FOTÓGRAFOS VIAJANTES, MEDIAÇÃO E EXPERIÊNCIA[1]

Daniela Palma[2]

***Resumo**: A fotografia, desde seus inícios, liga-se à idéia de mobilidade, de aproximação de distâncias. Prática de viajantes, é espaço privilegiado do confronto de culturas. Esse trabalho propõe a discussão do fazer fotográfico em torno de três tipos básicos de deslocados: o turista, o correspondente e o exilado. Para isso, recorre às noções de experiência e história em Walter Benjamin e Giorgio Agamben.*

***Palavras-Chave**: Fotografia. Deslocamentos. Experiência.*

Produzir fotografias é ato passível de ser traduzido em experiência? Essa é a indagação inicial que anima esse trabalho. A história da produção fotográfica está intimamente ligada ao confronto de culturas: o turista, o correspondente e o exilado. Meio técnico de expressão que tem, como o cinema, a modernidade em sua gênese. O arquétipo do fotógrafo talvez coincida com o do sujeito moderno por excelência, sempre em movimento, em constante deslocar-se. Mas, se o espaço circunscrito do *flâneur* é a grande cidade, o fotógrafo desconhece barreiras geográficas, de línguas ou de culturas, é o viajante, em sua acepção mais generalizante, talvez um dos primeiros modelos de "cidadão do mundo".

Espécie de bússola ou escudo, a câmera fotográfica é o espaço muito valorizado de contato e confronto entre o olhar forasteiro e a paisagem que lhe é estranha. No entanto, é possível ao produtor de imagens experimentar o mundo através do visor de uma máquina? O fotógrafo viajante vivencia e faz história, experimenta o contato com o Outro ou simplesmente acumula percepções?

Viajar é, de forma geral, um ato que remete a uma dimensão temporal. Como afirma Sérgio Cardoso, "as viagens, na verdade, nunca transladam o viajante a um meio completamente estranho, nunca o atiram em plena e adversa exterioridade (...); mas, marcadas pela interioridade do tempo, alteram e diferenciam seu próprio mundo, tornam-no estranho para si mesmo". A sensação de estranhamento das viagens não se relaciona com o outro, e sim ao próprio viajante, pois a situação "afasta-o de si mesmo, deflagra-se sempre na

---

[1] Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho "Cultura das Mídias" do XVI Encontro da Compós, na UTP, em Curitiba, PR, em junho de 2007.

[2] Doutoranda pela ECA/USP e professora da UNIP. E-mail: lavila@uol.com.br.

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o **Galoá** proceedings

extensão circunscrita de sua frágil familiaridade, no interior dele próprio" (CARDOSO, 1988, p. 359). Assim, a viagem abriria uma ponte para o entendimento do próprio sujeito e disto surge toda uma mitologia em torno do ato de viajar, que é sem dúvida um dos grandes temas da literatura, das artes visuais e do cinema ao longo da história ocidental.

Susan Sontag, em seu célebre ensaio sobre a fotografia, chamava a atenção que, ao olhar o mundo pelo visor, tem-se a sensação de poder. "Fotografar é apropriar-se da coisa fotografada. É envolver numa certa relação com o mundo que se assemelha ao poder" (SONTAG, 1981, p. 4). Esse "tomar posse" ajudaria o viajante a dominar um espaço que lhe causa insegurança. "Colecionar fotografias é colecionar o mundo", a autora lembra o filme *Tempo de Guerra* (*Les Carabiniers*, 1963), de Godard, em que dois camponeses entram para o Exército do Rei e a eles é permitida toda sorte de abusos e pilhagens contra o inimigo. Ao retornarem, a riqueza surrupiada que trazem é um saco de cartões-postais com imagens diversas de monumentos, paisagens, animais, obras de arte e de engenharia. Fotografar pode, assim, configurar-se como o assenhoreamento do Outro.

