

A *Flânerie* em Três Olhares: Realismo, Surrealismo e *Street Photography*¹

Lilian TUFVESSON²

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

Resumo

O que há em comum entre o *flâneur* do século XIX, o surrealista do início do século XX e o *street photographer*? Esta questão conduz uma busca pelos elementos essenciais de cada forma de percepção da cidade e suas diferentes narrativas das ruas. São três tipos de olhar que se relacionam, por heranças artísticas ou alusões, e que se materializam em registros literários e imagéticos, cujas composições, metonímias e metáforas integram as nossas subjetividades como referenciais da experiência urbana em suas traduções estéticas.

Palavras-chave: *flânerie*; realismo; surrealismo; fotografia; estética.

Texto do Trabalho

Há algo essencial em comum entre os observadores realistas da cidade em processo de modernização, os artistas da vanguarda surrealista e os *street photographers*. Uma forma de se relacionar com o espaço público, ao caminhar pelas ruas com uma atitude de atenção distraída, que pode oscilar entre a divagação e a súbita concentração diante de um acaso que desperte interesse. Entre os três, há também elementos variáveis, como as intenções que motivam os passos e as instâncias específicas que mobilizam a atenção dos olhares que produzem as narrativas da cidade.

O que faz o *flâneur* pegar um papel para registrar o esboço de uma percepção e, assim, assegurar que seja guardada para ser aprimorada posteriormente, e não perdida em meio aos hiperestímulos da cidade modernizada por onde circula? O que interrompe a flutuação do surrealista, cujas trajetórias permitem ser impulsionadas por estímulos inconscientes, diante de um objeto subitamente encontrado que corresponde ao estranhamento do cotidiano proposto por esta vanguarda artística? O que determina para um *street photographer* o instante de clicar e capturar uma imagem fugaz através de uma composição baseada em princípios estéticos, dentre a infinidade de ângulos, temas e fotografias possíveis?

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

² Mestranda do Curso de Comunicação Social da ECO-UFRJ, e-mail: liliantufvesson@yahoo.com.br.

Estas questões conduzem a observação de manifestações literárias e imagéticas que sintetizam os três tipos de olhar e suas relações com a cidade, a partir de elementos referenciais em comum, como o acaso, a multidão, os desconhecidos enigmáticos, as surpresas potenciais que aguardam em cada esquina e a captura de aspectos efêmeros e significativos do espaço público, interpretados pela subjetividade que direciona cada olhar.

O primeiro olhar, da *flânerie*, está descrito em livros como *O spleen de Paris*, de Charles Baudelaire, *O homem da multidão*, de Edgar Allan Poe e *A janela de esquina do meu primo*, de E.T.A. Hoffmann. O segundo olhar, do surrealismo, aparece em *Nadja* e *Amor Louco*, ambos de André Breton, e *O camponês de Paris*, de Louis Aragon. O terceiro olhar, do *street photographer*, materializa-se nas imagens de muitos fotógrafos que têm como um potente referencial Henri Cartier-Bresson.

As experiências literárias de narrar a rua, por seus aspectos descritivos de imagens que são permeadas pelo acaso, relacionam-se às estéticas que representam e interpretam as experiências cotidianas urbanas através da fotografia.

O Flâneur e o Boêmio

A *flânerie* tem sua prática associada à boemia através da simbologia de liberdade e de questionamento dos padrões vigentes na arte e na sociedade. O mito do artista boêmio tem raízes no final do século XVIII – uma época de crises, inclusive artísticas. O boêmio, para Elizabeth Wilson (2000, p. 6), é a personificação de uma crise, transformada em um estilo de vida que se tornou referência: “a boemia foi um mito criado na literatura e na arte, quando estes artistas fixaram suas próprias circunstâncias transitórias como exemplos permanentes ou arquetípicos de como um artista deveria viver”.

A ideia de que o artista boêmio é uma pessoa diferente dos outros inspira-se no conceito de gênio, estabelecido no Romantismo. O gênio romântico é o artista contra a sociedade, que expressa esta oposição esteticamente e em seu comportamento. Transgressão, excessos, aparência excêntrica, nostalgia e pobreza são elementos que também aparecem nas representações dos boêmios.

