

A experiência do homem comum na fotografia de rua contemporânea

Victa de Carvalho

Resumo: A experiência do homem comum ressurge na fotografia contemporânea através de um renovado interesse pelo cotidiano das ruas das cidades. Recentemente, uma nova geração de fotógrafos volta-se para o cotidiano do homem comum, interrogando, através de suas novas figurações, o próprio papel da fotografia como registro e como arte. Interessa-nos pensar de que modo as fotografias de rua feitas por Philip Lorca diCorcia em *StreetWorks* (1993-1998) e *Heads* (1999-2001) podem refletir alguns dos desafios que a fotografia contemporânea propõe no campo da arte.

Palavras-chave: documentário; fotografia; cidade; cotidiano; Philip-Lorca diCorcia.

Abstract: **The experience of the ordinary man in the contemporary photography** - The experience of the common man resurfaces in contemporary photography through a renewed interest in the daily life of the city streets. Recently, a new generation of photographers is turning back to the common man's everyday life questioning, through its new figurations, the proper role of photography as a record and as art. We are interested in thinking how Philip Lorca diCorcia's street photos, which are present in *StreetWorks* (1993-1998) and *Heads* (1999-2001), may reflect some of the challenges that contemporary photography proposes in the field of art.

Keywords: photography; city; everyday life; Philip-Lorca diCorcia.

Introdução

O interesse pelo cotidiano das ruas das cidades é retomado pela fotografia na atualidade. Diferentes fotógrafos, entre eles Beat Streuli, Paul Graham, Jeff Wall e Philip Lorca diCorcia, revisitam o cotidiano das principais metrópoles mundiais, destacando a presença e a performance do homem ordinário nas ruas. Mas, se o cotidiano das pessoas comuns nas grandes cidades foi amplamente transformado em imagens ao longo de todo o século XX, como compreender esse renovado interesse da fotografia pelo homem comum

na contemporaneidade? De que maneira o cotidiano do homem ordinário no contexto das grandes cidades vem sendo representado por esses fotógrafos na atualidade? Como essas imagens podem nos fazer refletir sobre os principais desafios da fotografia no contexto mais recente das artes?

A intenção de retratar o cotidiano urbano de pessoas comuns através da fotografia assumiu diferentes formas visuais ao longo dos séculos XIX e XX, até ser novamente intensificado nos anos 1990, quando a representação de cenas banais da vida diária passa a integrar de modo significativo trabalhos fotográficos apresentados em museus e galerias de todo o mundo (SOLOMON-GODEAU, 1991). Recentemente, uma nova geração de fotógrafos voltou-se para o cotidiano das ruas e retomou o debate sobre a banalidade de nossos condicionamentos diários. Para este artigo, assumimos como objetivo principal compreender em que circunstâncias o homem comum aparece na fotografia contemporânea a partir dos trabalhos fotográficos *StreetWorks* (1993-1998) e *Heads* (1999-2001), de Philip-Lorca diCorcia, e de que modo as fotografias feitas por Philip Lorca diCorcia podem refletir alguns dos desafios que a fotografia contemporânea propõe no campo da arte.

De modo a contornar as questões da fotografia direta e purista¹, fundamentadas em proposições difundidas no contexto moderno, em que prevaleciam as preocupações com a consolidação das especificidades do meio fotográfico, as imagens de Philip-Lorca diCorcia apresentam-se atualmente como vetores de complexificação e de questionamento das potencialidades da fotografia no campo da arte. São trabalhos que se apropriam da realidade e de um modelo de representação do homem ordinário nas ruas, para transformá-lo. Os resultados são imagens incertas (ou certas demais) a partir das quais somos convidados a uma experiência que encontra suas condições de possibilidade em um jogo que confronta o habitual, o reconhecível e o novo. A tensão entre a fotografia e o cotidiano das cidades parece ser a tônica de diversas obras recentes que tensionam a lógica do dispositivo fotográfico convencional, de modo a reinventar os papéis historicamente destinados aos observadores e às imagens.

Em diálogo com toda uma tradição de fotógrafos de rua modernos, conhecidos como *street photographers*², Philip-Lorca diCorcia constrói realidades cada vez mais ambíguas, sem limites precisos entre real e ficcional, sujeito e objeto, público e privado, vivo e morto, reinvestindo as ruas de novas virtualidades. O cotidiano urbano torna-se, mais uma vez, o elemento-chave por meio do qual é possível refletir tanto sobre as potencialidades da fotografia na atualidade, quanto sobre a nossa experiência com as imagens. A rua, como espaço público, torna-se aqui um emblema das relações estabelecidas no dia a dia

¹ A ideia de uma fotografia direta e pura foi amplamente desenvolvida por Paul Strand, constituindo as bases da fotografia documental e fotojornalística do século XX.

