



Restos de cidades nos cartões-postais: clichês e memória¹

Fábio Gomes GOVEIA²
Lia Scarton CARREIRA³

Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, ES
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, SP

RESUMO

Desde o seu surgimento, a fotografia fez parte dos principais processos de representação do imaginário das cidades. Entre seus diversos suportes, o cartão-postal foi aquele que possibilitou a construção da memória coletiva destes espaços. Através da descrição da relação entre a experiência do fotógrafo, do viajante, do observador ausente e do colecionador de postais e suas vistas urbanas, este artigo busca analisar a ligação entre a construção de uma memória coletiva e a produção de imagens que dificilmente fogem do clichê (imagens-clichês). Esta análise permite compreender como é possível então o surgimento de novas representações das cidades.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia; Cartão-postal; Memória; Imagens-clichês.

Introdução

Os diversos estudos sobre a história de fotografia mostram como o surgimento desta técnica acompanhou o desenvolvimento das cidades modernas. Por ser interpretada inicialmente como um espelho do real (DUBOIS, 1993), a fotografia passou a documentar as profundas e rápidas mudanças pelas quais as cidades passavam, já a partir da segunda metade do século XIX. Conforme os avanços tecnológicos reduziam - literalmente - o peso do processo de produção de fotografias aumentava consideravelmente a quantidade de fotógrafos apontando suas objetivas para as cidades. Assim, de acordo com Possamai (2008), houve um incremento considerável na produção de vistas, com destaque para as paisagens. Este modo de fotografar alcançou profusão entre a população dos grandes centros europeus e desde aquele tempo já figurava como um filão para os profissionais de fotografia. Há muitos trabalhos de

¹ Trabalho apresentado no GP Fotografia do XI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutor em Comunicação e Cultura pelo PPG ECO/UFRJ. Professor Adjunto do Departamento de Comunicação da UFES, email: fabioqv@gmail.com

³ Mestranda em Comunicação e Cultura pelo PPG ECO/UFRJ, email: liacarreira@yahoo.com



pesquisa que destacam o crescimento na quantidade de ateliês especializados em panorâmicas na segunda metade do período oitocentista, principalmente na Europa. No Brasil, segundo Lima (1997), foi por volta da década de 1850 que se registrou a comercialização das primeiras vistas urbanas avulsas. Essas paisagens já existiam como modo de reprodução das cidades, uma vez que as gravuras de vilas aparecem de maneira comum na história da arte. Contudo, foi a incorporação das vistas nos bilhetes postais que revolucionaram a maneira pela qual as cidades passaram a ser representadas. O cartão-postal ilustrado, dentre os diversos meios utilizados para veiculação das imagens desta época, pode ser atestado como potencializador da produção e da circulação de imagens das cidades ao redor do mundo. Karp Vasquez (2002) afirma que o postal foi o principal meio de veiculação da imagem fotográfica na virada do século XIX e nas primeiras décadas do século XX.

O advento do cartão-postal, segundo Kossoy (1999), representou assim uma revolução na indústria da cultura. Sendo tanto um meio de expressão e correspondência rápido e eficaz, como objeto de entretenimento e propaganda, esses pequenos pedaços de cartolina com uma imagem numa das faces e uma curta mensagem escrita na outra impulsionaram o consumo e a produção industrial e comercial principalmente em sua “época de ouro” - entre 1900 e 1930. Deve-se salientar, no entanto, que este crescimento se deu primordialmente devido à incorporação das imagens fotográficas na parte frontal dos postais, fato que ocorreu no findar do século XIX - em seu princípio os cartões-postais não possuíam impressões de imagens, apenas um espaço para o texto. O aumento do consumo e da produção, especialmente das vistas urbanas, no começo do século XX, estimularam também, segundo Lima (1997), o crescimento da criação de álbuns e coleções fotográficas tendo as cidades como tema central. Possamai (2007) acredita que foi a facilidade da cópia em suporte de custo baixo e a ampla variedade de imagens, ao tornar acessível o objeto retratado, que iniciaram uma verdadeira febre pelo colecionismo de vistas.

