



FOTOGRAFIA E CIDADE: EM BUSCA DO MUNDO ALMADO

Simone de Oliveira Moura - UFPA

RESUMO: Abordando a fotografia em convergência com a cidade desde os seus primórdios, este artigo apresenta o conceito de *aisthesis* proposto por James Hillman no sentir a cidade a partir da noção ampliada de realidade psíquica e em diálogo com outros autores, a fim de voltar o olhar para a imagem da cidade elaborada pela fotografia. Destaca-se a heliogravura produzida pelo francês Joseph Niépce em 1826 e duas fotografias do italiano Felipe Augusto Fidanza de 1867 do Arco Triunfal em Belém construído pela Companhia do Amazonas para recepcionar D. Pedro II, a última revela que o portal foi apenas um recurso cenográfico e não uma edificação de fato. Trata da fotografia enquanto imagem e suas relações com a representação da cidade.

Palavras-chave: Cidade. Aisthesis. Fotografia.

ABSTRACT: *Approaching photography in convergence with the city from its beginnings, this article introduces the concept of aisthesis proposed by James Hillman in the city feel from the expanded notion of psychic reality and in dialogue with others, to look back to the image of the city prepared for photography. Highlights the photogravure produced by Frenchman Joseph Niepce in 1826 and two photographs of Italian Felipe Augusto Fidanza 1867 in Bethlehem's Triumphal Arch built by the Company of the Amazon to welcome Dom Pedro II, the last revealed that the portal was just a scenic resource building and not a fact. Comes to photography as an image and its relationship to the representation of the city.*

Key words: *City. Aisthesis. Photography.*

Muitos são os sujeitos lembrados por suas contribuições no processo de descoberta e desenvolvimento da técnica fotográfica no início de sua história. Pode-se afirmar que a invenção da fotografia não possui um autor exclusivo, mas fez parte de pesquisas e descobertas ocorridas em diferentes lugares e em períodos praticamente simultâneos.

Um dos resultados mais propagados foi o do francês Joseph Nicéphore Niépce que por volta de 1826, após colocar uma placa de estanho coberta de betume da Judéia dentro de uma câmera obscura e direcioná-la à luz do sol durante oito horas, conseguiu gravar em baixo relevo a vista da janela do andar de cima de sua residência em Le Gras, na França. Isto viria a ser considerado a origem do que

hoje se conhece como fotografia por ser a primeira imagem permanente conseguida com a técnica denominada de heliogravura.

O que se busca destacar neste momento de incomensurável importância e influência para os dois séculos subseqüentes, é que Niépce não apenas realizou um feito até então desconhecido, mas, além de revolucionar os modos de produção de imagens desenvolvendo uma forma de fixar a imagem produzida por meio de mecanismos ópticos e físico-químicos, sem a ingerência exclusiva e direta da mão humana, ele deixou gravada para todo o porvir a imagem de uma paisagem, em especial, de uma cidade.

Colocando sua *câmera obscura* na janela, ele [Niépce] vê surgir na placa de estanho uma “tênue imagem” das construções e ruelas em frente. Naquelas impressões muito claras, quase imperceptíveis, mais parecidas com nuvens, alguma coisa se dá a ver. Configura-se, surgindo como volumes de sombras, uma cena urbana. (PEIXOTO, 2004, p. 19-21)

Passa a existir, a partir de então, uma relação intrincada e mantida até a atualidade entre dois produtos da ação humana transformadora sobre o mundo: fotografia e cidade. Mas como se deu essa relação? De que forma a fotografia interferiu no conhecimento e na construção da imagem da cidade?

A fotografia se fez presente no mundo em um momento de transformações estruturais específicas na sociedade capitalista do século XIX, relacionadas ao processo de crescimento do fenômeno urbano e coadunou-se, na época, aos usos e funções que lhe foram atribuídos.

O século XIX foi o século das transformações. As cidades cresceram desordenadamente, o homem implementou mudanças em todas as esferas da sua vida. [...]

