontando os meados da década de 1980 como o período em que inicia suas viagens ao redor do mundo e a intensificação do consumo de drogas (inclusive com a primeira internação para desintoxicar-se, aos 25 anos). Sobre este período, comenta: “vagando em círculos em um mundo onde a mercadoria é a última realidade, favelas de uma América viciante e viciada, salão de espelhos e fraturas – recusa em voltar a uma realidade monótona” (*ibidem*).¹⁹³ Já se vê aqui o germe da revolta e da crítica contra o capitalismo que vai sustentar em sua obra. Reforça essa percepção o contato a esta altura com autores que também teceram críticas parecidas a seu tempo, como Artaud, Bataille, Céline e outros.

No ano de 1982 da referida biografia, d’Agata escreveu: “com Bardamu, force seu caminho para um mundo insinuado de terras animais e casos de amor desconhecidos” (*ibidem*),¹⁹⁴ uma referência ao personagem principal do romance seminal “Viagem ao fim da noite” (1932), de Céline (1894-1961). Situado entre as duas grandes guerras do século XX, o livro acompanha o protagonista testemunhando a “crise do colonialismo, a desumanidade do capitalismo, a miséria da periferia urbana” (D’AGUIAR, Rosa in CÉLINE, 2014), ao mesmo tempo em que se relaciona com a prostituta Molly. Um roteiro semelhante à própria juventude de d’Agata, que testemunhou situações de miséria e violência, além de ele próprio ter se apaixonado por uma prostituta (OLANO, 2015, p.296). Segundo Paridis, a leitura abriu uma consciência política em d’Agata na percepção de que “a despolitização e a frivolidade de alguns

¹⁹² Sobre essa questão financeira, a pesquisadora Érika Olano observa que nos anos 1990, antes de se dedicar de forma mais regular à fotografia, d’Agata sobrevivia realizando pequenos trabalhos, como garçom, pedreiro, entregador de pizza etc. (2015, p. 258). Após seu reconhecimento no universo artístico, ela comenta que o fotógrafo passou a organizar exposições ou publicações de livros quando necessitava de dinheiro (*ibidem*, p.259). Isso ajuda a entender um pouco a profusão de exposições e livros publicados desde seu início na fotografia.

¹⁹³ “wandering in circles in a world where merchandise is the last reality, slums of a vicious and vitiated America, hall of mirrors and fractures - refusal to go back to a dull reality”. (tradução do autor)

¹⁹⁴ “with Bardamu, force your way into a hinted world of animal lands and unknown love affairs”. (tradução do autor)

correspondem a um projeto político (mais ou menos consciente) em outros” (2017, p.66).¹⁹⁵ Ademais, a própria escrita de d’Agata guarda relação com o estilo fluido e espontâneo dessa obra que, segundo relatou em outra ocasião, é “o único livro que jamais me deixou” (DELORY-MONBERGER e D’AGATA, 2008, p.41).¹⁹⁶

Outro autor que terá grande influência na vida e obra do fotógrafo, e cuja leitura data dessa fase na década de 1980, é Antonin Artaud (1896-1948). “Artaud extorque uma viagem inaugural para o escritório de desemprego”,¹⁹⁷ escreveu (D’AGATA, 2013, p.553). Embora a frase se refira ao desemprego, indicando ser essa uma possível condição de d’Agata naquele momento, a influência do escritor é fundamental em sua vida e obra, como veremos nas análises dos livros adiante. Conterrâneo de Marseille, Artaud se opôs de forma radical à normalidade instituída pela religião, por instituições como universidades e sanatórios, e mesmo nas artes defendia a ruptura com o teatro ocidental tradicional, postulando o que chamou de teatro da crueldade (1938). Sua defesa de uma transgressão noturna, da espontaneidade do corpo e do gesto pode ser vista, por exemplo, neste trecho de seu texto “Carta ao papa”, de seu período surrealista: “O mundo é o abismo da alma, Papa caquético, Papa alheio à alma, deixe-nos nadar em nossos corpos, deixe nossas almas em nossas almas, não precisamos do teu facão de claridades.” (ARTAUD, 1924-1927a, p.29). A defesa do uso de entorpecentes, outro ponto de contato com d’Agata, foi explicitada no artigo “Segurança pública: a liquidação do ópio”: “Enquanto não conseguirmos suprimir qualquer uma das causas do desespero humano, não teremos o direito de tentar a supressão dos meios pelos quais o homem tenta se livrar do desespero”. (ARTAUD, 1924-1927c, p.24).

Escritos muitas vezes em forma de manifestos e baseados em suas experiências pessoais, os textos de Artaud indicam uma postura de não separação entre vida e obra que certamente encontrou reflexos em d’Agata. Seus escritos em defesa da loucura, do delírio e dos “atos anti-sociais” dos internos em sanatórios não eram reflexões externas a essa realidade, mas a defesa de uma condição que também era a sua, uma vez que foi várias vezes internado nessas instituições. “Os loucos são as vítimas individuais por excelência da ditadura social”, afirmou (ARTAUD, 1924-1927b, p.31). Da mesma forma, a elevação da potência criativa do corpo sob efeito de alucinógenos é descrita a partir de sua experiência no México, relatada no texto “A dança do peiote” (1945).

¹⁹⁵ “ la dépolitisation et la frivolité des uns correspond un projet politique (plus ou moins conscient) chez les autres” (tradução do autor)

¹⁹⁶ “le seul livre qui ne m’ait jamais quitté”. (tradução do autor)

¹⁹⁷ “Artaud Extorts a maiden voyage to the unemployment office”. (tradução do autor)

De maneira semelhante, é notória a reivindicação de d'Agata de uma arte que não seja alheia a sua própria vida. É nesse sentido que a fotografia surge em seu caminho, no final da década de 1980. Como ele próprio revelou: “A fotografia nunca foi uma desculpa para viver de uma certa maneira, foi uma ferramenta para seguir, para viver mais intensamente, muitas vezes muito mais intensamente do que sem fotografia” (2008, s/p).¹⁹⁸ A percepção dessa potência da fotografia lhe ocorreu quando realizou, nesse período, uma viagem com um amigo fotógrafo. Segundo Olano:

A forma como d'Agata aborda a fotografia pela primeira vez é fundamental para compreender o ponto de vista pessoal: ele descobre o poder do meio através da dor, ao acompanhar um amigo fotógrafo que está doente de AIDS em sua última viagem. Através da prática fotográfica de seu amigo, que fotografa para conservar e salvar o que resta de sua vida, o autor toma consciência de que a fotografia é um meio que permite canalizar sentimentos e dar certo sentido à existência. Um objetivo compartilhado com qualquer disciplina artística, mas que a fotografia, pela sua natureza, facilita pela sua maior acessibilidade e imediatismo. (OLANO, 2015, p.262)¹⁹⁹

Se esse episódio marcou o despertar de d'Agata para as possibilidades da fotografia, outro momento fundamental no seu desenvolvimento na arte foi o curso que começou, em 1990, no *International Center of Photography* de Nova York (ICP). Ali tomou aulas com nomes importantes, com destaque para duas figuras bastante representativas daquele momento: os fotógrafos Larry Clark (1943-) e Nan Goldin (1953-). Ambos são referências daquilo que Olano (op. cit) vai identificar como uma evolução das práticas de autorrepresentação fotográficas que surgem a partir da década de 1960. Trata-se de um novo momento em que trabalhos pioneiros como os de Claude Cahun (1894-1954) ou Francesca Woodman (1958-1981), em que a questão da identidade era o foco principal, dão espaço ao surgimento de autobiografias em que a exploração da intimidade assume protagonismo (OLANO, 2015).

Trata-se, como a autora vai defender, de uma transgressão rumo à quebra dos limites que de certa forma ainda asseguravam um espaço da intimidade. São trabalhos em que as narrativas fotográficas exploram como nunca o cotidiano dos artistas. Destacam-se as temáticas fortes que dizem respeito a comportamentos transgressores (com destaque para o uso de

¹⁹⁸ “La fotografía nunca fue un pretexto para vivir de una determinada manera, fue una herramienta para seguir, para vivir con más intensidad, a menudo con mucha más intensidad que sin fotografía.” (tradução do autor)

¹⁹⁹ “La forma en que d'Agata se acerca por primera vez a la fotografía es clave para entender el punto de vista personal: descubre el poder del medio desde el dolor, al acompañar a un amigo fotógrafo enfermo de sida durante su último viaje. A través de la práctica fotográfica de su amigo, que fotografía para conservar y guardar lo que le queda de vida, el autor toma conciencia de que la fotografía es un medio que permite canalizar sentimientos y proporcionar cierto sentido a la existencia. Un objetivo compartido con cualquier disciplina artística pero que la fotografía, por su naturaleza, facilita por su mayor accesibilidad e inmediatez.” (tradução do autor)

drogas), relacionamentos conflituosos, sexo e outras questões que são diretamente experimentadas pelos fotógrafos.

Eu nasci em Tulsa, Oklahoma em 1943. Quando eu tinha dezesseis anos, comecei a tomar anfetamina. Eu tomei com meus amigos todos os dias por três anos e depois saí da cidade, mas voltei ao longo dos anos. Uma vez que a agulha entra, nunca sai. (CLARK, 1971)²⁰⁰

Com esse relato em primeira pessoa, Larry Clark abre seu fotolivro *Tulsa* (1971) que retrata a juventude transviada da qual fez parte ao longo das décadas de 1960 e 1970, nos Estados Unidos. A experiência do uso de anfetamina, porte de armas, sexo e violência permeia uma realidade da qual o próprio fotógrafo faz parte. Ao contrário dos projetos de documentação que construía seu discurso imagético lançando um olhar estrangeiro sobre determinado tema, em *Tulsa* o olhar é familiar. O livro apresenta uma variedade de imagens que compõem uma espécie de diário visual, em que fica clara a proximidade do fotógrafo daquelas pessoas: cenas de jovens aplicando drogas dentro de banheiras, ocasionalmente nus, empunhando armas, sendo agredidos, casais se acariciando, em momentos familiares com seus filhos ou amigos. É possível notar nas fotografias que os personagens de Clark estão à vontade com a presença do fotógrafo, seja nas capturas mais espontâneas, seja em alguns belos retratos que aparentam ser fruto de um trabalho maior de composição. Embora a estratégia de inserção e convívio com determinado grupo fosse recorrente entre fotógrafos para atingirem a sensação de intimidade nas imagens, como a obra de Andujar nos mostrou, a novidade aqui é que essa relação não precisou ser construída, uma vez que os personagens são amigos e pessoas próximas a Larry Clark.

²⁰⁰ “I was born in Tulsa Oklahoma in 1943. When I was sixteen I started shooting amphetamine. I shot with my friends everyday for three years and then left town but I've gone back through the years. Once the needle goes in it never comes out. L.C.” (tradução do autor)



Figura 91. Larry Clark. *Tulsa*, 1971.



Figura 92. Larry Clark. *Tulsa*, 1971.

É esse nível de proximidade que permitiu um tratamento menos estigmatizado de temas complexos ou espinhosos, e mesmo a construção de imagens tão sutis e potentes como as que vemos em *Tulsa*, a exemplo das figuras acima, uma potencialidade do diário visual que iria se desenvolver enormemente nesse período, como testemunha o trabalho de Nan Goldin, ao longo da década de 1980.²⁰¹ O livro *The ballad of sexual dependency* (GOLDIN, 1986) foi outro marco desse tipo de abordagem que logo chamou a atenção. Com uma estratégia parecida à de Clark, a artista construiu um diário visual de sua vida retratando momentos íntimos de seus amigos e parceiros, pessoas que ela chamou de sua “tribo”. Como ela mesmo disse: “Eu não seleciono as pessoas para fotografá-las. Eu fotografo direto da minha vida. Essas fotos vêm de relacionamentos, não de observações”²⁰² (GOLDIN, 1986, p.06). Os personagens de Goldin são sua “família de amigos” e amantes. Pessoas com quem a fotógrafa convivia e compartilhava

²⁰¹ Olano lembra que esse foi um período importante no desenvolvimento desse tipo de fotografia que, além de Goldin, teve nomes como David Armstrong, Philip-Lorca Dicorcia, Mark Morrisroe e Jack Pierson. Esses cinco nomes formaram, aliás, um grupo com trabalhos semelhantes identificados em 1998 por ocasião da exposição *Emotions & Relations* como os *The Boston Five*. Exposição organizada pela Hamburger Kunsthalle (OLANO, 2015, p.129)

²⁰² "I photograhly directly from my life, These pictures come out of relationships, not observation" (tradução do autor)

a intimidade, sempre com uma câmera na mão. Seu interesse primordial eram as relações afetivas entre homens e mulheres e toda a sua complexidade. Como diz uma nota da edição, o livro de Goldin é uma “crônica de luta por intimidade e entendimento entre amigos, família e amantes” (*ibidem*).²⁰³

Se elementos como o uso de drogas e o sexo dizem sobre uma juventude perdida em *Tulsa*, em Goldin as relações afetivas entre homem e mulher estão em primeiro plano. Chamam a atenção as imagens cândidas que a fotógrafa produz a partir de um ponto de vista privilegiado de casais amigos e mesmo de si própria, em autorretratos com seus amantes. A presença da fotógrafa em cena é, aliás, uma das diferenças importantes com relação ao livro de Larry Clark. Ao aparecer nas imagens, Goldin não deixa dúvidas da natureza de seu envolvimento com as pessoas retratadas. Esse deslocamento da fotógrafa para a frente das lentes rechaça o sentido de isenção que se possa conferir à documentação fotográfica. À imagem objetiva e distante, carrega-se uma obra intimista dotada de uma legitimidade diversa sobre aquilo que se revela. Com isso, temas espinhosos são apresentados sob a ótica de quem experimenta e não apenas observa aquela realidade. Uma das imagens icônicas do livro de Goldin e que diz muito sobre esse lugar da fotógrafa é seu autorretrato depois de ser espancada.



Figura 93. Nan Goldin. *Nan after being battered*, 1984. (GOLDIN, 1986, p.190)

²⁰³ "chronicling the struggle for intimacy and understanding between friends, family and lovers" (tradução do autor)

Ao apresentar uma imagem de si após ter sido vítima de violência física, Nan complexifica sua narrativa fotográfica para além dos discursos de denúncia que normalmente se constroem quando situações extremas são observadas por um olhar externo. Isso porque essa participação, esse olhar de dentro, renova os efeitos de verdade, de realidade e de legitimidade da imagem sobre o espectador. Vemos, assim, que a presença, muito mais do que a intimidade que se possa forjar com o outro, está no cerne deste tipo de abordagem que se desenvolverá na fotografia contemporânea e que terá d'Agata como um de seus grandes nomes. Influenciado pelo trabalho de Clark e Goldin no ICP no começo dos anos 1990, d'Agata ampliará suas incursões pelos submundos em busca de experiências extremas, agora munido por uma câmera fotográfica.²⁰⁴ Rechaçando todo e qualquer uso da fotografia que não se refira a essa ideia de presença, de envolvimento com aquilo que se registra, o fotógrafo radicalizará o caminho traçado por seus mestres.

Tanto com relação ao tom de suas imagens, que renunciam à sutileza e à sugestão para apresentar situações de uso de drogas e sexo de forma explícita, quanto por sua participação que assume um protagonismo maior no quadro, vemos uma escalada em d'Agata. Essa entrega diz respeito à própria natureza da fotografia que é defendida “não como arte de olhar, mas como arte de ser e se posicionar no mundo” (in OLANO, 2015, p.419).²⁰⁵ Em nome dessa posição participante, d'Agata por vezes abre mão de preceitos fundamentais da arte fotográfica, como o controle da composição. Tem-se, assim, uma diferença fundamental com relação aos artistas analisados anteriormente nesta tese. Tanto Brassai quanto Andujar são exímios compositores que exploraram de forma minuciosa e atenta a capacidade do olho de controle e ordenação espacial. D'Agata, por sua vez, admite que cada vez mais delega a tarefa do disparo a fim de garantir sua presença na imagem:

Mais e mais, eu confio em outras pessoas para fazer o disparo real, mantendo o controle, tanto quanto possível, da luz, da perspectiva, da posição da câmera, do ângulo da lente em direção ao assunto, da velocidade do obturador. Claro, eu perco um tipo de controle nesse processo, mas isso me permite ficar, de forma absoluta, como outra coisa além de um mero espectador. (D'AGATA, 2010, s/p)²⁰⁶

²⁰⁴ É interessante observar que além de Clark, Goldin e outros professores que teve no ICP, d'Agata trabalhou como estagiário da renomada agência Magnum Photos, em Nova York, entre os anos de 1991 e 1992, tendo contato com outros fotógrafos importantes. Nos anos 2000, após o sucesso de seus primeiros trabalhos, d'Agata foi convidado a integrar o time de fotógrafos da Magnum fazendo parte de uma renovação estética da agência que desde sua fundação, em 1947, fora marcada pelos pilares da documentação fotográfica clássica, em especial, pela lógica do “instante decisivo” de Henri Cartier-Bresson, um dos fundadores da agência.

