

# Pelo buraco da fechadura: o *voyeurismo*, a fotografia e a ruína

A través del ojo de la cerradura: el voyeurismo, la fotografía y la ruina

---

AMANDA MAURICIO PEREIRA LEITE<sup>1</sup>

**RESUMO:** Espiar pelo buraco da fechadura... O que te parece? Aqui, pistas oscilam entre a veracidade de fatos e o caráter ficcional das fotos. Coloco-me a pensar sobre falsas perspectivas... textos (in)visíveis que-se-fazem-pensantes. Quatro momentos estruturam esta reflexão. Primeiro, surge o *voyeur* – aquele que se esconde para “espiar” cenas do campo privado – associado à produção fotográfica de Kohei Yoshiyuki. Em seguida, observamos a ação do *voyeur* como aquele que pode eleger uma cena (neste caso, fotografias) para examiná-la por diferentes perspectivas. O terceiro momento visa estabelecer uma espécie de *jogo de fusão* no qual se questiona o sentido que já está dado ao *voyeur*, para evidenciar a aposta em uma nova leitura sobre a figura do *voyeur* e o (re)significado do próprio termo. Por fim, busca-se entrelaçar o voyeurismo, a fotografia e a ruína benjaminiana, que aqui talvez se configure como o componente mais perspicaz deste pensamento. Um jogo ousado, porém, desejável...

**PALAVRAS-CHAVE:** fotografia; voyeurismo; ruína.

**RESUMEN:** Espiar a través del ojo de la cerradura... ¿Qué te parece? Aquí, las pistas oscilan entre la veracidad de los hechos y la ficción. Me puse a pensar en falsas perspectivas... textos

1. Pedagoga, Doutoranda e Mestre em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina; Florianópolis/SC. Docente do Curso de Pedagogia da Universidade Federal do Tocantins; Palmas/TO. E-mail: amandaleite@uft.edu.br

(in)visíveis que se tornam pensamentos. Quatro momentos estruturam esta reflexão. Em primeiro lugar, está o *voyeur* – aquele que se esconde para “espiar” as cenas de campo privado – associados com a produção fotográfica de Kohei Yoshiyuki. Depois se observa a ação de *voyeur* como a que pode escolher uma cena (em este caso fotografias) para examiná-la desde diferentes perspectivas. O terceiro passo é estabelecer uma espécie de jogo em el que a fusión está cuestionando el sentido que ya se ha dado al *voyeur*, para mostrar la apuesta por una nueva lectura de la figura del *voyeur* y el (re) significado del propio término. Por último, se busca entretejer el voyerismo, la fotografía y la ruina de Walter Benjamín que estableció aquí como quizás la parte más interesantes de este pensamiento. Un juego audaz, pero deseable...

PALABRAS CLAVE: fotografía; voyerismo; ruina.

*Imagens não passam de  
incontinências do visual.*

JORGE LUÍS BORGES

Crio um jogo. Nesse tabuleiro são lançadas pistas de um passado enigmático cuja narrativa paradoxal oscila entre a veracidade de fatos e o caráter ficcional das fotos. Exibo passagens de um texto (in)visível que-se-faz-pensante. Pincelo pedaços da história. Separo as personagens. Coloco-me a pensar sobre falsas perspectivas... A lente propositalmente conduz o olhar por retratos insólitos.

Na busca pela vontade de verdade encontro presença e ausência. Os instantâneos revelam dimensões estéticas e trágicas. Sou tentada a um voyeurismo excitante em torno de algo secreto. O mistério é narrado em tempo *Aion*<sup>2</sup>. Possibilita entre-cruzar o passado, o presente e o futuro. Aos poucos as imagens tornam-se inteligíveis; permitem leituras de temporalidades, espacialidades e gestos que encontram, na figura do leitor, alguém pronto a escrever, descrever e prescrever o texto e a

2. Trata-se de uma temporalidade ilimitada, não linear, que não se prende à marcação cronológica entre passado, presente e futuro; um tempo paradoxal; em que “[...] apenas o passado e o futuro insistem ou subsistem no tempo. Em lugar de um presente que reabsorve o passado e o futuro, um futuro e um passado que dividem a cada instante o presente, que o subdividem ao infinito em passado e futuro, em ambos os sentidos ao mesmo tempo. Ou melhor, é o instante sem espessura e sem extensão que subdivide cada presente em passado e futuro, em lugar de presentes vastos e espessos que compreendem, uns em relação aos outros, o futuro e o passado [...]” (ZOURACHBIVILI, 2004, p.10). O tempo *Aion* é um tempo incorpóreo que cruza o tempo atual com o virtual; todavia esta é uma questão não que não aprofundarei aqui. Ver DELEUZE, Gilles (1972, p.141; ou a versão brasileira, de 2006).

representação, o palco e o público e, quem sabe, até voltar à ideia de substituir ou reapresentar num presente algo que está ausente.