Por razões da própria estruturação do capitalismo, a burguesia necessitava revolucionar constantemente os seus meios de produção, modificando ilimitada e sistematicamente o mundo. Não se tratava de modificá-lo com um objetivo definido – a transformação era um fim em si mesmo. (COSTA; SILVA, 2004, p. 15)

Com isso, a fotografia cumpriu um papel primordial nesse contexto e definiu-se, inicialmente, como estética documental. Atendeu a uma necessidade não suprimível até então: registrar, congelar, “duplicar” tudo aquilo que estava prestes a deixar de ser como era, aquilo que era modificado a todo instante.

Tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Justamente por cortar uma fatia desse momento e congelá-la, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo.

As câmeras começaram a duplicar o mundo no momento em que a paisagem humana passou a experimentar um ritmo vertiginoso de transformação: enquanto uma quantidade incalculável de formas de vida biológicas e sociais é destruída em um curto espaço de tempo, um aparelho se torna acessível para registrar aquilo que está desaparecendo. (SONTAG, 2004, p. 26)

Os retratos de pessoas e de cidades constituem-se nos temas mais recorrentes nesse período. Fazer um levantamento, catalogar, colecionar o mundo e as pessoas em seus diferentes aspectos e suas múltiplas formas. A fotografia parecia o recurso perfeito para cumprir tal tarefa, pois continha em seu processo a ilusão da eficiência, precisão e imparcialidade de uma suposta imagem fiel da realidade.

E não foi diferente na maioria das cidades pelo mundo que recebiam expedições de viajantes estrangeiros com aparatos inovadores oferecendo seus serviços de daguerreotipistas¹. No Brasil, esta chegada acontece ao longo da década de 1840 (KOSSOY, 2002, p. 16), apesar de saber-se que já em 1833 Hercule Florence realizou nesse país experiências pioneiras com o processo fotográfico.

No final do século XIX, no Brasil, é possível identificar significativas fotografias feitas em várias cidades ao longo do país que expõem signos do progresso e da expansão urbana: em Recife, por Augusto Stahl; em São Paulo, entre os anos de 1862 e 1887, por Militão de Azevedo; em Porto Alegre, por volta de 1875, por Luis Terragno. (MAGALHÃES; PEREGRINO, 2004, p. 30-31)

Boa parte da produção de daguerreótipos e outras técnicas fotográficas desenvolvidas nesse momento no país, contribui para a continuidade do processo de construção da imagem nacional elaborada pelo olhar estrangeiro – já iniciado desde os escritos de Pero Vaz de Caminha e com os desenhos, pinturas e gravuras de viajantes, exploradores e cientistas –, que partiam de um modelo europeu de representação, em especial, ao que nos interessa, sobre a região amazônica e sua imagem mitificada.

Os estudos feitos narram a chegada do fotógrafo norte-americano Charles De Forest Fredricks à região Norte do Brasil já em 1844, apesar do desconhecimento dessas fotografias devido um suposto assalto, no qual foram levados seus equipamentos. (LEAL, 1998 *apud* MANESCHY, 2007, p.21) As imagens fotográficas que se tem conhecimento foram feitas em torno de 1865 pelo alemão Albert Frisch, também um fotógrafo expedicionista que retratou alguns países na Amazônia e fotografou os índios da tribo canibal (segundo Frisch) os umauás no Amazonas. (VASQUEZ, 2000 *apud* MANESCHY, 2007, p.22)

Em Belém, a fotografia passou a ter maior presença e difusão a partir de 1867 com a chegada do Imperador D. Pedro II, um grande interessado e incentivador da prática fotográfica, que veio à cidade juntamente com sua comitiva. O fotógrafo italiano Felipe Augusto Fianza registrou este momento e estas são as primeiras imagens que se tem conhecimento feitas por ele. É relevante destacar a fotografia feita por Fianza nesta ocasião do Arco Triunfal erguido para receber D. Pedro II e comemorar a Abertura dos Portos da Amazônia ao comércio exterior. (MANESCHY, 2007, p. 22)

As fotos revelam que a Companhia do Amazonas, responsável pela construção do arco, utilizou um recurso cenográfico e não uma edificação arquitetônica de fato, pois Fianza fotografou o arco de dois ângulos opostos, visto de frente por quem chegava pelo rio à cidade e visto “de costas” por quem estava em terra firme, o que permite supor que o arco foi feito de algum material mais perecível como papelão ou material semelhante e não de tijolos.



