



DEBATES

7
FFD
N
T
FFC
U
R

SÃO PAULO: FOTOGRAFIA COMO ANARQUIVAMENTO DE SEU INCONSCIENTE URBANO



MÁRCIO SELIGMANN-SILVA

*Tradutor, teórico, crítico literário
e professor da Universidade
Estadual de Campinas*

Andando pelo centro da cidade de São Paulo, na região do Vale do Anhangabaú, segue ao meu lado meu amigo Oreme Ikpeng. Ele, atualmente, estuda engenharia florestal na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Conhecemos-nos há alguns anos e suas observações me desconcertam até hoje. É bom lembrar que Oreme Ikpeng até os 14 anos vivia no Parque do Xingu e não falava português. Suas observações, vindas de sua perspectiva multiperspectiva, muitas vezes deslocam meus hábitos e certezas. Por exemplo, distraidamente costumamos achar que uma cidade é uma cidade. Ele: “Incrível imaginar que tudo isso aqui era uma enorme floresta com muitos indígenas.” Onde vemos prédios, viadutos, avenidas, carros e transeuntes, Oreme, de sua multiperspectiva que cruza o ancestral com o tempo de agora, vê uma história de destruição e morte. Ele pensa em seus parentes sacrificados em nome do “progresso” e de uma suposta civilização. Seu olhar é marcado por uma diacronia, ou mesmo por uma “multicronia”, que fissa o tempo-agora revelando o inconsciente da cidade, suas catacumbas e recalcimentos. Como nas obras da artista Adriana Varejão, que tematizam a violência colonial, com base em construções fragmentárias da arquitetura colonial através das quais transbordam vísceras e sangue, o olhar de Oreme vê e revela aquilo que os cidadãos costumam recalcar: o fato de que nossas cidades foram construídas sobre cemitérios de florestas, de povos originários, indígenas e afrodescendentes.

Iniciei este artigo com esta referência a Oreme Ikpeng porquê ele me fez entender melhor a reflexão que pretendo fazer aqui, a partir de Walter Benjamin, acerca das fotografias de Claude Lévi-Strauss e de Carlos Goldgrub. Desde a primeira vez que observei a série de Goldgrub dedicada aos *outdoors* de São Paulo, senti na sua desconstrução e anarquivação (Seligmann-Silva, 2014) da cidade um processo de revelação de um inconsciente urbano. Mas foi a recente observação de Oreme Ikpeng que me permitiu cavar mais fundo no meu canteiro teórico, atingindo os veios mais profundos da história, o vermelho que pulsa sob a crosta de arranha-céus de São Paulo. Aliás, esse termo, “arranha-céu”, ele utilizou algumas vezes ao olhar a cidade do apartamento onde moro no Morro dos Ingleses (!). Na sua boca, essa expressão coloquial também assumiu um sentido desconcertante: não apenas construímos cidades sobre cemitérios, também ousamos “arranhar o céu”, com nossa arrogância fáustica, babélica. Se na cultura *ikpeng* a verticalidade da relação com os deuses está acompanhada da horizontalidade da relação com os animais e todo o meio ambiente; na cultura dita ocidental, esses dois eixos que sustentam o mundo estão fraturados. Não por acaso, o céu está caindo sobre nossas cabeças, para retomarmos a poderosa metáfora *Yanomami* de Davi Kopenawa (Kopenawa & Albert, 2015). Sim, Oreme Ikpeng tem um papel fundamental nestas reflexões e agradeço aqui a ele, neste umbral.



Benjamin observou no seu “Rua de mão única”, de 1928, que Mallarmé percebeu na publicidade a “imagem verdadeira do que vinha” e “empregou pela primeira vez no *Coup de dés* as tensões gráficas do reclame na configuração da escrita”. Nos letreiros da cidade, Benjamin detecta uma revolução da escritura, após cinco séculos de horizontalidade imposta pelo livro. Como ele escreveu em um tom poético, em 1928: “Nuvens de gafanhotos de escritura, que hoje já obscurecem o céu do pretense espírito para os habitantes das grandes cidades, se tornarão mais densas a cada ano.” (Benjamin, 1972, p. 102-4) Essas nuvens de gafanhotos gramatológicas são também híbridos de imagens fotográficas. Essas imagens nos céus da cidade são parte do culto fetichista ao deus dinheiro. Elas ajudam a encenar o capitalismo como religião (Benjamin, 2015) com seus deuses de pixel e ética de lata que nos distraem enquanto a máquina necropolítica da Modernidade draga a terra e os seus habitantes.

Neste texto, gostaria de apresentar uma reflexão sobre alguns desdobramentos desta teoria benjaminiana escritural da modernidade. Trata-se de pensar a cidade como espaço desta escritura onde a publicidade ocupa um local de destaque. Além disso, reencontramos na superfície da cidade outras escrituras, desta feita do tempo, que deixa suas marcas na deterioração e transformação da paisagem

ao mesmo tempo pétrea e tão efêmera. Para executar este exercício de leitura da cidade, de inspiração benjaminiana, elegi aqui a cidade onde nasci e vivo, São Paulo, uma megalópole cuja população ultrapassa os 10 milhões, sendo que contamos cerca de 20 milhões de habitantes na Grande São Paulo. Como leitores e intérpretes desta cidade, elegi duas personagens distantes no tempo e em seu modo de abordar a urbe. De um lado Claude Lévi-Strauss, que chegou a São Paulo em 1935 para ser um dos fundadores da USP. Jovem, com 27 anos, o filósofo já se descobre em São Paulo um etnólogo com um olhar para o “outro” e para a inclusão da “outridade” dos espaços e pessoas normalmente esquecidos. (Seligmann-Silva, 2022) Em segundo lugar veremos uma série de fotografias de Carlos Goldgrub, um fotógrafo nascido em Buenos Aires e radicado em São Paulo, que já recebeu vários prêmios por seus trabalhos. De Goldgrub citaremos um trabalho específico, seus *Outdoors* (2002). A ideia ao aproximar leituras distantes no tempo e na sua estética é justamente tensionar, pôr à prova, teoremas desenvolvidos por Benjamin sobre a moda, a cidade, a fotografia, a escritura e a modernidade. Não se trata de um encontro de almas “trigêmeas”, mas podemos sim, creio, notar muitos diálogos explícitos ou subterrâneos entre estes três leitores apaixonados da cidade. Benjamin, com seu intelecto potente, sua reflexão sobre o tempo e capacidade de criar imagens para o pensamento; Lévi-Strauss, com sua câmera e com suas observações contundentes



Página anterior: Figura 1. Carlos Goldgrub, *Outdoors*. São Paulo. Um retrato urbano (2002-2004). Fonte: Coleção privada do autor

tes sobre São Paulo e as cidades das Américas; e, finalmente, Goldgrub, com a sua câmara profissional que executa um singular recorte da cidade, rasgando sua superfície e fazendo seus sonhos, pesadelos e fantasias virem à tona. Goldgrub, tentarei sustentar, “anarquiva” São Paulo para mostrar uma outra cidade latente, a uma só vez tectônica e futurista.