Mais a frente em seu texto, Sontag afirma que "a fotografia tornou-se um dos principais instrumentos capazes de nos fazer conhecer determinada experiência, dando-nos a impressão de dela participar" (SONTAG, 1981, p. 10). Se se trata de 'impressão", logo é uma falsa experiência, uma pseudo-vivência dos eventos fotografados. Mas, adiante, completa que a imagem fotográfica não é uma simples equação do encontro entre o fotógrafo e uma determinada situação, mas o ato de fotografar transfigura-se em acontecimento, pois interfere em nosso sentido de localização, a presença da câmera fotográfica nos faz perceber o tempo como um desfile de acontecimentos, dos quais estamos aptos a selecionar os que valem a pena serem fotografados. Assim, a crença de que o indivíduo que fotografa é um mero espectador vai por água abaixo, olhar através do visor jamais carrega a mesma passividade que um olhar direto, sem mediação tecnológica, pode ter. Fotografar é participar. No entanto, resta a indagação sobre a qualidade dessa participação, ou seja, o acontecimento fotográfico – o contato do fotógrafo com o Outro, contato esse, mediado pelo equipamento – perfaz-se em experiência?

Experiência e história

Em artigo escrito em 1933, Walter Benjamin advertia sobre o declínio da experiência na modernidade (BENJAMIN, 1993a, pp. 114-119), considerações que, de certa maneira, se

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

complementaram com o texto de 1940, sobre o conceito de história (BENJAMIN, 1993b, pp. 222-232).

> Está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu umas das mais terríveis experiências da história. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca. Não, o fenômeno não é estranho. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano. (BENJAMIN, 1993a, pp. 114-115)

O desenvolvimento técnico do século XIX havia se sobreposto ao homem, despejando sobre este uma mixórdia de estímulos, não cumulativos em termos históricos, que atuam apenas no campo perceptivo. O patrimônio cultural apresenta-se então como uma extensa e categorizada coleção de feitos e objetos que respondem à reafirmação dos valores dominantes (a ideologia), desvinculados da nossa vivência, do nosso "agora", bem como dos "agoras" de nossos antepassados. Assim, a experiência da modernidade seria uma negação da experiência, uma vez que expurga a historicidade, sobrando-nos apenas o tempo vazio de um cotidiano maçante, de uma hiper-estimulação extenuante, que podemos traduzir em alienação.

Giorgio Agamben retoma o tema do vazio de experiências, relacionando-o com a busca pelos limites da linguagem. Segue na mesma linha de Benjamin apontado a opressão do cotidiano como causa elementar da miséria da experiência. Identifica no projeto de uma ciência moderna a expropriação da experiência, uma vez que reduziu essa última a método (empírico) ou então a um campo descolado (senso comum). A distinção kantiana de um eu-penso (transcendental) e um eu-empírico esbarraria justamente no problema da linguagem. Agamben traz à crítica a noção de transcendência. Este estado puro da razão não se daria em independência da linguagem. O autor afirma que "é na linguagem que o sujeito tem sua origem e seu lugar próprio, e que apenas na linguagem e através da linguagem é possível configurar a apercepção transcendental como um eu-penso" . (AGAMBEN, 2005, p. 56)

Baseando-se nos estudos de Benveniste sobre os pronomes pessoais, Agamben trabalha com a idéia de que o sujeito transcendental kantiano coincidiria com o locutor, o sujeito da

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

linguagem como fundamento do conhecimento (eu-penso pressupõe um eu-falante, a subjetividade transcendental só se dá através da linguagem, no ato do discurso). No entanto, para Agamben, buscar a experiência em estado puro seria conceber algo se descola da subjetividade, ou seja, o que vem antes da linguagem. Essa experiência muda, ele a chama de *in-fância*, ou seja, a marca do limite da linguagem.

A infância do homem não se trata de um estágio cronológico da vida humana, mas algo que deve percorrer toda essa vida e que condiciona a linguagem e seu uso. Nas palavras do autor:

> Se não houvesse experiência, se não houvesse uma infância do homem, certamente a língua seria um "jogo", cuja verdade coincidiria com o seu uso correto segundo regras lógico-gramaticais. Mas, a partir do momento em que existe uma experiência, que existe uma infância do homem, cuja expropriação é o sujeito da linguagem, a linguagem coloca-se então como o lugar em que a experiência deve tornar-se verdade. (AGAMBEN, 2005, p. 62)