O século XIX foi precisamente propício ao aparecimento do artista boêmio. Antes, nas antigas estruturas de produção e de consumo, a arte ocupava lugares bem definidos e úteis a interesses externos, como questões religiosas. Na Idade Média, o artista poderia ser apenas um humilde artesão ou um mestre estabelecido no sistema de guildas. No

Renascimento, ocorre a distinção entre arte e artesanato, mas o artista ainda tinha sua produção condicionada pela sociedade, que patrocinava sua produção, cuja temática deveria celebrar a nobreza e a realeza. A produção artística passa a ser individual, ao contrário da coletividade das guildas - que, entretanto, ainda permanecem em atividade por mais algumas décadas em locais distantes dos centros urbanos.

Apenas no século XIX, com o surgimento da burguesia capitalista e do contexto industrial, houve uma mudança maior nas formas de produção e consumo de arte. O boêmio personifica os conflitos provocados por estas mudanças e seus impactos financeiros. Além disso, o mito boêmio cultiva um questionamento sobre a autenticidade na arte e o papel do artista, incentivando a busca por novos desafios e experimentos, que, em última instância, levaram à arte moderna e às vanguardas do início do século XX, como o surrealismo.

Os artistas boêmios trouxeram à cena o cotidiano como objeto de representação, algo que era negligenciado pela arte tradicional acadêmica. Nas telas de Gustave Courbet, há imagens realistas que ocupam telas em grandes dimensões, antes destinadas apenas às pinturas históricas ou religiosas, conforme as regras das belas-artes. Nos escritos de Baudelaire, há uma busca pelo eterno nas fugacidades diárias e pela beleza inusitada nos aspectos antipoéticos da vida moderna. Nos textos surrealistas, a disponibilidade subjetiva é imprescindível para que o acaso objetivo possa revelar a beleza compulsiva e o maravilhoso oculto sob as superfícies da vida cotidiana.

As cidades têm seus lugares boêmios: espaços de troca e de estímulo de ideias. A partir do século XIX, os debates sobre arte transcendem as paredes acadêmicas para ocupar as mesas dos cafés, um ambiente de liberdade para novos escritores, pintores e artistas de vanguardas. A transgressão torna-se um referencial para definir o que é arte: trata-se de desafiar convenções, como fazem os artistas boêmios. Entre eles, muitos praticantes da *flânerie* como forma de estar na cidade e de se relacionar com o real.

Realismos da Cidade

Infinitas possibilidades de experimentar a cidade provocam narrativas diversas, que compõem um mosaico simbólico de palavras, imagens, sons e outras manifestações: uma cartografia artística e afetiva do espaço urbano. Um espaço de disputa de discursos e de diferentes imaginários que incidem nas materialidades do real para construir sentidos de percepção e estruturar compreensões, considerando que “o real é a existência de mundos

que independem de nós; a realidade social, em contraste, é [...] fabricada por uma variedade de discursos, perspectivas dialógicas e pontos de vistas contraditórios”, como analisa Beatriz Jaguaribe (2007, p. 101).

As estéticas do realismo florescem junto à modernidade do século XIX, ainda respirando os ares românticos da época. Na pintura, Géricault é o primeiro a intuir que a oposição essencial a ser resolvida não era entre o classicismo e o romantismo, como apontavam os contrastes entre o linearista clássico Ingres e o colorista romântico Delacroix, e sim entre o classicismo e o realismo. Pois, como esclarece Giulio Carlo Argan (2010, p. 33): “o classicismo e o romantismo são duas maneiras diferentes de idealizar, mesmo que o primeiro pretenda ser clareza superior e o segundo passionalidade ardente. Ora, a antítese justa, radical, é entre o ideal e o real”.

Em harmonia com este pensamento, em meados do século XIX, Courbet defende o realismo integral, uma abordagem direta do real e distante de qualquer paradigma estético, moral ou religioso. A livre experiência é a matéria-prima, e pintar é dar permanência às imagens que se formam e desaparecem; uma possibilidade de capturar o fugaz histórico ou social por um olhar subjetivo. Entre outros temas, Courbet registra a vida dos trabalhadores camponeses – algo bem distante da natureza idílica do imaginário dos burgueses parisienses da época – com as pinceladas que inauguram o movimento realista na arte pictórica.