² Até os anos 1930 e 1940, o termo *street photography* era usado apenas para nomear os fotógrafos de rua que abordavam turistas, principalmente, para oferecer seus serviços de retrato. Ver: MEYEROWITZ, J.; WESTERBERCK, C. *Bystander: a history of street photography*. Canadá: Little, Brown and Company, 1993.

de pessoas comuns, um mecanismo que autentica e complexifica as relações entre imagem e mundo.

Se o cotidiano foi, para teóricos da modernidade como Simmel (2005) e Kracauer (2009), o lugar do hábito, da alienação e de uma certa deriva que privava o sujeito de vivenciar experiências de maior profundidade, a complexidade dessa noção não se esgota na perspectiva desses autores. É importante ressaltar que a modernidade se configurou a partir de um paradoxo em que as práticas diárias de trabalho, produção e circulação de mercadorias certamente conduziram a diversos estados de alienação e alheamento, ao mesmo tempo em que produziam diversas formas políticas e estéticas de ruptura e escape de seus modelos e normas. Nesse sentido, é preciso notar que, ao longo de toda a modernidade, seja na fotografia, no cinema, nas instalações ou nas performances, o cotidiano do homem comum foi representado das mais diferentes maneiras, a exemplo dos trabalhos das vanguardas artísticas dos anos 20 e 30 e do experimentalismo nos anos 60 e 70, fazendo surgir novos mundos sensíveis capazes de reinvestir o cotidiano de novas virtualidades.

Se, por um lado, a figura do homem comum³ foi pensada muitas vezes a partir da noção de “homem sem qualidades” de Robert Musil, uma singularidade sem nome, por outro lado, ela também foi amplamente apropriada por uma sociologia voltada para as relações entre identidade e condição social, ocupada em restituir a esse indivíduo o seu lugar no mundo. Ao longo do século XX, o homem comum aparece, tanto na literatura quanto nas imagens, de variadas formas, seja como o andarilho, como o anônimo ou como o atormentado que, ao ser tragado pela metrópole, sinaliza, de modo paradoxal, o desejo de que ali possa se configurar também um novo mundo. “Desgarrado das multidões revolucionárias, o homem ordinário foi depositário de várias crenças que procuraram retirá-lo do universo das massas para atribuir-lhe um futuro promissor ou transformá-lo em porta-voz de uma promessa messiânica” (GUIMARÃES, 2005, p.72).

Esse homem ordinário pode ser visto nas faces e nos gestos da fotografia dos anônimos, dos homens comuns, dos passantes das ruas capturados pelas diferentes objetivas de Eugène Atget, Lewis Hine, Paul Strand, Walker Evans, André Kertész, Edward Steichen, entre muitos outros nomes da fotografia do século XX. Para a maioria deles, a rua torna-se o lugar privilegiado para identificar e fotografar as mudanças físicas e subjetivas operadas pela modernidade. Em diálogo com a fotografia modernista, a produção fotográfica mais recente é também marcada pelo interesse pelo cotidiano e pelo homem comum, mas seus modos de criação e suas soluções estéticas distanciam-se tanto da promessa messiânica, quanto de qualquer denúncia de ordem sociológica ou jornalística,

³ Para diversos autores, a figura do homem comum foi associada ao “homem sem qualidades” de Robert Musil. Ver: CERTEAU, M. de. *A Invenção do Cotidiano – vol1: Artes de fazer*, Rio de Janeiro: Vozes, 1994, p. 59. Sob outra perspectiva, Agamben utiliza o termo ‘qualquer’ para designar não o qualquer um ou o indiferente, mas exatamente o contrário, *qualunque*, o ser qualquer que seja, nem individual nem universal. Ver: AGAMBEN, G. *A comunidade que vem*. Rio de Janeiro: Autêntica, 2013.

como também parece desinteressada de qualquer perspectiva de ordem purista ou direta, no sentido de uma configuração do fazer estritamente fotográfico. No contexto mais recente, a fotografia volta-se para o cotidiano do homem comum, interrogando, através de suas novas figurações, o próprio papel da fotografia como registro e como arte, assumindo, em sua relação com o real, dimensões como a performance e a montagem.