Assim, essa experiência inefável, quase mística, ao se encontrar com a linguagem produziria o conhecimento. A infância instaura na linguagem a cisão entre língua e discurso. A noção de língua permite que se conceba a idéia de uma existência muda. O homem não nasce falante, não nasce pronunciando "eu". O discurso, ou seja, a língua aprendida e em uso pelo indivíduo, dá existência ao eu-falante, o sujeito da fala. A experiência, ao cindir língua e discurso, introduz a descontinuidade, descolando a humanidade de sua natureza, dando, desta maneira, historicidade ao ser humano. A história é o instante da passagem da língua para o discurso. Nascemos não-falantes e aprendemos a falar. Manter ao longo de nossa vida essa disposição em transformar língua em discurso, em nos fazermos o "eu" da nossa fala, em dialogarmos com os outros "eus", em produzir conhecimento, gerar cultura, essa é a base da história para Agamben. Esse uso libertário da linguagem é a verdadeira experiência política do ser humano, o ser-na-linguagem.

O empobrecimento da experiência é a expropriação da descontinuidade, é o discurso da ideologia apresentado como natural, mas que expulsa a fantasia, anulando o caráter transformador da infância e assim a própria infância. A experiência que sobra na modernidade está sempre fora sujeito, não passível de ser transformada em discurso pelos indivíduos, como a experiência de guerra, a que Benjamin faz referência, que silenciava os soldados.

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

Agora, a partir dessas considerações teóricas, pretendo situar o fazer fotográfico no campo das experiências e da historicidade em três casos que envolvem deslocamentos. Primeiro, alguns comentários sobre a fotografia e o turismo; na seqüência, abordagens sobre o repórter correspondente, colocando ao centro a figura de Raymond Depardon; por fim, a fotografia na mediação da experiência do exílio nos trabalhos de Hans Gunter Flieg.

O turista

John Urry afirma que a fotografia é elemento definidor do olhar do turista, no âmbito do turismo de massa, pois, ajuda a organizar expectativa e devaneios sobre o local a ser contemplado (URRY, 2001, p. 187). Uma vista de um cartão postal ou de uma fotografia de guia de viagem, por exemplo, oferece um enquadramento prévio do local a ser visitado, sua função é direcionar os olhares dos turistas a uma certa experiência estética. É provável que fiquem registradas na memória do viajante as cores saturadas de um céu observável somente nas páginas de uma revista de turismo, bem diferentes dos tons atmosféricos pálidos que a observação direta revela.

Desde meados do século XIX, a fotografia transformou-se numa das práticas essenciais no contexto das viagens. Muitos fotógrafos oitocentistas dedicaram-se a viajar pelo mundo, produzindo imagens que não apenas serviam de *souvenirs* aos turistas de classe média como também "traziam o mundo para as casas daqueles impossibilitados de fazer tais viagens" (ROSENBLUM, 1997, p. 95). O principal meio de circulação então eram os álbuns de vistas pitorescas ou a impressão de imagens avulsas. Depois, veio a onda dos cartões-postais, revistas e seções sobre turismo, material promocional e toda uma sorte de publicações e usos que incrementaram a demanda por imagens de viagem ao longo do século XX.

Além disso, o desenvolvimento de câmeras portáteis e de fácil operação, no final do século XIX, permitiu a disseminação da fotografia entre amadores. Dessa maneira, a imagem fotográfica se inseriu mais capilarmente no cotidiano, principalmente, da classe média urbana, como elemento de solenização de festas e eventos que revitalizam e recriam a vida do grupo familiar ou íntimo (BOURDIEU, 1963, p. 48) e, dentre esses eventos revitalizantes, as viagens de turismo cumprem papel fundamental.

Como afirma Sontag, "a fotografia documenta seqüências de consumo efetuadas longe da família dos amigos ou dos vizinhos" (SONTAG, 1981, p. 9), funcionando como prova e troféu da aventura. Viajar passa a ser uma estratégia para o acúmulo de fotografias, ou seja,

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

para a prática colecionista de *souvenirs*. Além disso, o aparelho fotográfico, acessório básico do viajante, funciona como uma bússola para o turista. Fotografar tem função reconfortante à desorientação extenuante da viagem, não por quebrar com o ritmo da vida cotidiana, mas, ao contrário, por inserir o tempo do trabalho e a segurança da rotina no período de recesso. "Pare, tire uma fotografia e siga em frente", método que orienta e redime da culpa, exercendo "atração principalmente para os povos sobrecarregados por uma ética de trabalho impiedosa, como alemães, japoneses e norte-americanos". (SONTAG, 1981, p. 10)