As estéticas do realismo surgem como narrativas estruturadas em interpretações que parecem ser o próprio real representado e, desta forma, orientam as apreensões subjetivas das realidades. O “efeito do real”, conceituado por Roland Barthes, é construído através dos detalhes que dão credibilidade aos ambientes, personagens e ações. São assim as narrativas de Flaubert e de Balzac. Em oposição às estéticas românticas, fantásticas ou surreais, que desafiam a noção comum de realidade, a representação realista baseia-se na verossimilhança, seja nas páginas ou nas telas.

Os Pintores da Vida Moderna

O maior crítico de arte do século XIX, segundo Argan, foi Baudelaire. O poeta admirava Delacroix, com seus temas e cores do Romantismo, mas também pintores realistas como Courbet e Manet, devido ao gosto pelas imagens modernas, e Daumier, pela crítica social em suas caricaturas. Entretanto, para Baudelaire o pintor da vida moderna é Constantin Guys, com seu estilo gráfico ágil e refinado no registro das percepções fugidias

das cenas urbanas; um verdadeiro *flâneur*, observador, artista e filósofo que se inspira nas situações cotidianas em plena multidão. Seus desenhos mantêm a característica veloz dos esboços e são publicados no jornal londrino para o qual trabalha como artista-repórter, com a função de testemunhar, registrar e amplificar os fatos observados. Função absorvida depois, em grande parte, pela fotografia.

Guys tem no olhar a sensibilidade e a potência de capturar fugacidades, para extrair o eterno do transitório, como os comportamentos, as modas e as novas velocidades do espaço urbano. É o mesmo olhar de Baudelaire, ao escrever sobre as transformações da vida parisiense a partir das reformas urbanas que modificaram o espaço social, e do autor cuja obra ele traduziu para o francês, Edgar Allan Poe, com seu personagem misterioso que deslizava na multidão, o homem que fugia de quem tentava decifrar sua expressão facial e seus movimentos.

As descrições da multidão feitas por Hoffmann, Poe e Baudelaire estão relacionadas à literatura panorâmica, cujo apogeu aconteceu por volta de 1840. Este gênero elaborava breves e minuciosos relatos sobre os tipos que circulavam nos espaços públicos, a partir de suas fisionomias e expressões, reveladas pelo olhar detalhista do escritor: uma essência da mirada de um *flâneur*. Como os que frequentavam as galerias das passagens – síntese espacial dos aspectos modernos narrados, entre outros, por Walter Benjamin. Ponto de encontro entre os séculos XIX e XX, a passagem é moradia simbólica para o *flâneur* das transformações urbanas e lugar de memória para o surrealista nostálgico diante de ruínas.

A Passagem da Ópera: entre Realistas e Surrealistas

A dialética significada pela Passagem da Ópera vai além das oposições entre rua e casa; interior e exterior, como destacou Walter Benjamin. Esta passagem é também um limiar entre passado e presente, novidade e ruína, realistas e surrealistas.

Este lugar, que Louis Aragon descreve sob a ameaça anunciada das picaretas da haussmanização tardia nos anos 1920, foi um dos refúgios da *flânerie* no século anterior. Os cafés que viram ao redor de suas mesas os intensos debates dos dadaístas já haviam presenciado, décadas antes, as reflexões solitárias de observadores que escreviam discretamente suas impressões sobre a vida urbana.

Há diferentes e alinhadas temporalidades nesta tradição literária de narrar a cidade: Hoffmann foi uma grande influência para Poe e Baudelaire, e estes dois são apontados por

André Breton como alguns dos antecessores literários no Manifesto Surrealista de 1924. O passado aparece como referência literária e como ruína onde habitam esfinges e enigmas.

Em *O camponês de Paris*, os escritos de Louis Aragon sobre as dinâmicas da vida moderna no interior da Passagem da Ópera provocaram em Walter Benjamin uma sensação que ele descreveu, em carta para Adorno, como “fortes batidas de coração após a leitura de duas ou três páginas à noite” que motivaram a inspiração para escrever *Paris, capital do século XIX* – conhecido como o livro das Passagens.

Para o filósofo alemão, as galerias são a síntese da fantasmagoria da vida parisiense no século XIX, captada pela apreensão veloz do *flâneur*, que observa os movimentos dos passantes em suas pequenas ocupações e “capta as coisas em pleno voo, podendo assim imaginar-se próximo do artista” (BENJAMIN, 2011, p. 38). Para ele, o *flâneur* tem a vivência plena, em oposição à experiência fragmentada e superficial dos meros integrantes da multidão. A *flânerie* é um estado de espírito, uma singularidade subjetiva, uma atitude e uma forma de se relacionar com a cidade.