²⁰⁵ “No como arte de mirar, sino como arte de ser y de posicionarse en el mundo” (tradução do autor)

²⁰⁶ “More and more, I rely on other people to do the actual shooting, while keeping control, as much as possible, of the light, the perspective, the position of the camera, the angle of the lens towards the subject, the shutter speed. Of course, I lose some kind of control in this process but it allows me to stay, in an absolute way, something other than a mere spectator.” (tradução do autor)

Para d'Agata, essa perda relativa de controle em nome de sua presença na imagem é mais um elemento que garantiria o reposicionamento que se relaciona com a aceitação dos limites da capacidade representativa da fotografia. Como ele afirmou: “Fotógrafos têm que aceitar que eles só podem transmitir fragmentos de ilusões relacionados com sua íntima experiência do mundo” (D'AGATA, 2010, s/p).²⁰⁷ A fotografia sempre teria, portanto, um caráter parcial, limitado, de informar sobre o mundo. Sua maior potencialidade estaria em dizer sobre quem a realiza ou sobre a experiência de contato e confronto do(a) fotógrafo(a) com o mundo.

É neste sentido que diversas de suas declarações em entrevistas e livros se voltam contra a prática mais comum, associada à fotografia documental e ao fotojornalismo, em sua pretensão de resumir ou interpretar os eventos a partir de um olhar externo. “Existe uma parte de covardia na posição usual da fotografia documental entre o voyeurismo e a segurança”,²⁰⁸ disse (*ibidem*). Em uma das poucas vezes em que foi comissionado a realizar uma cobertura para um veículo de imprensa, acerca do conflito Palestina-Israel nos anos 2000, suas imagens chamaram a atenção pela abordagem peculiar, muito próxima à estética *flou* e da justaposição de imagens de seus livros e exposições:

²⁰⁷ “Photographers have to accept they can just convey fragments of illusory realities and relate their own intimate experience of the world.” (tradução do autor)

²⁰⁸ “There’s a part of cowardice in the usual position of documentary photography in between voyeurism and safety.” (tradução do autor)



Figura 94. D'AGATA. *Days of Rage*, Jerusalem, 2000 (Disponível em: <http://www.documentsdartistes.org/artistes/dagata/repro7.html>. Acesso: 26 Abril 2022)

Ao escrever sobre estas imagens, d'Agata diz que se deixou guiar “pelos sons das detonações” e que fotografou “não como ato de reflexão, mas como a apresentação de uma experiência ordinária e extrema” (D'AGATA, 2000, s/p).²⁰⁹ As fotos que foram encomendadas para informar sobre o conflito, narrar uma história de guerra com seus vilões, mocinhos e dramas, terminou se tornando um quadro confuso de imagens justapostas e sem legendas e que, embora tragam elementos do conflito, terminam dizendo mais sobre a vivência caótica de d'Agata no campo de batalha, movido pelas suas sensações e temores. De fato, a contratante (uma revista americana), sequer publicou as imagens, que acabaram servindo ao argumento do fotógrafo contra a prática da fotografia de imprensa.²¹⁰ Analisando este trabalho, a pesquisadora Erika Olano lembra as considerações do famoso fotógrafo de guerra Robert Capa (1913-1954) sobre a proximidade do fotógrafo ao assunto retratado. Diz a autora:

Não se trata de uma questão de distâncias curtas como dizia Capa (“se uma fotografia não está boa é porque você não estava suficientemente perto”). Ao contrário, é uma questão de implicação real. Representar a complexidade da Guerra é uma tarefa

²⁰⁹ “je me suis laissé guider par le bruit des détonations (...) non comme un acte réfléchi, mais comme la mise à plat d'une expérience ordinaire et extrême” (tradução do autor)

²¹⁰ Além do texto que publicou no jornal *Le Monde Diplomatique*, em que narra sua experiência de produção, as fotos foram expostas no Centro Fotográfico de Lecture como parte da exposição “*Photographie de Guerre. Du Document à l'oeuvre*”, em maio de 2001.

delicada. D'Agata aceita a impossibilidade da câmera para captar a objetivação total da realidade e, a partir dessa premissa, entende que não há forma mais verdadeira que a aproximação subjetiva. (OLANO, 2015, p.266)²¹¹

Apesar dessa reivindicação ser recorrente em d'Agata, devemos observar que seu trabalho não pode ser compreendido apenas como a exposição da subjetividade em forma de imagem. Há, efetivamente, uma mensagem ou um discurso a favor da margem, das sombras e do noturno que excede a exposição pessoal. Como ele afirmou: “Se estou dentro das minhas próprias imagens não é narcisismo, é uma busca para defender esse ponto de vista” (OLANO, 2015, p.420)²¹², um ponto de vista político que constitui, junto com sua posição participante na imagem, uma das chaves principais para compreendermos sua obra.²¹³ Trata-se de uma verdadeira glorificação das sombras, que tem a ver com certo sentido de liberdade que contraria as postulações diurnas herdadas do Iluminismo, e que se refletiram na tradição e na história da fotografia.

5.2 – O noturno no centro do discurso

Como afirmou Paridis, “é a partir desta posição, a partir desta divisão teórica da personalidade, a partir desta presença no quadro, que nasce a obra fotográfica de Antoine d'Agata” (2017, p.68).²¹⁴ De fato, ao analisar seus livros e exposições, percebemos que todo seu discurso a favor da margem e das sombras é articulado com base em sua colocação em cena e em seu confronto direto e imediato com o mundo. É partindo daí que ele vai propor sua revolta contra a ordem diurna, que estaria tanto na moral e no modo de vida integrado ao produtivismo e ao espetáculo capitalista, quanto nos expedientes ligados ao realismo fotográfico. É assim que

²¹¹ “No se trata de una cuestión de distancias cortas como consideraba el fotógrafo Robert Capa –“si una fotografia no es buena es porque no estabas lo suficientemente cerca”– sino, al contrario, una cuestión de implicación real. Representar la complejidad de la guerra es una tarea delicada. D'Agata acepta la imposibilidad de la cámara para captar la objetivación total de la realidad y, a partir de esta premisa, entiende que no hay más forma de veracidad que la aproximación subjetiva.” (Tradução do autor)

²¹² “Si estoy dentro de mis propias imágenes no es narcisismo, es una búsqueda para defender ese punto de vista.” (Tradução do autor)

²¹³ Tanto em d'Agata, quanto em Clark, Goldin e outros artistas com trabalhos semelhantes hoje em dia vemos que a exposição da intimidade excede o âmbito privado para contituir discursos sobre temas complexos, como é o caso dos conflitos em relacionamentos amorosos em Goldin e a potência da vida marginal e das sombras em d'Agata, por exemplo. Coisa muito diversa ocorre na exposição da intimidade que ocorre no âmbito do ciberespaço e das redes sociais analisadas pela autora Paula Sibília (2008). Segundo a autora, nesse ambiente a exposição da intimidade geralmente traduz o compromisso com nossa imagem de superação e de sucesso pessoal. Uma redundância da auto-exposição que termina em uma transparência vazia, sem qualquer mensagem ou discurso para além de nossos próprios personagens criados. Sintomas do que a autora classificou como uma “Extimidade” contemporânea (*ibidem*, p.35).

²¹⁴ “C'est de cette position, de ce dédoublement théorique de personnalité, de cette présence dans le cadre, que naît le travail photographique d'Antoine d'Agata” (Tradução do autor)

a práxis hegemônica da fotografia de imprensa (a foto como resultado de um esforço de composição e ordenação que privilegia a representação realista dos eventos) é completamente rechaçada por d'Agata. Como veremos, isso ocorre tanto do ponto de vista ético (uma vez que o fotógrafo quebra as distâncias que visavam preservar a integridade do real) quanto estético (é recorrente a assumpção das sombras, do *flou*, da granulação excessiva bem como de outras maneiras de prejudicar a definição e a descrição das aparências).

Em d'Agata “a fotografia não é essa arte angélica e profilática que nos coloca ao abrigo do barulho e do furor do mundo, mas uma experiência que nos mergulha e nos compromete nos hiatos de nossa realidade” (MARCADÉ, 2014, p.125).²¹⁵ Se suas imagens conseguem violar a suposta tranquilidade da moral diurna, elas devem este mérito por primeiramente agredir a própria fotografia. Como argumentou Azoury, a violência das imagens do fotógrafo francês se dirige “à própria fotografia, ao seu estatuto, aos seus privilégios, pondo em causa qualquer forma de captura de uma imagem de um ser humano por outro ser humano” (p.144).²¹⁶ É assim que o discurso mais comum da fotografia se altera e atos e sujeitos vistos sob a perspectiva da desordem, da luxúria, do caos, da decadência, ou quando muito sob o prisma da dignidade humanista de projetos documentais, perdem esses rótulos. Longe de serem vítimas do sistema, a prostituta e o dependente químico, personagens principais da obra de d'Agata, se tornam heróis da resistência, senhores do desejo primitivo que estaria situado ali onde a cidade moderna relegou seus excluídos.

É neste sentido que há, efetivamente, um discurso estético político em favor das sombras em sua obra. Sombra aqui compreendida em seu sentido de oposição à luz dos comportamentos virtuosos, da ordem, da produtividade, da racionalidade. Valores que, como discutimos no primeiro capítulo, foram amplamente propagados pelo Iluminismo e pela modernidade burguesa. Podemos contrapor essa sombra ou essa noite também aos postulados da cosmovisão religiosa ocidental. Como vimos, no enredo de salvação da tradição judaico-cristã, as sombras são associadas às tentações e desvios que devem ser sobrepujados a fim de se alcançar a luz divina. Neste sentido, a luxúria, a devassidão e a lubricidade, comportamentos associados à noite, ao inferno e à perdição, são aqui exaltados e celebrados. Se em Brassai isso se insinuava a partir de um tratamento sutil e elegante, em d'Agata eles se rebelam e explodem na carne retratada. É por isso que o corpo, suas marcas, gestos e deformidades ganham protagonismo em

²¹⁵ “La photographie n'est donc pas cet art angélique et prophylactique qui nous mettrait à l'abri du bruit et de la fureur du monde, mais bien une expérience qui nous plonge et nous compromet dans les hiatus de notre réalité” (tradução do autor)

²¹⁶ “à la photographie même, à son statut, à ses privilèges, remettant en question toute forme de capture d'une image d'un être humain par un autre être humain” (tradução do autor)

d'Agata, bem como os territórios mais marginais, as “zonas de não-direito” em que a “bestialidade mina a propriedade e as regras sociais” (MARCADÉ, 2014, p.124).²¹⁷

5.2.1 – A noite do corpo, a noite da margem

Sem dúvida, o corpo é o elemento preponderante da obra de Antoine d'Agata. Embora haja em seus trabalhos mais recentes imagens das cidades e suas construções, o que mais chama a atenção, desde sua primeira publicação, são as impressionantes imagens de corpos em estado de delírio fotografados centralizados, nus, em planos próximos, contorcidos em camas de quartos precários, ou sob fundos indecifráveis: “flutuando no nada (...), um parêntese desencantado separado do espetáculo do mundo” (PARIDIS, 2017, p.73).²¹⁸ Corpos em movimento pela ação sexual, situados em uma fronteira de difícil definição entre a vida e a morte. Rostos expressivos capturados no instante do êxtase, da dor, ou deformados, tornados monstruosos pelo efeito da longa exposição. Corpos manchados, cortados, com hematomas, veias dilatadas evidenciando as marcas das seringas e do excesso. Uma atualização do corpo Frankstein de Fuselli (MYRONE, 2006), que chama a atenção para a crueza de suas marcas. É justamente essa feiura, esse exagero romântico que d'Agata vai contrapor ao corpo moderno, foco da disciplina apontada por Foucault (1975, 1998), e mesmo do corpo padronizado da indústria da moda e dos contemporâneos bancos de imagem.

²¹⁷ “Les zones de non-droit (...) où la bestialité sape la bienséance et les règles sociales” (tradução do autor)

²¹⁸ “flottant dans le néant (...) une parenthèse désenchantée coupée du spectacle du monde” (tradução do autor)

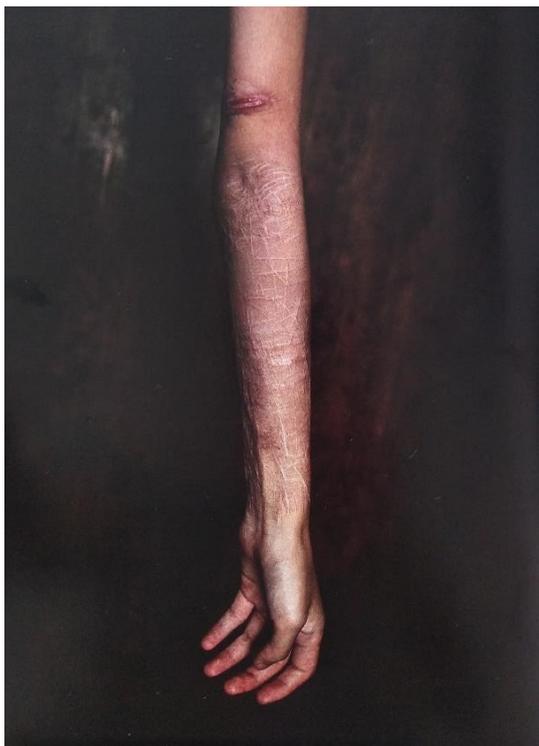


Figura 95. D'AGATA. *Antibodies* (2014, p.450)



Figura 96. D'AGATA. *Antibodies* (2014, p.493)

Como vemos nessas fotografias, os corpos de d'Agata trazem as marcas do excesso. Algo que se percebe do braço tomado de cicatrizes (Figura 95) ao rosto borrado pela tomada fotográfica que aumenta sua expressão aflitiva, entre a dor e o prazer (Figura 96). Encadeados em inúmeras páginas, essas imagens em conjunto proporcionam ao espectador um ritual de contemplação desse corpo. Além da disposição em série, algo que confere ritmo, a centralização das mulheres e homens iluminados sobre um fundo obscuro é outro aspecto formal que aponta para a silenciosa solenidade. Há, deveras, uma celebração do prazer e de outras sensações. Não há um enredo amoroso, como em Nan Goldin, ou qualquer dilema que extrapole o foco da carne. Tampouco há a volúpia programática da cena erótica ou pornográfica. O ritual de d'Agata é da ordem da entrega total aos delírios sentidos pelo corpo impulsionado pelas drogas e pelo sexo. Como disse Olgivie sobre essa centralidade, muito mais do que a localização em um lugar determinado, os corpos “eles mesmos são lugares, eles são o que acontece acima de tudo” (2014, p.134).²¹⁹

Desde o formato de seus projetos evidencia-se esse foco nos limites dos nervos, da pele e da carne. São temporadas passadas em quartos de bordeis ou cortiços onde o consumo de drogas e a prática do sexo são uma constante. Apenas algumas imagens dos indivíduos estirados

²¹⁹ “ils sont eux-mêmes des lieux, ils sont ce qui a lieu avant tout”. (tradução do autor)

na cama, aparentemente exauridos, indicam uma pausa. Esse investimento de tempo e de energia na celebração do prazer, pode ser lido como uma revolta à domesticação e disciplina dos corpos que Foucault (1998) atribuiu aos processos da modernidade. Contra a captura da energia sexual, orientada para a lógica reprodutiva da família nuclear e para a produtividade capitalista, d'Agata propõe uma reorientação erótica dos corpos: “O erotismo é um desperdício do ponto de vista social, mas um gasto necessário em termos de sobrevivência contra os artifícios da moralidade” (OLANO, 2015, p.292).²²⁰

Na sociedade moderna, o prazer é a única norma. Tudo é feito para erradicar todos os traços de desejo, raiva, violência, dor, medo e todos os tipos de comportamento animal. Através das drogas, através do excesso, eu tento voltar a esses níveis essenciais de descontrole emocional²²¹. (D'AGATA, 2010, s/p)

Há aqui uma saída do tempo produtivo, do espírito da eficácia capitalista rumo ao reencontro do prazer pelo prazer, do gasto intencional das energias do corpo em direção a um tempo pré-moderno em que, segundo Bataille (outro autor constantemente citado por d'Agata), a “atividade sexual respondia, primeiro, à busca calculada de explosões voluptuosas” (1961, p.20).²²² A essa busca localizada no corpo, primeira e única posse dos desintegrados ao sistema, Olgvie (2014) vê mais uma aproximação à Bataille, na figura de sua “experiência interior”. Trata-se da experiência entendida como “uma viagem ao limite do que é possível para o homem” ou a uma negação extrema da submissão a qualquer tipo de autoridade: “Por ser a negação de outros valores, de outras autoridades, a experiência que tem uma existência positiva torna-se ela mesma o valor e a autoridade.” (BATAILLE, 1954, p.17).²²³ Vemos então que o corpo em d'Agata rejeita toda a autoridade que não aquela imposta por ele mesmo em seu jogo de excesso.