Nesse tabuleiro instalam-se imagem-texto, fragmentos de ação. Congelo as personagens (e eu?). Quem fará o próximo lance? O fato é que o jogo que se estabelece incita a espionagem, o desejo de estar ao mesmo tempo dentro e fora da cena. Agencia a duplicidade de explorar a vitrine, observar o movimento e as pausas do corpo, os modos como o corpo-objeto ou tudo isto se volve em imagem, se transforma em espetáculo, segundo Guy Debord (1992).

No mosaico daquilo que se dá à visualidade, há, sem dúvida, um fetichismo imponente que seduz o olhar. Vontade de expandir a mônada deleuziana<sup>3</sup> e olhar o infinito da dobra ou a re-dobra/des-dobra. Talvez seja atraente partir da interrupção proposta pelo teatro épico de Brecht<sup>4</sup>, já que não se propõe a desenvolver ações, mas descobrir condições que obriguem o observador/espectador a reconfigurar seu papel diante da cena ou *refletir sobre sua posição no processo produtivo* da imagem.

A figura do jogador (o espião – você, eu, o fotógrafo) assume um caráter provisório. A dubiedade *voyeur* expõe sua fragilidade. O espião, esse investigador atento, é fisgado pela fantasia de reconhecer e ser reconhecido. Na visão parece estar contido certo tipo de gozo; um deleite que se dá pelo buraco da fechadura, um fluir clandestino – a espionagem. Trata-se de uma subversão – sou eu quem olha enquanto (penso) que você não me vê. Nesse jogo talvez o que mais nos excite seja a alegoria ficcional que possibilita tecer narrativas através da observação de personas e objetos por um orifício quase imperceptível.

O medo de ser apanhado não impede o *voyeur* de continuar investigando o objeto enigma. Estando concomitantemente tão perto e tão longe da cena, o desejo voyeurista é o de penetrar; de conhecer a intimidade dos corpos; de ver o detalhe dos movimentos, de descobrir de quem são as silhuetas desenhadas, a ginga das personagens... Envolvem-se numa mesma captura a sedução e o seduzido.

O cotidiano é então observado às escondidas. Parece haver, na distância que separa o observador da imagem observada, uma sensação de segurança que acaba por

3. Mônada entendida como uma espécie de fractal; “[...] as singularidades próprias de cada mônada prolongam-se em todos os sentidos até as singularidades das outras. Portanto, cada mônada expressa o mundo inteiro [...] o mundo só existe em seus representantes tais como estão incluídos em cada mônada [...] é como se o fundo de cada mônada fosse constituído por uma infinidade de pequenas dobras (inflexões) que não param de se fazer e de se desfazer em todas as direções [...]” (DELEUZE, 1991, p. 147).

4. Ver “O autor como produtor” (BENJAMIN, 1994, p.133-134).

incentivar a investida voyeurística. Para Andrade (1994, p.167), “[...] quando o que era objeto descobre o *voyeur*, ele está perdido, acusado e exposto. Por isso a noção de “escopismo” sugere a distância como defesa protetora subjacente a todo voyeurismo”.

Seria um tipo de provocação da fotografia a demanda pela presença de um *voyeur*<sup>5</sup>? No voyeurismo que se instala diante da imagem, haveria a inversão ou a re/des/configuração de papéis entre aquele que fotografa e aquele que observa? Seriam ambas as personagens produtores e produtos de um mesmo encantamento? Quem nunca teve um gesto voyeurista que atire a primeira pedra!

Tomo as fotografias do fotógrafo japonês Kohei Yoshiyuki para endossar o pensamento sobre o fetiche<sup>6</sup> que se estende ao voyeurismo, ao exibicionismo e a sexualidade em suas capturas. Em Kōen<sup>7</sup> – uma exposição fotográfica ocorrida em 1979, na cidade de Tóquio/Japão – o fotógrafo revela em preto e branco, a partir do uso de uma câmera fotográfica de flashes infravermelhos, o registro de corpos que se entrelaçam em práticas sexuais nos parques das cidades de Tóquio e Shinjuku. As capturas instigam e surpreendem o fotógrafo e o *voyeur*.

Na fotografia de Yoshiyuki desponta o olhar clandestino do fotógrafo. Temos a impressão de que a lente de 55mm parece se esticar a ponto de se infiltrar na cena, misturando-se ao emaranhado de braços e pernas entregues a uma volúpia concupiscente. Mãos procuram toques. Corpos estão sensualmente expostos ao deleite e ao prazer. Onde está o fotógrafo? A que distância consegue produzir essa captura? Um passo em falso num amontoado de folhas secas espalhadas e escondidas na grama pode denunciar nosso *voyeur*. É necessário ter cautela.