A galeria, portanto, é o refúgio do *flâneur*; o lugar onde ele caminhava no ritmo da tartaruga que levava para passear, distante da velocidade dos carros, das máquinas industriais e dos imperativos disciplinares do progresso capitalista sobre os corpos.

As duas galerias que integravam a Passagem da Ópera, Barômetro e Termômetro, foram construídas em 1821. Pouco mais de um século depois, tornaram-se alvo da expansão do planejamento urbano para a abertura do Boulevard Haussmann. Nesse momento, sob o prenúncio da demolição, outro tipo de caminhante busca as derradeiras emanações das fantasmagorias deste lugar.

A Passagem entre os séculos XIX e XX

Vitrines, mulheres vestindo a moda, porteiros, barbeiros, alfaiates, engraxates, casas de banhos, restaurante italiano, fornecedor de champanhes, um homem que amava as esponjas, portas misteriosas pelas quais os casais entravam silenciosamente e uma casa de massagem no segundo andar. O surrealista Louis Aragon descreve estas e outras percepções em suas deambulações pelas galerias da Passagem da Ópera. Assim como os personagens de Hoffmann, ele também observa a multidão através de uma janela. E começa assim a tecer suas reflexões no café: “levanto as cortinas da vidraça, eis-me novamente entregue ao espetáculo da Passagem, suas idas e vindas, seus passantes” (ARAGON, 1996, p. 109). Ele

crítica as ameaças da nova haussmanização e alerta sobre uma perturbação dos modos da *flânerie* e da prostituição que acontecem nas galerias, “santuários de um culto do efêmero, na paisagem fantasmática dos prazeres e das profissões malditas, incompreensíveis hoje, e que o amanhã não conhecerá jamais”. (ARAGON, 1996, p. 45).

A vasta galeria de imagens, prazeres e profissões que encantavam o *flâneur* baudelairiano transformou-se em paisagem fantasmagórica para o *flâneur* surrealista. Mas este olhar não é melancólico, como esclarece Hal Foster em *Compulsive Beauty*, pois os surrealistas não se agarram obsessivamente às relíquias do século XIX, mas através delas descobrem uma potência crítica na dialética entre ruína e resistência. A arquitetura da passagem, em ferro e vidro, é vista como espaço histórico e psíquico. Há uma conexão entre os enigmas históricos do obsoleto e os enigmas psíquicos do estranhamento, uma ambivalência presente no livro de Aragon.

O camponês de Paris é uma prosa surrealista, vinculada à tradição do mito literário de Paris que trata a cidade como personagem, e não um mero cenário, seguindo a linhagem iniciada por textos do século XVIII, como *Tableau de Paris*, de Sébastien Mercier.

A narrativa de Aragon é construída com o recurso da colagem, que pulveriza ao longo do texto algumas imagens de cartazes e de avisos que imprimem no campo óptico do observador surrealista enigmas e mensagens sobre a atmosfera da passagem naquele momento de destruição iminente. A colagem é um recurso para desvendar o maravilhoso que se esconde sob as aparências cotidianas, através de associações entre as imagens. Este texto de Aragon sobre a Passagem da Ópera foi publicado na *Revue Européenne*, em 1924, ano em que as duas galerias foram demolidas.

A Potência Oculta no Obsoleto

Em *O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia*, Walter Benjamin (2012, p. 25) ressalta que André Breton “foi o primeiro a ter pressentido as energias revolucionárias que transparecem no ‘antiquado’, nas primeiras construções de ferro, nas primeiras fábricas, nas primeiras fotografias, nos objetos que começam a extinguir-se”. Portanto, o lugar das derivas surrealistas pode ser uma galeria do século anterior em *O camponês de Paris*. Ou o mercado das pulgas em *Nadja*, onde Breton encontra uma colher antiga e misteriosa.