Os ingredientes dessa busca, as drogas e os estados de prazer proporcionados pelo sexo, promovem uma liberdade em relação à consciência: “Enquanto eu transo e me drogo eu reduzo a mim mesmo a um estado estranho de carne, vazio e pânico” (D'AGATA, 2010, s/p).²²⁴

²²⁰ “el erotismo es un despilfarro desde el punto de vista social, pero un gasto necesario en términos de supervivencia frente a los artificios de la moral” (tradução do autor)

²²¹ “In modern society, pleasure is the only norm. Everything is done to eradicate all traces of desire, rage, violence, pain, fear and all types of animal drive. Through drugs, through excess, I try to fall back to these essential levels of uncontrolled emotion.” (tradução do autor)

²²² “la actividad sexual respondió, primeramente, a la búsqueda calculada de arrebatos voluptuosos.” (tradução do autor)

²²³ “un viaje hasta el limite de lo posible (...). Por el hecho de ser negación de otros valores, de otras autoridades, la experiencia que tiene existencia positiva llega a ser ella misma el valor y la autoridad” (tradução do autor).

²²⁴ “While fucking and getting high, I reduce myself to a state that is a weird mix of flesh, emptiness and panic”. (tradução do autor)

Podemos dizer que é esse corpo reduzido ao estado de carne, liberado de restrições da consciência e da moral, que é objeto do olhar do fotógrafo. São seus gestos, sua fragilidade, seu movimento nervoso que interessam. Neste sentido, há uma correspondência com aquilo que Artaud propôs para o teatro. Sempre se manifestando contra a submissão do corpo à mente, o teatro deveria se liberar dos enredos baseados na causalidade, nas falas decoradas e de todo tipo de planejamento que impedisse a liberdade do gesto. O autor chegou, inclusive, a comparar a atuação teatral com o sexo: “o encontro em cena de duas manifestações passionais, dois espaços vivos, dois magnetismos nervosos, é qualquer coisa de tão íntegro, tão verdadeiro, tão determinante quanto, no plano da vida, o encontro de duas epidermes num estupro sem manhã” (ARTAUD, 1933, p.72).

Assim, vemos surgir novamente uma valorização dos estados inconscientes que remetem ao interesse dos primeiros surrealistas. Ou seja, uma “liberação do psiquismo” (OLANO, 2015, p.301) que se obtém não mais pelo sonho ou pela escrita automática, mas pelo recurso ao entorpecimento e ao prazer. Outra conexão com o surrealismo, e que nos abre para a discussão da noite da margem, diz respeito à deambulação pelos territórios periféricos na obra do fotógrafo. Como apontamos no tópico anterior, a conexão com a margem sempre esteve presente na vida do fotógrafo e a prática fotográfica ampliou esse interesse. Sua obra é feita de imagens tomadas ao longo de estadias por cidades de inúmeros países do mundo, onde passa seus dias pelas regiões marginais, pelas periferias. Olano (op. cit) aponta que d’Agata visita esses lugares de maneira instintiva, sem uma investigação prévia a fim de perder-se deliberadamente. Uma estratégia parecida à deambulação dadaísta e surrealista que também vimos em Brassäi, mas que aqui assume novos contornos que o aproxima dos situacionistas.

A Internacional Situacionista reuniu um grupo de artistas, teóricos e ativistas que a partir da década de 1950 teceu uma forte crítica ao capitalismo e suas formas de alienação. Compreendida como uma sociedade do espetáculo (DEBORD, 1967), a configuração social daquele momento era criticada por promover a passividade dos indivíduos e dos grupos sociais. A cultura e a arte eram entendidas como principais articuladoras do espetáculo, uma vez que capturadas pela lógica do mercado, transformavam os indivíduos em meros espectadores. O antídoto a esse imobilismo estaria na promoção da participação ativa das pessoas em todas as instâncias da vida. Neste sentido, a cidade, ou a “geografia urbana” (DEBORD, 1955) foi logo identificada como objeto das investigações e das propostas do grupo. A utopia de um Urbanismo Unitário (UU) remetia à integração entre arte, vida e cidade a partir das ferramentas da deriva e do jogo situacionista. A cidade deveria estimular os indivíduos a abandonarem a monotonia, o automatismo da vida cotidiana a fim de construir “situações, isto é, ambiências

coletivas, um conjunto de impressões determinando a qualidade de um momento”. (DEBORD, 1957, p.56).

Embora o grupo não tenha chegado a propor de forma sistêmica o funcionamento dessas situações,²²⁵ o método de d’Agata dialoga muito bem com a ideia de movimento, de participação e presença na cidade que interessava o situacionismo. Da mesma forma, a atração pela margem que vemos no fotógrafo também estava na agenda do grupo que questionava a maneira pela qual a arquitetura e o urbanismo dividiam a cidade de acordo com as classes sociais. Por trás da cisão entre centro e margem, riqueza e pobreza, subjaz a ideia de que a satisfação e a felicidade estariam relacionadas exclusivamente com a posse de bens materiais. Um imaginário capitalista ancorado na multiplicação e acúmulo de bens, e não nas experiências, trocas e vivências das pessoas. Como disse Debord, "as pessoas sabem que existem bairros tristes e bairros agradáveis. Mas estão em geral convencidas de que as ruas elegantes dão um sentimento de satisfação e que as ruas pobres são deprimentes, sem levar em conta nenhum outro fator" (1955, p.41).

É por isso que a deriva situacionista deveria mapear a cidade de forma ampla, especialmente suas margens, a fim de empreender o que eles chamaram de “psicogeografia” (*ibidem*). Esta seria “o estudo dos efeitos precisos do meio geográfico, planejado conscientemente ou não, que agem diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos” (*ibidem*, p.39). Enquanto estudo baseado na presença nos espaços da cidade, os situacionistas postulavam um levantamento das “potencialidades psicogeográficas” (*ibidem*). De certa forma, d’Agata realiza algo neste sentido quando atua naquilo que chamou de “zonas de não direito” (MARCADÉ, 2014, p.124).²²⁶ Nestes lugares (bordéis, cracolândias e outros semelhantes) se organizaria uma resistência que quebraria o movimento cíclico do capital onde “a infinita multiplicação do desejo e a proporcional impossibilidade de satisfazê-lo são os princípios sobre os quais se constrói a dominação de uma elite” (DELORY-MOMBERGER e D’AGATA, 2008,

²²⁵ Ciente do caráter utópico de suas proposições, Debord chegou a dizer que "as técnicas situacionistas ainda precisam ser inventadas" (1957, p.57). Segundo Paola Jacques, embora um modelo de espaço urbano ou uma “forma situacionista material de cidade” não tenha chegado a existir, houve a postulação de uma “forma situacionista de viver, ou de experimentar a cidade” (2003, p.20).

²²⁶ Embora as incursões marginais de d’Agata possam ser compreendidas a partir da ideia da psicogeografia situacionista, como estamos argumentando aqui, o fotógrafo criou em 2005 um trabalho com o título “Psicogeografias” que difere bastante da sua obra noturna mais característica. Foi um experimento com manipulação digital que inseriu imagens de trabalhadores do centro de Marseille em fotografias desse mesmo local que aquela altura era alvo de intensa especulação imobiliária e de uma nova proposta urbanística, fatores que levaram ao deslocamento dessas pessoas para outras regiões. Percebe-se nesse trabalho que a questão do direito à cidade, bem como a discussão das fronteiras entre centro e margem assumem várias facetas na obra do fotógrafo. Ver mais em d’Agata (2005).

p.69).²²⁷ Ao recusar o tempo produtivo e ir fundo na satisfação do prazer, esses espaços seriam, na visão do artista, não mais “apenas uma área de opressão, porque uma resistência é organizada ali” (*ibidem*).²²⁸

É neste sentido que podemos entender as margens de d’Agata como sombras do projeto luminoso da cidade moderna. Como observamos em Brassai, o modelo de modernidade urbana (da qual a Paris de Haussmann é a grande referência) pressupunha a ordem dos traçados, ruas e avenidas, a construção de monumentos, além da ampla iluminação a fim de estender o tempo da produção e do consumo para além dos limites do dia. Assim, o caos e a deficiência luminosa que vemos em boa parte da obra de d’Agata apresentam o exato oposto dos valores diurnos deste modelo. Se Brassai buscou as fissuras deste paradigma nos becos e espaços menos prestigiados de Paris, d’Agata atravessa as fronteiras da centralidade, seja esse centro referente ao espaço urbano das metrópoles, seja ele a própria Europa, uma vez que o fotógrafo percorre países de diversas partes do mundo. Podemos pensar também no conceito de *Terrain Vague* que resume bem a oposição periferia/centro que estamos apontando. Este seria

[...] um lugar que é exógeno e estranho, fora do circuito das estruturas produtivas das cidades, uma ilha interna desabitada, improdutivo e muitas vezes perigosa, contemporaneamente à margem do sistema urbano e parte fundamental do sistema [...] Parece, enfim, como a contra imagem da cidade, seja no sentido de uma crítica sua, seja no sentido do indício de uma sua possível superação (DE SOLÁ-MORALES RUBIÓ; LEVESQUE, 1995, p.27)²²⁹

O fascínio não apenas de d’Agata, mas de tantos outros artistas por esses espaços, pode ser compreendido justamente no sentido que adquire em comparação com o centro. Embora o *Terrain Vague* se caracterize por todo tipo de falta e de vazio na comparação com o centro, é justamente ali que se pode criar a diferença a partir da liberdade com relação ao “controle totalizador” (*ibidem*, p.28)²³⁰ que a ordem e a vigilância luminosa urbana implicam. Da mesma forma que a relação entre luz e sombra se dá a partir de uma necessária reciprocidade, como vimos com Hegel em nosso capítulo inicial, a potência da periferia apenas se faz sentir na relação com o centro. “O conforto sedentário convoca o nomadismo desprotegido, enfim a

²²⁷ “la multiplication infinie du désir et l’impossibilité proportionnelle à l’assouvir sont les principes sur lesquels se construit la domination d’une élite” (tradução do autor)

²²⁸ “n’est plus uniquement une zone d’oppression car une résistance s’y organise”. (tradução do autor)

²²⁹ “un lieu qui est en définitive exogène et étrange, en retrait du circuit des structures productives de la cité, une île intérieure inhabitée, improdutive et souvent dangereuse, à la fois en marge du système urbain et partie constituante à part entière... Il apparaît enfin comme la contre-image de la cité, autant dans le sens de sa critique que dans celui de l’indice de son possible dépassement” (tradução do autor)

²³⁰ “emprise totalisatrice”. (tradução do autor)

ordem urbana convoca a indefinição do baldio” (*ibidem*).²³¹ É nesse ponto que o projeto estético-político de d’Agata se completa. Veremos como o conjunto de sua obra, que lemos como uma glorificação das sombras (em franca oposição aos postulados da modernidade), adquire um sentido profundo a partir de uma dialética luminosa.

5.2.2 - A glorificação das sombras na dialética luminosa

Apesar de ter se tornado mundialmente conhecido por suas imagens noturnas de corpos em êxtase pelo uso de drogas ou em atos sexuais, d’Agata possui uma produção diurna cujos objetos e estética são diametralmente opostos. Embora menos comentada, essa parte de sua obra é fundamental do ponto de vista de seu discurso estético-político. Isso fica evidente quando estes dois tipos de imagens são reunidos em publicações como os livros que analisaremos a seguir, sobretudo *Anticorps* (2014), que faz uma ampla retrospectiva de sua obra. Encadeadas em um mesmo projeto, estabelece-se o confronto entre regimes de luminosidade que revelam a potência de sua crítica, dirigida não apenas ao capitalismo, mas também (e especialmente) à tradição diurna, realista da imagem fotográfica. Foi Rouillé quem melhor identificou e descreveu esses regimes luminosos distintos na obra do fotógrafo:

Em suma, os dois regimes estéticos de 'imagens da noite' e de 'imagens do dia', que se diferem por seus sujeitos (aqui corpos nus e atos sexuais, lá operários em usinas e imigrantes no campo), e por suas formas (a sombra e o *flou*, e ao inverso a claridade e a nitidez), exprimem fotograficamente dois regimes políticos distintos: um de soberania mafiosa, outro de vigilância democrática (Michel Foucault). É por isso que a obra de Antoine d’Agata é fotograficamente e esteticamente política. (ROUILLÉ, 2014, p.141)²³²

Como salientou Rouillé, d’Agata confronta dois projetos estéticos e suas implicações políticas. Um regime noturno marcado pelas sombras, pelo *flou*, pelos corpos em gozo; e um regime diurno, realista, nítido, com corpos fixos, bem iluminados, sendo geralmente retratos seguindo o padrão antropométrico. Diferença fundamental: corpos nus de um lado; imigrantes, operários de outro, como bem apontou o autor. Como dissemos, o foco da fase noturna é o

²³¹ “le confort sédentaire appelle au nomadisme non protégé, enfin l’ordre urbain appelle à l’indéfini du terrain vague” (tradução do autor)

²³² “En somme, les deux régimes esthétiques des "images de nuit" et des "images de jour", qui diffèrent par leurs sujets (ici des corps nus et des actes sexuels, là des ouvriers en usine et des migrants en camp), et par leurs formes (le sombre et le flou, et à l'inverse le clair et net), expriment photographiquement deux régimes politiques distincts: l'un de souveraineté mafieuse, l'autre de surveillance démocratique (Michel Foucault). Ce en quoi l’oeuvre d’Antoine d’Agata est photographiquement et esthétiquement politique” (tradução do autor)

corpo, seus gestos, marcas e movimentos. Ao contrário, o interesse da fase diurna está justamente na classificação que recai sobre os corpos. Embora suas longas séries de retratos não identifiquem as pessoas individualmente, d'Agata nos permite saber por meio de seus escritos que são imigrantes, refugiados, criminosos e prisioneiros. Na verdade, nem precisaríamos de qualquer texto para imaginar isso. Como vimos no capítulo anterior, sobre a tradição do retrato de indígenas, o modelo antropométrico foi amplamente utilizado para, sob o pretexto da disciplina e da ordem, estigmatizar determinados indivíduos ao longo da história. Em geral, os mais desfavorecidos na escala social do capitalismo.

Desde suas incursões mexicanas, onde viu de perto a violência da fronteira e a realidade dos imigrantes ilegais, d'Agata vem colecionando longas séries de retratos de arquivos policiais e outras que ele mesmo produz seguindo essa estética. Em sua exposição *La Frontera*, de 1999, o fotógrafo já propôs esse embate ao contrapor as obscuras imagens do submundo dos bares, prostíbulos, consumo de drogas e sexo a uma prancha de retratos dos arquivos da polícia mexicana (Figura 97, a seguir). Em 2011, o fotógrafo extraiu do calor da guerra civil da Líbia uma série de retratos de prisioneiros, guardas e outros personagens provenientes de arquivos administrativos encontrados sob os escombros do conflito (Figura 98, a seguir), incorporando outra série desses registros a seu acervo diurno. O mesmo ímpeto o fez produzir diversos retratos de migrantes marroquinos, em 2013. Embora seguindo o padrão das fotos bem iluminadas, nítidas, com os sujeitos centralizados, neste trabalho d'Agata os posicionou de costas, sugerindo um movimento de partida. Na série *Fractal*, produzida entre 2012 e 2014 e publicada na coletânea *Antibodies*, vemos uma coleção de retratos de identificação de mulheres suspeitas de crimes, coletados de bancos de dados digitais da polícia. Ampliados, esses arquivos revelam as marcas dos *pixels* que denotam sua natureza digital e a escala global dos sistemas de controle contemporâneos (Figura 99).