Foto 1 – Arco Triunfal construído pela Companhia do Amazonas para receber D. Pedro II em Belém e comemorar a Abertura dos Portos da Amazônia ao comércio exterior. Felipe Augusto Fianza, 1867. Acervo Fundação Biblioteca Nacional.

Na imagem frontal do arco é possível identificar em primeiro plano, na parte inferior da foto, as águas da Baía do Guajará abaixo de um trapiche de estrutura de madeira onde estão três homens vestidos com distinção, dois inclusive de cartola. Na parte central, logo atrás deles, um enorme arco vazado com dois arcos menores nas laterais direita e esquerda. No primeiro é possível ver uma entrada enfeitada ao meio e as janelas de um edifício ao fundo. Por detrás dos três arcos, há um telhado mais baixo, o que permite enxergar as edificações da cidade uma ao lado da outra.

Visto de terra firme, todo esse entendimento dos planos se torna aparentemente mais compreensível, porém mais perturbador. É possível ver uma espécie de pequeno galpão com saída também decorada e feito de estreitas tiras (não parecem ser tábuas de madeira) organizadas verticalmente tanto nas paredes frontais e laterais quanto no teto. Em segundo plano estão os arcos, o trapiche e altas bandeiras tremulantes. Ao fundo, novamente as águas da Baía e dois grandes navios. A sensação perturbadora se dá pelo grande contraste entre os primeiros e os últimos planos, aqueles carregam algo que os assemelha a uma pintura clássica, tem uma carga de imobilidade e fixidez diametralmente oposta aos dois últimos, que emergem leves e fluidos na superfície da imagem fotográfica, impregnados da brisa à beira da baía.



Foto 2 – Arco Triunfal construído pela Companhia do Amazonas para receber D. Pedro II em Belém e comemorar a Abertura dos Portos da Amazônia ao comércio exterior. Felipe Augusto Fidanza, 1867. Acervo Fundação Biblioteca Nacional.

Com as suas fotografias do Arco Triunfal, Fidanza cria uma fresta na estética documental para que se possa fazer uma análise da foto em contraposição aos

elementos retratados. A representação da cidade elaborada naquelas imagens permite indagar sobre a própria cidade enquanto imagem instituída por seus moradores e/ou governantes, cenário criado pelos personagens que nela atuam. Pedro Vasquez (2003 *apud* PEREIRA, 2006, p. 66) ressalta que Fidanza “documentou de forma inovadora e antecipatória do espírito jornalístico”.

Foi Fidanza, também, quem inovou ao comercializar vistas da cidade de Belém em seu ateliê. O fotógrafo figura como um dos primeiros a produzir imagens da cidade com a finalidade de vendê-las em formato de *carte de visite* e como um dos mais importantes fotógrafos desse período por seu trabalho ter composto álbuns de paisagens da cidade feitos por encomenda dos governantes locais e pela existência de seu estúdio que manteve sua notoriedade e nome mesmo após sua morte. (PEREIRA, 2006, p. 74)

Em 1899 foi produzido o *Álbum do Pará* durante o governo de José Paes de Carvalho, com fotos de Fidanza; o álbum 1900 que foi exposto em Paris; em 1908, o álbum *O Pará* em comemoração ao governo de Augusto Montenegro; e o álbum *Vistas do Pará Brazil*. (MANESCHY, 2007, p. 23)

Neste momento, a fotografia aparece como elemento significativo para ilustrar as transformações urbanas. O senador Antônio Lemos, intendente do município de Belém durante 14 anos – entre o final do século XIX e o início do XX – implementou uma intensa política de urbanização da cidade, tendo Paris como referência para a arquitetura e o planejamento do espaço urbano local e como influência explícita.