Na análise de Hal Foster, esta colher obsoleta tem o potencial de provocar o vislumbre de uma breve iluminação profana sobre modo de produção, formação social e estrutura de sentimento do passado – um estranho retorno de um momento de manufatura historicamente reprimido, um sintoma de conexão entre as dimensões psíquicas e históricas a partir de um objeto social. E o surrealismo expõe essas ruínas para serem vistas, como resíduos de um mundo de sonhos. Para Benjamin, “no centro desse mundo de coisas, está o mais onírico dos objetos, a própria cidade de Paris” (BENJAMIN, 2012, p. 26). A cidade provocando, a partir do obsoleto, o estranhamento e a sensação do maravilhoso.

Entretanto, para os surrealistas, o obsoleto não é puramente aurático, pois ele não apenas chama o presente para o passado, mas também traz o passado para o presente. O conceito de estranhamento (*uncanny*) de Freud ajuda a entender que, uma vez reprimido, o passado não pode retornar tão aurático exatamente porque foi danificado pela repressão. No surrealismo, este aspecto é frequentemente representado pelas distorções nas imagens. E pelas ruínas, que condensam temporalidades e materialidades diversas. Assim como as galerias: vestígios de sonhos e de objetos obsoletos. Por isso, a Passagem da Ópera, para Aragon, e o mercado das pulgas, para Breton, são lugares plenos de esfinges e de enigmas dos personagens da cidade, que possibilitam outras leituras do ambiente urbano.

Estranhamento como Possibilidade Estética

Há na inquietação dos lugares fechaduras que se trancam mal sobre o infinito. [...] Nossas cidades são assim povoadas por esfinges desconhecidas que não detêm o passante sonhador se ele não volta para elas sua distração meditativa [...]. A luz moderna do insólito: eis o que doravante irá retê-lo. (ARAGON, 1996, p. 44).

Inspirado em ideias freudianas, o surrealismo produziu seus próprios conceitos fundamentais. Hal Foster destaca que o automatismo não é a única chave, nem o sonho a única estrada para o inconsciente do surrealismo, pois seu conceito essencial é o *uncanny*: o estranhamento diante do retorno do reprimido, que provoca disrupturas na identidade, nas normas estéticas e na ordem social. Para Freud, este fenômeno que foi reprimido e retornou pode ser imagem, objeto, pessoa ou evento. Para os surrealistas, o estranhamento causado por este retorno é a possibilidade de percepção do maravilhoso no cotidiano.

Breton percebe pela primeira vez a presença do surreal ao ouvir os delírios de um soldado com sintomas de choque e de neurose traumática, manifestados em um discurso

que distorcia fatos reais bélicos em ficções inofensivas. Em contexto semelhante, Benjamin observa o declínio da experiência e a incapacidade narrativa dos soldados depois dos traumas do campo de batalha.

No início da Primeira Guerra Mundial, Breton era estudante de medicina e assistente numa clínica psiquiátrica, onde presenciou tratamentos que incluíam a livre associação de ideias e a interpretação dos sonhos, técnicas que inspiraram o método surrealista da escrita automática. Aragon também era estudante de medicina e, assim, os primeiros surrealistas conheceram a psicanálise, base das experimentações subjetivas desta vanguarda.

O surrealismo tem sua prática centrada no estranhamento, que revela o insólito em que tudo parece previsível e sob controle no ambiente urbano. Aqui há mais uma semelhança com o *flâneur* e com o *street photographer*: os três olhares sabem perceber além das obviedades cotidianas.

Oposto a tudo que é óbvio, o maravilhoso surrealista tem como objetivo a negação do racionalismo como forma de vivenciar o mundo (para Aragon, uma herança nociva do cartesianismo). O imaginário do maravilhoso estabelece a relação dos surrealistas com a metrópole como um campo misterioso e pleno de potências para despertar a percepção.

O estranhamento tem dois aspectos: a beleza convulsiva – em oposição à beleza clássica – e o acaso objetivo: a busca da repetição da experiência do maravilhoso, em contraste com a vida normativa burguesa.

O acaso objetivo é o encontro inesperado, porém desejado, que leva ao reencantamento do mundo pelo oculto, mágico e irracional. Manifesta-se também nos objetos encontrados, como aqueles trazidos pela maré e vistos na areia por Breton em *O amor louco*. Os surrealistas fabricam novas alegorias do moderno a partir dos objetos encontrados, que são dotados de desejo e de potência poética.