Fotografar é o grande acontecimento para o turista. Agamben observa:

> Uma visita a um museu ou a um lugar de peregrinação turística é (...) particularmente instrutiva. Posta diante das maiores maravilhas da terra (...), a esmagadora maioria da humanidade recusa-se hoje a experimená-las: prefere que seja a máquina fotográfica a ter a experiência delas. (AGAMBEN, 2005, p. 23)

Assim, para Agamben a fotografia no contexto do turista não representa uma não-experiência, mas uma experiência fora do homem, logo pobre em historicismo. Paralelo curioso podemos estabelecer com *Um Filme Falado* (2003), de Manoel de Oliveira. A personagem central, uma professora de história, empreende uma viagem em um cruzeiro marítimo para mostrar à sua filha, locais emblemáticos da história ocidental, locais esses não visitados anteriormente pela mãe, mas, sobre os quais, ela discorre didaticamente o conhecimento estatutário que se tem sobre eles. A fala da mãe, apesar de cheia de afeto para com a filha, pouco difere das falas dos guias que acompanham os grupos de turistas com que cruzam. No filme, a mediação não acontece pela fotografia, mas pela palavra. A palavra no filme também se apresenta como uma experiência que está fora do sujeito falante. E quem insurge na narrativa como sujeito da experiência é justamente a criança, que com suas perguntas pueris procura estabelecer vínculos entre os ensinamentos históricos e o "agora"experimentado.

No turismo de massa, a fotografia representa uma suposta democratização das experiências, "transformando tudo em imagem e possibilitando que qualquer pessoa as fotografe" (URRY, 2001, p. 186). Nos Estados Unidos, há roteiros de atrações "indígenas", criadas especialmente para serem fotografadas. Em regiões da África, há tempos, a caça foi substituída pelo safári fotográfico. Em frente ao Coliseu de Roma, "gladiadores" posam para retratos por alguns trocados. As experiências do turismo localizam-se no campo do consumo, são arquitetadas em laboratório, através de um poderoso aparato industrial.

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

Na fotografia, o turista encontra o único canal para se apoderar de paisagens de apelo romântico saídas das páginas das revistas e de vivenciar sensações de um repertório universal (é preciso embasbacar-se com a grandiosidade da Capela Sistina, sentir um frio na barriga nas Cataratas do Niágara, ser tomado por uma incontrolável felicidade no carnaval da Bahia e assim por diante). Posar ao lado de uma ruína ou com um vulcão ao fundo, além de comprovar que o turista esteve lá, forja o seu vínculo com uma história da qual ele foi, na verdade, expropriado, ou com uma natureza da qual o ritmo do trabalho o afastou. Assim, nessas fotografias o turista não é mais do que um decalque. A idéia de vivenciar o contato com o Outro resume-se à obtenção de imagens fotogênicas que correspondam aos estereótipos de exotismo, mistério, rusticidade etc. A fotografia para o turista não é espaço de descobertas ou indagações, mas funciona como caixa de ressonância da ideologia.

O correspondente

Em um programa de televisão, o fotógrafo Christian Simonpietri fala sobre sua experiência ao retratar a execução de rebeldes bengalis por militares paquistaneses: "diante de tal atrocidade, a gente se refugia por trás da câmera fotográfica que, nessas horas difíceis, vira uma espécie de escudo. A gente desliga da vida, fica escondido e só vê com um olho, o outro fica fechado".

O depoimento de Simonpietri expõe a desesperada tentativa de se manter espectador da cena de horror que se desenrolava à sua frente, em não tomar parte. O fotojornalismo apóia-se na idéia do testemunho, o repórter fotográfico vê, presencia eventos, os mostra e prova que aconteceram. Ele é, por definição, um espectador privilegiado que traz a nós, espectadores vulgares, a ciência e a comprovação de uma experiência a qual presenciou. A prática pede uma atitude de não-interferência, no entanto, o fotojornalista dificilmente se apresenta como uma assistência fria, distante, não, pelo contrário, a boa fotografia jornalística pede proximidade e emoção. Assim, fotografar eventos traumáticos é se por em risco, o que garante à profissão a aura mítica de heroísmo. Susan Sontag comenta:

> Parte do horror que provocam alguns feitos inesquecíveis do fotojornalismo contemporâneo, como as fotografias do bonzo vietnamita procurando alcançar o barril de gasolina ou do guerrilheiro bengalês no momento em que fere com uma baioneta o companheiro enfaixado, advém da consciência de que se tornou perfeitamente aceitável, em situações em que o fotógrafo possa optar entre a fotografia e a vida, decidir-se pela fotografia. Quem intervém é incapaz de registrar; aquele que está registrando não pode intervir. (SONTAG, 1981, p. 12)

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

Simonpietri sentiu o peso de se aproximar e não intervir (e, em certa medida, a cena aconteceu devido à presença de sua câmera), depois da cobertura dos conflitos em Daca, abandonou o fotojornalismo, dedicando-se à moda e aos espetáculos. Entre as centenas de fotógrafos que acompanharam o processo de independência de Bangladesh, além de Simonpietri, estava Raymond Depardon. Fotógrafo e documentarista, Depardon é um dos nomes mais importantes da reportagem visual na França. Na produção de seus filmes e fotos, viajou por boa parte da África, do Oriente Médio, Sudeste Asiático, América do Sul e do Norte e Europa.

Em uma das fotos que produziu no então Paquistão Oriental, em 1971, guerrilheiros bengalis mostram à imprensa um grupo de colaboracionistas capturados (FIG. 1) . Os guerrilheiros posam para a fotografia com baionetas e facas em punho. Depardon não esconde o artifício, transparece na imagem feições dissimuladas e sorrisos leves, sem gravidade. Desta maneira, o fotógrafo se manteria fiel aos propósitos de sua profissão – não dissimula, mas apresenta a cena "real" como uma verdadeira dissimulação. A estratégia é construir um discurso que situe o artifício no referente e não na imagem. O enunciador atuaria assim como o que revela, o que traz à tona o ardil. O pacto da "verdade", da correspondência ao real, do fotojornalismo fica assim sedimentado.



FIGURA 1 – Guerrilheiros bengalis apresentam colaboracionistas capturados. Conflito indo-paquistanês, dezembro de 1971. Raymond Depardon.

Talvez pudesse ser tirado dessa imagem um sentido mais amplo de que toda guerra moderna é também uma encenação, é antes um acontecimento midiático do que militar. Mas, se procurarmos ir além dessa leitura, a imagem de Depardon não nos mostra personagens da pura ficção, são representações de guerrilheiros e prisioneiros de fato. Toda a documentação sobre os conflitos narra que efetivamente os que colaboraram com o exército do Paquistão e

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

foram capturados pelas milícias morreram executados. Aqueles guerrilheiros que fingem deliberadamente e sorriem, fixados na imagem de Depardon não são meros atores, é possível que tenham participado execuções e aqueles prisioneiros mostrados provavelmente foram executados longe das câmeras. Assim, me parece aterrorizante ver a teatralização de uma cena que corresponde a uma realidade factual brutal. A tensão entre documental e ficcional se instala. A ficcionalização do real definida como tema na imagem fotográfica promove o resguardo da aparência documentária do registro.

Em outra imagem, Depardon registra um prisioneiro vendado e amarrado aos trilhos de trem, preparado para ser executado pelo grupo que o cerca (FIG. 2). Os guerrilheiros olham e acenam para a câmera, numa atitude que parece displicente em relação à iminente execução.



FIGURA 2 – Colaboracionista amarrado para execução. Conflito indo-paquistanês, 1971. Raymond Depardon.

Essa naturalidade com que os bengalis aparecem, posando ostensivamente para a câmera nas duas imagens, sem nenhuma ritualização para com a morte dos traidores dizem mais à banalidade da violência (aqui poderíamos lembrar de cenas de manifestantes muçulmanos em excitação coletiva queimando bandeiras dos Estados Unidos ou garotos africanos sorridentes carregando metralhadoras ou facões). Há um reforço da idéia de crueldade e de inumanidade dos retratados. As imagens demarcam o afastamento do eu que olha em relação ao outro olhado, a violência cotidiana dessas terras desoladas mais do que nos comover, nos choca; é novidade, no sentido que se decola de qualquer familiaridade. Como disse Barthes, são fotos que nos apresentam não o horror, mas o espetáculo do horror.