Assim, Belém tornou-se, a partir da administração lealista, um canteiro de obras que deveria ser atrelado aos parâmetros estéticos de países europeus, o que em parte se tornava possível graças ao aquecimento da economia produzido pela exportação do látex. Durante décadas, a cidade foi orgulhosamente chamada de a “Paris Tropical”, ou então a “Francesinha do Norte”, refletindo a construção de um imaginário que as elites tentavam imprimir através da moda, de comportamentos, hábitos e sobretudo pela nova feição que assumia a cidade na administração lealista. (SARGES, 2002, p. 120-121)

É a tão famosa *Belle Époque* de Belém ou também chamado de período áureo da borracha. A administração de Antônio Lemos, conforme enumera Sarges (2002, p. 102-103), foi marcada pela realização de sete relatórios dirigidos ao

Conselho Municipal e enviados a cidades do Brasil e do mundo, sendo cinco desses relatórios repletos de fotografias que “comprovavam” o avanço e a modernização da cidade à custa de seu projeto “civilizatório”, servindo de propaganda das obras realizadas em seu governo.

Outro veículo de propaganda política foi o *Álbum de Belém* produzido em Paris no ano de 1902 sob a incumbência de Fidanza. Nesse álbum, segundo a historiadora Maria de Nazaré dos Santos Sarges,

a realidade mostrada é artificial. Contém fotos de bondes, dos prédios, e especialmente, do traçado urbano, basicamente do centro da cidade, área que mais sofreu intervenção da Intendência. A ideia principal era registrar o sinal da civilização nos trópicos, mas o que se produziu foi uma realidade descontextualizada e mimetizada, na medida em que se construiu a imagem de uma cidade europeizada, enfatizando-se as marcas dos prédios *art nouveau* e dos habitantes vestidos à moda parisiense, desprezando-se, por outro lado, todos os outros componentes que poderiam caracterizar uma cidade amazônica. (2002, p. 120-121)

Trata-se de fotografias elaboradas com a finalidade de construir uma imagem idealizada sobre o lugar e tentar reinventar um imaginário social e cultural a respeito de Belém. Até pouco mais de dois séculos atrás, antes da fotografia, mesmo os desenhos, pinturas e gravuras, sempre carregaram muitas informações sobre os lugares visitados, modos de vidas, costumes e crenças das sociedades reveladas ao conhecimento de pessoas alhures. Apesar de muitas vezes serem produzidas com a intenção de dar acesso visual ao desconhecido e dotadas, por vezes, de função mimética, as imagens tradicionais nada mais são do que diferentes manifestações de interpretação do real.

Para além de um dispositivo informativo e de conhecimento do mundo, a partir da entrada das imagens técnicas, a fotografia passa a constituir-se enquanto possibilidade de aquisição desse mesmo mundo e as realidades deixam de ser compreendidas “[...] *na forma de imagens* [...]” e passam a ser “[...] compreendidas *como se fossem* imagens, ilusões”. (SONTAG, 2004, p. 169) Não é apenas a novidade de um meio técnico que se fez presente, mas um tipo diferenciado de imagem, “[...] documentário sem ser uma estrita cópia do objetivo, réplica do real sem tomá-lo como modelo a imitar, e, por isso, mais apresentativo do que

representativo, socialmente acessível à maioria [...]” (NUNES, 1998, p. 27) do qual o ser humano parece fazer-se consciente e optar por.

As formas de enxergar e fotografar a paisagem urbana em muito diferem umas das outras ao longo desses últimos duzentos anos. Do olhar contemplativo e documental das fotografias urbanas realistas dos séculos XIX e XX, percorre-se a experimentação moderna caracterizada “[...] pela disposição formal do espaço, das massas e dos volumes.” até chegar-se à contemporaneidade de imagens sensoriais, revelando “[...] a apreensão do local de embate do homem na busca de sua identidade” (CHIODETTO, 2006, p. 2-3), a cidade desvendada em imagens.

Em seu texto *O mundo-imagem*, Susan Sontag afirma essa aquisição do mundo por intermédio da fotografia de três maneiras, dentre as várias possíveis: 1) em sua instância primeira, ao tornar-se “substituta” daquilo que representa; 2) ao possibilitar o consumo de eventos experienciados e, até mesmo, daqueles não experienciados, e 3) enquanto informação, fornecedora de conhecimento dissociado da experiência (2004, p. 172). E assim, tanto se torna um tipo de imagem mais acessível, como faz o mundo também parecer mais acessível a todos.