Assim, registrar as cidades passou a ser peça-chave para a sua própria compreensão. Não apenas através de seu caráter inicial de duplo-real, que permitiu tanto documentar as transformações das cidades quanto fazer circular suas vistas como forma de conhecer mundos longínquos, abolindo barreiras de espaço e transformando objetos



em simulacros transportáveis, mas também por dar vida a uma outra dimensão da realidade. Estavam abertas, assim, representações das cidades que continham germes de seus próprios sonhos, numa construção de espaços imaginados.

Para além de entender as imagens dos postais como emanações do real - num modo barthesiano do termo - o que aparece neste trabalho é uma outra categoria: o cartão-postal é, na verdade, uma dimensão do real. Enquanto que a análise da fotografia como uma emanação torna a imagem refém do “estive ali” (BARTHES, 1984), de um traço que prende irremediavelmente a imagem ao seu referente como ligação entre passado e presente, estudar a fotografia - e particularmente a fotografia contida nos cartões-postais - como uma dimensão da realidade pressupõe a imagem fotográfica como um elemento de outra natureza, e não apenas um apêndice do real. Se olharmos historicamente o tema, essa análise soa paradoxal, pois quando a fotografia surge é exatamente seu caráter de duplo-real que fascina. Não por acaso o nascimento da fotografia é considerado um divisor de águas na história da humanidade (BARTHES, 1984), já que fez emergir uma imagem considerada como expressão da verdade e que jamais havia sido produzida deste modo anteriormente. Entretanto, esse efeito do real é ilusório, pois há vários mecanismos que podem enganar a câmera, burlando a especularidade da imagem e rompendo os fios imaginários que ligavam inexoravelmente o referente ao seu duplo. Sendo assim, compreender a fotografia apenas como uma emanação do real elimina a impossibilidade de a imagem dar vida a mundos imaginados. Já como dimensão do real a fotografia se coloca ao lado dos sonhos. Mas com algumas vantagens: podem ser distribuídas, compartilhadas e armazenadas livremente. Além disso, a categoria de emanação do real empurra a fotografia somente para o passado, uma vez que as amarras ao referente impedem uma progressão rumo ao futuro.

É neste ponto que o aspecto da fotografia como dimensão do real coloca os cartões-postais das cidades num universo rico em informações que permitem compreender tanto o passado, quanto contemplar o presente e ainda vislumbrar o futuro. Tomemos a noção do “estive ali” que acompanhou a história do cartão-postal por muitos anos: ela está atrelada à função da fotografia como prova, como evidência de um fato. É ela que indica a materialidade da presença do viajante àquele local retratado.



Deste modo, o cartão-postal deve buscar representar a imagem que supostamente foi vista pelo viajante durante o seu percurso. Para tanto, é preciso permitir ao viajante colocar-se no lugar do fotógrafo ou, até mesmo, colocar o fotógrafo no lugar de um suposto viajante. Esta “troca” de olhares induz à uma padronização, pois todos querem ter a mesma vista. E mesmo que esta não seja a exata visão ou lembrança do observador, a imagem da cidade passa a ser uma representação que se torna emblemática pela contínua re-produção, circulação e consumo dos cartões-postais. Nasceram, portanto, vistas urbanas que não se resumem mais apenas a uma confirmação da realidade, do “estive ali”, mas a um compartilhamento de imagens mentais construídas coletivamente.

Tomemos agora outro exemplo: as missões fotográficas empenhadas a pedido de D. Pedro II no século XIX. Elas tiveram o objetivo de formar um cenário nacional pela primeira vez na história do país por meio de fotografias e gravuras – principalmente de paisagens –, de modo que as imagens revelassem os desejos de construção de um projeto nacional futuro para o Brasil naquela época. Esta produção de vistas foi utilizada como meio de construção, divulgação e preservação de uma memória coletiva do país. A própria noção de “nacional” já nos remete a uma construção coletiva. Assim, as vistas das cidades, os álbuns e, mais tarde, os cartões-postais, foram essenciais para a edificação da memória visual de diversas regiões brasileiras.

É neste sentido que buscamos atrelar as experiências do fotógrafo e dos observadores destas vistas à construção e complementarização de uma memória coletiva das cidades. A seguir iremos apresentar de forma mais detalhada o processo da experiência do fotógrafo e dos observadores do cartão-postal os quais acreditamos ser compositores desta construção coletiva do imaginário da cidade: o viajante, o receptor ausente e o colecionador.