Figura 97. D'AGATA. *La Frontera*, 1999-2000 (Disponível em: <<http://www.documentsdartistes.org/artistes/dagata/repro3.html>>. Acesso: 05 maio 2022)



Figura 98. D'AGATA. *Arts of War - Líbia*, 2011 (Disponível em: <http://www.documentsdartistes.org/artistes/dagata/repro14.html>). Acesso 05 maio 2022)



Figura 99. D'AGATA. *Fractal*, 2012-2014 (Disponível em: <http://www.documentsdartistes.org/artistes/dagata/repro16.html>). Acesso 05 maio 2022)

Por trás desses quadros de imagens, dessas séries enormes de rostos anônimos paira o peso do enquadramento fotográfico. Esse mar esmagador de fotos, tomados sob os protocolos da identificação antropométrica, condensa todas as diferenças em torno da classificação de bandidos, imigrantes, presidiários. A luz que descreve os rostos, que reconhece e que alimenta o controle e a polícia é ampliada nessas longas séries a fim de revelar o peso institucional sobre estes corpos. O cotejamento destas imagens àquelas do regime noturno nos leva a questionar justamente a natureza e o grau da violência em ambos os regimes de imagens. Embora as fotos da noite pareçam por vezes expor algo de intolerável à moralidade hegemônica, as imagens do dia não deixam de ser cruéis. A diferença, segundo Rouillé é que aqui “a violência é mais silenciosa, institucionalizada e legal” (2014, p.141).²³³ Corroborando esse raciocínio, o próprio fotógrafo disse sobre essa parte diurna de sua obra: “procuro fotografar a violência do mundo, a violência externa, a violência institucional e é por isso que fotografo o trabalho, a imigração, a guerra” (In OLANO, 2015, p.417).²³⁴

Vemos, portanto, como o discurso do fotógrafo a favor da noite, sua glorificação das sombras ganha potência na comparação com as séries diurnas. É como se aqueles corpos marcados, manchados, deformados da fase noturna se rebelassem contra o enquadramento e a classificação impostos pelos registros realistas dos retratos de identificação. Não à toa d’Agata recorre tanto, em sua fase diurna, ao modelo antropométrico de reconhecimento e controle. Talvez nenhuma outra categoria de imagem fotográfica tenha levado tão longe a proposta descritiva do regime diurno. Ao estabelecer seus rígidos protocolos de identificação (frontalidade, ampla iluminação, recorte preciso, olhar direto para a lente), o retrato antropométrico pretendeu se confundir com a própria realidade, naturalizando os processos de assujeitamento dos corpos marginalizados que ajudava a perpetrar. Contra essa pose fixa, padronizada, classificatória, que informa os corpos em determinadas posições sociais, d’Agata propõe a deformação noturna do corpo e da identidade. Nesse sentido, destaca-se o papel do *flou* em sua obra:

O borrão do solavanco, esse fragmento de tempo que escapa ao tempo imóvel, extrai definitivamente o trabalho noturno do fotógrafo do campo do realismo ao traçar uma rede de figuras quase humanas ou mesmo desumanas. [...]. Os homens tornam-se assim vaidades; vaidade do ser, vaidade do corpo – aqui encontramos o romantismo sombrio em que o autor às vezes se derrama. Antoine d’Agata fotografa o sexo até ao

²³³ "La violence y est plus sourde, institutionnalisée et légale" (tradução do autor)

²³⁴ “trato de fotografar la violencia del mundo, la violencia externa, la violencia institucional y por eso fotografío el trabajo, la inmigración, la guerra” (tradução do autor)

absurdo, retratando o borbulhar de energias que se esgotam numa metamorfose incerta. Há, de fato, algo kafkiano na estética do artista. (PARIDIS, 2017, p.73)²³⁵

Em sua fase noturna, d'Agata leva ao extremo a estética borrada permitida pela longa exposição, afastando-se o máximo possível da agenda descritiva do regime diurno realista. Em algumas de suas imagens há mesmo uma espécie de metamorfose kafkiana, como sugere Paridis. Uma deformação da carne que integra seu ritual de presença, de celebração do corpo e que convida seu espectador a outro tipo de jogo. Não mais aquele de reconhecimento de determinado fenômeno, evento ou forma ocorrida no tempo passado, mas o jogo da inquietação diante das forças do movimento, da falta de forma, daquilo que não conseguimos reconhecer ou classificar. Trata-se de outra experiência temporal, não mais o tempo imóvel, congelado, partícula construída pela fotografia para produzir o passado, mas o tempo mutante, vivido e inapreensível do fluxo presente. Como diz Soulages sobre essa potência do *flou*:

Não estamos mais diante de um signo facilmente decifrável que, automaticamente, por uma espécie de reflexo condicionado, permite retroagir a um fenômeno visual, mas diante da pura fotografia - um saber do flou - que primeiro não retorna a nada, se não a ele próprio. (SOULAGES, 2013, p.206)²³⁶

Se na fotografia noturna, o *flou* da longa exposição é uma estratégia interessante para muitos fotógrafos, como ocasionalmente ocorre em Brassai e de forma mais sistemática em Andujar (quando documenta os rituais xamânicos Yanomami), em d'Agata ele se expande em presença e proporção. Isso ocorre porque sua proposta ao acionar essa estética é justamente a do choque do reconhecimento. É proporcionar um curto-circuito em meio ao ritual do corpo diante daquilo que se vê, mas não se pode ler. Afinal, como questiona Soulages: “o que é o *flou*, se não o visível ilisível, curto do puro visível, do visível que não pode se transformar em lisível, do visível que nos confronta ao puro ver, ao puro visto?” (*ibidem*, p.209).²³⁷ É assim que o *flou* integra uma gramática noturna na obra do artista que exalta a liberdade do corpo, das formas e

²³⁵ “Le flou du soubresaut, ce fragment de temps qui échappe à un temps immobile, extrait définitivement l'oeuvre nocturne du photographe du champ du réalisme en dessinant un réseau de figures presque humaines voire inhumaines. (...) Les hommes deviennent ainsi des vanités ; vanité de l'être, vanité du corps – on retrouve là le romantisme noir dans lequel verse parfois l'auteur. Antoine d'Agata photographie le sexe jusqu'à l'absurde, figurant le bouillonnement d'énergies qui s'épuisent dans une métamorphose incertaine. L'esthétique de l'artiste a en fait quelque chose de kafkaïen” (tradução do autor)

²³⁶ “Nous sommes alors non pas devant un signe facilement déchiffrable qui, automatiquement, par une sorte de réflexe conditionné, permet de retrouver un phénomène visuel, mais devant du pur photographique – à savoir du flou – qui d'abord ne renvoie à rien, si ce n'est à lui-même” (tradução do autor)

²³⁷ “qu'est-ce que le flou, sinon du visible illisible, bref du pur visible, du visible qu'on ne peut transformer en lisible, du visible qui nous confronte au pur voir, au pur vu?” (tradução do autor)

mesmo do olho diante da opressão institucional e sistêmica que se reflete na sintaxe do reconhecimento diurno. Vejamos como isso se dá em alguns de seus livros.

5.3 – O diário de uma experiência noturna em *Ice*

Durante seis anos, de 2005 a 2011, Antoine d'Agata mergulhou em um extenso projeto de documentação pelas suas “zonas de não-direito” (op. cit) constituídas de toda sorte de prostíbulos, periferias e espaços de consumo de drogas de países como Camboja, França, Brasil, Cuba, Índia, Filipinas e outros, resultando no livro *Ice*, publicado em 2012. O livro reúne fotografias, trocas de mensagens com seu editor, suas amantes (especialmente “Ka”, prostituta de Phnom Penh, no Camboja, com quem viveu uma relação duradoura ao longo desse período), suas filhas e outras pessoas, além de anotações e textos do artista durante esse período de seis anos, arranjados ao modo de um diário pessoal. Vários destes textos referem-se à descrição dos efeitos do consumo regular de “Ice”, droga que intitula a obra e que é uma “forma fumável de metanfetamina” (BLAISE, 2014, p.35).

O livro é estruturado a partir da divisão anual de seu conteúdo. Em cada período, seguem-se páginas de textos datados intercalados pelas fortes imagens do artista praticando sexo e consumindo drogas. Sobre as imagens, quase todas seguem a estética noturna que se destacou em seus trabalhos iniciais: fotografias obscuras tomadas em interiores, iluminadas por luzes artificiais, sendo muitas delas borradas, frutos da longa exposição que confere movimento e deforma os corpos. Quanto aos textos, eles seguem uma ordenação cronológica e permitem saber mais sobre a experiência do artista. No início, apresenta-se um breve itinerário que destaca os momentos mais importantes da jornada. Neste momento, percebemos a imbricação entre vida e obra que marca a carreira do artista e que transparece nessa obra. Em meio às descrições dos efeitos das drogas, de reflexões sobre a sociedade e a fotografia, entre outras passagens de seu percurso de entrega à transgressão noturna, há registros mais triviais sobre sua família, dificuldades enfrentadas etc.

Há, por exemplo, mensagens em que relata períodos de internação e de dificuldades com doenças (entre elas, uma forte crise de amebíase no início de 2008), o falecimento de seu pai, as férias com as filhas, os períodos e lugares em que esteve com as companheiras mais regulares e as drogas que usava. Tudo escrito com o mesmo padrão direto e objetivo. Apesar de toda essa exposição, não há muito espaço para aprofundamentos acerca de suas impressões, sentimentos ou maiores detalhes sobre essas relações. Ao modo de suas fotos borradas que transmitem uma sensação de velocidade, de movimento, seus textos também reforçam essa ideia ao não focarem

por muito tempo em nada específico. São pequenas reflexões seguidas de mensagens fáticas em trocas de e-mails. A conclusão que chegamos é de que o fotógrafo está absolutamente dedicado à sua experiência rumo aos limites do corpo, da carne, conferindo-lhe maior foco do que a outros aspectos de sua vida.

10. Outubro 2007: Devemos reafirmar o caráter primordial da carne, a necessidade de semear a consciência dos homens com as sementes das revoltas futuras, devemos experimentar em nossos atos possíveis antídotos para a dissolução do ser na estrutura do poder econômico. Somente atos extremistas, sementes de um novo terror, darão a medida de tal ambição. Não há outra escolha. (D'AGATA, 2012, p.17)²³⁸

É por isso que apesar dos relatos pessoais, *Ice* se comporta mais como um manifesto do que necessariamente como um diário. Embora sua estrutura formal e o compartilhamento de algumas informações privadas venham à tona, não há um investimento exclusivo em um discurso ególatra. Ao contrário, propõe-se uma revolta noturna dirigida tanto à vida produtiva, quanto à própria fotografia e sua pretensa “capacidade de refletir a realidade” (*ibidem*, p.16).²³⁹ O germe dessa revolta estaria justamente na sua interpretação do jogo situacionista que propõe o percurso pelas periferias do mundo em busca do excesso. Seguindo a postura de Larry Clark e Nan Goldin – de fornecer um relato visual baseado em sua própria vivência, mas, ao mesmo tempo, não o reduzindo a um discurso supérfluo de si – d'Agata propõe seu manifesto de glorificação da noite enquanto uma experiência de liberdade. Assim, não se trata de registrar certo estado de coisas, mas de produzir algo a partir de sua presença: “Eu concebo a fotografia como uma oferta de si mesmo ao real.” (*ibidem*, p.16).²⁴⁰

Com relação às imagens, embora *Ice* siga quase que no todo a estética noturna conhecida de d'Agata, a primeira imagem da obra fornece o contraponto diurno que estabelece a dialética luminosa que apontamos acima. Na referida obra, a primeira imagem traz a fachada de um conjunto habitacional, provavelmente situado na periferia de uma grande cidade. Ao contrário das imagens obscuras do restante da publicação, a iluminação mais clara e o teor descritivo dessa foto permitem que vejamos as paredes deterioradas do prédio, as minúsculas sacadas, as barracas de comércio em frente ao edifício, as pessoas andando ou sentadas, observando e interagindo umas com as outras. A cena observada de frente do cotidiano de um cortiço

²³⁸ “Nous nous devons réaffirmer le caractère primordial de la chair, la nécessité d'ensemencer la conscience de hommes des germes de révoltes à venir, nous nous devons d'expérimenter dans nos actes des antidotes possibles à la dissolution de l'être dans la structure du pouvoir économique. Seuls les actes extrémiste, semences d'un terreur nouvelle, donneront la mesure d'une telle ambition. Il n'y a pas d'autre choix” (tradução do autor)

²³⁹ “leur capacité à rendre compte du réel” (tradução do autor)

²⁴⁰ “Je conçois la photographie comme une offrande de soi au réel” (Tradução do autor)

decadente, abandonado ou até mesmo superlotado, comum em qualquer periferia das cidades modernas. Normalmente, as paisagens são as primeiras imagens de uma narrativa, funcionam como planos de ambientação. Aqui, no entanto, a vista ampla é substituída pela frontalidade de um único prédio, uma estratégia de reconhecimento presente nos retratos de identificação que d’Agata também impõe às fachadas de imóveis (que podemos observar não apenas neste caso, mas em diversos outros projetos).²⁴¹

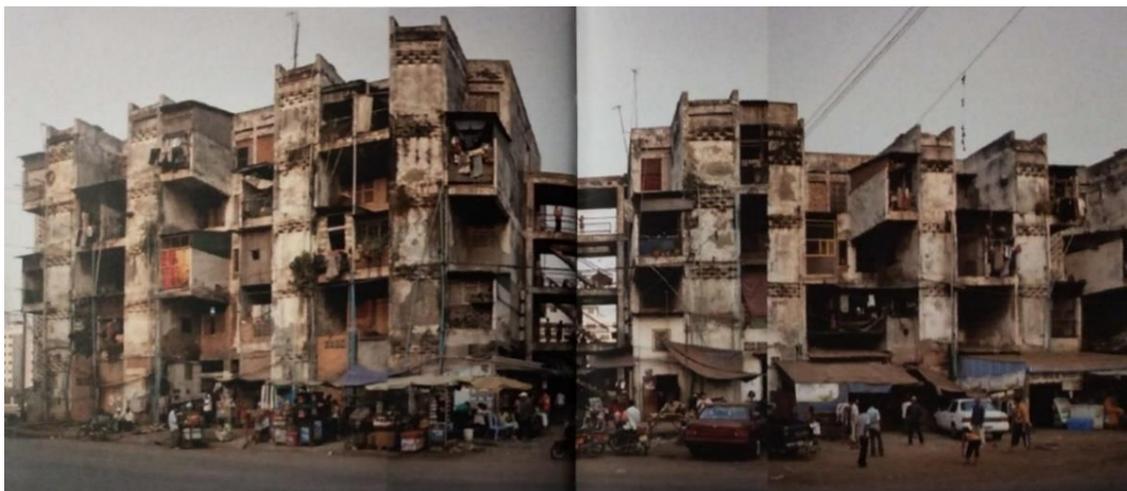


Figura 100. D’AGATA. *Ice* (2012, p.9)

É interessante notar que seja essa fachada a imagem escolhida para abrir a narrativa textual/fotográfica de *Ice*. Ademais de encerrar o universo psicológico e obscuro dos quartos onde as cenas de sexo, drogas e excesso acontecerão, o edifício se assemelha muito em sua estrutura a qualquer conjunto habitacional modernista, que se tornou um modelo para o mundo, especialmente na Europa do pós-guerra em sua demanda por rapidez e funcionalidade na reconstrução. Uma tomada aérea, ou mesmo uma vista ampla tomada de um ponto alto, inevitavelmente esconderia os detalhes da decadente fachada em meio às demais construções da região ou da cidade. Talvez até certo sentido de ordem se estabelecesse caso o monolítico conjunto habitacional perfilasse ao lado de outros – como o panorama de Brasília (grande representante do urbanismo moderno) normalmente faz.

Aqui, ao contrário, somos levados ao confronto direto que a tomada frontal implica. Nenhum ponto de fuga e nenhum horizonte estabelecem o confinamento diante da face do prédio. A insistência pela proximidade em seus trabalhos, aliás, perpassa ambas as imagens,

²⁴¹ É o caso da série de fotos das fachadas abandonadas e decadentes da zona industrial de Marseille tomadas em 2005 no âmbito do projeto “Psychogéographie”; das celas do presídio de Abu Salim, na Líbia, em 2011 e das casas destruídas pelo acidente nuclear na cidade japonesa de Okuma no projeto “Fukushima”, de 2014. Ver mais em <<http://www.documentsdartistes.org/artistes/dagata/repro.html>>. Acesso: 10 maio 2022.

noturnas e diurnas e reafirmam um método: a oposição entre estéticas do dia e da noite sendo que em ambos os casos somos colocados o mais próximo possível dos temas e personagens, uma oposição luminosa aliada à proximidade, do fotógrafo e do espectador. Outro ponto interessante diz respeito à falta de referências sobre as imagens. Os textos presentes em *Ice* (bem como em outros trabalhos) não explicam, tampouco fornecem muitas informações sobre os lugares ou personagens que vemos nas fotos. Embora d'Agata os cite eventualmente na introdução e ao longo do livro, um aprofundamento nas descrições desses locais não o interessa.

De fato, estamos distantes do compromisso editorial do jornalismo ou mesmo da tradição documental interessada em construir narrativas explicativas ou retratar histórias de dignidade e superação. Trata-se de um discurso realizado a partir da potência da imagem que não apela nem ao texto explicativo nem aos clichês da fotografia como é o caso da ambiência proporcionada pelas paisagens. Isso não cria uma falta, mas transmite a onipresença da “soberania mafiosa” (ROUILLÉ, op. cit) noturna de d'Agata, que não se localiza em um território específico (uma única cidade, bairro, região ou país), mas habita qualquer parte do mundo onde o artista identifica o que entende como a opressão econômica e social que atua sobre o *Terrain vague*.