Este reencantamento surrealista aparece em oposição ao desencantamento do mundo, provocado, segundo Max Weber, pela negação da esfera mágica da vida nas sociedades modernas e pela perda do sagrado diante do predomínio do pensamento racional e científico. Algumas vanguardas “reintroduziram as possibilidades de encantamento na modernidade por meio das experiências do sublime romântico, estranhamento vanguardista e maravilhoso surreal” (JAGUARIBE, 2007, p. 25).

Em busca deste reencantamento, Breton, no primeiro Manifesto Surrealista (1924), ressalta a importância da escrita automática como método criativo, pois o automatismo

psíquico funciona como um ditado espontâneo do pensamento, na ausência do controle exercido pela razão ou pelas limitações estéticas e morais.

Em oposição ao Manifesto Futurista (1904), que celebrava a máquina, a velocidade e a racionalidade instrumental, o Manifesto Surrealista questiona a racionalidade cartesiana, quando observa que “o racionalismo absoluto que continua na moda só permite considerar fatos de pequena relevância de nossa experiência”. (TELES, 2012, p. 226). Apesar das diferenças, as vanguardas artísticas, em geral, têm motivações para questionamentos:

A arte de vanguarda do final dos séculos XIX e XX buscou, justamente, desmontar a naturalização da realidade e do real apoiada nos códigos estéticos do realismo da verossimilhança, insistindo no caráter construído da realidade e na possibilidade de se vislumbrar outro real no estranhamento artístico experimental. (JAGUARIBE, 2007, p. 31).

Encontros ao Acaso

Nos livros de Breton, como *Nadja* e *O amor louco*, os encontros repentinos são assombrados pelo desejo de repetição, os objetos são potentes de significados e os lugares cotidianos são plenamente estranhos.

O espaço público é o lugar das possibilidades do acaso objetivo: ali Breton encontra Nadja, “a criatura sempre inspirada e inspiradora que só gostava de estar na rua, para ela o único campo válido de experiências, na rua, ao alcance da interrogação de qualquer ser humano que se lança sobre uma grande quimera [...]” (BRETON, 2012, p. 105).

A beleza convulsiva torna-se possível na sensação de algo revelado subitamente, e não pelas vias do racionalismo, pois, como anuncia Breton, uma vez vencidos os princípios lógicos, as forças do acaso objetivo apontarão em nosso encontro como letras de desejo. É a promessa surrealista.

Em *O amor louco*, Breton escreve um pensamento claramente inspirado em Baudelaire: “A questão está, uma vez mais, em sabermos orientar-nos no labirinto. Apenas existe delírio de interpretação quando o indivíduo mal preparado se assusta no meio de toda esta *floresta de indícios*.” (BRETON, 2006, p. 20). Baudelaire, no início de seu poema *Correspondências*, cria a metáfora que inspirou o surrealista:

A natureza é um templo em que vivas pilastras
deixam sair às vezes obscuras palavras;
o homem a percorre através de florestas de símbolos
que o observam com olhares familiares
(TELES, 2012, p.69)

Ao perambular com distinção e olhar de detetive, o *flâneur* do século XIX cultiva, a partir dos indícios colhidos na floresta de símbolos, uma prosa sobre novas sociabilidades, transgressão e vida boêmia. Em outro momento da modernidade, na última vanguarda do início do século XX, o surrealista passeia por esta floresta com uma postura de estranhamento diante dos indícios do acaso, que revelam o maravilhoso possível no cotidiano: “Gosto de me deixar atravessar pelos ventos e pela chuva. O acaso, eis toda minha experiência” (ARAGON, 1996, p. 114). Em comum, a valorização dos enigmas.

Como aquele acaso em que a mulher misteriosa se destaca da multidão para inspirar Baudelaire a escrever o poema *A uma passante*. Ele deixa a musa desaparecer na multidão e viver apenas na sua poesia, na temporalidade daquele encantamento, como uma pintura impressionista de contornos imprecisos. A cidade devora os encontros fortuitos, sublimes e fugazes. Um amor à última vista, como observou Benjamin (2011, p. 43), em oposição ao amor à primeira vista que atinge Breton, quando outra passante misteriosa vem da multidão para materializar o acaso objetivo. Mas, ao contrário de Baudelaire, ele não a deixa escapar: segue Nadja, e ambos perambulam juntos por Paris. Até que aparece repentinamente outro acaso objetivo: Jacqueline Lamba, seu amor louco e esperado, tema do outro livro.