Se podemos dizer que o cotidiano se inscreve na fotografia contemporânea, ele não se restringe a uma busca pela restauração do real por meio do que parece insignificante (BAQUÉ, 2009), nem a uma valorização de temas ilegítimos agora conceitualmente aceitáveis (COTTON, 2010), como sugeriram recentes pesquisadores da fotografia. O cotidiano, em toda a sua banalidade, apresenta-se como lugar sintomático das principais reflexões sobre a fotografia contemporânea e seu diálogo com as artes. Esta proposta de reflexão abriga, como pano de fundo, a complexa relação entre arte e documento, reconhecida como a articulação fundamental para pensar a fotografia contemporânea, segundo a análise de Michel Poivert (2010) em *La photographie contemporaine*. O texto de Poivert (*ibidem*) convoca uma profunda revisão da história da fotografia a partir de uma dialética arte-documento que o distancia das leituras tradicionais que apartaram a história da arte e a história da fotografia e insere a fotografia “no coração da sensibilidade de nosso tempo”.

Fotografia, cotidiano e cidade

Historicamente, a fotografia foi responsável pela criação de um vasto arquivo iconográfico da vida do homem comum. Desde o seu surgimento no século XIX, desempenhou um papel fundamental na representação do cotidiano, integrando um amplo conjunto de transformações dos modos de ver e de experienciar as imagens e o mundo. Diante de um vasto território de figurações do homem comum na fotografia moderna, qualquer tentativa de listagem excluiria nomes importantes. Para efeito desta pesquisa, destacamos algumas vias percorridas por fotógrafos de rua americanos de maior visibilidade histórica, de modo a explicitar suas estratégias. Assim, em uma abordagem panorâmica dirigida por nosso interesse pelas ruas, a fotografia dos homens comuns pode ser vista sob alguns aspectos dominantes, entre eles, o desejo de não ser percebido e a intenção de capturar a experiência das ruas.

Neste contexto, é marcante o trabalho fotográfico de Paul Strand (*apud* WESTERBACK, 1994, p. 94), que produziu séries de retratos de “pessoas envolvidas em seus processos diários de vida”, entre eles, um vendedor de sanduíche e uma cega pedinte que se tornaram ícones da fotografia de rua, sempre com o objetivo de que a fotografia pudesse ser um instrumento de pesquisa e de visibilidade da vida comum, em cada momento histórico. A imagem *The blind woman* (1916) é emblemática da utopia do fotógrafo moderno que pensa a si mesmo como um observador privilegiado do mundo e que, nessa condição, é capaz de revelar uma verdade através de suas imagens. Evidencia-se aqui a

relação complexa entre uma subjetividade artística e a representação fiel da realidade, presente desde sempre nos trabalhos daqueles que buscavam fazer da fotografia uma arte. O trabalho de Walker Evans é, sem dúvida, significativo dessa ambiguidade na construção do que ficou conhecido como “estilo documentário”, criando um novo diálogo entre o “documento poético” de tipo surrealista e a investigação documentária⁴ (CHEVRIER, 2001, p. 63). Durante as décadas de 1930 e 1940, Evans fotografou para a FSA - agência do governo norte-americano - e para diversas revistas, como a *Fortune*, sempre interessado nas imagens dos homens comuns em seu cotidiano. Entre seus diversos trabalhos, destacamos aqui a série *Subway*, realizada no metrô de Nova Iorque, na qual Evans capturou as imagens com a câmera escondida, buscando uma pureza naqueles momentos, o que, para ele, era possível pelo automatismo de sua câmera. Destaca-se ainda uma outra geração de fotógrafos, por volta dos anos 1960, que, a exemplo de William Eggleston e Garry Winogrand, ocupou-se da busca por fotografias que pudessem dar conta da experiência do homem comum na cidade, privilegiando cenas quaisquer capturadas bruscamente, muitas vezes sem que o fotógrafo sequer olhasse pelo visor da câmera. Seja através da alta velocidade, do tremido, dos ângulos inclinados, da cor ou dos não acontecimentos, procuravam momentos nos quais pudessem impregnar a imagem de algo como a própria experiência cotidiana urbana.

A história da *street photography* é marcada por flutuações que dificultam a concepção de um gênero específico com características próprias. De modo geral, há um evidente interesse em relacioná-la à fotografia documental, mas na condição de um sub-gênero do documento (WALKER *apud* SCOTT, 2009, p. 5). Há também quem a compreenda dentro do âmbito documental, porém ressaltando sua forte relação com o teatro ou com a poesia (MORA *apud* SCOTT, 2009, p.5). Para Clive Scott (*ibidem*, p. 15), autor de *Street Photography: from Atget to Cartier Bresson*, a fotografia de rua nos apresenta a um dilema, pois, ao mesmo tempo em que ela se estabelece em uma complexa fronteira entre o *click* turístico, a fotografia documental e o fotojornalismo do *fait divers*, ela também solicita, de modo ambíguo, adentrar tanto o território da fotografia vernacular, quanto o território da arte. Dilema esse que, hoje, nos parece determinante para pensar a fotografia contemporânea.