A partir de seu enfoque noturno é proposto o que ele considera uma forma de resistência possível a partir do corpo. Não à toa, a imagem dessa fachada abrindo o livro será o contraponto recorrente das cenas noturnas que tomarão o restante da publicação. As imagens seguintes, com seus corpos em êxtase, abalam a normalidade da moldura social que a fachada precária inicial remete. Extraídos da lógica referencial e temporal, “flutuando do nada” (PARIDIS, op. cit) na obscuridade dos quartos situados em locais semelhantes ou até piores aos cortiços da primeira imagem,²⁴² os corpos que seguem o restante da publicação são submetidos a outro tipo de tratamento. Aqui reina a estética noturna, que ora pontua com seus contrastes as marcas e cicatrizes do corpo, alvo das marcas e violências da vida (Figura 101), ora o deforma pintando as linhas frenéticas de seu movimento (Figura 102).

²⁴² Um dos locais frequentados por d'Agata no período de realização de *Ice* foram as zonas de consumo de crack por moradores de rua nas cidades brasileiras de São Paulo e Salvador. Conhecidas por “crackolândias”, esses espaços reúnem dezenas ou centenas de usuários de drogas em praças, becos e ruas de vários pontos da cidade, inclusive sua região central, contrariando certo imaginário que reservou às periferias esse tipo de prática. Um compilado exclusivo dessas imagens foi lançado em 2016 com o título *Cidade de Pedra* (D'AGATA, 2016).

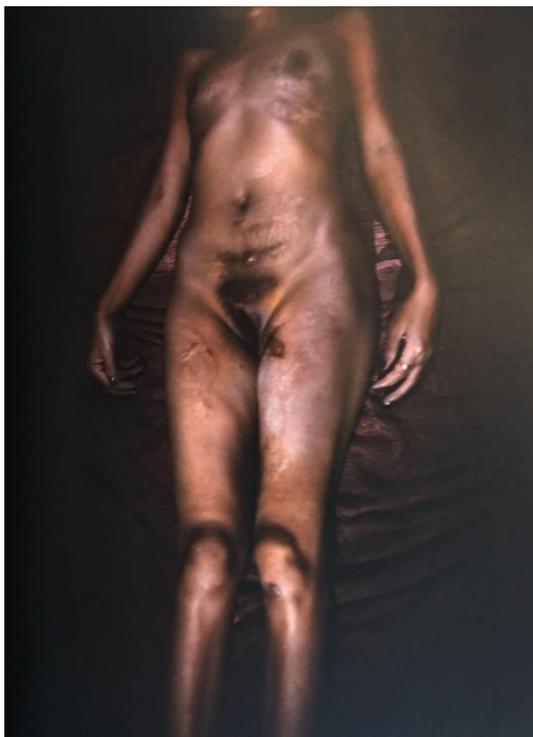


Figura 101. D'AGATA. *Ice*, 2012

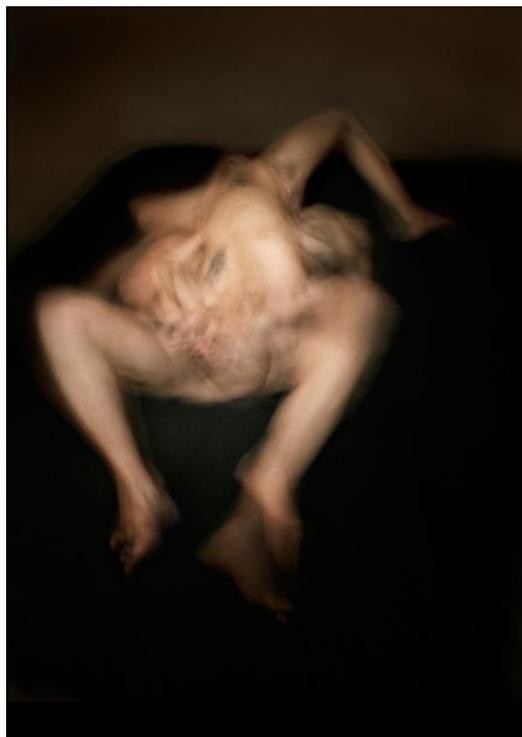


Figura 102. D'AGATA. *Ice*, 2012

A figura do Frankstein parece mesmo apropriada diante de uma imagem como a figura 100. Corpo inerte, como que jogado após a execução sobre uma mesa de necrópsia que desperta dúvidas sobre seu estado de vida ou de morte.²⁴³ Do ponto de vista formal, algumas imagens do livro apresentam, como esta, maior iluminação e definição que permitem a verificação das marcas e características desse corpo romântico. Essa variação dialoga com a proposta do choque descritivo da fase diurna nos dando notícia de que o corpo que se movimenta, goza, sofre as experiências do excesso é o corpo comum que traz as marcas da vida. Aqui, a “soberania mafiosa” que vemos no movimento do sexo, a face do poder noturno do corpo, dá uma pausa para a simplicidade do corpo fraco, debilitado. Como argumentou Bismuth, imagens como essa na obra de d’Agata remetem ao movimento de humanização que percebemos no “Cristo da tumba” de Hobein (1497-1543), que após atos grandiosos se mostra enquanto “um resto profundamente humano, em agonia como tantos outros” (2014, p.169).²⁴⁴

O fluxo segue e retorna ao poderio do movimento noturno com as cenas borradas, *flou*, como as da figura 102. Aqui as aparências e formas se dissolvem no fluxo confuso captado pela

²⁴³ Sobre esse flerte com certo estado de tranquilidade típico do corpo sem vida Léa Bismuth (2014) sugeriu uma aproximação de algumas imagens de d’Agata semelhantes a essa com as esculturas funerárias chamadas “jacentes” encontradas sobretudo em igrejas e templos religiosos cristãos.

²⁴⁴ “une dépouille profondément humaine, à l’agonie comme tant d’autres” (tradução do autor)

longa exposição. Não estamos mais diante da superfície do corpo e suas marcas, mas no movimento da carne distorcida. Momento de liberdade das formas, do movimento incontrolável e do excesso. Outro recurso da soberania e da revolta noturna da obra são as páginas formadas por diversas imagens justapostas compondo uma sequência como a que vemos na figura abaixo:



Figura 103. D'AGATA. *Ice*, 2012.

Com miniaturas em diversos tamanhos, essas páginas saturam de expressões e performances do corpo o ritual noturno de d'Agata. Capturadas ao longo do ato sexual ou do consumo das drogas, a seleção das imagens privilegia as expressões do clímax, momento de descontrole em que corpo e rosto se contorcem em movimentos involuntários. Capturadas provavelmente pelo disparo rápido de *flashes* eletrônicos, a luz pontualmente direcionada congela as expressões que se destacam do fundo obscuro e nebuloso. O destaque então assenta-se na figura do espasmo que, como menciona Deleuze sobre a obra de Francis Bacon: “trata-se de um movimento no próprio lugar”, algo que testemunha, por fim, “a ação das forças invisíveis sobre o corpo” (2007, p.48).²⁴⁵ O espasmo é a revolta contra a violência institucional das imagens diurnas que se escondem por trás do realismo e da rigidez das expressões dos retratos antropométricos.

²⁴⁵ É recorrente comparação entre a obra de d'Agata e a do pintor Francis Bacon. Olgivie (2014) e Bismuth (2014) já teceram comentários nesse sentido em 2014. Em 2020, a editora *The Eyes Publishing* lançou um livro-catálogo em que justapõe lado a lado fotos de d'Agata com algumas célebres pinturas do artista Irlandês.

Vemos, portanto, como as estratégias fotográficas de d'Agata em sua fase noturna procuram a revolta do movimento e da libertação do corpo a partir do excesso. Esse projeto sobre o qual o artista investiu sua presença por tantos anos revelou mais de sua amplitude e potência na exposição *Anticorps* e no livro homônimo, lançados em 2013. Sobre esse projeto teceremos alguns comentários a seguir.

5.4 – A contaminação dos Anticorpos

Anticorps foi uma exposição que ficou em cartaz entre janeiro e abril de 2013 na sala de exposições *Le Bal*, em Paris. Fundada em 2010 com o propósito de ser um espaço “dedicado à imagem documental”²⁴⁶ (LE BAL, 2022), a galeria teve suas paredes completamente tomadas pelas fotografias de d'Agata. A mostra reuniu um amplo apanhado da obra do artista apresentando imagens de diversos projetos desde o início de sua carreira. Dada sua amplitude, a exposição deu uma amostra mais coerente do conjunto de suas imagens, proporcionando ao visitante uma experiência única. Isso se deu não apenas pelos amplos painéis que exibiam o conteúdo forte de suas cenas noturnas, àquela altura já amplamente conhecidas, sobretudo em Paris, mas especialmente pela forma como a exposição foi montada, dispondo as paredes de forma integral pelas fotografias. Como comentou Rouillé: “Afundado e fechado nessa saturação sem fim de fotografias, o espectador tem paradoxalmente, em um dispositivo fixo, a experiência do fluxo de imagens” (2013, p.34).

Apesar da experiência ser diversa, construir um fluxo de imagens é o que também norteou a elaboração do livro de mesmo nome lançado na sequência da exposição. Neste “livro negro” (OLGIVIE, 2014, p.136)²⁴⁷ de quase 600 páginas, desenrola-se um roteiro parecido com o diário sombrio de *Ice*: longas sequências de imagens intercaladas por textos do artista. Ao contrário da publicação de 2012, contudo, o formato de diário dá lugar a textos corridos organizados ao longo de capítulos intitulados por palavras que encerram certo estado de espírito experimentado pelo fotógrafo em sua jornada de experiências do corpo: Confinamento, Deriva, Intoxicação, Excesso etc. As imagens reúnem um amplo arco de trabalhos realizados até então. Há desde as imagens de seu regime noturno presente em trabalhos como *Mala Noche* (1998), *Home town* (2002), *Insomnia* (2003), *Stigma* (2004) e *Ice* (2012) até as longas séries de retratos de identificação e fachadas de sua fase diurna, que integraram projetos como *La Frontera* (2003), *Psycogeographies* (2005), *Arts of War* (2011) ou *Fractal* (2012-2014).

²⁴⁶ “Un lieu dédié à l'image-document” (Tradução do autor)

²⁴⁷ “Ce livre noir” (Tradução do autor)

Todo esse acúmulo de fotografias, bem como sua estruturação, confere ao livro uma pertinência para além da função acessória no contexto da exposição. Trata-se, “não apenas de um catálogo de exposição, mas também de um grande livro de filosofia” (OLGIVIE, 2014, p.133).²⁴⁸ Essa condição atribuída por Olgivie se deve à percepção da potência política da obra, em que d’Agata reforça seu compromisso de glorificação das sombras contra o reinado luminoso da razão, da ordem, da moralidade hegemônica e da produtividade que se materializou na ontologia capitalista e se espalhou por todos os setores da vida moderna. Como o fotógrafo reafirma em um dos textos do livro: “promiscuidade abjeta é a única saída para a alienação mental e física que o capitalismo gera para engolir a energia do homem em trabalho e transformar seu corpo castrado em um sujeito dócil” (D’AGATA, 2014, p.15).²⁴⁹ É neste sentido que este tratado filosófico baseado em fotografias se apresenta como Anticorpo (*Anticorps*): não apenas explorando a noite do corpo, ou seja, apresentando um contraponto à saúde do corpo diurno, domesticado, categorizado e produtivo; mas também em alusão às células do sistema imunológico que visam a proteção do organismo contra um mal externo.

Na verdade, ao assumirmos os Anticorpos de d’Agata como categoria de pensamento vemos que sua função se expande. Já não pretendem atuar apenas na prevenção das infecções (aqui entendidas como o corpo dócil do regime diurno), mas serem eles próprios agentes infecciosos, uma vez que “interferem nas dobras da saúde normalizada” (OLGIVIE, 2014, p.132).²⁵⁰ Parece ser justamente este o objetivo da vida e da obra de d’Agata compilada neste livro: contaminar de sombras a luz da vida contemporânea, estabelecer uma revolta à violência sutil das instituições, bem como de suas imagens que sustentam as estruturas e limites normalizadores da vida. É, sem dúvida, uma missão digna do castigo de Sísifo que o compromete de forma visceral e o insere na linhagem de notórios arautos da contestação noturna da qual fazem parte seus mestres: Antonin Artaud, Marquês de Sade, Georges Bataille e outros.

Essa teoria da contaminação noturna usa novamente a estratégia do confronto entre estéticas da noite e do dia. Contudo, aqui isso ganha uma amplitude e uma configuração diversa da que vimos em *Ice*. A frontalidade diurna dos retratos diurnos e das fachadas decadentes são aqui mais abundantes e se intercalam em longas séries ao longo de toda publicação. Não se trata mais de um confronto descritivo do cortiço periférico que abre o diário e se contrapõe à noite

²⁴⁸ " Il n'est pas seulement un catalogue d'exposition mais aussi un grand livre de philosophie" (Tradução do autor)

²⁴⁹ “abject promiscuity is the only outlet for the mental and physical alienation that capitalism generates to swallow man's energy up into work and turn his castrated body into a docile subject” (Tradução do autor)

²⁵⁰ “s'immisce dans les plis de la santé normalisée” (tradução do autor)

do excesso que vemos dentro da obscuridade dos quartos. Embora mantenha-se em *Antibodies* o mesmo princípio de não explicar as imagens a partir de legendas, é evidente uma ampliação do escopo geográfico dessas fotografias percebidas sobretudo pela variedade dos fenótipos apresentados pelos personagens, mas também por detalhes culturais como tipos de vestimenta ou objetos que surgem nas fotografias (como tapetes de oração muçulmanos nas celas de Abu Salim, as fotos de modelos asiáticas nos barracos de Phnom Pehn, etc.).



Figura 104. D'AGATA. *Antibodies* (2014, p. 286, 287)

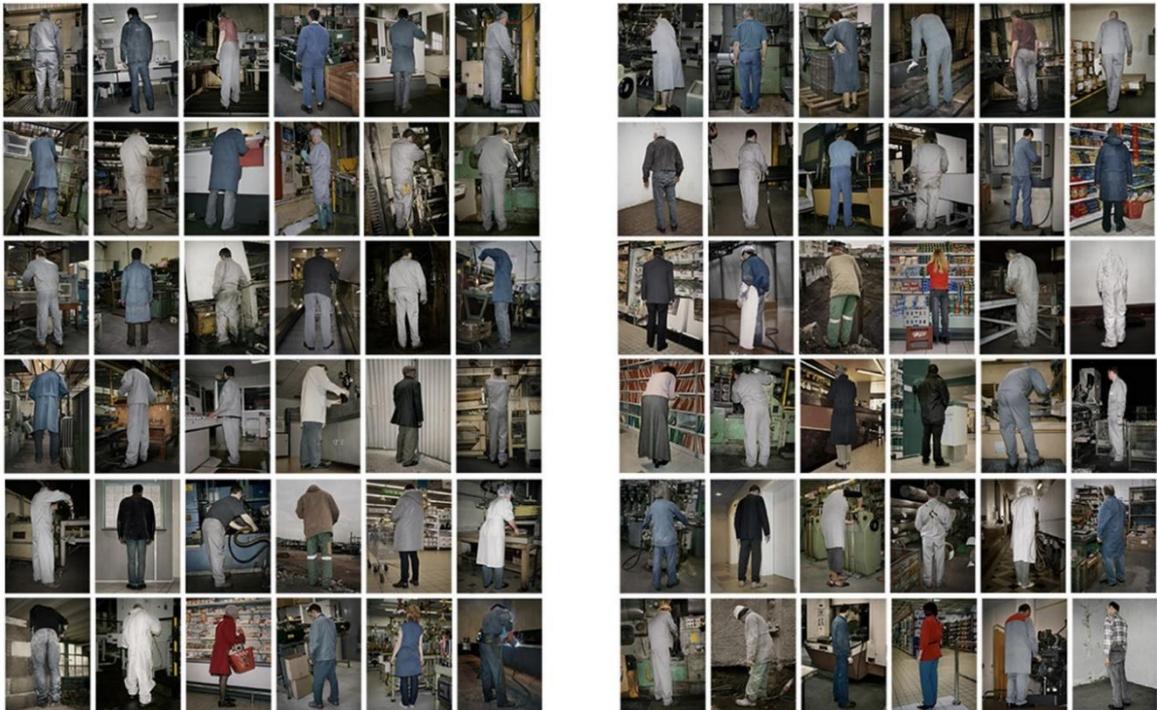


Figura 105. D'AGATA. *Antibodies* (2014, p. 332, 333)