A experiência do fotógrafo – o olhar especular

A elaboração da gramática visual das cidades deve muito aos postais. As suas fotografias são de tal forma construtoras de um imaginário das cidades que estas devem também ao olhar dos fotógrafos de postais o modo como as vemos, sonhamos, imaginamos e utilizamos. Os produtores de cartões-postais buscam, de uma forma geral,



retratar aqueles elementos mais emblemáticos do local, e sob determinada perspectiva de modo a criar um re-conhecimento destes elementos pelos observadores. Karp Vasquez (2000) descreve os padrões de visualidades definidos pelos editores de postais no século XIX, dos quais alguns perduram até os dias atuais, tais como ângulos centrais ou superior, preferência pela paisagem, ausência de elementos temporais específicos etc. Assim, os incontáveis postais produzidos ainda servem de guia para a manutenção do re-conhecimento das cidades. Os cartões-postais são, portanto, o porto seguro que cristaliza um modo de enxergar a cidade, criando um espectro de imagens aceitáveis dentro de uma gama de possibilidades. Ou seja, há sempre uma posição muito bem delimitada e específica.

A especificidade do ângulo dos postais influencia de tal forma que podemos considerá-los como a especularidade em sua forma mais pura (MACHADO, 1984). O desafio para os profissionais de imagens postais, portanto, é fotografar um cenário de tal modo que o observador ocupe o lugar do fotógrafo automaticamente. A imagem é fotografada de maneira que o lugar de onde o espectador observa coincida com o local de onde o sujeito enuncia esta representação. Há, portanto, uma identificação do observador com o fotógrafo que vê no local a partir daquele ângulo. Trata-se, segundo Machado (1984), da transferência de subjetividade e do assujeitamento do espectador. Desta forma, ao observarmos um cartão-postal da cidade, vemos não apenas a imagem dada mas a imagem vista pelo olhar de outro. O fotógrafo vê, portanto, em nosso lugar. Há aqui uma troca de olhares, um compartilhamento de imaginários.

Neste sentido, podemos pensar que o fotógrafo é também um outro observador. Ele finge ser o objeto de um olhar que ele próprio, enquanto sujeito, enuncia (MACHADO, 1984). Retomemos o exemplo dado inicialmente sobre emanção e dimensão do real: ao buscar representar a imagem que supostamente será vista pelo viajante, o fotógrafo coloca-se no lugar deste e, assim, permite-se viajar no tempo. Ele finge ser ele próprio um viajante, de modo a facilitar esta transferência de olhar e a reafirmar o compartilhamento de imagens mentais construídas coletivamente.

E ao optarem por ângulos mais abertos, normalmente os fotógrafos ocultam certas particularidades de um tempo específico, tornando possível assim eternizar as



imagens de uma região. Essa busca pela suspensão temporal tem um resultado bem prático: quanto menos velha parecer a cena, mas fácil de o postal ser comercializado. Esse enquadramento mais distante utilizado repetidas vezes acabou por transformar em sinônimos os termos “paisagem” e “cartão-postal”. Assim, ao mesmo tempo que o distanciamento evita que o postal reflita uma época específica, a consolidação de um tempo suspenso nos postais corrobora para a construção de uma memória coletiva das cidades. Pois, a retirada do que é característico de um espaço em uma determinada época, torna o postal atemporal. Sem estas características específicas, o “colocar-se no lugar de” realiza-se sem grandes confrontos entre a fotografia e a própria memória e experiência do observador sobre este local, que pode ser compartilhada, consumida e reapropriada pelo viajante a qualquer momento.

Experiências e apropriações de viajantes e observadores ausentes

A partir do uso de fotografias nos cartões-postais, as cidades ganharam outro tipo de visibilidade e seus postais outra funcionalidade. Aumentaram, assim, a produção e o consumo das vistas urbanas e a criação de álbuns e coleções. Estes cartões passaram de um simples meio de correspondência para um objeto de desejo e de compartilhamento de experiências e de mundos imaginados. A partir disso, o ato de compartilhar as vistas das cidades com aqueles que encontram-se ausentes de uma viagem tornou-se comum. O cartão-postal passou a ser, deste modo, um meio de transportar o lugar de presença ao destinatário ausente, de forma que este pudesse vivenciar a experiência do viajante. O “colocar-se no lugar de”, ainda que impregnado de sua própria imaginação, passou assim a acompanhar os cartões-postais. Não somente o viajante coloca-se no lugar do fotógrafo, como o observador ausente que recebe o postal coloca-se no local do viajante e, por conseguinte, do próprio fotógrafo. Trata-se de um passeio pelo espaço da cidade, pelo tempo e pela história da localidade, e um caminho dentro da memória do próprio viajante, criando-se narrativas entre passado, presente e futuro.