5. É interessante pensar que o voyeur aparentemente pode estar impossibilitado de registrar a totalidade da cena que observa, isto é, o voyeur parece estar sempre emoldurado pelo orifício que olha, pelo ângulo do seu posicionamento, pelo medo de ser visto, pela sutileza da sua presença. Entretanto, na contemporaneidade, os Realities Shows exibidos pela TV aberta parecem provocar um afastamento dessa dinâmica do voyeur na medida em que escancaram pornograficamente a presença daquele que olha e que acredita estar vendo tudo.
6. Neste sentido, vale retomar o texto célebre de Benjamin (1994, p.105), a “Pequena história da fotografia”, onde encontramos que “[...] se a fotografia libera certos contextos [...] se ela se emancipa de todo interesse fisiológico, político, e científico, ela é considerada “criadora”. [...] quanto mais os momentos individuais dessa ordem se contrapõem em si, rigidamente numa posição morta, tanto mais a “criatividade” – no fundo, por sua própria essência, mera variante, cujo pai é o espírito e a mãe é a imitação – se afirma como fetiche cujos traços só devem à vida a alternância das modas. Na fotografia, ser criador é uma forma de ceder à moda.”
7. Posteriormente à exposição realizada na Galeria Komi, em Tóquio, as fotografias ilustraram um livro que recebeu o mesmo nome da exposição, *Koen*. Curiosamente, durante a exposição, os participantes adentravam um recinto escuro e recebiam um *flash* que deveria iluminar as projeções das fotográficas em exibição. A ideia era que cada participante tivesse a mesma visão do fotógrafo no instante da captura. Seria esse um estímulo *vouyerístico*? Para visitar a galeria do fotógrafo, acesse: [http://www.yosimilo.com/artists/kohe\\_yosh/](http://www.yosimilo.com/artists/kohe_yosh/).



Figura 01: Untitled, 1971, da série The Park

Disponível em: < [http://www.yosimilo.com/artists/kohe\\_yosh/?show=0&img\\_num=11](http://www.yosimilo.com/artists/kohe_yosh/?show=0&img_num=11)>.

Acesso em: 07 jan. 2013.

Atento-me para mão que se estica a ponto de penetrar o vazio e que, parece buscar o calor que queima o corpo em movimento. Esta mão, com dedos entreabertos, está à deriva de um encaixe. (É um gesto interrompido ou que deseja interromper?). Uma presença ausente na lasciva atividade sexual fisga o olhar voyeurístico. De qualquer modo, a mão quase se conecta ao braço que está estendido tocando o seio da mulher. Seria isto um tipo de contágio? Um prazer que se expande das personagens ao *voyeur*?

Nesta espionagem o dedo que está prestes a pressionar o obturador da câmera parece ser arrebatado em milésimos de segundos para outro lugar, dá-se uma pausa. A sensação de fazer parte dessa captura é tão singular quanto o desejo do gozo explícito na posição dos corpos que se relacionam. Toda postura é desfeita. Afixamo-nos no êxtase. O casaco, a bolsa, os documentos, um casal, estão no chão. Atrás, uma espécie de folhagem dá guarida à transgressão. Nessa orgia alguns protagonizam a cena ao passo

que os coadjuvantes tornam o ato mais excitante. O fotógrafo é só mais um dentre aqueles que se posicionam tão próximo, tão distante e tão dentro da trama eternizada.

É interessante saber que no caso específico dessas capturas, o fotógrafo saía para a caçada e ficava a postos no parque esperando, na calada da noite, que pessoas corressem pelo gramado, preferencialmente quando o parque já estivesse vazio. Esse seria o momento ideal para um registro sorrateiro como os de Yoshiyuki. É atraente observar que todos os componentes da imagem se encadeiam nos corpos que, por sua vez, liberam na imagem outros potenciais de leituras e sensação.

O olhar pode se prender pela metalinguagem que abre espaço para aquele que é e aquele que deseja ser. Um jogo de passagens entre o anônimo e o conhecido, o conhecido e o anônimo. O olho que vê pelo “buraco da fechadura” é o olho que vive um fetiche profano, que torna visível (ao menos em pensamento) a parte obscura, os desejos dissolutos, os delírios de uma perdição gravada até então na memória. Reação que se desencadeia a partir da arte, de uma fotografia e/ou de uma exposição fotográfica, por exemplo.

Antes de prosseguir é importante explicar que a figura do *voyeur* nesta reflexão assume possibilidades distintas, daí a necessidade de suspendê-la e pensá-la de outros modos. Modos que, nesta breve passagem, poderão implicar um risco, quem sabe ainda uma ousadia desejável, a fim de entrelaçar o voyeurismo, a fotografia e a ruína benjaminiana, que virá a seguir e que, talvez, se configure como o componente mais perspicaz deste pensamento.