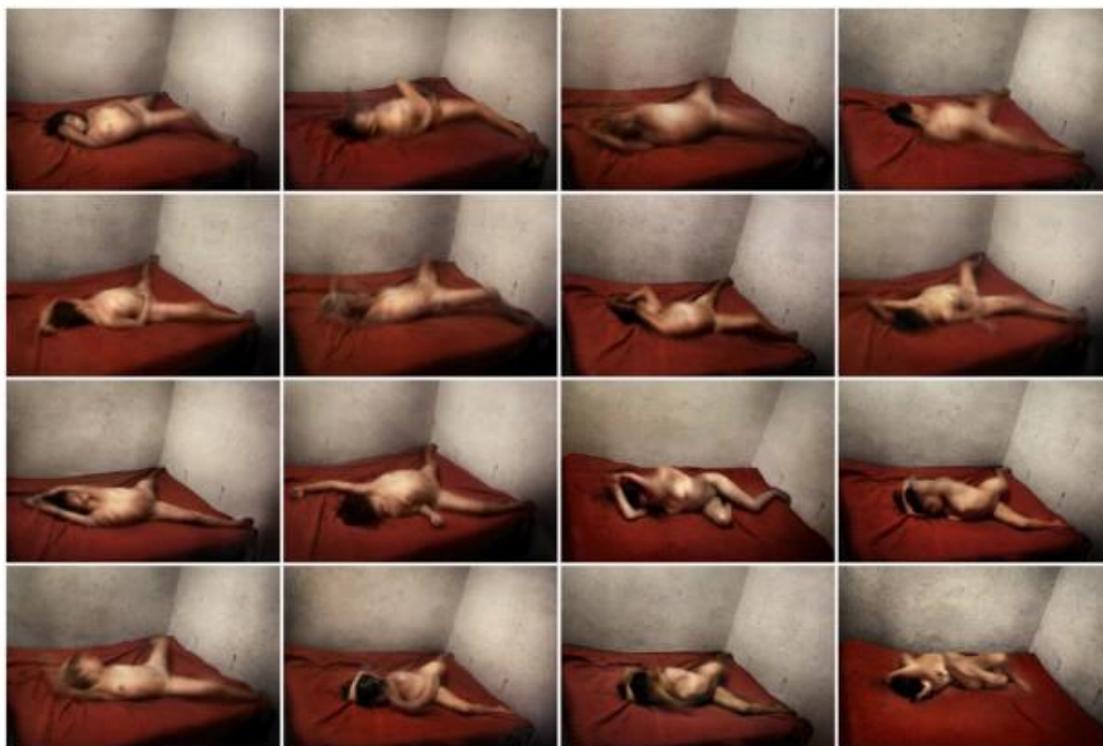


Figura 106. D'AGATA. *Antibodies* (2014, p.238, 239)

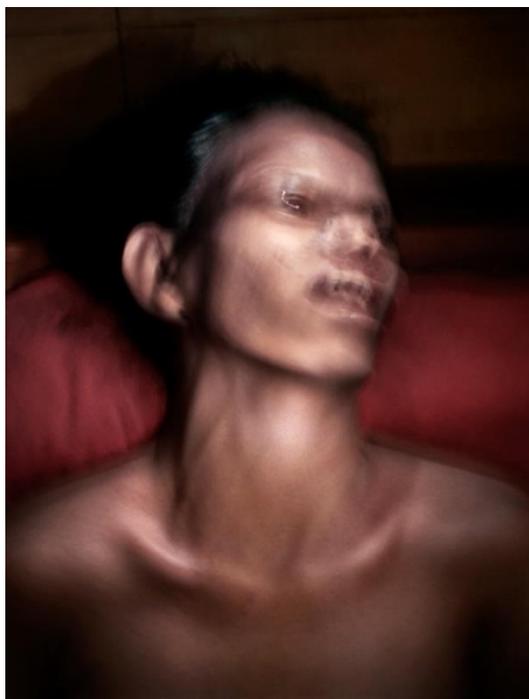


Figura 107. D'AGATA. *Antibodies*
(2014, p. 403)



Figura 108. D'AGATA. *Antibodies*
(2014, p. 404)

As imagens acima revelam um pouco do fluxo e do embate de estéticas diurnas e noturnas compiladas em *Antibodies*. Novamente, vemos o cotejamento entre definição e nitidez de um lado, *flou* e movimento de outro. A luz que descreve, fixa e enquadra contra a noite que liberta, move e borra. Prédios decadentes (figura 104), trabalhadores em pé exercendo atividades laborais e rotineiras (figura 105) em oposição à carne, ao corpo em fluxo (Figuras 106, 107 e 108). Outro conflito mais sutil que essas imagens demonstram diz respeito ao ato fotográfico em si. Em sua fase diurna, d'Agata performa os mais básicos princípios do realismo fotográfico. Num esforço similar ao da catalogação, com que boa parte da fotografia oitocentista se valeu do equipamento fotográfico, d'Agata olha o mundo recolhendo provas. Aqui, ele trabalha para compor um panorama frio e descritivo. A composição frontal, a ampla iluminação, a grande profundidade de campo denotam a ênfase em retirar da imagem qualquer marca de estilo, qualquer tipo de intencionalidade que fuja da descrição realista. A ideia parece ser propor um retorno das concepções miméticas, especulares, que entendiam a imagem fotográfica como um decalque do real.

Na fase noturna se passa o oposto, d'Agata fotografa “mais com o corpo do que com os olhos” (ROUILLÉ, 2013, p.32). Sob efeito das drogas, algumas vezes ele sequer chega a disparar o aparelho, delegando a tarefa a outra pessoa. Aqui, ele dispensa o postulado básico do enquadramento, fotografa “de maneira serial, em fluxo, sem jamais visar, nem enquadrar, nem focar” (*ibidem*, p.34). O ato muda da prática da composição para a captura nervosa. Embora algum controle faça parte de seu processo,²⁵¹ não há uma construção visual plena ao modo do que ocorre na fase diurna. Opera-se um verdadeiro arrancar fotográfico do fluxo do movimento. Esse método privilegia a jornada noturna do fotógrafo, uma vez que conclui a “tentativa de dar substância não a um olhar, mas a uma experiência” (OLGIVIE, 2014, p.133). O método se expande até terminar na contaminação do receptor, que, defrontado com esses corpos, é obrigado a “ouvi-los e senti-los em vez de vê-los” (*ibidem*). A contaminação noturna dos anticorpos se realiza por meio da arte.

²⁵¹ Por mais que boa parte do processo fotográfico de d'Agata em sua fase noturna dependa de altas doses de descontrole, de capturas que recusem a dinâmica da composição de um olhar que trabalhe dispendendo minuciosamente os elementos no quadro, há sim momentos em que o fotógrafo se vale de certos controles e manipulações com intenções criativas. Podemos ver isso na centralização das imagens e em elementos arranjados a exemplo dos lençóis vermelhos que cobre o leito em diversas de suas imagens, como nas figuras 105, 106 e 107. Segundo Léa Bismuth, esse lençol que assume “um tom carmim profundo, à noite, como a cortina de um palco de teatro” (2014, p.168) é levado pelo fotógrafo em algumas de suas incursões. Uma estratégia que permite um diálogo com o drama e o apelo da “cortina barroca” (*ibidem*). Outro exemplo da racionalidade operando em parte de seu processo ocorre nas montagens de suas exposições e livros, um momento posterior que algumas vezes depende de passagens do fotógrafo por clínicas de desintoxicação para conseguir trabalhar. Sobre essa parte mais racional e sua dedicação a ela, o artista revelou que trabalha como um “maníaco na hora de construir a coerência do trabalho depois” (D'AGATA, 2010, s/p).

5.5 – Algumas considerações

A obra de Antoine d'Agata é uma das expressões mais potentes da fotografia e de sua relação com alguns sentidos associados ao noturno no contemporâneo. Determinados aspectos dialogam com momentos anteriores, como a estética obscura e o investimento sobre o corpo “monstruoso, transgressivo” (MYRONE, 2006, s/p), do Romantismo de Fuselli ou Goya. Outro diálogo possível se estabelece com o Surrealismo no que diz respeito ao interesse na atualização da escrita automática. Essa relação se dá na dedicação a estados de inconsciência e de descontrole das ações do corpo a partir do consumo de drogas ou de estados eufóricos proporcionados pelo prazer sexual. Embora seu processo seja muito diferente dos expedientes levados a cabo por fotógrafos daquele momento histórico (vide as traduções desse princípio em Brassai, Man Ray e outros comentados no terceiro capítulo), há aqui a busca por um automatismo performado por um corpo não submetido ao controle consciente. Neste sentido, suas explorações focadas nas ações automáticas do gesto livre de submissões morais ou racionais o aproximam a pensadores do período surrealista, como Bataille e Artaud.

A aproximação com Bataille se observa pela radicalidade com que leva a cabo a noção de experiência interior. Filiando-se a fotógrafos como Larry Clark e Nan Goldin, que a partir da segunda metade do século XX começam a implicar as próprias vidas em seus processos, narrativas e estética fotográfica, d'Agata radicaliza essa abordagem ao propor “uma viagem ao limite do que é possível para o homem” (BATAILLE, 1954). Movimentando-se em um fluxo constante pelas periferias do mundo, o fotógrafo propõe uma entrega total aos excessos, dores e prazeres, interagindo com prostitutas e viciados. “É preciso buscar a verdade em outro lugar, apesar do medo, aventurar-se na noite, largar tudo, mergulhar em um abismo sabendo que não se pode sair ileso, tocar o fundo, sentir a vida escapar, ousar falhar, não ser nada”²⁵² (D'AGATA, 2014, p.13). O esvaziamento proposto, assim como na crueldade do teatro de Artaud, visa a uma liberdade extrema permitida somente ao corpo liberto da mente e de todas as pressões da consciência que o submete e informa. É assim que também o conflito margem/centro se verifica em sua obra, uma vez que acredita que tal revolta só se organiza a partir da periferia, do *Terrain Vague*, local distante do foco de ordem e de luz do centro.

Outro componente de sua gramática é a diluição das distâncias. Desde a participação do artista no quadro, como na figura 108 e em tantas outras presentes nas publicações, catálogos e

²⁵² “one must seek truth elsewhere, despite the fear, venture into the night, let go of everything, dive into an abyss knowing one cannot emerge unscathed, touch bottom, feel life escaping, dare to fail, to be nothing” (Tradução do autor)

acervos *on-line* do artista (que rompe com o afastamento da tradição documental), até sua escolha por enquadramentos em primeiro, primeiríssimo plano e *close ups* objetiva-se uma atenção imediata ao corpo. Algo que estabelece, tanto na imagem quanto nos textos do artista, uma reivindicação à saída da passividade presente na noção de espetáculo defendida pelos situacionistas. A ideia de um compromisso artístico que atue na vida e na cidade, especialmente em suas margens, é assumida por d'Agata na criação de seu jogo de excesso. Evidentemente que essa postura, da mesma forma que a própria utopia situacionista, encontra resistências.

Paridis (2017) fala sobre as aporias, ou contradições que surgem entre os discursos, intenções políticas e na práxis do artista. Embora reconheça que haja de fato uma expressão estético-política, o autor percebe o investimento excessivo em uma postura autocentrada que “evacua o trabalho de mobilização de massa, para viver, imediatamente e para si mesmo, criando ‘situações’ de libertação” (PARIDIS, 2017, p.71).²⁵³ Uma perspectiva que, como outras oriundas do Situacionismo, é considerada efêmera por “separar o indivíduo de qualquer coletividade política organizada para uma mudança social sustentável”, resultando na construção de “uma subjetividade egoísta baseada na satisfação de seus próprios apetites” (MARCOLINI, 2013, p. 313).²⁵⁴

Em consequência, outra crítica recorrente se estende ao papel das mulheres em seu trabalho. Como lembra Olano, a obra de d'Agata é censurada por supostamente se basear em uma estetização da prostituição, algo que reforçaria a falta de senso crítico da situação das prostitutas, que em muitos lugares - como no sudeste asiático, onde grande parte de sua obra é realizada - não possuem sequer regulamentação da sua profissão (2015, p.293). Em resposta à pesquisadora, d'Agata afirma que suas relações com essas mulheres extrapolam a questão financeira, sendo que com muitas delas, a exemplo de “Ka” que acompanhamos em *Ice*, estabelece relações duradouras e de confiança. Embora este e outros de seus argumentos não invalidem as críticas, tampouco as justificam. D'Agata sabe que há, de fato, uma assimetria entre ele e as mulheres que aceitam participar de seu jogo.

Não me comparo com elas, nem tenho a mesma vida que elas. Eu não sou idiota. Eu sei que minha liberdade é baseada na minha escolha de enfrentar o medo. Essas meninas não escolhem. É muito importante e eu tento falar sobre isso no trabalho. (D'AGATA In OLANO, 2015, p.425)²⁵⁵

²⁵³ “évacue de fait le travail de mobilisation des masses, pour vivre, tout de suite et pour soi-même, en créant des ‘situations’ de libération.” (Tradução do autor)

²⁵⁴ “détacher l’individu de toute collectivité politique organisée durablement en vue du changement social” (...) “une subjectivité égoïste repliée sur l’assouvissement de ses propres appétits” (Tradução do autor).

²⁵⁵ “No me comparo con ellas, ni tengo la misma vida que ellas. No soy estúpido. Sé que mi libertad se basa en que yo escojo confrontar el miedo. Esas chicas no lo escogen. Es muy importante y trato de hablar de eso en el trabajo.” (Tradução do autor)

Certamente, seu projeto de presença o coloca diante de questões éticas que não excluem sua abordagem a uma crítica pertinente. O que nos parece importante salientar, não obstante, é a relevância de sua proposta em nossa investigação, uma vez que apresenta a radicalidade de um audacioso projeto de contaminação noturna na fotografia contemporânea. Sua obra é um manifesto que se opõe ao capitalismo e suas bases disciplinares, controladoras, produtivas e institucionais, fundadas em uma ontologia luminosa que privilegia a razão e a ordem. Na fotografia, isto se fez sentir por um realismo que submeteu boa parte das imagens à tarefa da descrição das aparências, produzindo e legitimando certos modelos, classificações e posições aos indivíduos, especialmente ao longo do século XIX (mas não apenas). Para tanto, sua estratégia, evidenciada nos dois livros que comentamos e na exposição *Antibodies*, propõe uma dialética luminosa ou um confronto entre estéticas do dia e da noite.

De um lado, imagens em série formam um grande catálogo de retratos de identificação ou fachadas de lugares inóspitos ou decadentes. De outro, corpos nus, marcados, com cicatrizes, manchados, debilitados, em movimentos que, a partir do *flou*, se deformam e impedem o reconhecimento, ou ainda longas séries que pintam a expressão do espasmo, figura paradoxal do movimento inerte. Nas cenas diurnas, d'Agata afirma, por meio da proximidade, da claridade, do enquadramento, da serialização e da nitidez, certo estado de coisas: um aprisionamento temporal das aparências e das formas em torno de uma classificação, de uma identidade. Ao fazê-lo, chama a atenção para um estado constante de vigilância (não é à toa o recorrente uso das poses frontais e de perfil, tradicionalmente usadas pela polícia e outros órgãos de identificação e controle). Suas imagens noturnas, por outro lado, apelam para a prevalência das sombras e para o movimento, seja dos corpos ou dos rostos, reforçando um caráter muito mais imaginativo e atemporal.

Nessa dialética apresentada nos seus livros e exposições, fica evidente um elogio da potência das sombras enquanto espaço privilegiado para a liberdade, contra os enquadramentos impostos por um regime diurno. Mesmo que à primeira vista a crueza de suas imagens da noite provoque o choque diante dos corpos *frankenstein*, da falta de referência do *flou*, bem como das insólitas expressões do espasmo, seu exame em contraste com as imagens diurnas nos permite ver a face oculta do aforismo celebrado em um filme de Jacques Rivette: “o dia pertence ao poder, a noite à potência” (LE PONT DU NORD, 1981).²⁵⁶ “É para o advento deste ‘mal’ que eu luto” (DELORY-MOMBERGER ET D’AGATA, 2008, p.51),²⁵⁷ confirma d’Agata. É

²⁵⁶ “Le jour appartient au pouvoir, la nuit à la puissance” (Tradução do autor)

²⁵⁷ “C’est pour l’avènement de ce ‘mal’ que je me bats” (Tradução do autor)

neste sentido que sua obra pretende assumir o caráter de uma infecção contemporânea a partir de seus *Anticorps* noturnos.

Conclusão

Esta tese se construiu enquanto um esforço para compreender a presença de uma estética noturna na fotografia contemporânea e os deslocamentos desse tipo de imagem ao longo do tempo. Assim, nosso trabalho demonstrou, a partir da análise da obra de três fotógrafos do século XX, bem como da contextualização de algumas experiências do século XIX, um caminho evolutivo da linguagem fotográfica no que diz respeito a sua capacidade em representar, se referir ou dialogar com imaginários longamente associados à noite, ou ao noturno. Esse trajeto nos ajuda a compreender a relativização contemporânea da hegemonia diurna como uma vocação da fotografia, especialmente naquelas imagens que se prestam a construir um discurso sobre o real, como é o caso da documentação fotográfica. Tal movimento já vem sendo apontado por outros autores com diferentes perspectivas, como comentamos na introdução, a cujos esforços essa tese se soma.