Portanto, enxergar as cidades por meio da visão e da experiência do outro num tempo congelado é parte do mecanismo dos cartões-postais. E é o compartilhamento de subjetividades que explica como podemos assumir a experiência de outro como nossa



própria visão de mundo. Trata-se de conhecer sem experienciar diretamente, apenas a partir do olhar transferido.

Há, ainda, a imbricação entre o (convi)ver a cidade e o ato de usar o olhar do outro para a construção de uma memória coletiva. As imagens da cidade nos postais servem de guia, direcionam olhares e definem rumos para os turistas. Há portanto uma transformação da experiência do próprio viajante que reconhece as vistas urbanas representadas nos postais e passa a buscar um passado perdido entre as ruínas das cidades ao mesmo tempo em que quer dar vida nova ao que foi. Ou seja, o viajante deseja tanto ter a cidade imaginada dos postais quanto a cidade virtual atualizada pela sua própria câmera. Desta forma, ao mesmo tempo em que consome os postais, fotografa sua viagem a partir deles. E estas duas imagens da cidade se complementam: os postais influenciam o percurso do viajante, que deseja conhecer as vistas emblemáticas da cidade, e suas fotografias assemelham-se às imagens mentais guardadas em sua memória e que provém, em parte, dos postais. Assim, o viajante através da imagem coletiva que consome, recompõe e transforma sua própria experiência do local. Este é um processo coletivo pois, o viajante compartilha da experiência do fotógrafo, e o mesmo ocorre com o observador ausente, que ao receber o postal envereda pela experiência compartilhada pelo remetente.

“Mas nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós” (HALBWACHS, 1990, p. 26).

Assim, ao se ampliar os acessos aos meios de produção e compartilhamento, fotografar passa a fazer parte da experiência de viajar. Deste modo, a relação entre o viajante e a cidade se dá por meio da fotografia, seja produzindo suas próprias imagens, seja consumindo as imagens de cidade produzidas por outros. Viajar se transforma aqui em consumir a cidade no seu sentido mais amplo: utilizar-se da cidade e de suas representações para construir sua própria experiência. O viajante passa, portanto, a se apropriar de suas imagens para resignificar a cidade.

A experiência do colecionador: resgate dos passados-futuros



Ao miniaturizar a cidade através do cartão-postal, a fotografia permite que o observador transforme a região em objetos transportáveis e colecionáveis. O colecionador é então aquele observador atrelado à afetividade e aos desejos, cuja ação perpetua a memória, as tradições e as experiências. Nasce aqui um novo movimento, tem-se um outro relacionamento entre objeto-fotografia e seu observador: uma “relação que não põe em destaque o seu valor funcional ou utilitário, a sua serventia, mas que as estuda e as ama como o palco, como o cenário de seu destino” (BENJAMIN, 1995, p. 228). Este observador torna-se então intérprete do destino de seus objetos colecionáveis ao mesmo tempo em que olha diretamente para os seus passados remotos. É como se a posse de uma coleção tivesse o poder de criar vida, animar esses objetos-fotografia, resgatando deles as vidas passadas que porventura tenham inundado aquelas vistas. O colecionador é então o responsável por administrar o tempo eterno contido no cartão-postal, criar um patamar que permita às vidas se concatenarem, se revolverem e se reerguerem para uma nova temporalidade. Essa, por sua vez, passa a habitar e ser habitada pelo próprio colecionador.

É, portanto, na coleção que a fotografia e o cartão-postal fecham um ciclo: a materialidade do objeto-vivo transforma as paisagens em pequenos portais para a dimensão magicizante da fotografia. Miniaturizadas, as cidades, os monumentos, os carros e as pessoas deixam de ser apenas expressão de uma realidade anterior para encampar a potência de um devir guardado, de um “futuro aninhado” (BENJAMIN, 1994). Mais que cenas de cidades, os postais guardam centelhas de vidas que já existiram num tempo passado e que ainda nem começaram a viver na sua dimensão de futuro. Deste modo, o postal é a peça paradigmática do passado-futuro.

“Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás” (BENJAMIN, 1994, p. 94).



A memória coletiva e as imagens-clichês das cidades

Se por um lado temos um “colocar-se no lugar de” através da relação do fotógrafo com o observador dos cartões-postais, de outro e a partir dele temos uma mudança no modo do observador vivenciar a cidade através da busca pelo seu passado-presente e a tentativa de atualizar suas imagens mentais fotografando. A primeira possibilita uma troca de olhares que, a partir de uma suspensão temporal e de um ângulo específico, permite que observador e fotógrafo tornem-se coautores de uma mesma lembrança. A segunda, através da relação entre as imagens da cidade construídas coletivamente, seja por meio do cartão-postal ou de fotografias de turistas, recompõe o imaginário urbano. Mas é no colecionismo que estas relações encontram-se e se permeiam. É onde os passados-presentes transformam-se em passados-futuros. É, então, no conjunto das relações destes três processos que se constrói e se complementa a memória coletiva da cidade através de seus cartões-postais.

A memória será sempre algo construído coletivamente, jamais poderá ser exclusivamente individual, pois se dá através dos encontros entre as lembranças compartilhadas. Para Halbwachs (1990), ela é ativada através das relações entre sujeitos e grupos sociais e, portanto, é fruto de um processo coletivo. Não significa, contudo, que a memória individual não possa existir, mas que ela é senão uma forma particular de articulação e contraponto dessas lembranças. Assim, a experiência de um fato está estritamente ligada à memória: ao vivenciar uma cidade busca-se através de diversas formas de testemunhos e referências, sejam presenciais ou não, uma “semente de rememoração” que vá provocar a aparição das múltiplas imagens da lembrança. E ao articular essas lembranças compartilhadas em um contexto social específico, constrói-se uma memória coletiva da cidade. Desta forma, podemos considerar o fotógrafo e o cartão-postal, na sua relação com o turista, como elementos referenciais para a experiência do viajante e do observador ausente, articulando imaginários e consolidando uma memória coletiva da cidade. E o colecionador também faz parte deste processo de rememoração, buscando através da coleção eternizar as imagens da cidade que lutam contra a inevitável invisibilidade a que estão fadadas.



Retomemos agora algumas das experiências do viajante descritas anteriormente. Se este observador partilha da visão do fotógrafo profissional – que capturou a cena para um postal – para compor suas imagens e imaginários da cidade, se as utiliza como referência para articular suas lembranças e influir na experiência do local, como seriam então estas imagens da cidade fotografadas pelo viajante? Neste sentido, é de se esperar que, ao ser elemento construtivo da gramática visual da cidade, o cartão-postal seja de grande influência na produção das vistas urbanas contemporâneas. Ele então possibilita uma serialização do olhar da cidade como símbolo de uma sociedade que desloca a experiência para sua imagem representativa.

Podemos destacar neste contexto dois movimentos diferentes em que os cartões-postais servem como passado-futuro das cidades. Ambas servem para dar visibilidade a uma espécie de ruína sobre a qual nossos olhares edificam a memória coletiva dos lugares. A primeira vertente é representada pelo trabalho da artista Corine Vionnet e a segunda pela obra do fotógrafo Sergey Larenkov. Enquanto Vionnet utiliza os restos de milhares de imagens para mostrar a permanência do clichê, Larenkov explicita o passado por meio de um apagamento do presente, dando vida a uma imagem que é passado-presente.

Corine Vionnet realizou entre 2005 e 2010 uma série de montagens de fotografias intitulada “Photo Opportunities”. Trata-se da sobreposição de centenas de imagens de cidades disponíveis na internet e fotografadas por turistas. Seu trabalho questiona exatamente esta relação entre a representação das cidades e a memória. De certo são figuras emblemáticas de cidades mundialmente conhecidas, que perduram no curso da história destes espaços mas que certamente, apoiadas por uma multiplicidade de dispositivos visuais como o cinema e a fotografia, consolidaram-se como imaginários coletivos.