BENJAMIN: MODA, SEX-APPEAL DO ANORGÂNICO, IMAGENS DIALÉTICAS E A PAISAGEM RUINOSA DA MODERNIDADE

“*C’est la mode qui fixe la place de tout*” [É a moda que fixa o lugar de tudo], lemos em uma anotação da obra sobre as Passagens de Benjamin. Esta frase é típica deste trabalho que se constitui a partir de um paroxismo do gesto de citar, acumular e colar. Trata-se de uma passagem, por assim dizer, de terceira mão: Alphonse Karr é citado por Benjamin a partir da citação de Theodor Vischer no seu ensaio *Mode und Zynismus*, de 1879. Arquivos são desmontados e remontados a todo gesto benjaminiano de colecionar e colar passagens de textos para pensar as passagens parisienses e todo o século XIX a partir delas. A frase completa de Karr afirma: “*Rien n’est tout à fait à sa place, mais c’est la mode qui fixe la place de tout*” [Nada está em seu devido lugar, mas é a moda que fixa o lugar de tudo]. A moda é para Benjamin não apenas esta paradoxal figura que fixa o local do todo na modernidade. Ela é lida por ele também na chave do fetichismo (freudiano e marxista), que justamente enfatiza os deslocamentos e encobrimentos do significante. Segundo ele:

Justamente neste século, o mais seco e sem fantasia, toda a energia onírica de uma sociedade refugiou-se no reino enevoado, impenetrável e silencioso, da moda, no qual o entendimento não a pode seguir. A moda é a antecessora, não, ela é o eterno lugar-tenente do Surrealismo. (Benjamin, 1982, p. 113)

Esta face, por assim dizer, positiva da moda é reativada na teoria benjaminiana das imagens dialéticas que lança mão da moda como modelo de “salto tigrino” no céu da história (Benjamin, 2020, p. 83, 125). Artistas e criadores de moda tem um faro para o vindouro. A moda, para Benjamin, traça uma dialética entre a morte, o apelo fantasmagórico da mercadoria e o prazer sexual, sobretudo na forma do corpo feminino. Este corpo revela-se, para ele, como uma espécie de cadáver que moveria, de dentro, a moda. Como lemos em um de seus fragmentos:

A moda abre o ponto de transbordo dialético entre a mulher e a mercadoria – entre o prazer e o cadáver. [...] a moda nunca foi outra coisa, senão a paródia do cadáver colorido, provocação da morte por meio da mulher e, entre risos estridentes memoráveis, uma conversa amarga sussurrada com a decomposição. Isto é a moda. Daí ela mudar com tanta velocidade (Benjamin, 1982, p. 111).

As modelos que lembram pacientes terminais anoréxicos podem ser compreendidas nesta reflexão. A moda concentra em si uma dialética que recorda a que se desdobra entre a libido e a pulsão de morte. Nela, sexo e morte se encontram como uma espécie de absoluto. Daí a expressão desconcertante de Benjamin: “o eterno é de qualquer modo, antes, o enfeite no vestido, do que uma ideia” (Benjamin, 1982, p. 118). A paz perpétua brilha na moda, fugazmente, como morte e como revolução. A “verdade eterna” só existe agora sob esta forma passageira (*ibid*, p. 578). A pátria e o lar são o resultado da moda ao preço da morte. Ela aplaca a angústia do indivíduo moderno, com sua ânsia de identidade, sua busca de reconhecimento. A moda permite que nos sintamos, anota Benjamin, como “contemporâneo de todos” (*ibid*, p. 115). Ao mesmo tempo, submetida a uma temporalidade veloz, à ditadura do novo, ela, como escreveu Paul Valéry (*apud* Benjamin, 1982, p. 123), “*est périssable par essence*” [é essencialmente perecível]. A moda, como que oculta a memória e a história, as substitui como memória encobridora; ela reduz a extensão do tempo ao agora da novidade. Daí Benjamin afirmar que as “modas são um remédio que deve compensar os efeitos fatídicos do esquecimento em escala coletiva. Quanto mais efêmera é uma época, mais ela é suscetível à moda.” (Benjamin, 2022, p. 168) Quanto mais esquecimento, reificação e fetichismo, mais estamos submetidos ao império efêmero da moda.

Benjamin sintetiza o tripé que sustenta a moda, a partir de um comentário de Eduard Fuchs, no seu *Illustrierte Sittengeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart*: 1) a moda visa a diferenciação entre as classes (daí sua necessidade constante de modificação: as classes inferiores mimetizam a moda que vem das superiores, que por sua vez necessitam de novas marcas de sua diferença); 2) a moda responde a uma necessidade das relações comerciais do capitalismo; e 3) a moda tem uma função de estímulo erótico. Nela, os elementos eróticos devem novamente sempre aparecer sob um novo aspecto (Benjamin, 1982, p. 128). Diferenciação sistêmica entre classes, leis do comércio e busca do “picante” erótico comandam a velocidade da moda, na qual viajamos sobre o vazio do esquecimento. O destino não revelado dessa viagem é o encontro com a morte. Daí Benjamin formular de modo preciso, indo além desta tríade, a ideia de que a moda supera a morte justamente por meio de um “*sex appeal* do anorgânico”. A moda “engata o corpo (*Leib*) vivo ao mundo anorgânico. A moda percebe nos vivos os direitos do cadáver. O fetichismo, submetido ao *sex appeal* do anorgânico, é o seu nervo vital” (*ibid*, p. 130). A moda prende o corpo à mercadoria conectando-nos ao mundo anorgânico. O fetichismo é a lei fundamental no mundo da moda que rege essa fusão reificante. Este fetichismo pode ser compreendido com as palavras do “Capital” de Marx (*apud* Benjamin, 1982, p. 262):

A forma da madeira é transformada, quando se faz dela uma mesa; mas nem por isso a mesa deixa de permanecer uma madeira, uma coisa sensível ordinária. Mas assim que ela

aparece como mercadoria, ela se transforma em uma coisa sensível supersensível [übersinnlich]. Ela encontra-se não apenas com os seus pés sobre o chão, mas por assim dizer põe-se de cabeça para baixo com relação às demais mercadorias e desenvolve, de sua cabeça de madeira, caprichos, muito mais fantásticos do que se ela espontaneamente começasse a dançar.