Fotógrafos reconhecidos ao longo da história pelo seu trabalho de *street photography*, quando estavam nas ruas em busca de suas imagens, recusavam-se a aceitar tal rótulo e negavam uma agenda coletiva que todos partilhassem. Mais do que um gênero fotográfico com características próprias, a *street photography* deve ser compreendida como uma tradição que remonta ao início do século XX e revela o potencial da fotografia como instrumento documental e poético do cotidiano. Com forte ressonância na estética da fotografia documental e jornalística, a fotografia de rua conjuga a diversidade, o caos, a velocidade das ruas com um olhar criativo e original sobre as banalidades do dia a dia.

⁴ Segundo François Chevrier (2001), as imagens de Walker Evans questionam a própria noção de sujeito no documentário. Ver: CHEVRIER, F. Walker Evans et la question du sujet. *Revue Communications*, n 71, 2001, p. 63- 103.

As imagens fotográficas passam a refletir cada vez mais as experiências diárias, enfatizando a representação dos elementos e das características da vida dos homens comuns, vivenciadas sob a forma da fragmentação, da descontinuidade e da efemeridade. Inúmeros fotógrafos buscaram as ruas, com suas particularidades, seus vazios e seus excessos, com o intuito de capturar a aura dos grandes centros urbanos. Com a liberdade de um *flâneur* (*ibidem*), caminhavam fazendo de seu percurso um método para imprimir a experiência da cidade, construindo um imenso arquivo visual da experiência sensível do cotidiano urbano moderno.

Não se trata aqui, neste breve artigo, de dar conta de todas as manifestações do homem comum na fotografia de rua ao longo do século XX, pois as proposições foram diversificadas e com múltiplas finalidades. Interessa-nos, neste rápido recuo histórico pela *street photography*, perceber o modo como a fotografia se ocupou das coisas, dos acontecimentos e das pessoas comuns, enaltecendo o despercebido, transformando o ordinário em extraordinário, e como essas imagens almejavam a uma descrição dos estados de alma de uma época. Tratava-se, sobretudo, de capturar a poesia das ruas de modo rápido e instintivo, empunhando a câmera fotográfica como instrumento do visível, a partir do qual a realidade se apresentaria. Os anônimos, os mendigos, os cegos, os andarilhos, os ambulantes, os passantes e os artistas de rua, todos conquistaram um lugar na iconografia da *street photography* moderna. Fotografava-se, sobretudo, para tornar visível o homem comum, qualquer que fosse a sua condição, sua miséria ou sua indiferença.

Nesse contexto, a fotografia, em particular a concepção de instantâneo fotográfico, desempenha um papel fundamental não apenas pela agilidade e acuidade visual no registro das cenas e dos acontecimentos diários, mas também pela capacidade de apreensão e fixação desse instante único, privilegiado, sob a forma de películas e papéis fotossensíveis. Investida de um olhar fotográfico que buscava uma representação do tempo vivido como instantes decisivos flagrados pela câmera (DOBAL, 2012, p.2), toda uma geração de “fotógrafos do nada”⁵ foi às ruas buscar inspiração em situações espontâneas e efêmeras, sem compromisso com protocolos éticos ou estéticos. A *street photography* tornou-se sinônimo de liberdade e resistência a toda uma política das artes visuais centrada na dinâmica dos curadores e das galerias.

Recentemente, o dispositivo fotográfico vem sendo explorado por diversos artistas por meio de inúmeras estratégias de produção e de experimentação do real, produzindo imagens capazes de gerar desequilíbrios nos modelos preconcebidos de produção e recepção, entre obra e observador, imagem e representação. Se os fotógrafos citados acima são parte fundamental da história da fotografia modernista americana, suas imagens estão inseridas em um contexto que nos orienta a pensá-las através das categorias de fotografia direta (anti-pictorialista) e fotografia de rua. Por outro lado, a abordagem contemporânea

⁵ Como Robert Frank ficou conhecido depois de publicar o livro *The Americans*, em 1958, na França.

suspende o acordo tácito entre o fotógrafo e o real, no qual o fotógrafo utiliza sua câmera para capturar uma imagem direta do mundo, para reinventar um realismo ambíguo que reúne o banal e o absurdo, a espontaneidade, a performance e a montagem na mesma imagem. Ao sugerir categorias de imagens marcadas pela ambiguidade, alguns artistas nos provocam a vê-las como imagens realistas impuras, que se constroem sobre a premissa de um real impossível de ser apreendido de outro modo. O que vemos são realidades paradoxais que embaralham noções convencionais de tempo e espaço, imagens que miscigenam realismo e estranhamento através de estratégias que evidenciam uma performance do homem comum em seu cotidiano⁶ e as diversas possibilidades de montagem na fotografia.