O principal recurso de choque do fotojornalismo é a exposição da inexperienciável "dor dos outros". Como observa Susan Sontag, "as regiões de sofrimentos memoráveis documentados por fotógrafos de prestígio nas décadas de 1950, 1960 e no início da década de 1970 situavam-se sobretudo na Ásia e na África" (SONTAG, 2003, 34).

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

Agamben explica que a experiência protege contra as surpresas, é a subtração da novidade, ou seja, neutraliza o poder de choque (AGAMBEN, 2005, 52). O puro estranhamento é por excelência o inexperienciável, o que segundo o autor foi a base do projeto poético da modernidade e teve como expoente principal a poesia de Baudelaire. Nas imagens chocantes do fotojornalismo, o choque não representa o compartilhamento da experiência do sofrimento, muito diferente disso, localiza-se na brecha da experiência, no puro estímulo.



FIGURA 3 – Invasão de Beirute pela Síria, 1978. Raymond Depardon.

Uma das fotografias mais célebres de Depardon mostra um soldado sírio na invasão a Beirute, em 1978 (FIG. 3). A imagem carrega todos os atributos do grande fotojornalismo: grande proximidade (na verdade, parece colocar o espectador no meio da ação); movimento (a câmera movimenta-se, treme o cenário) e emoção. A tomada de cena poderia indicar um posicionamento na guerra, a adoção de um lado, ver pelos olhos do invasor. No entanto, a foto, me parece, não transpira engajamento, não vemos pelo olho do soldado sírio, e sim de um fotógrafo, alheio ao conflito, que acompanha a invasão. O que não significa que seja um olhar neutro, é de fora, por mais que pareça ambientado dentro. A foto fala menos de acontecimentos políticos da região e mais de um sistema de identidades em que sírios e libaneses ocupam o lugar do Outro. A imagem não oferece uma causa, mas uma estimulação, como em um vídeo-game, uma sensação nova, só possível a quem não vive a experiência do conflito histórico.

Assim, é curioso observar como imagens de um repórter de inegável gênio, com uma obra complexa, cheia de nuances e com claras marcas autorais, apresentam dados de uma estruturalidade "moderna", digamos assim, quando analisadas à luz de uma filosofia da experiência. O projeto de uma experiência de modernidade fundada no estranhamento parece

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

ter orientado também a própria instituição do modelo de fotojornalismo que se disseminou ao longo do século XX e do qual Depardon foi tributário.

O exilado

Hans Gunter Flieg, nascido em 1923 na cidade de Chemnitz, na Alemanha, fez parte de um grande contingente de europeus que, nas décadas de 1930 e 1940, se refugiaram no Brasil. São Paulo foi um dos principais destinos desses imigrantes, atraídos pelo vigor econômico e cultural que a cidade irradiava desde os anos 20. Com a consolidação das estruturas de uma indústria cultural na cidade, a partir dos anos 40, Flieg logo conseguiu se estabelecer como fotógrafo profissional e atuou nas áreas de retrato, documentação industrial, publicidade, arquitetura e artes, ao longo de quase cinco décadas.

Uma das primeiras fotos de Flieg em São Paulo foi uma vista tirada durante um passeio pela região da avenida Paulista (FIG. 4). Era início de 1940, a avenida Nove de Julho estava em obras, como parte da implementação do plano de modernização viária da cidade, o que representava a possibilidade de uma expansão urbana permanente. Chama a chama atenção o destaque dado ao espaço em construção, que ocupa o primeiro plano e segue nos contornos da avenida e penetra pelos morros do plano intermediário da imagem. Ao fundo, a metrópole já delineada com densidade urbana e altos edifícios, como o Martinelli e o Columbus.



FIGURA 4 – Vista de São Paulo com avenida Nove de Julho em obras, 1940. Hans Gunter Flieg.

A via cumpre claramente o papel de uma ligação entre primeiro e último planos. Na foto, a cidade de feição moderna é avistada ao fundo, no último plano, distante do observador. Mas há uma ligação entre os dois que é justamente a avenida em construção e as obras sobre o túnel. Este caminho em construção liga a cidade a quem a observa, que se

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

transforma em personagem da imagem. Cria-se, assim, um contracampo com o próprio espectador, ou melhor, com o fotógrafo, já que as duas figuras se sobrepõem, ainda mais em um caso destes, de uma fotografia produzida como um registro de âmbito particular, de uma lembrança pessoal, sem a intenção de circular socialmente.