No mundo do capitalismo, a mercadoria viva “sensível supersensível” é a contraparte do humano cadáver anorgânico. A relação de duplo vínculo do fenômeno da moda com a revolução (enquanto modelo temporal marcado pela ruptura e pelos saltos) e, por outro lado, com as classes dominantes e o processo de reificação, determina a postura ambígua de Benjamin diante dele. A partir de Brecht, Benjamin detecta no movimento em direção à eterna mudança, contido na moda, um disfarce com relação aos verdadeiros ideais conservadores da classe dominante (Benjamin, 1982, p. 121). Na tese sobre o conceito da história dedicada ao tema da revolução em seu parentesco com a moda lemos:

A história é objeto de uma construção cujo lugar é constituído não pelo tempo homogêneo e vazio, mas por aquele que vem preenchido pelo tempo-agora [Jetztzeit]. [...] A Revolução Francesa compreendia-se como uma Roma ressurgida. Ela citava a Roma antiga exatamente como a moda cita um traje do passado. A moda tem o faro para o atual, onde quer que ele se mova no matagal do outrora. Ela é o salto de tigre em direção ao passado. Só que esse salto se dá numa arena comandada pela classe dominante. O mesmo salto, sob o céu livre da história, é o salto dialético, como Marx concebeu a Revolução (Benjamin, 2020, p. 124-125).

280

A moda apresenta um esquema temporal que Benjamin vê espelhado no movimento da Revolução. Esta era concebida como um acelerador temporal, em cujo ponto convergem passado e futuro rompendo com a cronologia linear no tempo-agora redentor. Esse mesmo gesto anarquista, “anarquista”, com a temporalidade deveria guiar também o historiador comprometido com a luta revolucionária. Outro aspecto importante que Benjamin destaca na moda é sua capacidade de apresentação das utopias de sua época. Seu projeto das passagens visava justamente interpretar a moda e a arquitetura do século XIX como expressões de caráter onírico e utópico. Esta interpretação deveria tornar os desejos parte da política, transpô-los para o campo histórico (Benjamin, 1982, p. 497s.). Tratava-se de despertar do sonho do século XIX, representado pelas figuras oníricas decantadas na moda e apresentadas no interior das passagens. Essas passagens seriam como os sonhos “que não possuem um lado externo” (Benjamin, 1982, p. 513). Arquitetura e moda estão em um terreno de penumbras uma vez que envolvem nossos corpos coletivamente de modo háptico e não verbal. Uma das pontes para o despertar seriam os reclames: “A moda, como a arquitetura, está na penumbra do momento vivido, ambas fazem parte da consciência onírica [Traumbewusstsein] do coletivo. Ela desperta – por exemplo, na publicidade [Reklame]” (*ibid*, p. 497). A propaganda também é vista por

Benjamin como uma espécie de astúcia da arte, que havia se revelado desde 1800 incapaz de seguir o ritmo da técnica. A publicidade seria a forma que a fantasia assume na era da indústria (*ibid*, p. 232).

Benjamin desenvolve uma teoria da leitura e interpretação das imagens como um antídoto contra a concepção arcaizante, de um *Jung*, que via nas imagens representantes de um tempo coletivo eterno e imutável. Benjamin justamente politiza as imagens em sua leitura. Daí a sua teoria das imagens dialéticas:

Não é que o passado lance a sua luz sobre o presente ou que o presente lance a sua luz sobre o passado, mas antes, imagem é aquilo onde o ocorrido encontra-se com o agora como num raio formando uma constelação. Em outras palavras: imagem é a dialética em suspensão. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética: não temporal, mas de natureza imagética. Apenas imagens dialéticas são imagens autenticamente históricas, i.e. não arcaicas (Benjamin, 1982, p. 578; grifo nosso).

A imagem dialética é também uma “imagem-onírica” [*Traumbild*], (Benjamin, 1982, p. 55), ou uma “imagem-desejo” [*Wunschbild*], na qual o moderno cita a sua protohistória: “ou seja uma sociedade sem classes” (*ibid*, p. 47). A imagem dialética é a contraparte teórica da concepção benjaminiana da revolução. Esta formação que sobrepõe o novo e o utópico deixa o seu rastro, para Benjamin, “em milhares de configurações da vida, desde os prédios mais duradouros até as modas mais efêmeras” (*ibid*, p. 55).



CLAUDE LÉVI-STRAUSS E A POÉTICA DA SAUDADE

Página anterior: Figura 2. Carlos Goldgrub, Outdoors. São Paulo. Um retrato urbano (2002-2004). Fonte: Coleção privada do autor

[...] *La forme d'une ville/ change plus vite, hélas! Que le cœur d'un mortel*". *Tableaux parisiens*, Baudelaire

Nos seus "Tristes Tropiques", de 1955, Claude Lévi-Strauss dedicou um capítulo para narrar as suas impressões da cidade de São Paulo. Este capítulo abre-se com uma frase que se tornou clássica: "Um espírito malicioso definiu a América como sendo uma terra que passou da barbárie à decadência sem conhecer a civilização." A esta afirmação diplomaticamente generalizante, o pensador acrescentou ainda: "Poderíamos, com mais razão, aplicar essa fórmula às cidades do Novo Mundo: vão da frescura à decrepitude sem se deterem no antigo" (Lévi-Strauss, 1986, p. 89). É esta falta do antigo que capta boa parte da atenção do etnólogo em São Paulo. Em vez da pátina do tempo, do charme do antigo, ele vê a crua presença da destruição (da violência) e da decadência. "A passagem dos séculos representa uma promoção para as cidades europeias; para as americanas, a simples passagem dos anos é uma degradação." (*ibid*, p. 89) Estas cidades sem memória da América, com seu "ciclo evolutivo muito rápido", (*ibid*, p. 89) são como que fábricas de entulho. Nelas

a moda dos bairros chiques faz com que de década em década funde-se uma nova parte da cidade e se condene a anterior ao esquecimento.