Figura 01 – Paris, de Corine Vionnet (2010). Imagem on line disponível em
<<http://www.corinnevionnet.com/site/entry.php?o=1#>>



Figura 02 – Cartão-postal: Paris – La Tour Eiffel, ND Phot. (1908). Imagem digital disponível em
<<http://lsalema-sdumont.blogspot.com/2010/09/franca-torre-eiffel-1908.html>>

Vemos, portanto, surgir de uma multiplicidade de olhares a produção e o compartilhamento de imagens que dificilmente fogem do clichê, da tradicional imagem-cartão-postal. Pois ainda somos pautados por uma sociedade que se apoderou da materialidade das imagens para construir seu universo visual no qual os postais foram essenciais. De fato, houve uma permanência de certas imagens das cidades que predominaram em detrimento de outras esquecidas, superadas ou apagadas pelo tempo. A notoriedade destas imagens de maior destaque esteve atrelada a sua disponibilidade de acesso, isto é, a uma confluência entre produção, consumo e circulação de cada época.



Já o trabalho de Sergey Larenkov, denominado “Link to the past” questiona o desejo de apagamento de um passado nefasto na história da Europa: a Segunda Grande Guerra. Por meio de intervenções e manipulação digital, ele descama um cenário de cartão-postal para dar a ver as vidas que aquele cenário já viveu. Sobrepondo as imagens do passado e do presente, ele permite que elas co-habitem um mesmo campo, explicitando os restos e as ruínas sobre os quais o olhar treinado do turista teima ver. A descamação que o fotógrafo realiza não é novidade⁴, mas chama a atenção o uso de postais sobrepostos a cenas de horror ou de violência típicas de conflitos militares. É como se as imagens pudessem nos dizer: “Não admire este cenário!” O desejo pela cidade, contudo, nos remete quase que automaticamente à paisagem, num olhar que tenta ignorar o passado e suas histórias, seus tabus e suas misérias. A demora em compreender as imagens fundidas revela esse poder que os postais construíram ao longo de pouco mais de um século: a imagem-clichê é a suspensão da memória.



Figura 03 – Berlim, sem autor/Sergey Larenkov. (1945/2010). Imagem digital disponível em <<http://sergey-larenkov.livejournal.com/>>



Figura 04 – Paris, sem autor/Sergey Larenkov. (1940/2010). Parade of the occupiers on the Champs Elysees/Champs Elysees, Paris. Imagem digital disponível em <<http://sergey-larenkov.livejournal.com/>>

Hoje a fotografia aponta para uma diversidade do suportes, entre eles o digital, que, em consonância com o maior acesso aos meios de produção e distribuição, tornaram o cenário da notoriedade extremamente competitivo: tudo pode ser acessado e distribuído a todo momento e por todos. O suporte digital convida portanto a um mergulho contínuo nas imagens atuais, porém esta inserção ainda é influenciada pela

⁴ Vários artistas já utilizaram essa ideia de sobrepor imagens antigas sobre cenários novos. Ver trabalhos de Jason Powell e Michael Hughes.



memória coletiva das cidades. Logo, esta multiplicidade de olhares acaba refletindo, em sua grande maioria, imagens-clichês. Não é, portanto, a derrocada da experiência da fotografia que assombra a vida das imagens no contexto da visibilidade das cidades, mas sim a permanência das ruínas de uma cidade-passado. Estas tornam-se, assim, fantasmagóricas: evidenciam os rastros da paisagem, os indícios de uma cidade que perduram através do tempo.

Lissovsky (2011) debate o apagamento dos rastros na fotografia moderna de paisagem. Em um primeiro momento tem-se a tentativa de apagar e substituir os passos que levaram os fotógrafos ao ponto de vista por modos cada vez mais depurados de inscrição do sujeito na paisagem. “Mas foi preciso que Stieglitz se afastasse de seu próprio lugar e de seu grupo social, numa típica descrição iniciática, para que, em suas próprias palavras, 'outro marco na fotografia fosse alcançado'”. (LISSOVSKY, 2011, p. 6). Posteriormente, passa-se a buscar não a conquista do ponto de vista, mas a modulação das formas através da reparação, que compreende os movimentos de restituição e acolhimento.

“Quando o instantâneo deixa de ser o mediador mágico do espírito, quando ele se naturaliza, quando as lembranças do crime original de onde toda paisagem provém já haviam sido há muito evanescidas, uma nova ordem de visualidades emerge. Neste sentido, a paisagem fotográfica moderna deve ser pensada como o cenário de uma expulsão há muito esquecida. E as figurações que ela assume, ao longo do século XX, seriam, neste sentido, ensaios de reparação” (LISSOVSKY, 2011, p.5).