No primeiro momento falamos do *voyeur* como figura oculta, aquele que se esconde para “espiar” cenas do campo privado, proibido, como vimos nas fotografias de Yoshiyuki. No segundo momento vamos observar a ação do *voyeur* como aquele que pode eleger uma cena (neste caso fotografias) para examiná-las por diferentes perspectivas. O terceiro momento visa estabelecer uma espécie de *jogo de fusão* no qual se questiona o sentido que já está dado ao *voyeur*, ou seja, aquele que se torna clandestino para “espreitar”, para evidenciar a aposta em uma nova leitura sobre a figura do *voyeur* e o (re)significado do próprio termo.

Ao considerarmos, por exemplo, que na contemporaneidade vivemos um tipo de voyeurismo autorizado<sup>8</sup>, que nossas imagens são cotidianamente examinadas (via redes sociais, câmeras de vigilância<sup>9</sup> etc.) por uma infinidade de sujeitos que não

8. Refiro-me a uma espécie de olhar voyeur que entra em cena quando aquilo que vemos – nos é dado a espiar, a bisbilhotar, a ver – parece ter sido autorizado socioculturalmente.

9. Ver mais em: BRUNO; LINS (2007) e BRUNO (2005).

conseguimos mensurar e, ao mesmo tempo, estamos “autorizados” a nos infiltrarmos nas páginas pessoais desses sujeitos inominados, parece-me que um novo gesto voyeurístico ou um gesto *voyeur* autorizado – que-olha-e-sabe-que-é-olhado – vai sendo tecido.

Assim, você, o fotógrafo e eu nos tornamos *voyeurs* ao buscar na intimidade do outro algo que nos seja de algum modo familiar. Somos então o *voyeur* que olha a cidade e seus acontecimentos. Nesse jogo de fusão misturam-se os signos, os significados e as sensações. Ao esquadrinhar as coisas através de uma fotografia, por exemplo, podemos forjar outras percepções que podem transcender a própria imagem e a trama nela narrada. Perante o fragmento imagético exposto, o *voyeur* autorizado avança para leituras e olhares infundáveis diante da imagem.

Posto isto, a figura do *voyeur* que aparecerá na sequência do texto criará uma fissura no tempo com vistas a colocar o sentido (quase ultrapassado) dado ao voyeurismo em descontinuidade. A partir daí, deseja-se aceder, quem sabe, a um novo gesto voyeurístico, mais aberto e plural; oxalá mais visível que autorizado. Um gesto capaz de tomar a ruína como outra forma de pensar.

#### FOTOGRAFIA/RUÍNA

*A filosofia não deve duvidar do seu poder de despertar  
a beleza adormecida na obra.*

WALTER BENJAMIN

Recordo o gesto benjaminiano sobre as imagens que perpassa o contemporâneo e o arcaico. Refiro-me ao tempo anacrônico que funciona analogicamente. A fotografia, enquanto porosidade pode servir como “ponte” ao tempo da analogia. Voltamos aos duplos em Benjamin – vida/morte; dentro/fora; ausência/presença; passado/presente; verdadeiro/falso; mobilidade/imobilidade; memória/esquecimento etc. – dialética da imagem, temporalidades e espacialidades de múltiplas faces.

O despertar diante da obra traria àquele que observa (neste caso a figura do *voyeur*) momentos de lucidez. O gesto de despertar deriva de um distanciamento da imagem que causa impacto. Se o desafio da ruína em Benjamin é escavar e reconstruir a coisa ou objeto em si, temos no despertar, ruína e renovação, no mesmo gesto. Significa avançar sobre a ausência contida na ruína, para mostrar aquilo que não está ali. O *voyeur* escava a foto, busca algo, seja o referencial, as sensações, os sentidos...

Ao mesmo tempo, procurar na ótica de quem olha e quem é olhado a ideia de ruína exposta na obra de Walter Benjamin e sua conexão com a fotografia é algo instigante, uma vez que ambas tratam de fragmentos de tempo imagético. Os vestígios que a imagem deixa, os seus rastros, tornam-na instável, inconstante, razão pela qual a fotografia ultrapassa o “isto foi” barthesiano.

Além disso, creio ser perspicaz investigar *se* ou *como* alguns fotógrafos utilizam a dialética benjaminiana presente na noção de ruína, seja enquanto tema a ser capturado, ou mesmo enquanto inspiração e/ou fundamentação para a imagem que se produz. O passado e o presente, a ação e a pausa do movimento, o sonho e o despertar são componentes basilares no encontro da ruína com a fotografia. Componentes esses que às vezes passam quase imperceptíveis ao olho que vê (ou que acredita ver).