O espaço público, fundado no início da Revolução Industrial como marca da necessária negociação entre as classes, tende à inexistência em países e cidades marcados por caudilhos, coronéis, ditadores e déspotas. No espaço privatizado impera o culto das modas arquitetônicas rápidas, os muros cercando os bairros e casas das elites: de um lado a "segurança", do outro o controle e o genocídio. Estas cidades, constata o pensador, sofrem de uma "doença crônica: eternamente jovens, nunca são todavia saudáveis." (*ibid*, p. 90) Elas seriam comparáveis, nós poderíamos pensar hoje, aos replicantes de *Blade Runner* do diretor Ridley Scott, jovens e fortes, mas com uma data de validade curta pré-estabelecida. Ou ainda: recordam o Sebastian, personagem desse mesmo filme, com sua progeria¹. Nestas cidades o tempo rapidamente deixa suas marcas, faz seus estragos.

É difícil não estabelecer um paralelo entre a descrição que Lévi-Strauss faz de Chicago e Nova York e a famosa tese de Benjamin sobre o anjo da história, que vê diante de si o acúmulo de destroços reunidos como resultado do progresso. O antropólogo vê a "[...] cidade aumentando sem parar no sentido da altura pela acumulação dos seus próprios escombros que sustentam as novas construções" (*ibid*, p. 90). Seus arranha-céus seriam ocos, podemos pensar, como o corpo anorgânico (sem órgãos) que a moda produz ao nos engatar ao matérico. São Paulo é descrita como uma cidade que parecia ser puro simulacro: algo como um

set construído rapidamente para uma filmagem. Ao invés de feia, o autor a chama (de modo bastante eurocêntrico) de “selvagem”. Não é casual, portanto, que a imagem que ele encontra para descrever os prédios do Vale do Anhangabaú seja uma metáfora extraída da natureza, animal: eles são comparados a grandes rebanhos de mamíferos de diferentes espécies em torno de um bebedouro. Mas a nota temporal não falta a esta imagem:

A evolução animal realiza-se segundo fases mais lentas do que as da vida urbana; se eu contemplasse hoje o mesmo local, talvez verificasse o desaparecimento do rebanho híbrido, esmagado por uma raça mais vigorosa e mais homogênea de arranha-céus, implantados nessas margens fossilizadas pelo asfalto de uma auto-estrada (Lévi-Strauss, 1986, p. 93s).

De fato, muito mudou no Vale do Anhangabaú, ainda que muitos daqueles “animais” ainda estejam por lá, bastante combalidos, em torno do “bebedouro”. Aqui volta, inevitavelmente, a observação de Oreme Ikpeng: na verdade esses prédios não são animais, mas a estrutura de ferro e de concreto que invadiu a vida, asfixiando-a. Lévi-Strauss compara a cidade a animais para descrever a sua efemeridade, enquanto Oreme a contempla embebido em uma nostalgia ancestral para denunciar uma longa história de genocídios.

Mas nem por isso a relação de Lévi-Strauss com as paisagens urbanas e naturais que encontrou no Brasil deixa de ser menos intensa. Muito pelo contrário. É como se esta paisagem tivesse despertado no então jovem pesquisador uma paradoxal paixão pelo deteriorado. Esta paixão torna-se explícita nos volumes “Saudades do Brasil” e “Saudades de São Paulo”, respectivamente de 1994 e 1996. O primeiro destes livros abre-se em um tom proustiano, descrevendo as intensas emoções que os odores de seus cadernos de viagem de meio século despertam nele. São estes odores, mais do que as imagens fotográficas, que seriam responsáveis pelas mais potentes recordações – e pelo sentimento de saudades. No livro sobre o Brasil, vemos uma ampla seleção de fotos de toda a estadia de Lévi-Strauss, com imagens de São Paulo, de várias cidades do interior do Brasil, das aldeias e florestas. A história do Brasil, que lemos sucintamente na introdução do volume, mostra que o autor não apenas se sente atraído pela paisagem ruínosa das cidades e do campo, mas também se identificaria com as observações de Oreme, já que possuía também uma concepção do passado como um fantástico acúmulo de barbáries. É a extensão do massacre aos índios que interessa ao antropólogo destacar aqui. E fazendo isto, ele aponta para a grandeza das culturas indígenas brasileiras, revertendo a hierarquia tradicionalmente atribuída aos povos indígenas nas Américas: a “Amazônia”, ele escreve, “poderia ser o berço de onde saíram as civilizações andinas” (Lévi-Strauss, 1994, p. 13).

Esta revisão histórica torna a sua epopéia pelo Brasil tanto mais marcada pela decadência e pela barbárie. Lévi-Strauss surge como uma testemunha de populações que sobreviveram “um monstruoso genocídio” (*ibid*, p. 14) que se estende

desde a chegada dos europeus até hoje. Ele teria assistido “os últimos sobreviventes desse cataclismo que foi para seus antepassados [sc. dos indígenas] o descobrimento e as invasões que se seguiram” (*ibid*, p. 16). Diante das fotografias do genocídio *Yanomami* que circularam amplamente em janeiro de 2023, logo após à ascensão ao poder do Presidente Lula para seu terceiro mandato, genocídio este perpetrado pelo governo anterior com planejamento e vontade de aço, é claro que o antropólogo estava coberto de razão em suas observações.

Com as reflexões desses dois volumes sobre o Brasil e São Paulo, parte da obra tardia do pensador, podemos ver como em Lévi-Strauss concepções bastante eurocêntricas e conservadoras se chocavam com sua percepção crítica do modelo civilizacional metropolitano. Se ele afirmou que na América se passa da “barbárie” à decadência sem se passar pela “civilização”, ele reconhece também nesses volumes que o processo civilizatório traz no seu bojo um projeto genocida. A ideia de um “ciclo evolutivo rápido” das cidades também indica que o antropólogo estruturalista possuía uma visão eurocêntrica e teleológica monocultural de “evolução”. Mas, novamente, quando ele percebe que estava testemunhando as consequências terríveis da expansão imperialista do modelo de sociedade europeu, ele também se deu conta dos limites dessa visão unidimensional da história. Seu testemunho provocou uma virada em seu eurocentrismo e um deslocamento de seu lugar de observação.