O homem ordinário na fotografia de Philip Lorca diCorcia

Partindo de uma estratégia de trabalho diferente das empreendidas pelos fotógrafos de rua modernos, conhecidos como *street photographers*, podemos dizer que as imagens de rua feitas por Philip-Lorca diCorcia também buscam uma aproximação com o cotidiano das ruas das grandes cidades. Há aqui uma aposta inicial de que as imagens de Philip-Lorca diCorcia escapam aos discursos de verdade geralmente associados à *street photography* e retomam alguns problemas relativos ao próprio dispositivo fotográfico e à experiência do homem ordinário no dia a dia das cidades.

Ainda que Philip-Lorca diCorcia tenha realizado seus projetos iniciais com fotos posadas e dirigidas em cenários produzidos, foi como o fotógrafo dos passantes das ruas, do acaso, que ele se tornou mais conhecido. Seus trabalhos reúnem de modo intrigante a introspecção casual daqueles que transitam pelas ruas da cidade e o controle absoluto da luz, a espontaneidade, a pose e a encenação, produzindo imagens que não podem ser lidas nem apenas como documentário, nem somente como ficções. Para o artista, estar na rua é perder um pouco do controle da cena, experimentar um pouco do caos, enquanto a artificialidade da luz do *flash* permite-lhe controlar novamente a cena pela escolha do instante do *click*⁷. Ao combinar estados de absorção e distração nas ruas da cidade, suas imagens parecem orientadas para o acaso e para o estranho, transitando no limiar entre o controle e o descontrole, entre a familiaridade e a estranheza, o real e o ficcional.

É importante para diCorcia (1998) que as imagens não se pareçam exatamente com a realidade percebida, que não tenham uma relação mimética com o referente, pois elas são sempre criações, híbridos, e nada devem a uma percepção fiel do momento. Há aqui uma lógica representacional perturbada, desconstruída ou tensionada, que desloca

⁶ Erwin Goffman desenvolveu a ideia de um teatro do cotidiano para pensar as inter-relações pessoais e a construção do *self*. Ainda que a primeira edição do livro seja de 1959, suas associações da vida cotidiana com o teatro podem oferecer valiosas pistas para pensarmos a fotografia do homem comum na atualidade. Ver: GOFFMAN, E. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2009.

⁷ Ver palestra de Philip-Lorca diCorcia na Tate Modern, em 2003, disponível em: <<http://channel.tate.org.uk/media/26195516001>>. Acesso em: 12 Jan. 2015.

a experiência contemporânea com as imagens fotográficas no campo das artes para além das dicotomias. Por meio de suas narrativas do cotidiano – pequenas, fragmentadas ou inacabadas –, a obra de Philip-Lorca diCorcia oferece, de modo poético, uma experiência das ruas, ao mesmo tempo em que tensiona as principais premissas modernas da fotografia: objetividade, automatismo e pureza do registro.

A rua foi o cenário escolhido pelo artista para investigar o cotidiano e a experiência do homem comum nas cidades. Na série *StreetWorks* (1993-1998), diCorcia investe na abertura das possibilidades de interpretação das imagens e fotografa o que chama de “não-eventos”, oferecendo-nos uma experiência que está para além do acontecimento (*ibidem*). Sob essa perspectiva, é interessante que nas imagens de diCorcia nada efetivamente aconteça. Não se trata de um evento, nem de uma denúncia social, mas da construção de uma imagem do cotidiano que evidencia suas ambiguidades.

Na imagem *New York* (1993) (fig. 1), vemos passantes distraídos, automatizados em suas ações e alheios à presença do fotógrafo e a seu equipamento montado na cena pública. Com *flashes* automáticos e fotocélulas montadas na rua, DiCorcia (*ibidem*) imprime momentos do cotidiano da cidade sem jamais falar com as pessoas ou estabelecer uma relação direta com elas. Não há uma busca pelas identidades ou pela interioridade de cada pessoa fotografada. Para o artista, suas imagens não se pretendem espelhos ou janelas para o real, mas construções de uma realidade não percebida.