Nosso foco aqui, todavia, foi perceber como os reflexos do conflito entre luz e sombra característicos da modernidade foram reproduzidos no âmbito da fotografia oitocentista e superados, ou ao menos reposicionados, a partir do surrealismo, muito em função da percepção da capacidade do meio em construir a realidade, e não em capturá-la, espelhá-la, ou registrá-la apenas. Assim, imagens obscuras, borradas (*flou*), com baixa definição, associadas ao mundo noturno das artes, passaram a disputar e a compor a complexa trama do real no âmbito da fotografia. As obras de Georges Brassai, Claudia Andujar e Antoine d'Agata contribuem para povoar e complexificar o mundo contemporâneo com os aspectos imaginários, invisíveis, transgressores, estranhos da noite urbana, do modo de vida e da cosmovisão dos Yanomami e do submundo marginal.

Brassai construiu em seus livros a noite da metrópole urbana como um cenário, palco do estranhamento operado pelas luzes artificiais e pelo desvio que personagens menos prestigiados como as prostitutas, os bandidos, os homossexuais e outros assumem em contraponto com a normalidade e a disciplina diurna. Apesar de compartilhar alguns recursos estéticos com o pictorialismo, a exemplo do *flou* em algumas paisagens, Brassai assume sua paixão pela cidade em seu aspecto lúbrico, ressignificando a perspectiva pictorialista, como nos referimos no capítulo 2. Ao mesmo tempo, sua obra se inscreve em um período em que o surrealismo vem resgatar a autoridade da imaginação e dos sonhos, questionando velhos ideais de objetividade com que a modernidade buscou definir a realidade.

Em sua longa trajetória de convivência, militância e produção fotográfica sobre os Yanomami, Claudia Andujar criou uma potente estética noturna como estratégia para comunicar a ancestralidade desse povo amazônico, bem como sugerir a comunicação com o invisível que rege sua cosmovisão, seu modo de ser e sua realidade. Em um esforço singular de compreensão e tradução de uma cultura imensamente diversa, Andujar confrontou antigas estéticas diurnas e descritivas da tradição fotográfica que lançaram um olhar perscrutador, classificatório ou de apelo exótico aos povos originários. Lançando mão de estratégias e técnicas fotográficas diversas, a fotógrafa suíça-brasileira adentrou a densidade da floresta e as malocas comunitárias não para iluminar, ordenar ou descrever esses espaços e os Yanomami, tampouco para idealizá-los, mas para trazer ao público um vislumbre da complexidade de sua existência em comunhão com a floresta amazônica.

Desde o final dos anos 1990, Antoine d'Agata produz uma potente obra fotográfica que vem povoar o imaginário contemporâneo com a crueldade e a potência da do contraditório noturno situado na margem e na carne. A partir da implicação dele com o tema que fotografa, da presença nas situações que cria, d'Agata propõe um manifesto dirigido não apenas a uma estética fotográfica diurna hegemônica, mas a todo o espetáculo moderno compreendido a partir da perspectiva situacionista. Desse modo, sua obra apresentada em diversos livros e exposições opera um cotejamento entre imagens do dia e imagens da noite, entre a conformação e classificação da luz e a deformação e indefinição da noite e do borrado. O resultado promove uma glorificação das sombras em uma oposição direta aos postulados diurnos do realismo fotográfico, bem como à disciplina moderna.

De fato, o que vemos nesses trabalhos é um confronto a antigas perspectivas diurnas do realismo fotográfico que ecoavam a disciplina e o ímpeto classificatório moderno seja nas fotos antropométricas, na produção de harmonia do controle espacial das paisagens úteis, ou mesmo nas finalidades probatórias, explicativas de muitos expedientes informativos em seu uso da fotografia. Opera-se, então, um reencantamento da realidade, bem como a valorização da diferença e do invisível. Mesmo assim, devemos ter em mente que os trabalhos dos três artistas, e de tantos outros citados ao longo da tese, não impedem que haja atualmente uma demanda por mais luz sempre renovada. O avanço luminoso se faz sentir desde a ampliação e sofisticação da iluminação artificial, que configura nossas “sociedades de 24 horas” e é responsável pela crescente “poluição luminosa” (SEITTER, 2012, p.37), até o aumento aparentemente sem limites das resoluções das imagens digitais. Estas, é bom que se diga, atualizam o confronto luminoso permitindo uma renovação da visualidade diurna conformando uma hiper-realidade

altamente definida, ao mesmo tempo que permite se fotografar em baixas luzes e trazer o universo noturno para a imagem fotográfica sem todo um aparato de iluminação artificial, mesmo que por vezes esses recursos ainda tentem reproduzir uma visualidade diurna. Assim, as obras aqui estudadas devem ser entendidas não como a imposição de “qualquer obscurantismo, mas como uma ‘contra-revolução’, voltada para uma cultura ‘dia-noite’” (*ibidem*). Ou seja, enquanto polos noturnos de um conflito entre luz e sombra que a todo tempo se renova.

Por fim, acreditamos que nossa tese demonstra a pertinência e a potência do “noturno” enquanto categoria ou, nas palavras de Bronfen, enquanto “tropo” conceitual (2013, p.19). É através do noturno que conseguimos desenvolver uma análise ampla em torno da fotografia documental que levou em consideração uma variedade de elementos estéticos como o *flou* e outras formas de indefinição, além daquelas imagens em chave baixa que remetem a visualidade ou a luz noturna. Pudemos ainda articular trabalhos e temas aparentemente distantes como a obra de Brassai e o surrealismo, trazer à tona aspectos da cultura Yanomami e propor um cotejamento com a tradição da iconografia fotográfica sobre indígenas, além de analisar a obra de d’Agata e sua utopia a favor da margem. Tudo isso compondo um movimento ascendente que coaduna com a ampliação das possibilidades expressivas da fotografia e dos imaginários que compõe a realidade contemporânea. Assim, mesmo sem pretender esgotar o tema, também acreditamos que este trabalho contribui no sentido de dar densidade teórica ao termo “noturno” que é amplamente utilizado no âmbito da fotografia, mas que ainda possui tão poucas abordagens acadêmicas.

Bibliografia

ALBERT, Bruce. Os Yanomami. In: ANDUJAR, Claudia. **Yanomami**. São Paulo: DBA, 1998.

_____. Um mundo cujo nome é floresta. in: ANDUJAR, Claudia. **A Luta Yanomami**. Thyago Nogueira (Org.). 2. Ed. São Paulo: IMS, 2019. p. 102-111.

ANDUJAR, Claudia. **A Luta Yanomami**. Thyago Nogueira (Org.). 2. Ed. São Paulo: IMS, 2019.

_____. **A Vulnerabilidade do ser**. São Paulo: Cosac Naify, Pinacoteca do Estado, 2005.

_____. **Mitopoemas Yãnomam**. São Paulo: Olivetti do Brasil S.A., 1978.

_____. **No lugar do outro**. (Catálogo de exposição). São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2016.

_____. Poesia, pintura e fotografia. Entrevista. In ANDUJAR, Claudia. **A Vulnerabilidade do ser**. São Paulo: Cosac Naify, Pinacoteca do Estado, 2005. p. 102-125. Entrevista concedida a Augusto Massi, Eduardo Brandão e Alvaro Machado em novembro de 2004.

_____. (1975). Relação: homem para homem. In ANDUJAR, Claudia. **A Luta Yanomami**. Thyago Nogueira (Org.). 2. Ed. São Paulo: IMS, 2019. p. 98-101

_____. **Relatório Yanomami 82: Situação de Contato e Saúde**. (relatório). São Paulo: Comissão Pela Criação do Parque Yanomami (CCPY), 1982. Disponível em < <https://acervo.socioambiental.org/acervo/documentos/relatorio-yanomami-82-situacao-de-contato-e-saude-recomendacoes-para-criacao-e>>. Acesso: 19 jan. 2022.

_____. **Yanomami: Frente ao Eterno**. São Paulo: Praxis, 1978.

_____. **Yanomami**. São Paulo: DBA, 1998. > rever ordem alfabética e incluir os três livros de 1978

ANDUJAR, Claudia; LOVE, George. **Amazônia**. São Paulo: Práxis, 1978.

ARTAUD, Antonin. (1933). Acabar com as Obras-Primas. In ARTAUD, Antonin. **Os escritos de Antonin Artaud**. Tradução de Cláudio Willer. Porto Alegre: Editora L e PM, 1983.

ARTAUD, Antonin. (1945). A dança do Peiote. In ARTAUD, Antonin. **Os escritos de Antonin Artaud**. Tradução de Cláudio Willer. Porto Alegre: Editora L e PM, 1983.

ARTAUD, Antonin (1924-1927a). Carta ao Papa. In ARTAUD, Antonin. **Os escritos de Antonin Artaud**. Tradução de Cláudio Willer. Porto Alegre: Editora L e PM, 1983.

ARTAUD, Antonin (1924-1927b). Carta aos Médicos-chefes dos manicômios. In ARTAUD, Antonin. **Os escritos de Antonin Artaud**. Tradução de Cláudio Willer. Porto Alegre: Editora L e PM, 1983.

ARTAUD, Antonin. (1938). O Teatro e a Crueldade. In ARTAUD, Antonin. **Os escritos de Antonin Artaud**. Tradução de Cláudio Willer. Porto Alegre: Editora L e PM, 1983.

ARTAUD, Antonin (1924-1927c). Segurança pública: a liquidação do ópio. In ARTAUD, Antonin. **Os escritos de Antonin Artaud**. Tradução de Cláudio Willer. Porto Alegre: Editora L e PM, 1983.

AZOURY, Philippe. La photographie et la Putain. In **Actes : Antoine d'Agata une présence politique**. Marseille: André Frère Éditions, 2014. p. 144-147.

BARDI, Pietro Maria. (1958). From a line to a smile. In ANDUJAR, Claudia. **A Vulnerabilidade do ser**. São Paulo: Cosac Naify, Pinacoteca do Estado, 2005. p. 215-227

BATAILLE, Georges. (1954). **La experiência interior**. Madrid: Taurus Ediciones S.A, 1973.

_____. (1961). **Las lágrimas de Eros**. Traducción de David Fernández. Barcelona: Tuquets Editores, 1997.

BATE, David. **Photography and Surrealism: sexuality, colonialism and social dissent**. London e New York: I.B Tauris, 2003.

BENJAMIN, Walter. (1939). Paris, A capital do século XIX. In **Passagens**. Tradução de Irene Aron. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

_____. (1931). Pequena história da fotografia. In **Mágia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BIGG, Charlotte. Of Blurs, maps and portraits: photography and the moon. In GONZALEZ, Carmem. **Selenes's two faces: from 17th century drawings to spacecraft imaging**. Boston: Leiden, 2018. p.114-146.

BIGOT, Nina. La Nuit Épuisée: poïétique d'une insomnie collective. **Cahiers ERTA**, v. 27, 2021, p. 58–83. Disponível em <<https://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/CE/article/view/6154>>. Acesso : 10 abr. 2022.

BISMUTH, Lèa. Antoine d'Agata De l'atelier du Peintre à l'atelier du monde. In **Actes. Antoine d'Agata une présence politique**. Marseille: André Frère Éditions, 2014. Pág. 167-169.

BLAISE, Mario. Représentations des drogues et de l'addiction dans la photographie contemporaine. In Revue **Psychotropes**. v. 20, 2014, p. 21-39.

BOGOSSIAN, Gabriel. **O curador Gabriel Bogossian fala sobre o trabalho de Claudia Andujar com os Yanomami na luta contra a herança colonial brasileira**. Entrevista. Associação Cultural Vídeo Brasil, 2017. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/news/2205408>>. Acessado em 02 fev 2022.

BRANDÃO, Carlos. Fotografar, documentar, dizer com a imagem. In **Cadernos de Antropologia e Imagem**. Rio de Janeiro, n.18, 2004, p.27-54

BRASILIANA FOTOGRAFICA. Site oficial. Disponível em: <
<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/>>. Acesso: 03 fev. 2022.

BRASSAÏ, Georges. (1932). **Paris by Night**. Translated by Gilbert Stuart. New York: Pantheon Books, 1987.

_____. **Camera in Paris**. London: The Focal Press, 1949.

_____. **Histoire de Marie**. Paris : Édition du Point du Jour, 1949.

_____. (1964). **Conversations with Picasso**. Translated by Jane Marie Todd. Chicago : The University of Chicago Press, 1999.

_____. **Henry Miller, grandeur nature**. Paris: Gallimard, 1975.

_____. **The Secret Paris of the 30's**. New York and London: Thames & Hudson, 1976.

_____. **Letters to my parents**. Translation P. Laki & B. Kantor. Chicago: The University of Chicago Press, 1997.

_____. **Les artistes de ma vie**. Paris: Éditions Denoël, 1982

_____. Les sculptures involontaires. **Minotaure**, n° 3-4, p.68, Dez, 1933.

_____. (1997). **Proust e a fotografia**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BRETON, André. (1924). **Primer Manifiesto del Surrealismo**. In Manifiestos del Surrealismo. Traducción de Aldo Pellegrini. Buenos Aires : Editorial Argonauta, 2001.

_____. **Le Surréalisme et la peinture**. Paris: Gallimard, 1928.

_____. (1928). **Nadja**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BRIGHT, Deborah. (1985). Of Mother Nature and Marlboro man: an inquiry into the cultural meanings of landscape photography. In: BOLTON, Richard (Ed.). **The Contest of meaning**. Cambridge: MIT Press, 1993. Disponível em: <
http://towery.lehman.edu/photohistory/PhotoReadings/Bright-Marlboro_Landscape.pdf>. Acessado em 15 de setembro de 2021.

BRONFEN, Elisabeth. **Night Passages: Philosophy, Literature and Film**. Columbia University Press, 2013.

CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. Tradução: Frederico Bonaldo. São Paulo: Editora G.Gili, 2013.

CASTANHEIRA, Rafael. **Rupturas na Fotografia Brasileira: A poética engajada de Claudia Andujar, Miguel Rio Branco e Mario Cravo Neto**. Tese. (Doutorado em Comunicação Social). Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília. 2017.

CÉLINE, Louis-Ferdinand. (1932). **Viagem ao fim da noite**. São Paulo: Editora Schwarcz, 2014.

CLARK, Kenneth. **Landscape Into Art**. London: John Murray, 1952.

CLARK, Larry. **Tulsa**. New York: Lustrum Press, 1971.

CLASTRES, Pierre. (1980). **Arqueologia da Violência: Pesquisas de Antropologia Política**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CLIVE, Scott. **Street Photography: From Atget to Cartier-Bresson**. London: I.B Tauris & CO, 2009.

COLLOMB, Gérard. Imagens do outro, imagens de si. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, n.6 (1), 1998, p. 65-80

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Tradução de Verrah Chamma. Rio de Janeiro: contraponto, 2012.

D'AGATA, Antoine. (2013). **Antibodies**. Translated by David H. Pickering. New York: Prestel Verlag, 2014.

_____. **Cidade de Pedra**. Void Editions: Paris, 2016.

_____. El compromiso vital de un fotógrafo de Magnum. **Entrevista concedida a Núria Ferré Gras**. Nikonistas, 2008. Disponível em: <http://www.nikonistas.com/digital/notices/entrevista_a_antoine_d_agata_2352.php>. Acesso: 21 abr. 2022.

_____. Fear, Desire, Drugs and, Fucking. **Entrevista concedida a Alex Sturrock**. Vice, 2010. Disponível em <https://www.vice.com/en_uk/article/ppzp78/fear-desire-drugs-fucking-608-v17n11>. Acesso: 13 jun. 2018.

_____. **Home Town**. Paris, Le Point du Jour Editeur, 2002.

_____. **Ice**. Editado por Rafael Garido. Marseille: Images en manoeuvres, 2012.

_____. **Insomnia**. Marseille : Images en manoeuvres, 2003.

_____. Huis-Clos. **Le monde Diplomatique**, Paris, dezembro de 2000. Disponível em https://www.monde-diplomatique.fr/2000/12/D_AGATA/2594. Acesso em: 26 abr. 2022.

_____. **Mala Noche**. Nantes: En Vues, 1998.

_____. **Manifeste**. Paris: Le Point du jour Éditeur, 2005.

_____. **Stigma**. Marseille: Images en Manoeuvres Éditions, 2004.

D'AGATA, Antoine, DELORY-MOMBERGER, Christine. **Le Désir du monde**. Paris: Téraèdre, 2008.

D'ANGELO, Paolo. **A estética do romantismo**. Tradução de Isabel Teresa Santos. Lisboa: Estampa, 1998.

DEBORD, Guy. (1955). Introdução a uma crítica da geografia urbana. In JACQUES, Paola. **Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade / Internacional Situacionista**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

_____. Relatório sobre a construção de situações e sobre condições de organização e de ação da tendência situacionista internacional. In JACQUES, Paola. **Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade / Internacional Situacionista**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

_____. **A Sociedade do Espetáculo**. Lisboa: Editora Antipáticas, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: Lógica da Sensação**. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2007.