284

O volume de Lévi-Strauss sobre São Paulo abre-se com uma reflexão acerca do termo “intraduzível” *saudades* que marca os seus dois volumes: como se o autor estivesse neles apresentando uma experiência ao mesmo tempo universal e intraduzível, porque ancorada em sentimentos individuais. Mas a definição de “saudade” que Lévi-Strauss faz é não só original, como diz muito mais do que esta palavra costuma significar. Trata-se aqui de uma pequena filosofia da história ou, se preferirmos, de uma poética da *vanitas*. O autor reflete sobre o passado como um local ao mesmo tempo querido e pantanoso no qual não conseguimos mais caminhar a prumo:

Se, no título de livro recente, apliquei ao Brasil (e a São Paulo) o termo saudade, não foi por lamento de não mais estar lá. De nada serviria lamentar o que após tantos anos não reencontraria. Eu evocava antes aquele aperto no coração que sentimos quando, ao lembrar ou rever certos lugares, somos penetrados pela evidência de que não há nada no mundo de permanente nem de estável em que possamos nos apoiar (Lévi-Strauss, 1996, p. 7).

Shakespeare da “Tempestade” e sobretudo Marx e Engels são ecoados aqui. Nas palavras do “Manifesto”: “*Alles Ständische und Stehende verdampft, alles Heilige wird entweiht, und die Menschen sind endlich gezwungen, ihre Lebensstellung, ihre gegenseitigen Beziehungen mit nüchternen Augen anzusehen*” [Tudo o que é sólido e está de pé desmancha no ar, tudo o que é sagrado é profanado e as pessoas são finalmente forçadas a olhar para sua posição na vida, seus

relacionamentos mútuos, com olhos sóbrios]. Mas também Baudelaire, lembrado por Benjamin (2022, p. 259), está nesta reflexão, lembrando do poema “O Cisne”: “A velha Paris não é mais (a forma de uma cidade/ muda mais rápido, ai! Que o coração de um mortal)”.

Também é importante destacar neste texto de abertura que Lévi-Strauss atribua seu estruturalismo ao seu vínculo à tradição formada por autores como Goethe e Wilhelm von Humboldt. (Lévi-Strauss, 1996, p. 13) Estes autores (incluindo aí o irmão de Wilhelm, Alexander) pertencem a uma tradição de leitura da história natural da humanidade que também reencontra eco em muitas passagens da obra de Benjamin. Trata-se, no dizer de Lévi-Strauss, de um ângulo e abordagem morfológico, que nasce de uma observação da natureza. Também um autor de romances como Sebald levou adiante esta tradição em seus romances. No caso do etnólogo de Paris, esta abordagem morfológica que pensa a *longue durée* e entrelaça geologia, biologia e sociologia, no entanto, deve ser acrescida de uma espécie de olhar psicanalítico mesclado a um saber de leitor das cidades escolado na arte de caminhar por elas. Lévi-Strauss se orgulha de ter acertado nas suas previsões que fizera em 1935 sobre como seria o desenvolvimento da então pequena Londrina (que contava com cerca de 3 mil habitantes). Ele havia imaginado o:

Aspecto futuro da cidade, certo de que, mesmo que os planejadores se mostrassem indiferentes ao espaço, estruturas mentais inconscientes se aproveitariam dessa indiferença para invadir o domínio vago e nele se exprimir de forma simbólica ou real, um pouco como as preocupações inconscientes se aproveitam do sono para se exprimir (Lévi-Strauss, 1996, p. 16).

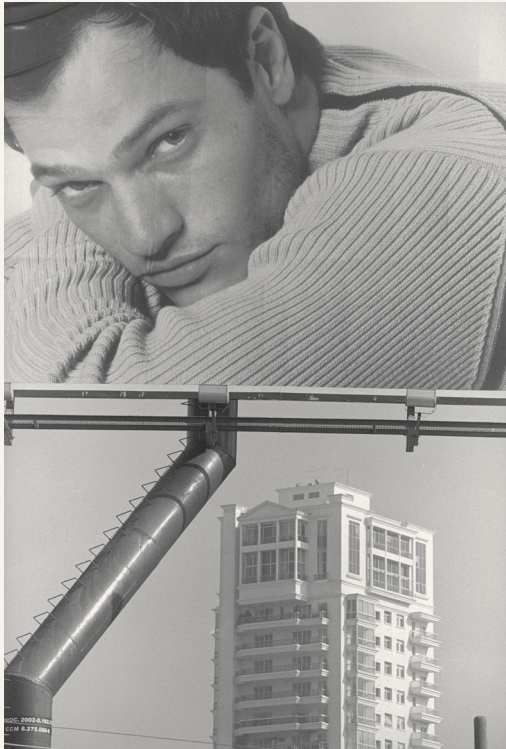
285

Ou ainda, poderíamos acrescentar, servem-se de nossos “atos falhos” para se manifestar. O antropólogo seria um leitor desse inconsciente óptico da cidade que pode ser surpreendido em algumas de suas pequenas estruturas. Para ele, se as suas especulações se revelaram corretas é porque ele vivera em São Paulo onde pôde “percorrer a cidade a pé em longos passeios”, o que lhe ensinou a “considerar o plano da cidade e todos os seus aspectos concretos como um texto que, para compreendê-lo, é preciso saber ler e analisar” (*ibid*, p. 16). Como em Benjamin, também para Lévi-Strauss trata-se de ler as cidades e o mundo. Lembremos de uma passagem do filósofo berlinense: “O método histórico é um método filológico, no qual o livro da vida está na base. ‘Ler o que nunca foi escrito’ é afirmado em Hofmannsthal. O leitor no qual deve-se pensar aqui é o verdadeiro historiador” (Benjamin, 1974, p. 1238). Também de Benjamin vem outra máxima não menos aplicável a essas reflexões sobre a deambulação urbana de Lévi-Strauss: escrevendo sobre o grande *flâneur* de Berlim e seu amigo, Franz Hessel, ele anotou que “Qualquer um pode estudar; aprender, apenas aquele que está demoradamente fora” (Benjamin, 2022, p. 260). Hessel aprendia com seu andar por Berlim.