Da mesma forma que estavam em construção as radiais, que abririam caminho para a metrópole latino-americana deslanchar, o elo que ligaria o fotógrafo estrangeiro à cidade estaria ainda por se formar. Na imagem, convivem, ao mesmo tempo, a modernidade, ao fundo; o estágio intermediário, que é o espaço da transformação, da construção, e a reminiscência do passado expressa pelos morros ainda verdejantes a ladear a avenida em obras e no detalhe do belvedere, no canto inferior esquerdo da imagem. Era esta cidade de múltiplos tempos que começava a transparecer no horizonte do jovem fotógrafo.

Em praticamente toda obra de Flieg, percebemos uma espécie de congraçamento de tempos. A modernidade encarnada por São Paulo associa-se ao provincianismo em suas imagens. Conversas de comadres, a charrete de um vendedor de laranjas, um velho clube de música, um senhor de pijamas na calçada, brincadeiras de crianças, antigos sobradinhos, um campinho de várzea; elementos que ganham proscênio nas imagens da fervilhante e verticalizada cidade. Flieg ainda viajou pelo Brasil, numa eterna busca da história local, queria o passado daquela terra que se impunha a ele como lar.

Uma de suas viagens "às origens" foi a Parati. O casario colonial da cidade é representado numa linda foto (FIG. 5) que congrega, além das construções brancas com detalhes coloridos, um manto de mata bem verdejante no primeiro plano, muro em ruínas, burro de carga na rua, pessoas habitando e interagindo nos casarões. O passado colonial – o casario – é apresentado como um traço de história que sobrevive, mas não como um objeto museológico e sim como um componente urbano que faz parte da dinâmica da cidade. Claro que é um ritmo muito próprio, lento, que fica muito marcado inclusive pela presença do burro. Pessoas vivem aquele espaço, seja conversando na calçada, debruçadas nas sacadas ou apoiadas no batente da porta vendo a vida passar, cada uma tem sua história particular e, ao mesmo tempo, elas todas são parte da mesma história.

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings



FIGURA 5 – Casario colonial de Parati, 1965. Hans Gunter Flieg.

Em outra série, sobre o monumento do Ipiranga em São Paulo, há uma imagem que mostra o conjunto do grupo triunfal durante as comemorações de 7 de setembro de 1971 (FIG. 6), com os degraus da base do monumento tomados pelo público. Com uma claridade natural distribuída por toda a imagem, a cena tem um colorido vivo e alguns detalhes, como os balões e bandeiras verde-amarelos no primeiro plano, ganham destaque. Na composição, o monumento acima do público ocupa cerca de dois terços da imagem, reafirmando a imponência da construção. A pequena multidão aos pés do conjunto de esculturas serve para revitalizar a imagem do marco histórico e coloca a questão do monumento em interação no contexto urbano.



FIGURA 6 – Comemorações do dia da independência, São Paulo, setembro de 1971. Hans Gunter Flieg.

Esta foto que estabelece uma relação do monumento com a vida da cidade – as festividades, visitantes, movimento de veículo, comércio etc. –, não são mais os conjuntos escultóricos isolados, estáticos e sem presença humana. A imagem é um exemplo de como “a

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

memória histórica e a trama visual das cidades modernas", num processo em que o marco urbano é enquadrado dentro de uma dinâmica, ganha assim novos sentidos. Néstor Canclini ressalta que os monumentos estão constantemente adquirindo significados no contexto da vida moderna. Se o processo de modernização buscou organizar os elementos urbanos em lugares específicos e atribuir-lhes funções particulares, a própria dinâmica citadina transgrediu esta ordem, pois em seu espaço são travadas lutas semânticas para "neutralizar, perturbar a mensagem dos outros ou mudar seu significado, e subordinar os demais à própria lógica, são encenações dos conflitos entre forças sociais: entre o mercado, entre a história, o Estado, a publicidade e a luta popular para sobreviver". Assim, a memória interage com a mudança e os monumentos em espaço aberto estão em constante renovação. (CANCLINI, 2003, 301)

A história nas fotografias de Flieg nunca aparece como algo externo ou descolado do "agora" do fazer fotográfico. Suas imagens não resgatam o passado, mas constroem vínculos entre tempos. Benjamin afirma que "articular historicamente o passado não significa conhecê-lo 'como ele de fato foi'. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo" (BENJAMIN, 1993b, p. 224). Através de suas fotografias, Flieg não promove uma viagem ao passado, mas desvenda e articula reminiscências. É uma obra localizada no presente do seu fazer. A linearidade temporal não desaparece mas conflui em tempos simultâneos. Da mesma forma, a simultaneidade de tempos do agora da modernidade ganha relevo histórico. Nos termos de Agamben, poderíamos dizer que a diacronia foi transformada em sincronia e a sincronia, em diacronia, criando uma noção de história com nova consistência temporal.