Fig. 1. *New York*, Philip-Lorca diCorcia, catálogo da exposição no MOMA-NY, 1993.

A proximidade entre o fotógrafo e a cena indica o nível de automatismo e distração das pessoas na rua. Ninguém olha para a câmera, todos mantêm seus percursos, assumindo a presença do fotógrafo como parte da cena urbana. Ninguém se esconde ou posa para a fotografia, e o fotógrafo realiza seu trabalho sem despertar a atenção das pessoas. A mulher

cega no centro da imagem, iluminada por uma luz artificial, levanta a cabeça ao céu como se vislumbrasse algo de extraordinário, enquanto um homem à direita do quadro diz algo no microfone, num gesto que remete à fala de um religioso ou um político. Em uma atitude que parece habitual, o homem em primeiro plano caminha com as mãos unidas, enquanto outro homem, à esquerda, parado, apenas observa a cena. Um homem caminha com os olhos voltados para o chão, alheio ao seu próprio percurso. E, na cabine, um outro homem fala ao telefone, atitude marcante de presença-ausente no cotidiano da cidade. Tudo na imagem parece orientado para designar o estado de alienação no qual estamos imersos em nossos percursos diários.

A naturalidade da rua, associada à artificialidade da luz, acrescenta à imagem uma atmosfera cinematográfica, uma narrativa montada, um forte efeito de realidade. A cena é familiar, cotidiana, corriqueira, no entanto, torna-se profundamente deslocada do seu contexto, dotada de uma inquietante irrealidade, intensificada pelos efeitos de uma iluminação que não esconde sua artificialidade. Toda a imagem colabora para a criação de uma ambiguidade: apesar de se assemelharem a uma realidade possível, algo nos personagens, em suas ações, em seus percursos nos causa um forte estranhamento. Nesse fluxo de hábitos e crises, familiaridades e estranhamentos, a imagem desse cotidiano impõe a expansão dos próprios limites da fotografia, combinando suas possibilidades documentais e artísticas.

Para além das questões estéticas a respeito da luz e da cor, as figuras solitárias em *New York* (1993) não reagem à presença de um observador. Trata-se de uma abordagem visual com forte ressonância cinematográfica, marcada pelo efeito *voyeurístico* causado pelas estratégias do dispositivo elaborado pelo artista. As imagens construídas de diCorcia nos transformam em observadores invisíveis, *voyeurs*. Mas, se o mito do fotógrafo invisível fez parte do imaginário da fotografia de rua moderna como modelo ideal de abordagem na busca por uma verdade do homem comum “sem as suas máscaras”, como disse Walker Evans⁸, o trabalho de diCorcia nos oferece um paradoxo (CAMPBELL, 2008, p.41) que relaciona a interiorização dos passantes em pensamentos que correspondem ao próprio fluxo externo da cidade. Não se trata de uma alienação ou de uma fuga na direção de uma interiorização, mas de um mergulho na própria cidade.

Na série *Heads* (1999-2001) (fig. 2), diCorcia também monta câmera e *flash* na rua e aguarda os momentos adequados para o *click*. Dessa vez, o fotógrafo se esconde, propositalmente, com objetivas de longo alcance – teleobjetivas – e *flashes* em lugares estratégicos, calcula a distância, a potência da luz e a altura dos passantes para capturar os instantes. Fotografa, ao acaso, o que não se pode ver, baseado apenas em intuições a respeito dos personagens e de suas melhores poses. O resultado são, novamente, retratos intrigantes de passantes desconhecidos em momentos de introspecção e distração. As imagens, que nada revelam sobre essas pessoas, não guardam nenhum segredo e abrem-se a múltiplas possibilidades de identidades, percursos, narrativas, inquietações e intenções para o homem comum.

⁸ Série *Subway*, desenvolvida ente 1938 e 1941, no metrô de Nova Iorque. Walker Evans, citado em: <http://www.metmuseum.org/toah/hd/evan/hd_evan.htm>. Acesso em 30 Abr. 2015.