Lévi-Strauss no seu livro sobre São Paulo destaca, entre muitos outros pontos, sua leitura das marcas do desaparecimento próximo inscritas nas construções da cidade. (Lévi-Strauss, 1996, p. 61) Suas fotos da época de sua estadia na cidade ressaltam esta busca do arqueólogo *avant la lettre*, que vê na cidade um perene construir de ruínas. Ele tanto apresenta o centro da cidade pungente, com suas várias construções modernas, como também volta a sua câmera para aquilo que “não devia ser registrado”. Ele mostra o outro lado do progresso, ou seja, as casas pobres do Vale do Itororó, em meio à grande cidade, revelando que, lembrando novamente Benjamin, “Não há um documento da cultura que não seja ao mesmo tempo um documento da barbárie.” (Benjamin 2020, p. 74) Em meio ao tráfego de bondes, ele também surpreende o pastor levando sua pequena manada pela Rua da Liberdade. Na rua, ele capta ainda os letreiros publicitários, os anúncios de terreno (trazendo a especulação imobiliária) e cartazes escritos em japonês comemorando a colonização nipônica no norte do Paraná. Suas tomadas predominantemente horizontais de São Paulo deixam claro a sua intenção de documentar tanto a cidade como a sua apropriação por seus habitantes. Festas populares, a população andando no centro, em meio ao movimento frenético do dia a dia, ruas semi-desertas de bairros mais nobres, a casa onde morava, o perfil das ruas, os meios de transporte, as roupas nos varais: nada escapa das lentes deste fotógrafo que não se considera sequer amador neste campo. Mas suas fotos revelam muito não apenas da cidade de São Paulo nos anos 1930, mas também da visão de mundo do fotógrafo.









CARLOS GOLDGRUB: OUTDOORS E O ANARQUIVAMENTO DO ESPAÇO URBANO PELA FOTOGRAFIA

A poética da “fragmentação” e do “deslocamento” que Goldgrub desenvolve em seu estudo *Outdoors* leva ao paroxismo estes dois recursos da fotografia. O enquadramento serve para recriar a cidade. Temos a impressão de ver uma paisagem onírica ou a concretização do “filme” realizado na cidade de São Paulo, que para Lévi-Strauss seria justamente um *set* de filmagem. Suas fotos ao mesmo tempo inventam e revelam o espaço urbano. *Outdoors*, como o título da série indica, trabalha com os enormes cartazes publicitários como se eles fossem de fato “portas exteriores”: portas através das quais tanto entram as mercadorias em seu desfile contínuo que é diariamente imposto aos cidadãos, como também portas onde se projetam sonhos e desejos, por onde os habitantes da urbe fogem para escapar do sofrimento de sua labuta insana.

Ao recortar estes enormes painéis fotográficos publicitários, o fotógrafo deixa de fora as marcas e logotipos dos produtos apresentados. A maioria desses produtos propagandeados também é deixada de fora. A fotografia publicitária é, deste modo, totalmente desfuncionalizada por Goldgrub. O preto e branco de suas imagens enfatizam este deslocamento “estético”, seu “desvio de paralaxe”. Saímos do campo colorido e glamoroso da publicidade, para entrarmos no campo reflexivo e crítico de uma modalidade da fotografia urbana que se quer quase como uma intervenção, um ato político. Mas não se trata aqui de apresentar diretamente os pobres e marginalizados que são excluídos do sistema neoliberal que impera de modo radical na cidade, mas que também são parte essencial deste sistema. Nesta série de Goldgrub, os pobres, lembrados e incluídos nas fotos de Lévi-Strauss da cidade e São Paulo dos anos 1930, são deixados de fora junto com praticamente toda a população de São Paulo. Poucas são as fotos onde vemos seus habitantes.

Se nas fotos urbanas de Lévi-Strauss predomina a horizontalidade que permite captar a população nas ruas, aqui vemos a passagem para a verticalidade. Goldgrub volta suas lentes para os céus da cidade. Privilegia as fotos publicitárias em tamanho gigante que estão acima dos *outdoors* de tamanho padrão que se estendiam então (em 2002) pelas principais vias da cidade – antes, portanto, da chamada Lei Cidade Limpa de 2006 que banuiu esses *outdoors*. Das fotos publicitárias, ele destaca o elemento do corpo humano – ou pós-humano (anorgânico). Goldgrub revela uma São Paulo dominada por seres gigantes, uma espécie de semi-deuses sublimes, que observam nossa pequena e medíocre vida cotidiana. Estes seres, que representam o padrão de beleza das capas de revista de moda, vivem um idílio enquanto à sua volta milhões de pessoas se asfixiam na fumaça, submergem na explosão de ruídos e na violência. Em muitas fotos vemos

seres quase nus, verdadeiras estátuas de Apolo e Afrodite, que desfilam levemente sobre a urbe hostil. Muitas destas figuras se beijam e se abraçam, recordando o vazio erótico e sentimental da vida dos passantes. As figuras como que “aladas”, pousam sobre a cidade, ostentando sua beleza e o seu “triunfo” sobre a morte e a temporalidade. Elas podem ser compreendidas também como penates, deidades que guardam as soleiras, no caso, para o mundo dos sonhos; ou ainda, como guardas e vigias em um enorme panóptico. (Lembremos de uma das fotos da série, uma das poucas onde aparecem os pedestres que habitam São Paulo: ela é dominada por um enorme olho de um *Big-Brother* eletrônico.)

Neste sentido, o fato da cidade aparecer deserta também pode ser interpretado como uma espécie de premonição: a cidade apresentada é a São Paulo pós-guerra total, pós-hecatombe, pós-humana, realização final do desejo de fusão mimética com o todo anorgânico. Trata-se da cidade de São Paulo pós “volta do bumerangue”: pensando nessa metáfora forte utilizada tanto por Aimé Césaire ([1950] 2020) como por Hannah Arendt ([1951] 2013) para descrever a violência colonial que retorna atingindo as sociedades sob a forma de neofascismos com seus Hitlers e genocídios. Se São Paulo é um cemitério de indígenas e corpos escravizados encoberto por concreto, na sua superfície ela também se tornou uma máquina mortífera para seus próprios trabalhadores.