A autora enfatiza que a fotografia provoca uma redefinição na natureza da experiência humana, no contato e na relação com as pessoas e objetos que compõem o mundo e, por conseguinte, uma redefinição da realidade. O que perdura é a elaboração da imagem que, mesmo ao se fazer mais “próxima do real” por seu caráter indicial na fotografia, não corresponde ao dito “real”, pois, se este só se faz acessível por meio das imagens, como disse Sontag, então nunca acessamos o real em si. “Possuir o mundo na forma de imagens é, precisamente, reexperimentar a irrealidade e o caráter distante do real.” (2004, p. 180) São projeções, elaborações, apresentações das coisas do mundo.

Essa forma de “*compreender o mundo como se fossem imagens*” acarretou profundas mudanças em todos os aspectos da vida humana. O entendimento de realidade está diretamente ligado ao de imagem e a realidade, no *mundo-imagem*, se torna aquilo o que a fotografia exhibe.

Pessoas vivendo momentos da mais contagiante felicidade, casais românticos e apaixonados trocando afagos à beira da praia, famílias reunidas

brincando com suas crianças e seus animais de estimação em parques com grama verde numa tarde ensolarada. Cenas cotidianas e de aspectos da vida privada das pessoas, o mundo visto em milhares de fotografias publicadas a todo segundo na rede mundial da internet parece assemelhar-se muito mais com um comercial de margarina visto na televisão do que com as nossas próprias experiências diárias.

E ainda há um acordo coletivo que consiste, quase como um décimo primeiro mandamento, em crer nas fotografias uns dos outros para que a ilusão seja vivida plenamente por todos. Bauman (2001) faz referência ao sociólogo e historiador norte-americano Richard Sennett ao falar de como essa prática de compartilhamento de intimidades tornou-se, na atualidade, talvez a única forma de “construção da comunidade”. Múltiplas individualidades que coexistem sem se conectarem a um fim comum, uma pseudo-comunidade onde a privatização do “interesse público” é manifestada na “[...] curiosidade sobre as vidas privadas de figuras públicas e a arte da vida pública é reduzida à exposição pública das questões privadas e a confissões de sentimentos privados (quanto mais íntimos, melhor).” (p. 46)

A imagem, em suas formas tecnológicas mais atuais, é usada como o poderoso recurso disseminador para compartilhar intimidades. É o predicado da sociedade capitalista: “[...] uma cultura com base em imagens. Precisa fornecer grande quantidade de entretenimento a fim de estimular o consumo e anestesiar as feridas de classe, de raça e de sexo.” (SONTAG, 2004, p. 195) Com a atenção voltada para os escândalos da vida privada de pessoas públicas diariamente noticiados na mídia e o empenho em produzir auto-imagens da vida almejada, os indivíduos tendem a sublimar as suas próprias mazelas.

Retorna-se ao já referido combate atual entre o cidadão e o indivíduo. “O ‘cidadão’ é uma pessoa que tende a buscar seu próprio bem-estar através do bem estar da cidade [...]”, por outro lado, “[...] o indivíduo tende a ser morno, cético ou prudente em relação à ‘causa comum’, ao ‘bem comum’, à ‘boa sociedade’ ou à ‘sociedade justa’.” (BAUMAN, 2001, p. 45) Em uma sociedade como a nossa, as pessoas “[...] sentem que são imagens e que as fotos as tornam reais”. (SONTAG, 2004, p. 172) É isto que dá sentido à realidade estabelecida.