Fig. 2. *Heads*, Philip-Lorca diCorcia, 1999-2001.⁹

O fundo obscurecido pelo *flash* pontual amplifica o mistério da cena e impede qualquer reconhecimento do local e da cidade. As sombras duras criam uma cena enigmática em que os personagens estão presentes e ausentes ao mesmo tempo. Em oposição ao trabalho de rua de Garry Winogrand, que buscava uma espontaneidade em suas imagens, fotografando de modo cada vez mais rápido e frenético, diCorcia joga com a imobilidade da pose e o corte cinematográfico, imprimindo diversas possibilidades narrativas aos seus personagens desconhecidos. Em suas séries, o artista jamais busca uma tipologia do sujeito americano ou uma crítica social das ruas, mas um mergulho no cotidiano, nas ambiguidades, nas repetições e nos processos. Seus projetos apostam inicialmente em uma espontaneidade do cotidiano, revelada nas imagens em que os personagens ignoram a presença do fotógrafo e de seus *flashes*, para logo então nos apresentar a artificialidade da pose, a performance do sujeito nas grandes cidades, a montagem.

Para esse projeto, foram realizados, em dois anos de trabalho, mais de três mil *clicks* de pessoas anônimas nas ruas, seguidos de um extenso trabalho de edição para selecionar as imagens que compõem a série *Heads* (1999-2001), exposta na *Photography's Gallery* (Londres), em 2002. Com a ajuda de um profissional de edição, o artista investiu em uma rigorosa seleção, de modo a privilegiar as diferenças entre as pessoas e a abertura a múltiplas interpretações sobre a vida de cada personagem. Para a exposição dessa série, diCorcia optou por cópias maiores – de aproximadamente 121,1 x 152,4 cm –, ampliando também o efeito de estranhamento em relação ao contexto representado.

⁹ Imagem disponível no site: <<http://www.thecollectiveshift.com/show/portfolio/diCorcia>>. Acesso em: 13 Abr. 2015.

A cena apresentada por diCorcia não foi planejada nem ensaiada, o que torna seu processo de realização ainda mais intrigante. A estratégia empregada pelo fotógrafo foi montar o equipamento e esperar pelos momentos almeçados, pelo gesto do cidadão comum, pelo teatro do cotidiano. Não se trata aqui de uma busca pela naturalidade ou pela verdade, mas de uma teatralidade inerente aos passantes, uma representação que ultrapassa os limites da imagem fotográfica e se aproxima das questões que envolvem a própria experiência de estar em público.

O trabalho de Philip Lorca diCorcia pode ser inserido em um contexto mais recente da fotografia, marcado por uma nova geração de fotógrafos que revisita a cidade e compartilha a ideia de uma performance das ruas. Para diCorcia, a rua é o seu local de trabalho e os passantes, os seus personagens/atores casuais. Não existe aqui a busca por um eu verdadeiro, ou por uma verdade escondida sob as aparências, que a imagem fotográfica poderia revelar. Perceber a cumplicidade entre a pose e a espontaneidade do cotidiano é também um modo de atualizar o debate sobre o documentário e de “sinalizar a que ponto a experiência de vida contemporânea é também determinada por elementos teatrais e impulsos ficcionais” (MAH, 2009, p. 17, tradução nossa). O artista nos oferece uma fotografia que é tanto um documento do real quanto uma criação do real, instaurando um lugar de indiscernibilidades, onde ficção e realidade já não podem ser separadas. São imagens que, por um lado, apontam para a naturalização do gesto do fotógrafo no cenário contemporâneo da cidade e, por outro lado, indicam a teatralização do homem comum que caminha pelas ruas performando uma coreografia da vida urbana.

Nas imagens de Philip-Lorca diCorcia, os dispositivos normalmente associados à representação realista podem ser compreendidos como estratégias de produção de realidades miscigenadas, indiscerníveis e inapreensíveis de outra forma. Um modo poético de apresentação do real mais do que uma captura transparente ou um decalque da realidade. Suas estratégias de trabalho podem ser pensadas como sintomas de uma modalidade de representação do real que funcionam como resistência aos processos tradicionais de institucionalização que recobrem o campo das artes e das mídias.

Considerações Finais

A partir dos trabalhos de Philip Lorca diCorcia, buscamos no ideal da fotografia de rua moderna as bases históricas para uma representação poética do cotidiano do homem comum, muitas vezes representado a partir de um desejo de tornar o sujeito visível, de oferecer-lhe uma imagem sob as premissas puristas e diretas da fotografia. De modo distinto, as imagens de diCorcia propõem uma experiência do homem comum nas ruas que explicita a tensão entre familiar e estranho, acaso e pose, espontaneidade, performance e montagem, configurando um cotidiano marcado pelas ambiguidades também projetadas nas imagens. Nesse contexto, renova-se o interesse pelo cotidiano do homem comum,

integrado em uma estratégia que o insere no fluxo de intensidades da cidade. Aqui, os estados absortivos já não fazem a crítica da alienação, mas referem-se à própria inserção do homem comum nos fluxos urbanos. Trata-se, desse modo, de uma estratégia imagética que evidencia a potência da sua condição de linguagem e a complexidade de seu próprio dispositivo.