A proposta estética de Goldgrub é radical. Ela poderia ser lida como mera duplicação do mundo, como glamorização da publicidade e de sua atmosfera clean, limpa, de pessoas “perfeitas” que apresentam o melhor dos mundos sobre a terra. Mas a proposta do fotógrafo não é apenas a de destacar estas belas faces. A cidade com toda a sua deterioração também é parte essencial destas fotos. Vemos prédios desgastados que parecem persistir apenas para poder ostentar seus troféus, ou seja, estas “maravilhosas” paisagens humanas super-dimensionadas. Se das fotos publicitárias Goldgrub elimina quase totalmente as letras valorizadas por Benjamin/Mallarmé (incluindo, portanto, apenas o aspecto mudo, não verbal da retórica publicitária), por outro lado, ele retrata as pichações e grafites nos prédios, onde diversas tribos urbanas deixam a sua assinatura, marca de seu desejo de inclusão e de sua luta resistente.

Para entender estas fotos é importante recordar a observação de Philippe Dubois: “o que uma fotografia não mostra é tão importante quanto o que ela revela” (Dubois, 1993, p. 179). O espaço *off* (de *Out-doors*) faz parte do jogo de tensões topológicas que compõem o espaço fotográfico. Enquanto “fora-de-campo”, o ausente está presente. Goldgrub consegue nesta série, por meio de um gesto extremo de pôr fora-de-campo os excluídos, incluí-los na sua exclusão que lhes é característica nesta sociedade radicalmente desigual. Se a fotografia é antes de mais nada um índice, ou seja, um dêitico que designa e atesta algo, aqui ela designa e atesta uma exclusão. Ela aponta para o que está fora do seu campo referen-

cial. O corte, a fragmentação do espaço referencial, um momento fundamental do dispositivo fotográfico, é utilizado para fins de uma crítica (de *krinein*, cortar, separar, em grego) social. Como no gesto anárquico do colecionador benjaminiano anarquivador, que arranca os objetos (e as passagens) de seus contextos para salvá-los desse contexto (uma falsa totalidade) e produzir um novo texto crítico (Seligmann-Silva, 2014), Goldgrub desmonta a cidade com seus recortes fotográficos para criar um espaço mnemônico. Do apagamento e da distopia amnésica de suas imagens jorram cacos cortantes de memória. Pode-se pensar que na verdade nestas fotos não apenas os pobres, pedintes e *office-boys* são excluídos da urbe paulista, mas toda a população, já que a cidade parece ser apenas uma espécie de Olimpo deteriorado por onde circulam as figuras super-dimensionadas dos *outdoors*. Mas, estas imagens representam justamente as imagens-de-sonho dos excluídos (a saber, os desejos de *inclusão* são imagens que existem para gerar uma falsa identificação, *mimesis* apaziguadora). Elas representam a própria burguesia, tal como ela é apresentada nas noites, no interior dos lares, nas telenovelas.

O recorte de Goldgrub, portanto, não é denegação e ocultamento: ele recorta para mostrar mais, para revelar, como na arte de citar de Benjamin. Ele explicita as contradições, desmonta a falsa totalidade. Ele descobre nestas figuras, representantes humanos do fetichismo da mercadoria. O “*sex appeal* do anorgânico” atua na superfície destas figuras bidimensionais enormes que originalmente foram colocadas nas paredes dos prédios para propagandear as mercadorias. Estes seres são também comparáveis aos replicantes sem órgãos de *Blade Runner*, ao mesmo tempo perfeitos e que sofrem sob o drama de sua rápida obsolescência programada. No mundo das modas e das mercadorias, assim como na urbe paulista, vale a temporalidade mínima do “mais jovem”, da “última novidade” (Anders, 2002). Ao sobrepor estes representantes da ideologia do novo e do super-moderno a uma cidade deteriorada e deserta de pessoas, Goldgrub revela as contradições da cidade. Suas imagens são dialéticas na medida em que incorporam nelas a ideologia para, via recorte e deslocamento, ir além dela.

Neste sonho publicitário que ele nos apresenta, os seres “perfeitos” dominaram não apenas a cidade, mas também a paisagem antropológica. Eles realizaram o sonho que está por detrás da repetição incessante dos estereótipos físicos: a eliminação do “outro”, a exclusão dos “feios, pobres e malvados”. A publicidade é higiênica e eugênica. Ela é a realização da ontotipologia que sustenta a Modernidade com seu racismo que lhe é estrutural e essencial (Lacoue-Labarthe & Nancy, 2020; Mbembe, 2017; Almeida, 2020). Se diferentes “tipos” aparecem nela, eles o fazem como meros representantes do “tipo”. Neste sentido, Goldgrub realiza (para criticar) de modo terrorífico a utopia da moda e da publicidade. Utopia paradoxal, como vimos com Benjamin, que une Eros e o Cadáver sob a benção do deus Capital. Neste universo de *Outdoors*, paradoxalmente sem con-

sumidores, todos vivem no maravilhoso mundo do pleno consumo. O absoluto se revela, como em Benjamin, como um constructo de morte, sexo e plenitude. Não por acaso as propagandas de *Matrix* com suas imagens dos protagonistas de óculos escuros, chamaram a atenção de Goldgrub e despertam o interesse do espectador de sua série. Benjamin já constataria que a fantasia migrou para a moda e a propaganda no século XIX. Em *Matrix* assistimos a um filme onde o mundo do real é apresentado como tão “líquido” quanto as informações no circuito de um computador. O real é o sonho de uma máquina. Pensando no nosso cotidiano, quando circulamos entre as ruas e as nossas casas, também vale afirmar: o real é o que aparece nas telas de nossos televisores, tablets e celulares, cada vez mais gigantes e brilhantes.