As câmeras definem a realidade de duas maneiras essenciais para o funcionamento de uma sociedade industrial avançada: como um espetáculo (para as massas) e como um objeto de vigilância (para os governantes). A produção de imagens também supre uma ideologia dominante. A mudança social também é substituída por uma mudança em imagens. A liberdade de consumir uma pluralidade de imagens e de bens é equiparada à liberdade em si. O estreitamento da livre escolha política para libertar o consumo econômico requer a produção e o consumo ilimitados de imagens. (SONTAG, 2004, p. 195)

A cidade é o entrelaçamento dessas relações de poder, ela se configura como local onde essas individualidades se manifestam e a sua imagem se constitui nas imagens produzidas e consumidas pelos indivíduos e governantes que, apesar de diferentes, se encontram em algum ponto. “Cada indivíduo cria e sustenta a sua própria imagem [da cidade], mas parece haver uma concórdia substancial entre membros do mesmo grupo.” (LYNCH, 2009, p. 17)

Mesmo com o projeto de Antônio Lemos de transformar Belém em “um pedaço da Europa no Brasil”, tentando reproduzir aspectos visuais, sociais e culturais de uma cidade europeia, a própria constituição do espaço na Amazônia e as relações específicas da natureza, que aqui se apresenta diferentemente, com os moradores da região, não conseguiu até hoje extinguir do olhar estrangeiro – no sentido daquele que não vivencia e, por isso, não se sente pertencente ao lugar – a imagem exótica e idealizada que se construiu sobre a paisagem local, o grande mito amazônico. Sendo assim, como pode o habitante da cidade relacionar-se com essas realidades múltiplas e conflituosas?

No texto “*Anima mundi*”, o psicólogo James Hillman (1993) propõe uma noção ampliada da realidade psíquica, diferentemente daquela na qual os seres humanos são considerados sujeitos particulares animados e os objetos públicos inanimados, para, com isso, tornarmo-nos capazes de devolver a alma ao mundo – como no platonismo –, numa *aisthesis*, sentindo e imaginando o mundo por meio do coração, considerado órgão da percepção e propulsor de uma reação estética frente às patologias do mundo destituído de alma.

O pensamento psicológico de Hillman vem corroborar com a busca de uma percepção sensível da cidade aqui intentada. Originário de palestras proferidas nos anos de 1980 e 1981, o texto inicia com uma brevíssima revisão dos enfoques da terapia psicológica, apontando três momentos distintos: quando os problemas

psicológicos eram concebidos e tratados como intra-subjetivos; quando foram ampliados para a esfera inter-subjetiva; e quando passaram a ser entendidos como originários das realidades exteriores. Em todos os casos, diversas vertentes da psicologia coadunavam com a idéia de dois tipos de realidade, a interior – psíquica – e a exterior – física, sendo primordialmente a primeira merecedora dos cuidados terapêuticos psicológicos até então.

Hillman argumenta a necessidade de reelaboração da noção de subjetividade, “[...] pois, durante todo o tempo que a psicoterapia teve êxito em aumentar a consciência da subjetividade humana, o mundo no qual todas as subjetividades são estabelecidas se desintegrou.” (1993, p. 12). Se o bem-estar comum não é tido como um objetivo a ser alcançado por meio da conquista do bem-estar próprio, então o indivíduo tende a aniquilar o próprio sentido de comunidade.

Ele enfatiza a importância de examinar a cultura com um olhar patológico, como foi feito primeiramente por Freud. Os termos usados para caracterizar estados patológicos dos seres humanos, servem agora para todos os componentes da vida. A relação entre realidade interior e exterior não pode mais ser entendida de forma dicotômica, antagônica, e sim integrada por uma via de mão dupla, na qual as patologias humanas individuais são arremessadas ao mundo, assim como o mundo derrama sobre os seres humanos as suas próprias patologias.

O sistema de tráfego, os sistemas educacionais, os tribunais e o sistema de justiça criminal, as gigantescas indústrias, os governos municipais, as finanças e os negócios bancários – todos atravessam crises, sofrem colapsos ou precisam se sustentar contra a ameaça de colapso. Os termos “colapso”, “desordem funcional”, “estagnação”, “baixa produtividade” e “depressão” são igualmente válidos para os seres humanos, para os sistemas públicos objetivos e para as coisas de dentro dos sistemas. A crise se estende a todos os componentes da vida urbana, por que a vida urbana é agora uma vida construída: não vivemos mais num mundo biológico onde a decomposição, a fermentação, a metamorfose e o catabolismo são equivalentes para o colapso das coisas construídas. (HILLMAN, 1993, p. 12)