O fascínio pelo cotidiano apresentado pelas imagens fotográficas aqui comentadas denota a sua ambivalência: é ao mesmo tempo fastidioso, penoso, alienante, mas também inesgotável, irrecusável, sempre inacabado (BLANCHOT, 2007). Nesse contexto, apresentam-se estratégias que nos permitem pensar em uma realidade que já não se dá a surpreender, um cotidiano inacessível a não ser sob a forma de uma imagem, que promove ao mesmo tempo a experiência do estranhamento e um efeito de realidade. São imagens que sugerem uma contínua alternância entre o controle e o descontrole, criando uma situação marcada por uma ambígua naturalidade. Diante desses trabalhos, manifestam-se novas possibilidades para a arte fotográfica, que se reinventa em diálogo com suas próprias técnicas e estéticas.

Victa de Carvalho é professora da UFRJ e coordenadora da Central de Produção Multimídia – CPM/ECO. É doutora pela UFRJ, com estágio de pesquisa na *Université Paris 1: Sorbonne*.

victa@infolink.com.br

Referências

- AGAMBEN, G. **A comunidade que vem**. Rio de Janeiro: Autêntica, 2013.
- BAQUÉ, D. **Photographie plasticienne: l'extrême contemporain**. França: Le Regard Editions, 2009.
- BLANCHOT, M. A fala cotidiana. In: **A conversa infinita 2: a experiência-limite**. São Paulo: Escuta, 2007.
- CAMPBELL, H. Heads. Philip-Lorca diCorcia and The Paradoxo of Urban Portraiture. In: DI PALMA, V., PERITON, D.; LATHOURI, M. (Org.). **Intimate metropolis: urban subject in the modern city**, 2008.
- CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano – vol. 1: Artes de fazer**, Rio de Janeiro: Vozes, 1994.
- CHEVRIER, F. **Walker Evans et la question du sujet**. *Revue Communications*, n 71, 2001, p. 63- 103.
- COTTON, C. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- DELEUZE, G. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DICORCIA, P. L. **Philip Lorca diCorcia** (catálogo da exposição). Nova Iorque: MOMA, 2003.
- _____. **StreetWorks** (catálogo da exposição). Ediciones Universidad Salamanca, 1998. Disponível em: <<http://peterbaker.org/reflections-on-streetwork/>>. Acesso em: 13 Abr. 2015.

DOBAL, S. Tempo fotográfico e tempo cinematográfico: reciprocidades. **Revista Laika**, 2012, v. 1, n. 2, des. 2012. Disponível em: <<http://www.revistalaika.org/tempo-fotografico-e-tempo-cinematografico-reciprocidades>>. Acesso em 30 Abr. 2015.

GOFFMAN, E. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2009.

GUIMARÃES, C. O retorno do homem ordinário do cinema. **Revista Contemporânea**, Salvador, v. 3, n. 2, p 71-88, jul./dez. 2005.

HIGHMORE, B. **Everyday life and cultural theory**. Nova Iorque: Routledge, 2010.

HOWARTH, S.; McLAREN, S. **Street photography now**. Londres: Thames & Hudson, 2010.

KRACAUER, S. **O ornamento da massa: ensaios**. São Paulo: Cosac Naif, 2009.

MAH, S. **The Exhibition 70s: photography and everyday life**. Madrid: La Fabrica, 2009.

MEYEROWITZ, J.; WESTERBERCK, C. **Bystander: a history of street photography**. Canadá: Little, Brown and Company, 1993.

POIVERT, M. **La photographie contemporaine**. Paris: Flammarion, 2010.

POIVERT, M. A fotografia contemporânea tem uma história? **Revista Palíndromo**, n .13, Jan/Jun. 2015, p. 134-142.

SCOTT, C. **Street photography: from Atget to Stieglitz**. Nova Iorque: I. B.Tauris & Co, 2009.

SINGER, B. **Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular**. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SIMMEL, G. As grandes cidades e a vida do espírito (1903). **Revista MANA**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, out. 2005.

SOLOMON-GODEAU, A. Photography after art photography. In: WALLIS, B. **Art after Modernism: rethinking representation**. New York: New Museum, 1991.

WESTERBERCK, C. e MEYEROWITZ, J. **Bystander: A history of street photography**. Toronto: Little, Brown and Company, 1994 .

*Artigo recebido em março de 2015
e aprovado em março de 2016.*