A ruína da fotografia se configura enquanto índice; ela abre passagem ao que ainda não foi dito, ao que ainda não foi escrito (e por que não pensado?) *na, sobre e pela* fotografia. Na exposição daquilo que parece ter ocorrido, a ruína libera outras entradas que nos aproximam das alegorias de um pensamento crítico, que ressignifica a cena, os objetos, as personagens, a presença/ausência, tal como sugere Benjamin. Onde os rastros se colidiram à figura do espião que rastreia a parte privada do humano? Teria a ruína ligação com o *voyeur*?

A ruína não morre, ao contrário, dá pistas de um tempo futuro. Os destroços deixados por desastres naturais, guerras, catástrofes decorrentes da presença humana, os restos descritos pela história, são indícios de leituras de outro tempo. Um tempo-que-se-faz-imagem. Camuflagem. Um fragmento temporal imagético que roga, quem sabe, por novas narrativas ou pela ruptura de um congelamento da fotografia latente:

[...] a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós [...] 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).

O mosaico que se compõe diante dos olhos faz fruir a perceptibilidade da imagem. É como um castelo de cartas prestes a desmoronar. Ali, até a respiração do jogador importa. Se o *voyeur* for pego, máscaras poderão cair. Um puritanismo moral



poderá ser devorado por uma espécie de prazer transitório, promíscuo e irresistível ainda que esse prazer esteja associado a estilhaços parciais de objetos desse mosaico.

Descortinar o silêncio inapreensível das imagens é talvez uma obsessão do *voyeur* que examina minuciosamente cada linha, cor, sombra, nuance imagética que se interpenetra. Não se pode olvidar, entretanto, que é a impenetrabilidade na cena que alimenta o olhar voyeurístico. Tal vistoria perpassa as entrelinhas de um gozo explícito no tripé entre aquilo que se oculta, aquilo que se manifesta e aquilo que se desvenda.

Em presença de um encantamento enigmático contido na composição imagética, o *voyeur* pode ainda dissimular seu próprio desejo, isto é, diante da perversa sedução poderá mascarar-se de modo que sua opinião sobre a cena não venha a público, não se revele, mantendo-o entregue e escondido na figura de um espectador.

Se observarmos os dispositivos de visualidade da modernidade (câmeras fotográficas, filmadoras, celulares, tablets, *iPods* etc...), podemos pensar que na contemporaneidade o desejo voyeurista se conecte à cobiça coletiva das massas por escavar fotografias. Muito embora os perfis das redes sociais sejam projetados para que as pessoas rotineiramente acompanhem as postagens, parece-me que as pessoas se movimentam intensamente à procura de que acontecimentos inusitados sejam postados em textos imagéticos para, posteriormente, serem seguidos ou compartilhados. Existe nisso uma espécie de necessidade de se testemunhar uma narrativa que não será problematizada na sequência.

Alimentam-se diariamente nessas redes, tentativas de fuga de um anonimato maçante para o fascínio de uma fama virtual. Quanto mais pessoas curtem uma fotografia, significa que mais pessoas deram uma “espiadinha” na página e que, logo, sou/somos re-conhecidos. Entretanto, não se tem o controle de quantas são e quem são as pessoas que visitam as fotografias porque nem todas deixam rastros advindos da opção curtir. O *voyeur*, portanto, não corrobora com o apogeu de um candidato à calçada da fama virtual, o *voyeur* é o invisível que espia a cidade.

Os fotógrafos Romain Meffre e Yves Marchand<sup>10</sup> são um exemplo de olhos que percorrem a cidade. Neste caso, fotografaram as ruínas da cidade de Detroit, que foi um dos grandes centros comerciais dos Estados Unidos da América; uma cidade que teve seu ápice econômico na década de 50, com o crescimento do setor

10. Outros trabalhos que percorrem as cidades e em que também é possível encontrar a noção de fotografia/ruína, fundamentada na proposta de Walter Benjamin, são a produção do fotógrafo canadense Robert Polidori e da fotógrafa brasileira Rosângela Rennè. Seus trabalhos vão compor, quem sabe, um tipo de narrativa estética visual da catástrofe.

automobilístico e que, posteriormente, enfrentou o declínio financeiro com a infiltração japonesa na venda de carros importados, fator que modificou radicalmente o fluxo da cidade e o sonho americano da Motorcity.

Em decorrência da má administração pública e do enfraquecimento da potência comercial, houve um grande êxodo populacional. O esvaziamento da cidade teve como consequência o abandono de casarões, lojas, edifícios comerciais, escolas e residências. O vácuo que assola a cidade modifica cada vez mais a paisagem urbana que permanece em ruínas até os dias atuais.