Flieg experimenta em suas imagens uma quebra, o presente nestas imagens não é transição, mas uma suspensão do tempo. A busca do passado pelo fotógrafo não o distancia e sim o aproxima da história, configurando-se em verdadeira experiência.

Edward Said define a experiência do exílio como uma fratura incurável entre um indivíduo e seu lar original, é "um estado de ser descontínuo". Baseia-se em essência na perda e na descontinuidade. "Mas, desde que o exilado se recuse a ficar sentado à margem, afagando uma ferida, há coisas a aprender: ele deve cultivar uma subjetividade escrupulosa". (SAID, 2003, 56). O exílio impõe-se como um marco zero do indivíduo, novo ponto

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

originário de sua história, a partir do qual ele pode buscar constituir-se como um "eu que fala".

A "subjetividade escrupulosa" de Flieg nasce a partir de sua fotografia, através dela, ele dialoga, faz-se interlocutor, busca compreender e se inserir, cria mundos, reintroduz a fantasia no discurso. Dessa forma, há o alívio da angústia do permanecer sem história, ou ainda, recorrendo a Simone Weil, do viver em condição de desenraizamento. Se o enraizamento é "a necessidade mais importante e mais desconhecida da alma humana" (WEIL, 1979, p. 347), sem raízes, sem um vínculo vivo com o lugar, com o ambiente, com a profissão, o ser humano esvazia-se de sentido, não convive entre iguais, é humilhado ou se põe a humilhar. O desenraizamento é "a mais perigosa doença das sociedades humanas, porque se multiplica a si própria" (WEIL, 1979, p. 351). O desenraizamento é o corte da experiência, a expropriação do historicismo do ser humano. No caso de Flieg, a dor do exílio encontra remédio na constituição fotográfica de um mundo de temporalidades humanas, em que o presente é tempo vivo e a memória pode libertar. A fotografia aqui não é mera mediação para o conhecimento, mas é o próprio acontecimento que enraíza.

Olhar o Outro pela fotografia: experiência situada fora do sujeito nas práticas do turismo comercial de massa, inexperenciável nas imagens de choque do fotojornalismo e enraizante na trajetória de um fotógrafo exilado. A experiência mostra o fazer fotográfico como fenômeno que ganha contornos particulares em cada situação. A fotografia cria realidades múltiplas, tão múltiplas, quanto às experiências dos sujeitos que as produzem e consomem.

As noções de experiência e história trazem mais luz aos estudos sobre mediações, práticas e fronteiras culturais. Reativa e articula dualidades básicas dentro do campo de análise de produtos midiáticos: vivência e conhecimento, opressão e libertação, ritual e jogo, fala e discurso, linguagem e pensamento, diacronia e sincronia, fantasia e realidade, semiótico e semântico, objeto e representação, identidade e diferença. E, essencialmente, propõem a interrupção e a quebra como eventos originários para se pensar a atualidade.

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertrand, 2001.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In:_____. **Obras escolhidas, v. I: Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1993a.

_____. Sobre o conceito da história. In:_____. **Obras escolhidas, v. I: Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1993b.

BOUDIEU, Pierre (org.) **Un art moyen**: essai sur les usages sociaux de la photographie. Paris: Minuit, 1965.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2003.

CARDOSO, Sérgio. O olhar viajante (do etnólogo). In: NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ROSENBLUM, Naomi. **A world history of photography**. New York: Abbeville, 1997.

SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SONTAG, Susan. **Ensaios sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

_____. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

URRY, John. **O olhar do turista**: lazer e viagens nas sociedades contemporâneas. São Paulo: Studio Nobel: Sesc, 2001.

WEIL, Simone. **A condição operária e outros estudos sobre a opressão**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o **Galoá** proceedings