A *anima mundi* constitui-se como uma apresentação sensorial das coisas e eventos do mundo, tanto aquelas feitas por Deus quanto pelo homem, que revela suas imagens interiores, “[...] sua disponibilidade para a imaginação, sua presença como uma realidade psíquica.” (HILLMAN, 1993, p. 14). É alma do mundo do

platonismo, ou seja, o mundo alçado, visão presente em culturas que foram consideradas primitivas. “Cada evento particular, incluindo os seres humanos com seus pensamentos, sentimentos e intenções invisíveis revela uma alma em seu aspecto imaginativo.” (HILLMAN, 1993, p. 15)

Segundo o platonismo, a alma do indivíduo é inseparável da alma do mundo, sendo impossível aquela avançar além desta. “Qualquer alteração na psique humana ressoa com uma alteração na psique do mundo.” (1993, p. 16) E antes que possamos nos perguntar, o próprio autor revela o que pode ser feito com essa visão ampliada da realidade psíquica sugerida por ele. A resposta está em “[...] ‘inspirar’ ou ‘conduzir’ o mundo para dentro [...]” (1993, p. 17) de nós mesmos, percebê-lo, senti-lo, reagir esteticamente à imagem – *eidolon* – que nos é proporcionada, reacender o coração e usá-lo como órgão da percepção. Isso é *aisthesis*.

O que de positivo traz a prática desse tipo de reação estética diante das coisas e eventos do mundo? James Hillman (1993) elenca cinco efeitos positivos dentre os possíveis. O primeiro deles seria o desaceleramento e a conseqüente prática do notar. Em um mundo de produtos descartáveis, ligeira substituição e grandiosa desatenção aos detalhes, tudo se torna demasiadamente fugaz, os objetos e acontecimentos são apreendidos escassamente pela visão subjetiva da realidade, o “[...] conhecimento do mundo exterior passou a ser um relatório subjetivo dos [...] sentimentos.” individuais (p. 22).

A relação subjetiva com o mundo não pode ser descartada, ela faz parte do processo de percepção e conhecimento, no entanto, este processo não pode ater-se somente a ela, é necessário que a experiência do mundo enquanto resposta estética retorne à imagem, às qualidades das coisas, possível somente com a prática do notar, diferentemente da noção antiga de *notitia* utilizada pela psicologia profunda que se restringia à noção subjetiva, mas um notar dilatado à observação atenta, à formulação de noções verdadeiras das coisas. “Devolver a alma ao mundo significa conhecer as coisas naquele sentido adicional de *notitia*: relações íntimas, conhecimento carnal.” (1993, p.22)

De volta aos efeitos elencados por Hillman, como segundo efeito tem-se o deslocamento do foco de tratamento psicoterapêutico do paciente para o mundo. Se

o mundo é considerado alçado e examinam-se suas patologias, a terapia deixa de centrar-se no indivíduo e suas relações inter e intra psíquicas, e passa a considerar a realidade psíquica do próprio mundo e das coisas nele existentes. “O sentido mais amplo de terapia começa nos menores atos da observação.” (HILLMAN, 1993, p. 23)

O terceiro expõe um retorno da valoração das coisas do mundo enquanto sujeitos do mesmo. Numa sociedade regida pela economia, o valor das coisas é dado pelo preço e não são percebidas sua riqueza e pluralidade de detalhes, pois a elas não é agregado o devido valor.

Se o valor da alma pode ser encontrado apenas no cofre da psicoterapia, seu preço aumentará, enquanto as coisas com as quais vivemos – roupa íntima, pneus, toalhas de mesa, fronhas – ficam mais baratas. (HILLMAN, 1993, p. 23)

Enquanto quarto efeito positivo é mencionada a conquista pelos seres humanos da tão desejada intimidade com o mundo. Viver em um cemitério, onde tudo o que existe – exceto os seres humanos – é inanimado, é desalçado, é tentar conectar-se com o impossível, o inexistente, aquilo que já está morto. Encarar o mundo diferentemente disso, como propõe Hillman, afirmando a existência de uma realidade psíquica do mundo, é atrelar-se a ele de forma indissociável, “[...] é aquela vigilância agradável dos detalhes, aquela intimidade de um com o outro, como os amantes conhecem.” (1993, p. 24)