Yves Marchand declarou em uma entrevista cedida em janeiro de 2011 ao *The Guardian* que:

[...] Parece que Detroit foi abandonada para morrer. [...] Muitas vezes entrávamos em enormes edifícios de art déco, antigamente decorados com belos candelabros, colunas ornamentadas e afrescos extraordinários, e estava tudo a desfazer-se e coberto de pó, e o sentimento de que havíamos entrado num mundo perdido era quase arrebatador. De uma forma bastante real, Detroit é um mundo perdido – ou pelo menos uma cidade perdida onde a magnitude do passado é evidente por todo o lado.<sup>11</sup>

A imersão nesse território quase desmoronado permite aos fotógrafos encontrar os restos do que fora “o esplendor” de um tempo que sobreveio. É nesse contexto que as capturas se produzem. O olhar curioso e talvez desprezioso invade os estilhaços, vasculha um passado/presente, busca a vida inerente à ruína. A poeira nas cortinas rasgadas, as vidraças quebradas, a parede em decomposição, o escritório devastado, o piano largado ao chão... Resultam no registro da decadência de Detroit que também é a pulsão de vida na fotografia/ruína.

Ao parar para ver uma dessas imagens, surpreendo-me. Não sei se a surpresa se relaciona ao choque, por ver os espaços destruídos, ou ao pensamento reflexivo, que considera a câmara fotográfica como o instrumento detentor de toda a experiência da

11. Versão livre de: “It seems like Detroit has just been left to die [...]. Many times we would enter huge art deco buildings with once-beautiful chandeliers, ornate columns and extraordinary frescoes, and everything was crumbling and covered in dust, and the sense that you had entered a lost world was almost overwhelming. In a very real way, Detroit is a lost world – or at least a lost city where the magnificence of its past is everywhere evident.” Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2011/jan/02/detroit-ruins-marchand-meffre-photographs-ohagan>>.



Figura 02: Highland Park Police Station

Disponível em: <<http://www.marchandmeffre.com/detroit/index.html>>. Acesso em: 07 jan. 2013.

coisa em si, revelada na fotografia, e não mais o ser humano, como o ser da experiência. Não enfatizo os lugares abandonados, mas a narratividade do naufrágio dessa cidade.

Diante do exibicionismo (agora não sexualizado), sou provocada a examinar as fotografias com mais acuidade. Meus olhos percorrem lentamente as linhas e sombras de cada arquitetura. Procuro nas fotografias espalhadas ao chão um rosto conhecido, alguém, simplesmente alguém, talvez o humano. Entretanto, o que vejo se estender é a inófia da parcela humana na paisagem. (Perder-se e achar-se entre os perdidos). Diante dessa visualidade me distancio e me desperto, abro meus olhos. Estou arraigada à imagem que não se desgruda de mim.

(É preciso reerguer essa paisagem?)

Não.



Figura 03: Vanity Ballroom

Disponível em: <<http://www.marchandmeffre.com/detroit/index.html>>. Acesso em: 07 jan. 2013.

Talvez as imagens consigam mostrar minha nudez.

(O *voyeur* é pego, é des-co-ber-to).

Todo fetichismo presente no gesto que testemunha a cena às escondidas e que cria narrativas históricas sobre cada trama tende a desaparecer. O que nos resta é a imagem. Uma imagem e, muitas vezes, não sabemos dizer de sua origem, do contexto do qual fizera parte, das personagens e dos elementos que a compõem. Algo inacabado, aberto (como no anacronismo). Entretanto, permite ser descoberta por um rasgo. Rasgo que possibilita infinitas leituras. Um lampejo de paralização, movimento e pensamento faz com que a fotografia não caia no esquecimento. Essa fotografia vigiada é também matriz de uma ruptura pós-histórica, na qual me interessa pensar sobre os alhures do encontro com o agora.

Cabe lembrar que, para Benjamin (1994, p.124), “[e]ntre os inúmeros gestos de comutar, inserir, acionar etc., especialmente o ‘click’ do fotógrafo trouxe consigo muitas consequências. Uma pressão dedo bastava para fixar um acontecimento por tempo ilimitado. O aparelho como que aplicava ao instante um choque póstumo.”

Diante do *click*, voyeurístico ou não, o desafio que se estabelece é, portanto, fazer algo novo a partir dos vestígios fotográficos. Voltar às capturas no desejo de escavar o passado promovendo encontros da fotografia/ruína com o agora e o depois. Algo como o “eterno retorno” nietzschiano ou a chegada à duplicidade instável da fotografia – um cambiante refluir a-temporal. Arruinar positivamente em gestos de interrupção que vasculhem rastros ou restos de um tempo fugidio que se faz arte/narração/conhecimento.

É no gesto do *voyeur* que “espiamos pelo buraco da fechadura”. Elegemos uma cena, uma paisagem ou mesmo uma fotografia e nos debruçamos cautelosamente sobre elas. Investigamos cada detalhe como se desejássemos cavar a terra à procura de um tesouro esquecido. De certo modo sabemos que a fotografia pode transcender o fato nela cristalizado, o fragmento apreendido.