DE SOLÁ-MORALES RUBIÓ, Ignasi; LEVESQUE, Luc. Urbanité Intersticielle. **Inter: Art Actuel**, v.61, 1995, p.27-28.

DIAS, Inês Cordeiro Silva. **A Figura da Prostituta em Henry Miller e Brassai**. Dissertação de mestrado. (Mestrado em Estudos Comparatistas). Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2007.

DOBAL, Susana M. Ciência e exotismo: os índios na fotografia brasileira do século XIX. **Cadernos de Antropologia e Imagem**. Rio de Janeiro, n.12, p.67-86. 2001.

_____. Sete sintomas de transformação da fotografia documental. **Ícone** (Recife. Online), v. 14, 2012.

_____. Os grafites de Brassai: documento de um imaginário histórico. **Lugar Comum**, Rio de Janeiro, v. 1, n.5 e 6, 1998, p. 221-238.

DURAND, Gilbert. **O imaginário: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Tradução: Renée Eve Levié. 4ª ed. - Rio de Janeiro: Difel, 2010.

ECKERMAN, Johann Peter. (1838) **Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida 1823-1832**. Traduzido por Mario Luiz Frungillo. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2017.

EDER, Josef Maria. (1972) **History of photography**. Translated by Edward Epstein. Canada: General Publishing Company, 1978.

ENTLER, R. & OLIVEIRA JR., A. R. Rio de mão dupla: dois olhares sobre a metrópole. **Revista FACOM**. n. 11. São Paulo: 2003. p.6-14.

FERNANDES JUNIOR, Rubens e CORRÊA DO LAGO, Pedro. **O século XIX na fotografia brasileira: Coleção Pedro Corrêa Lago**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2000.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade: A vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.

_____. **Microfísica do poder**. São Paulo: Graal, 1998.

_____. (1975). **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. tradução de Raquel Ramallete. 38 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

FREUD, Sigmund. (1915). **The Unconscious**. Translated by James Strachey. In *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Vol. 14. 159–215. London: Hogarth, 1957.

GALLOIS, Dominique Tilkin. Terras ocupadas? Territórios? Territorialidades?. In Fany Ricardo. (Org.). **Terras Indígenas & Unidades de Conservação da Natureza**. 1ed. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2004, v. p. 37-41.

GARCIA DOS SANTOS, Laymert. Experiência estética e simpatia bergsoniana. In ANDUJAR, Claudia. **A Vulnerabilidade do ser**. São Paulo: Cosac Naify, Pinacoteca do Estado, 2005. p. 46-61

GAUTRAND, Jean-Claude. **Brassäi: Paris**. Londres: Taschen, 2008.

GOLDIN, Nan. **The ballad of sexual dependency**. New York: Aperture Foudation, 1986.

GRANGEIRO, Cândido Domingos. **As artes de um negócio: a febre photographica São Paulo: 1863-1886**. Campinas: Mercado das Letras, 2000.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2015.

HATA, Luli. **Interdiscursividade na potência do falso: cosmogonia Yanomami e etnopoética de Claudia Andujar**. 2017. 242 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

HATOUM, Milton. **A cidade Ilhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. (1770-1831). **Ciência da Lógica: A doutrina do ser**. Traduzido por Christian G. Iber, Marolen L., Miranda e Federico Orsini. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2016.

HERKENHOFF, Paulo. (1994). A espessura da luz - fotografia brasileira contemporânea. In ANDUJAR, Claudia. **A Vulnerabilidade do ser**. São Paulo: Cosac Naify, Pinacoteca do Estado, 2005. p. 228-237

HESIOD. **Theogonie**. Edited and translated by Karl Albert. Sankt Augustin: Academia, 1998.

IMS. **Instituto Moreira Sales**, 2014. Site oficial. Acesso: 10 Mai. 2021. Disponível em: <https://ims.com.br/por-dentro-acervos/noitedia/>>

JACQUES, Paola. **Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade / Internacional Situacionista**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JESSE, Kerstin. Myth, Dream, and the Queen of the Night. In HUSSLEIN-ARCO, Agnes, BORCHHARDT-BIRBAUMER, Brigitte e KREJCI, Harald (eds.). **Awakening the Night – Art from Romanticism to the Present** (catálogo de exposição). Munique: Prestel Verlag, 2012. p. 92-93.

KEIMING, Lance. **Night Photography: Finding your way in the dark**. Oxford: Elsevier, 2010.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KOSSOY, Boris. **Origens e expansão da fotografia no Brasil, Século XIX**. Rio de Janeiro, MEC/Funarte, 1980.

_____. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 4 Ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

_____. **Fotografia e história**. 5. Ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

KRENAK, Ailton. **Claudia Andujar por Ailton Krenak: Conversa na Galeria**. Instituto Moreira Sales (IMS). Entrevista. 2019. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=KrEBwopx_oA>. Acesso: 19 jan. 2022.

LE BAL. **Site Oficial**. Disponível em <<https://www.le-bal.fr/le-projet>>. Acesso: 12 mai. 2022.

LE PONT DU NORD. Direção: Jacques Rivette. Produção de *Les films du Losange*. França, 1981. DVD, 129min.

LES CATACOMBES DE PARIS, L'histoire du site. 2018. Acesso: 18 Nov. 2021. <https://www.catacombes.paris.fr/lhistoire/lhistoire-du-site>

LOMBARDI, Kátia. **Documentário Imaginário: Novas potencialidades na fotografia documental contemporânea**. 2007. 172 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFMG, 2007.

_____. Documentário Imaginário: Reflexões sobre a fotografia Documental Contemporânea. **Revista Discursos Fotográficos**, Londrina, v.4, n.4, 2008, p.35-58.

LOVECRAFT, H. P. (1973) **O horror sobrenatural na literatura**. Tradução de João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1987.

LOWY, Michel. A cidade, Lugar Estratégico do Enfrentamento das Classes: Insurreições, Barricadas e Haussmannização de Paris nas Passagens de Walter Benjamin. in: LOWY, Michel; BENSaid, Daniel. **Centelhas: marxismo e revolução século XXI**. 1 Ed. São Paulo: Boitempo, 2017. P. 103-118.

MACARDÉ, Bernard. La propagande par le fait d'Antoine D'Agata. In **Actes: Antoine d'Agata une présence politique**. Marseille: André Frère Éditions, 2014. Pág. 124-131.

MAC ORLAN, Pierre. (1937). **Masques sur mesure**. Paris: Gallimard, 1965.

MANJABOSCO, Ângelo. **O fotolivro "Amazônia" e o enigma da ponta de filme**. Revista Zum, 04 de fev. 2016. Disponível em:

<<https://revistazum.com.br/livros/amazonia-andujar-love/>>. Acesso: 30 nov. 2021.

MARCILHACY, Vincent; PRUGNAUD, Veronique. **Francis Bacon, Antoine d'Agata**. Paris : The Eyes Publishing, 2020.

MARCOLINI, Patrick. L'Internationale situationniste et la querelle du romantisme révolutionnaire. **Noesis**, n.11, 2007.

MARICONDA, Letícia Freire. **Brassai: Poéticas Visuais e Trajetórias Urbanas**. 2016. Dissertação. (Mestrado em Filosofia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. USP.

MELLO, Maria Teresa Vilela Bandeira. **Arte e Fotografia: O movimento Pictorialista no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

MÉLON, Marc. Au-delà du réel, la photographie d'art. Première maturité de la photographie (1870-1914). In LEMAGNY, Jean-Claude et ROUILLÉ, André (Orgs.). **Histoire de la photographie**. Paris: Larousse-Bordas, 1998. p. 82-101

MERCIER, Louis Sébastien. (1786). **Paris, l'an 2440 : rêve s'il en fut jamais**. Paris: La Découverte, 1999.

MILTON, John. (1674). **Paradise Lost**. Everyman's Library. London: Dent, 1956.

MORAES, Eliane Robert. Breton diante da esfinge. In BRETON, André. **Nadja**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.7-15.

MOURA, Diógenes. O dia em que Claudia Andujar abriu sua gaveta. In ANDUJAR, Claudia. **A Vulnerabilidade do ser**. São Paulo: Cosac Naify, Pinacoteca do Estado, 2005. p. 36-43

MYRONE, Martin. **Fuseli to Frankenstein: The Visual Arts in the Context of the Ghotic**. (catálogo de exposição - Ghotic Nightmares exposition). Londres: Tate, 2006. Disponível em <<https://web.archive.org/web/20071009185506/http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/got-hicnightmares/essay.htm>>. Acesso: 18 fev.2021

NADAR, Félix. (1900) **When I was a photographer**. Translated by Eduardo Cadava and Liana Theodoratou. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2015.

NOGUEIRA, Thyago. Claudia Andujar: A luta Yanomami. In ANDUJAR, Claudia. **A Luta Yanomami**. Thyago Nogueira (Org.). 2. Ed. São Paulo: IMS, 2019. p. 161-272

OLANO, Érika Goyarrola. **Autorreferencialidad en la fotografía contemporánea. Francesca Woodman, Antoine d'Agata y Alberto García-Alix**. 2015. Tese. (Doutorado em humanidades). Departamento de Humanidades, Instituto Universitário de Cultura, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona.

OLGIVIE, Bertrand. *Exterieur Corps*. In **Actes. Antoine d'Agata une présence politique**. Marseille: André Frère Éditions, 2014. Pág. 132-138.

PAMUK, Orphan. **Orange**. Göttingen: Steidl, 2020.

PARIDIS, Clément. De positions en situations, Antoine d'Agata au prisme de la philosophie de la praxis. **Revista eletrônica Image et Narrative**. Vol. 18, N. 2, 2017, p.62-82.

PARKINSON, Garvin. From Gas to Electric: Georges Seurat, Brassai and the City of Light. In **Electric Worlds: Mondes électriques: Creations, Circulations, Tensions, Transitions (19th-21st C.)**. History of energy. Vol. 8. Bruxelles: Peter Lang S.A, 2016.

POIVERT, Michel. A fotografia francesa em 1900: o fracasso do pictorialismo. Tradução: Charles Monteiro. **Revista ArtCultura**, Uberlândia, 2008, v. 10, n.16, p. 9-18.

POSCH, Thomas. From the Magic of Light to the Destruction of the Night. In HUSSLEIN-ARCO, Agnes, BORCHHARDT-BIRBAUMER, Brigitte e KREJCI, Harald (eds.). **Awakening the Night – Art from Romanticism to the Present** (catálogo de exposição). Ed. Agnes Husslein-Arco, Brigitte Borchhardt-Birbaumer, Harald Krejci. Munique: Prestel Verlag, 2012. p. 50-57.

RANCIÈRE, Jacques. **Le partage du sensible**. Paris : La Fabrique Éditions, 2000.

REALIDADE, revista. **Especial Amazônia**, n.67. Editora Abril. São Paulo, 1971.

RIBEIRO, Sidarta. **O oráculo da noite: a história e a ciência do sonho**. São Paulo: Cia. das Letras, 2019.

RICARDO, Beto. (1994). Norami. In ANDUJAR, Claudia. **A Vulnerabilidade do ser**. São Paulo: Cosac Naify, Pinacoteca do Estado, 2005. p. 243-249

ROBINSON, Henry Peach. 1896. Idealism, Realism, Expressionism. In TRACHTENBERG, Alan. **Classic Essays on Photography**. Leete's Island Books. New Haven, 1980, p. 92-97.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. Tradução de Constancia Egredas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

_____. A Fotografia na Tormenta das Imagens. In: DOBAL, Susana; GONÇALVES, Osmar (eds.). **Fotografia Contemporânea - Fronteiras e Transgressões**. Brasília: Casa das Musas, 2013.

_____. La monade d'Agata. In **Actes : Antoine d'Agata une présence politique**. Marseille: André Frère Éditions, 2014. Pág. 144-147.

SADE, Marquês de. (1740-1814). **Os 120 dias de Sodoma ou A escola da libertinagem**. Tradução e notas de Alain François. São Paulo: Iluminuras, 2006.

SANZ, Cláudia. Advento fotográfico: Marca epistemológica da temporalidade moderna. **Studium**, Campinas, UNICAMP, 2006, n°26. P. 88-104.

SAMAIN, Étienne. Quando a fotografia (já) fazia os antropólogos sonharem: O jornal La Lumière (1851-1860). **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, 2001, v.44, nº 2. p. 90-126.

SAYAG, Alain. **Brassaï**. (Catálogo de exposição). Paris: Centre Georges Pompidou, 2000.

SCANNAVINO, Caetano. Amazônia Ilegal. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 08 de fevereiro de 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/opiniaio/2022/02/amazonia-ilegal.shtml>. Acesso em 15 de fev. 2022.

SCHILLINGS, Carl G. **With Flash-light and rifle: photographing by flash-light at night the wild animal world of equatorial Africa**. Translated by Henry Zick. New York: Harper & Brothers publishers, 1905.

_____. **In Wildest Africa**. Translated by Frederic Whyte. New York and London: Harper e Brothers publishers, 1907.

SCHIVELBUSCH, Wolfgang. (1983) **Disenchanted Night**. Translated by Lichtblicke. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1988.

SCHOEPF, Daniel. **Georg Huebner 1862-1935: un photographe à Manaus**. Genève: Musée d'Ethnographie, col. "Sources et Témoignages", 2000.

SEGALA, Lygia. A natureza virgem e a paisagem humana no projeto fotográfico de Victor Frond (1857-1861). In: SALGUEIRO, Heliana A. **Paisagem e Arte: A invenção da natureza, a evolução do olhar**. São Paulo: H. Angotti Salgueiro, 2000.

SEITTER, Walter. On the physics and the technology and the aesthetics of the night: A contribution to Nyctology. In: **Awakening the Night – Art from Romanticism to the Present**. (Catálogo de exposição). Ed. Agnes Husslein-Arco, Brigitte Borchhardt-Birbaumer, Harald Krejci. Munique: Prestel Verlag, 2012. p. 32-37.

SENRA, Stella. O último Círculo. in ANDUJAR, Claudia. **Marcados**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SIBILIA, Paula. **La intimidad como espectáculo**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.

SMITH, W. Eugene. Interview with W. Eugene Smith. Entrevista concedida a Paul Hill and Thomas Cooper. In **Photography in Print**. Vicki Goldberg (org.). Albuquerque: University of New Mexico Press, 1994, p.432-441.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

SOULAGES, François. **Estética da Fotografia: perda e permanência**. Tradução de Iraci D. Poleti e Regina Salgado Campos. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

_____. Esthétique e Théorétique des Frontières du Flou. In: **Les Frontières du Flou**. Paris: L'Harmattan, 2013, p.195-215.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma História Crítica do Fotorjornalismo Ocidental**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

STAROBINSKI, Jean. **L'oeil vivant**. Paris: Gallimard, 1985.

STENGER, Erich. **The March of Photography**. London: Focal Press, 1958.

STIEGLITZ, Alfred. **Camera Work: The complete Illustrations 1903-1917**. Köln: Taschen, 1997.

STOICHITA, Victor I. **A Short History of the Shadow**. London: Reaktion Books, 1997.

SIBILIA, Paula. **La intimidad como espectáculo**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.

TACCA, Fernando de. O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio. In **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v.18, n.1, jan.-mar. 2011, p.191-223.

TERENA, Naine. **Lentes ativistas e a arte indígena**. Revista Zum, 03 de Dez. 2019. Disponível em: < <https://revistazum.com.br/radar/arte-indigena/>>. Acesso 19 jan. 2022.

THE ANSEL ADAMS GALLERY. Site oficial. Disponível em: < <https://www.anseladams.com/>>. Acesso 03 fev. 2022.

TIDEI, Mariana Dobbert. **Cláudia Andujar: Geografias do Corpo**. 2019. Dissertação de mestrado. (Mestrado em Arquitetura). Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais.

VALENTE, Rubem. **Os fuzis e as Flechas: História de Sangue e Resistência Indígena na Ditadura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VASQUEZ, Pedro Karp. **A fotografia no Império**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

VENTURA, Zuenir. **Chico Mendes Crime e Castigo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O recado da mata. In: KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WARD, Maryanne C. A Painting of the Unspeakable: Henry Fuseli's "The Nightmare" and the Creation of Mary Shelley's "Frankenstein". In **The Journal of the Midwest Modern Language Association**. 2000, v.33, nº1. p. 20-31.

WAREHIME, Marja. **Brassaï: Images of Culture and the Surrealist Observer**. Baton Rouge, Louisiana: Louisiana State University Press, 1996.

WESTERBECK, Collin J. Night Light: Brassaï and Wegee. In **Artforum**, XVI, p.36-45, Dez, 1976.

WOOD, Deloris. The importance of artificial light in the development of night photography. In **Annual Meeting of the Association for Education in Journalism**. Ottawa, Canada, 1975.