A noção de efêmero é essencial para os narradores das ruas. A concepção de modernidade de Baudelaire baseia-se nas impermanências. Os surrealistas acessam o maravilhoso cotidiano através do que passa veloz e disfarçado de insignificância. Com a mesma temporalidade, portanto, do instantâneo fotográfico.

A cidade é simultaneamente tema, cenário, personagem, espelho e inspiração: palco dos efêmeros e dos acasos, dos tempos da modernidade, dos desconhecidos interessantes, das alternativas aos discursos de controle que organizam as sociedades, das metáforas que manifestam os desejos e os pensamentos. Para olhar, é imprescindível caminhar, deambular, flunar. Depois, é só escrever a cidade. Ou fotografar.

Street Photographer: o Flâneur com a Câmera na Mão

O *flâneur* sabe que a forma da cidade muda mais rápido do que o coração do homem, como diz um poema de Baudelaire. O surrealista sabe que a cidade se transforma em ruínas e alegorias. O *street photographer* sabe que há o instante preciso e fugidio em que uma imagem se configura em sua plena potência para significar.

São três olhares que transformam percepções cotidianas em narrativas das ruas.

O fotógrafo de rua precisa ter a atenção distraída no olhar, a curiosidade sobre os mistérios da cidade, a compreensão das temporalidades das ruínas, a atenção para os potenciais ocultos, a perambulação tranquila pelas ruas para explorar o desconhecido, a disponibilidade para o acaso e a busca por momentos de experiência estética que, em oposição à banalidade do cotidiano, possam propiciar reflexões e compreensões mais amplas sobre determinadas circunstâncias de estar no mundo. São heranças artísticas de pintores e de escritores, realistas e surrealistas, cujas experiências semeiam inspirações para as gerações seguintes.

Em *Street Photography: From Atget to Cartier-Bresson*, Clive Scott (2013, p.1) observa que há um “consenso de que Paris é a fonte da *street photography*, de que Baudelaire e seu ‘pintor da vida moderna’, o cronista de guerras e do comportamento urbano, Constantin Guys, são, ou prefiguram, os primeiros *street photographers*”. Os surrealistas, por sua vez, traduzem-se em escritas imagéticas permeadas por impulsos inconscientes e conceitos criativos acerca dos imprevistos cotidianos. Numa reflexão sobre o inconsciente do fotógrafo, Cartier-Bresson compara a folha de contato ao divã do psicanalista, pois revela o que surpreendeu, o que foi capturado e o que se perdeu. E também o que se transformou numa imagem plena.

Para Cartier-Bresson, é preciso combinar a emoção que o tema desperta e o prazer da organização plástica, a intuição do momento certo e um rigor no equilíbrio das formas. Como mestre da *street photography*, ele aconselha estar disponível, agarrar, estar lá, não pensar, esquecer-se de si, não desejar, farejar, observar com precisão.

Olhar perspicaz e velocidade do gesto são atitudes que indicam o estilo do *street photographer*, que pode caminhar pelas ruas sem um rumo estabelecido, pois não precisa se preocupar: a intuição avisará o momento exato em que algo exige que pare um pouco, observe, capture. Para depois voltar ao ritmo aleatório de seus passos. E depois ser surpreendido novamente pelo acaso. Pois, como observou Clive Scott (2013, p.60), “o espaço no qual nos movemos está cheio de fotografias que nunca vemos”. Este é o desafio para os três olhares da *flânerie*: perceber o que existe oculto, como uma imagem latente em estado de espera, e simplesmente revelar.

*

REFERÊNCIAS

ARAGON, Louis. **O camponês de Paris**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ASSOULINE, Pierre. **Cartier-Bresson: O olhar do século**. Porto Alegre: L&PM, 2008.

BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I - Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. **Obras Escolhidas III - Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 2011.

BRETON, André. **O amor louco**. Lisboa: Editorial Estampa, 2006.

_____. **Nadja**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

FOSTER, Hal. **Compulsive Beauty**. Cambridge: MIT Press, 1993.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real**. Rio de Janeiro, Rocco, 2007.

SCOTT, Clive. **Street Photography: From Atget to Cartier-Bresson**. Londres: I.B. Tauris & Co., 2013

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

WILSON, Elizabeth. **Bohemians: the glamorous outcasts**. New Jersey: Rutgers University Press, 2000.