Do mesmo modo, Walter Benjamin também escava fotografias em busca de riquezas perdidas. O ensaio “*Franz Kafka – a propósito do décimo aniversário de sua morte*”, de 1934, é um exemplo no qual é possível verificar como o ruinólogo faz uma leitura monadológica a partir de uma fotografia de infância de Kafka. É sobre a ruína de uma infância que o filósofo se põe a pensar. Em meio à tristeza estampada nos olhos da criança, que pousa diante de um cenário propositalmente produzido, Benjamin estuda o gesto para retirar dali (daquilo que resta) alguma beleza trágica.

E como nesta conversa uma imagem puxa outra, abro passagem para outra cena que me chega. Trata-se de Roland Barthes, em uma noite de novembro, pouco tempo passado do falecimento de sua mãe. Barthes desejava organizar a velha e empoeirada caixa de fotografias em busca dos gestos de sua mãe. Nessa pausa temporal, um tanto moribunda, o escritor passava os olhos sobre fotos de sua mãe.

Não fossem as lembranças aguçadas pela fatalidade, Barthes sabia que aquelas fotos não trariam de volta os traços sua mãe, nem mesmo um tipo de “ressureição viva da face amada”. Os olhos percorriam histórias que diante das fotos faziam o próprio Barthes se indagar: *será que eu a reconhecia?* Essa ressureição passageira logo se perdia no tempo, pois “[...] ao sabor dessas fotos, às vezes eu reconhecia uma região de sua face, tal relação do nariz e da testa, o movimento de seus braços, de

suas mãos. Eu sempre a reconhecia apenas por pedaços, ou seja, não alcançava seu ser e, portanto, toda ela me escapava [...].” (BARTHES, 1984, p.96-99).

O tomar as fotos nas mãos, olhar fixamente para elas e diante delas se distanciar para remontar outros começos era algo inevitável. De certo modo, as velhas fotografias eram um resto da mãe que Barthes desejava reencontrar. Embora vasculhar a caixa fosse algo doloroso, era diante daqueles vestígios que vagarosamente se remontava o tempo.

[...] sozinho no apartamento em que ela há pouco tinha morrido, eu ia assim olhando sob a lâmpada, uma a uma, essas fotos de minha mãe, pouco a pouco remontando com ela o tempo, procurando a verdade da face que eu tinha amado. E a descobri. A fotografia era muito antiga. Cartonada, os cantos machucados, de um sépia empalidecido, mal deixava ver duas crianças de pé, formando grupo, na extremidade de uma pequena ponte de madeira em um Jardim de Inverno com teto de vidro [...] Observei a menina e enfim reencontrei minha mãe. A claridade de sua face, a pose ingênua de suas mãos, o lugar que docilmente ela havia ocupado, sem se mostrar nem se esconder, sua expressão enfim, que a distinguiu, como o Bem do Mal, da menina histórica, da boneca careteira que imita os adultos, tudo isso formava a figura de uma inocência soberana [...] tudo isso tinha transformado a pose fotográfica nesse paradoxo insustentável e que por toda a sua vida ela sustentara: a afirmação de uma doçura [...]. (BARTHES, 1984, p.101-103).

Era na fotografia de Jardim de Inverno que se constituía um ser, a mãe-criança de Barthes. Um tempo se refez e se redescobriu a partir da fotografia. A velha caixa de fotos era um labirinto particular. Para Barthes, a Foto do Jardim de Inverno não revelava segredos (monstros ou tesouros), mas era um fio que o puxava para a imersão na Fotografia. A partir dali “[...] seria preciso interrogar a evidência da Fotografia, não do ponto de vista do prazer, mas em relação ao que chamaríamos romanticamente de amor e morte” (BARTHES, 1984, p.110).

É com a perda do Ser que Barthes sofria; não a figura da mãe, mas *quem ela era*. A Foto do Jardim de Inverno possibilitava ao escritor se “abandonar à Imagem, ao Imaginário”. Um golpe. Um mergulho no resto-imagem. O retorno ao ciclo morte-vida-morte-vida-morte... Em suas palavras “[...] dizem que o luto, por seu trabalho progressivo, apaga lentamente a dor; eu não podia, não posso acreditar nisso; pois, para mim, o Tempo elimina a emoção da perda (não choro), isso é tudo” (BARTHES, 1984, p.113).

Destarte, a devassidão e os restos de uma calamidade podem ser aprisionados na fotografia/ruína. Também é possível narrar a desventura através de um *click*. Uma espécie de estética da catástrofe parece buscar guarida nos tempos em que vivemos. De certo modo, o ser humano que não aparece nos registros de Romain Meffre e Yves Marchand, nos casarões de Detroit, mostra uma presença/ausente – seja nos retratos espalhados pelo chão ou no pedaço do tecido vermelho rasgado que sobrou dependurado no teto do salão. Ao permanecer diante dessas fotografias permanecemos também diante de outras temporalidades.