Deste modo, no movimento de acolhimento a restituição é realizada pela potência criadora de forma e coisa. E na restituição, o acolhimento é por meio do “brilho resplandecente da eternidade”. E o que estes movimentos revelam são traços da “incompletude do Mundo e sua História”, isto é, vestígios de uma atualidade perdida que agora é restituída. A tensão entre estes dois movimentos, segundo Lissovsky (2011), está na origem de toda paisagem. Trata-se, portanto, de um devir-tempo do lugar e de um devir-lugar do tempo. O primeiro, segundo o autor, está atrelado aos aspectos do exílio e do retorno, e o segundo aos de sedimentação e catástrofe.

“Para tornar visível essa beleza da natureza como o ‘inteiramente outro’, é preciso que se esteja em exílio. Na jornada do exilado, que se retira, se recolhe,



a imagem torna-se abertura e carrega consigo os traços de uma expectativa: 'Isso porque' – escreve Ishagpour (2011, p. 96) – 'a natureza não coincide consigo mesma por uma coincidência e presença inertes, mas porque, ausente de si mesma, ela está sempre a caminho, por vir. Essa não coincidência da natureza consigo mesma constitui a condição de sua intimidade com o olhar exilado, mas fervoroso, que vem a seu encontro' (ISHAGPOUR *apud* LISSOVSKY, 2011, p.7).

Mas então, se nós estamos presos pelas imagens-clichês que desejam devorar qualquer outra forma de ver a cidade, como é possível a criação de novas representações da urbe? Halbwachs (1990) acredita que a memória coletiva é passível de ser reconstituída e resignificada. Ela vive sobretudo por meio da tradição, dentro de um espaço e tempo específicos de um grupo social. Se rompemos com estes laços, nos afastamos de nossas referências e, assim, nos falta aquela “semente de lembrança” que desencadeará uma série de lembranças cuja justaposição compõe a memória coletiva. É talvez na destituição de certos laços e na composição de novas experiências sobre o espaço, que seja possível romper com certas memórias coletivas e lançar uma fagulha para a constituição de novas representações.

Os rastros das paisagens criadas pela sobreposição das imagens dos viajantes de Vionnet ou o rasgamento das camadas temporais de Larekov, ao nos revelarem a incompletude destes espaços pela possibilidade do contínuo movimento de sua composição ao longo do tempo e do espaço, nos indicam o caminho para a sedimentação dos rastros de todos os locais e datas construídos por meio da memória coletiva das cidades. A sobreposição dos clichês é justamente a fagulha que desperta o inconcluso. Ela acende a centelha de uma nova imagem carregada de desejo de, num presente-futuro, ser origem de um novo clichê, girando o eterno ciclo de buscas e encontros nas imagens. Por fim, o clichê é exatamente o fiel da balança que coloca em seus pratos de um lado o passado e do outro o futuro. O ponto de equilíbrio é a tensão permanente das imagens que vemos no presente.



REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. A câmara clara: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. Obras escolhidas II: Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. Campinas: Papirus, 1993.
- HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Vértice, 1990.
- KARP VASQUEZ, Pedro. Postaes do Brazil: 1893-1930. São Paulo: Metalivros, 2002.
- KOSSOY, Boris. Realidades e ficções na trama fotográfica. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- LIMA, Solange Ferraz de. Fotografia e Cidade: da razão urbana à lógica do consumo; álbuns da cidade de São Paulo (1887/1954). Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: Fapesp, 1997.
- LISSOVSKY, Mauricio. Rastros na paisagem: a fotografia e a proveniência dos lugares. In: Encontro da Compós, 20, 2011, UFRGS. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1607.doc>. Acesso em: 6 jun. 2011
- MACHADO, Arlindo. A ilusão especular: introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- POSSAMAI, Zita Rosane. Narrativas fotográficas sobre a cidade. Rev. Bras. Hist. [online]. 2007, vol.27, n.53, pp. 55-90. ISSN 0102-0188.
- _____. Fotografia, história e vistas urbanas. História [online]. 2008, vol.27, n.2, pp. 253-277. ISSN 1980-4369.