Goldgrub revela a publicidade e a cidade por ela dominada como representantes deste novo “real”. Na série *Outdoors*, São Paulo aparece como uma cidade criada para um jogo de computador. É preciso levar em conta que o próprio “espaço representado” (ou seja, as imagens no interior da foto) é constituído por uma mescla de recortes de prédios (que emolduram nossa paisagem urbana) e de recortes das fotografias dos *outdoors*. Esta mistura aponta para um vazamento, para a porosidade entre o simulacro e o concreto. Ao invés do culto da porosidade das cidades levado a cabo por Benjamin (Seligmann-Silva, 2020), vemos uma porosidade entre o real e o digital pós-humano e não háptico. As imagens dos *outdoors* parecem mais duráveis que a cidade na sua decrepitude. O “ser-público”, o espaço público torna-se cativo da “publi-cidade” por meio dos *outdoors*, na mesma medida em que isto ocorre nos interiores das casas, através da televisão, e em toda parte por meio das telas de silício. Se as passagens parisienses eram, na leitura de Benjamin, um mundo sem exterior, agora vemos que este universo real que lemos nas fotos de Goldgrub ou em *Matrix*, também não tem exterior. Como nos sonhos. A esfera pública e a privada se fundem. A publicidade não ajuda mais no despertar do sonho da moda, como pretendia Benjamin, mas talvez a fotografia sim, tenha herdado este potencial, nem que para isto tenha que radicalizar os impulsos criados pela própria publicidade. Esta fotografia apresenta nosso inconsciente ótico urbano. Os “semi-deuses” rebeldes de *Matrix* portam óculos escuros para ver melhor o que está à sua frente e entender a sua verdade, ou seja, que o real encenado ali é simulacro. Goldgrub, com suas lentes, permite a nós abriremos os olhos para uma realidade tão onipresente que sequer temos condição de realmente ver e muito menos de compreender a sua verdade, ou seja, que o simulacro se torna o nosso real, um verdadeiro deserto do real.

Voltemos, por fim, nosso foco para a horizontalidade. Em outro diálogo com Oreme, ele me conta que decidiu estudar engenharia florestal, não para se tornar funcionário de alguma grande empresa de papel e celulose ou para ter altos salários ou qualquer tipo de realização pessoal individual. Antes, assim como

outros ikpeng de sua geração, ele vai à Universidade buscando um saber que ele visa transpor de volta para a sua comunidade. Sua realização só pode ser pensada em termos coletivos. É bastante frequente que ele inicie uma frase lembrando o que sua mãe, seu pai, sua avó ou avô diziam. Seu universo é estruturado pelas balizas da tradição hoje, se reformulando em seu estar no mundo, mas sempre presente. Seu objetivo maior na engenharia florestal é conseguir reestabelecer o crescimento das árvores que permitem a manutenção das diversas modalidades de construção de casas de sua cultura. Seu pai é o arquiteto da comunidade. Ele guarda um saber potencial que só pode vir a se concretizar na forma de novas casas, se as árvores específicas estiverem de pé na floresta. Oreme, também um importante ativista em agroecologia, olha para a urbe paulista ao mesmo tempo que narra sobre seus planos. Na rua 25 de Março, ele compra miçangas para suas irmãs e primas. Assim elas também podem, via essa produção e comércio de adornos, manter desenhos e esquemas visuais caros à cultura ikpeng. Enquanto mensageiro entre a cidade e sua aldeia, Oreme faz um enorme horizonte se descortinar diante de mim. Mais do que nunca percebo que para além da degradação e da terra devastada que promete o Capitaloceno, ainda temos direito à esperança. ↩

NOTAS / REFERÊNCIAS

¹ Ao longo do filme de Ridley Scott de 1982 em vários momentos se deixa claro que na verdade homens e replicantes estão submetidos às mesmas leis da natureza, embaralhando-se assim as fronteiras entre o natural e o artificial (engatando o corpo humano ao anorgânico, diríamos com Benjamin). Em um determinado momento um policial, Gaff, diz a Deckard (o policial protagonista) com relação à sua amada Rachel: “It’s too bad she won’t live. But then again, who does?” J. F. Sebastian, o desenhista genético da Tyrell Corporation, por sua vez, sofre de progeria, ou seja, de envelhecimento precoce. Daí ele se identificar com os replicantes em sua luta pela longevidade. Sebastian, com sua progeria, é um retrato da humanidade reduzida ao seu corpo biológico na era

da coisificação total. Ele vive rodeado de animóides e pequenos replicantes que ele desenhou para serem seus amigos.

/
ALMEIDA, Silvio. *Racismo Estrutural*. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Janaíora, 2020.

ANDERS, Günther. *L’obsolescence de l’homme. Sur l’âme à l’époque de la deuxième révolution industrielle*. Paris: Ivrea, 2002.

ARENDDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. Companhia das Letras. Edição do Kindle, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*, ed. por R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, vol. IV: *Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen*, 1972.

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*, ed. por R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, vol. I: *Abhandlungen*, 1974.

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*, ed. por R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, vol. V: *Das Passagen-Werk*, 1982.

BENJAMIN, Walter. *Capitalismo como religião*. Organização: M. Löwy. São Paulo: Boitempo, 2015.

BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*. Edição crítica. Organização e tradução: Adalberto Müller e Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Alameda, 2020.

BENJAMIN, Walter. *Paris, a capital do século XIX e outros escritos sobre cidades*. Organização, ensaio biobibliográfico, apresentação e revisão técnica: Márcio Seligmann-Silva. Tradução: Claudia Abeling. Porto Alegre: L&PM, 2022.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Ilustrações: Marcelo D'Saete. Tradução: C. Willer. São Paulo: Veneta, 2020.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução: Marina Apenzeller. Campinas: Papirus, 1993.

KOPENAWA, Davi.; ALBERT, Bruce. *A queda do céu. Palavras de um xamã yanomami*. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LACQUE-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *O mito nazista*. Tradução: Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2ª Edição, 2020.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. Tradução: Jorge Pereira. Lisboa: Edições 70, 1986.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Saudades do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Saudades de São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão negra*. Tradução: Marta Lança. 2. ed. Lisboa: Antígona Editores Refractários, 2017.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Sobre o anarquismo – um encadeamento a partir de Walter Benjamin*. In: *Revista Poiesis*, n.24, p. 35-58, ano 15, dezembro de 2014.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Viver numa casa de vidro é uma virtude revolucionária por excelência: Walter Benjamin e a paixão pela cidade e pela história porosa*. In: *Pandaemonium Germanicum*, 23(40), 2020, p. 20-42.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Passagem para o outro como tarefa. Tradução, testemunho e pós-colonialidade*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2022.

PARA CITAR:
SELIGMANN-SILVA, M. São Paulo:
fotografia como anarquismo de seu
inconsciente urbano. *Redobra*, n.17, ano 8, p.
275-295, 2023.