O *voyeur* que espreita a fotografia/ruína pode identificar a protrusão de uma narrativa histórica linear em capturas “quebradas” de um pseudo progresso. Penso que isso, de algum modo, se articula ao *Angelus Novus* de Paul Klee citado por Benjamin (1994) nas teses Sobre o Conceito da História. O que o anjo está olhando? Por que o anjo está de costas? De costas para quê? Para o futuro decadente do ser humano? Para Rosenfield (2006, p.199), essa obra é um tipo de baliza em que se observa “[...] a irrupção do horror no qual se desvendam a fragilidade e o desamparo da vida humana que ele vê se decompondo; e o que está diante dos olhos arregalados somos nós, os espectadores do quadro [...]”

O registro ruína, ao mesmo tempo em que permite observar o acontecimento passado e os destroços deixados por furacões, tempestades, rajadas de vento etc., igualmente possibilita notar a fotografia enquanto arquivo que narra à vida da cidade os rastros humanos nela deixados – ainda que por uma estética da destruição tal como afirma Melendi (2006, p.238): “A fotografia, que sempre esteve perturbadamente ligada à morte, ao desaparecimento do corpo vivo e do tempo vivido, cria o paradoxo visual de um efeito de presença do vivo que se encontra eternamente negado pelo congelamento num tempo morto [...]”

Quando a fotografia rompe com a continuidade de um tempo ou de uma narrativa histórica, produz o choque benjaminiano. A perda da aura fotográfica parece admitir que a fotografia se torne autônoma para colocar em movimento a reconstrução de outras realidades. (O despertar de Barthes diante da Foto de Jardim de Inverno).

Cabe examinar, o que vê o *voyeur* na fotografia/ruína? Em que medida um fascínio em torno da fotografia nos agarra e nos provoca ao olhar voyeurístico diante da imagem? Tal como Yoshiyuki que esperava pacientemente cada captura noturna nos parques de Tóquio e Shinjuku, quando estamos com a câmera fotográfica nas mãos, “espiamos” o outro ou nossa semelhança nele refletida? Quem sabe aqui

seja importante admitir que a fotografia pode configurar-se como uma sublimação criadora que libera sensações à deriva.

Muito ainda poderia ser dito sobre o *voyeur*, o olhar voyeurístico e a fotografia/ruína. A verdade é que esses temas nem sempre se entrelaçam; entretanto, aqui, ganharam outro pulsar de vida. A escrita, assim como a fotografia, se transforma no tempo. Um tema gera outro tema. Uma imagem faz alusão a outra. Na medida em que a trama vai sendo tecida por um emaranhado de fios, nossa memória é tensionada. Aventuramo-nos a “espiar o buraco da fechadura” para ver o que mais ganhará fôlego entre os achados e perdidos anacrônicos. Desagarram-se de nós as certezas para que a curiosidade e/ou um pensamento crítico se instale. Depois disto, gostaria de saber: o que você descobriu?

#### REFERÊNCIAS

- ANDRADE, A. L. O voyeur Nelson Rodrigues e a teatralidade do sexo. *Travessia - Revista de Literatura Brasileira*, nº 28, Florianópolis, p.159-180, 1º semestre de 1994.
- BARTHES, Roland. *A Câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio C. Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas, v.1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Rua de mão única*. Obras Escolhidas, v. 2. Tradução de Rubens R. Torres Filho e José Carlos M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BRUNO, F. Quem está olhando? Variações do público e do privado em weblogs, fotologs e reality shows. *Contemporânea Revista de Comunicação e Cultura*, v.3, n.2, Salvador, p.53-70, 2005.
- BRUNO, F.; LINS, C. L. Estéticas da Vigilância. *GLOBAL – Brasil*, n.7, dez/jan/fev, p.38-39, 2007.
- DEBORD, G. *A Sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, G. *A Dobra: Leibniz e o barroco*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Campinas, SP: Papirus, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Diferença e repetição*. Tradução de Roberto Machado e Luiz B. L. Orlandi. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Différence et répétition*. Paris: PUF, 1972.
- MELENDI, Maria Angélica. Antimonumentos: estratégias da memória (e da arte) numa era de catástrofes. In: SELIGMANN-SILVA, M. (org.). *Palavra e imagem, memória e escritura*. Chapecó: Argos, 2006.
- ROSENFELD, K. H. B. Musil e Benjamin: três abordagens da imagem e da história. In: SELIGMANN-SILVA, M. (org.). *Palavra e imagem, memória e escritura*. Chapecó: Argos, 2006.
- ZOURACHBIVILI, F. *O Vocabulário de Deleuze*. Campinas: Versão eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudo em Novas Tecnologias de Informação/Unicamp, 2004.

Recebido em 07 de janeiro de 2013 e aprovado em 04 de abril de 2013.