Somente quem é íntimo da cidade pode revelá-la em imagem destituída de estereótipos. A relação de conhecer a cidade em seus aspectos não turísticos, andar por ruas e vielas vivenciando a sociabilidade ali presente, deixar-se impregnar pelos odores e paladares, sentir a cidade tanto em sua pele e texturas como ser capaz de mover-se em suas entranhas para, daí sim, construir imagens a partir da própria matéria urbana.

Por quinto e último efeito está o fim do embate natureza *versus* tecnologia. Considerando a natureza e tudo aquilo que é construído pelo ser humano - inclusive a tecnologia - como possuidores de alma, diluem-se as relações dicotômicas e as associações negativas ao desenvolvimento tecnológico, à urbanização e etc. “A tecnologia se torna psicopatológica quando, como qualquer outro fenômeno, é

privada de alma [...]” (1993, p. 26), pois “[...] todas as coisas, construídas ou naturais, ganham alma por manifestar suas virtudes.” (1993, p. 25).

Diante das colocações e proposições, Hillman conclui afirmando que durante muito tempo estivemos confortavelmente entorpecidos frente aos problemas de um mundo sem alma, mas que ao chegarmos ao extremo de um mundo adoentado, começamos a voltar nossa atenção com respeito a ele e às coisas que nele existem. “Respeitar é simplesmente olhar de novo, *respectare*, esse segundo olhar com o olho do coração.” (1993, p. 28) que enxerga as qualidades dos objetos e não apenas nossos sentimentos sobre eles. Trata-se de um abandono das ordens dicotômicas por tanto tempo propagadas, uma inversão valorativa dessas relações.

“[...] alma antes da mente, a imagem antes do sentimento, o cada um antes do todo, a *aisthesis*, e o imaginar antes do *logos* e do conceber, a coisa antes do significado, o reparar antes do conhecer, a retórica antes da verdade, o animal antes do humano, a *anima* antes do ego, o *quê* e *quem* antes de *por quê*.” (1993, p. 28)

Não esquecendo que a cidade é a instância na qual todas essas relações são constituídas e é nela que se manifesta o desejo.

NOTAS

¹ Daguerreotipistas eram os profissionais que produziam daguerreótipos, placas metálicas cobertas de iodeto de prata sensíveis à luz e na qual era fixada a imagem projetada no interior da câmera obscura.

REFERÊNCIAS

- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 1 ed., 2001.
- CHIODETTO, Eder. Veracidade. In: **Veracidade**. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2006. (Catálogo).
- COSTA, Helouise. SILVA, Renato Rodrigues da. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- HILLMAN, James. **Cidade e Alma**. São Paulo: Studio Nobel, 1993.
- KOSSOY, Boris. **Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.
- LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. Lisboa: Edições 70, 2009, 200 p.

MAGALHÃES, Angela; PEREGRINO, Nadja Fonsêca. **Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

MANESCHY, Orlando. **Seqüestros: imagem na arte contemporânea paraense**. Belém: EDUFPA, 2007.

NUNES, Benedito. Amazônia reinventada. In: **II Fotonorte. Amazônia: Olhar sem fronteiras**. Rio de Janeiro: Funarte, 1998, p. 19-38. (Catálogo)

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: SENAC, 3 ed., 2004.

PEREIRA, Rosa Claudia Cerqueira. **Paisagens urbanas: fotografia e modernidade na cidade de Belém (1846-1908)**. 2006. 190f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Belém, 2006.

SARGES, Maria de Nazaré. **Memórias do “Velho Intendente” Antônio Lemos (1969-1973)**. Belém: Pakatatu, 2002.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 6ª reimpressão, 2004.

Simone de Oliveira Moura

Mestranda do Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará - PPGArtes/ICA/UFPA. Graduada em Artes Visuais e Tecnologia da Imagem pela Universidade da Amazônia – UNAMA.