

**Universidade Federal de São Paulo
Escola de Filosofia Letras e Ciências Humanas**

Rodrigo Frare Baroni

**Reflexões antropológicas sobre o atlas fisionômico de August
Sander**

**Guarulhos
2016**

Rodrigo Frare Baroni

**Reflexões antropológicas sobre o atlas fisionômico de August
Sander**

Trabalho de Conclusão do Curso exigido como
requisito parcial para a obtenção do título de
Bacharel em Ciências Sociais
Universidade Federal de São Paulo
Orientação: Andrea Claudia Miguel Marques
Barbosa

**Guarulhos
2016**

BARONI, Rodrigo Frare.

Reflexões antropológicas sobre o atlas fisionômico de August Sander /Rodrigo Frare Baroni. Guarulhos, 2016.

2 f.

Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Ciências Sociais) - Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2016.

Orientação: Prof.^a Dr.^a Andrea Claudia Miguel Marques Barbosa.

1. Antropologia visual. 2. Fotografia. 3. Corpo. 4. August Sander I. Prof.^a Dr.^a Andrea C. M. M. Barbosa. II. Reflexões antropológicas sobre o atlas fisionômico de August Sander.

RODRIGO FRARE BARONI
REFLEXÕES ANTROPOLÓGICAS SOBRE O ATLAS FISIONÔMICO DE
AUGUST SANDER

Trabalho de conclusão de curso apresentado
como requisito parcial para obtenção do título
de Bacharel em Ciências Sociais
Universidade Federal de São Paulo
Área de concentração: Antropologia

Aprovação: ____/____/_____

Prof^a. Dr^a. Andrea Cláudia Miguel Marques Barbosa
Universidade Federal de São Paulo

Prof^a. Dr^a. Virginia Gil Araujo
Universidade Federal de São Paulo

Agradecimentos:

Agradeço primeiramente aos meus familiares que ao longo desses anos me apoiaram em meus estudos e pesquisas. Agradeço também à minha orientadora Prof.^a Dr.^a Andrea Barbosa por ter me acolhido sob sua orientação desde meu primeiro semestre de graduação, por todo o estímulo intelectual e aprendizado que a convivência e o trabalho me proporcionaram. Destaco também a importante contribuição para o este trabalho da apresentação e discussão do mesmo no Grupo de Pesquisa de Antropologia Visual e Urbana (Visurb – UNIFESP) coordenado pela Prof.^a Dr.^a Andrea Barbosa, bem como no Grupo de Estudos de Cinema Latino Americano e Vanguardas Artísticas (GECILAVA – UNIFESP) coordenado pela Prof.^a Dr.^a Yanet Aguilera aos quais agradeço todos os membros pelo aprendizado ao longo desses anos e pelos trabalhos que desenvolvemos em conjunto.

Agradeço pelas importantes reflexões e textos com as quais tive contato pelo curso de História da Fotografia ministrado pela Prof.^a Dr.^a Virgínia G. Araújo do departamento de História da Arte da UNIFESP e pelo curso de Imagem, Subjetividade e Teoria Social ministrado pelo Prof. Dr. Mauro Rovai do departamento de Ciências Sociais da UNIFESP. Ao Prof. Dr. Silvio Rosa Filho o qual por meio do grupo de estudos Filosofia Literatura e Sociedade ter me introduzido aos estudos literários e filosóficos, e ao Prof. Dr. Francisco Machado por através de seu curso me introduzir às leituras de Walter Benjamin. Agradeço também à todos meus amigos e colegas de faculdade (em especial à Pedro Camargo e Bruno Pereira), pelas infindáveis discussões e troca de leituras que em muito influenciaram este trabalho, e pela companhia e amizade ao longo desses anos. Muito obrigado a todo corpo docente da UNIFESP pelo imenso aprendizado durante esses anos de curso. Agradeço também à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)¹ pelo financiamento desta pesquisa, sem o qual sua realização não seria possível.

¹ Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, processo nº 2015/13221-0.

*“A metafísica do corpo se entremostra
nas imagens. A alma do corpo
modula em cada fragmento sua música(...)”*

- A metafísica do corpo. Carlos Drummond de Andrade

Resumo:

Este projeto busca refletir sobre o uso de imagens na pesquisa antropológica, mais especificamente no que diz respeito aos estudos sobre o corpo e as técnicas corporais, ou ainda, sobre o conceito, elaborado por Marcel Mauss e desenvolvido posteriormente por Pierre Bourdieu, de habitus. Para tanto será realizada uma análise das fotografias de August Sander publicadas no livro Face of Our Time. Tal seleção de fotos, vista pelo ensaísta alemão Walter Benjamin como um atlas fisionômico o qual, ao mesmo tempo em que se distanciaria da antropometria e da fotografia criminal da época (como as realizadas por Lombroso), poderia nos ajudar a pensar na possibilidade de uma cartografia do corpo realizada por meio de imagens. Deste modo, o objetivo da pesquisa é, por meio da análise dos retratos realizados por August Sander, buscar compreender como ele organiza e classifica uma série de gestos, traços, e posturas constituintes do habitus ao realizar uma espécie de mapeamento imagético, ou um "atlas" fisionômico, a partir do retrato de personagens sociais de sua época.

Palavras chave: Fotografia; Corpo; Antropologia Visual; August Sander

Abstract:

This project wants to reflect about the use of images in the anthropology research, more specifically in what concern about the study of body and corporal techniques, or either, about the concept, elaborated by Marcel Mauss and developed after by Pierre Bourdieu, of habitus. For this will be analyzed the pictures taken by August Sander published in the book Face of Our Time. This selection of pictures, sawed by the Germany essayist Walter Benjamin as a physiognomic atlas with, at the same time it moves away from the anthropometry and from the criminal photography of that times (as the pictures taken by Lombroso), could help us to think in the possibility of a body cartography done through images. By this, the objective of this research is, through a analysis of the portraits realized by August Sanders, try to comprehend how he organizes and classifies a series of gestures, features, and postures that are constitutive part of the habitus when he perform a specie of imagery cartography, or a physiognomic "atlas", starting with the portraits of social personages of he's times.

Key Words: Photography, Body; Visual Antropology; August Sander

SUMÁRIO:

INTRODUÇÃO.....	P.10
CAPÍTULO I: A HISTÓRIA COMO ARTE E A ARTE COMO HISTÓRIA: SANDER NA CONCEPÇÃO HISTÓRICO-CRÍTICA DE WALTER BENJAMIN.	P.13
CAPÍTULO II: COMPREENDENDO O MÉTODO DE AUGUST SANDER: A CONSTRUÇÃO DO DISCURSO FOTOGRÁFICO E A (DES)CONSTRUÇÃO DO DISCURSO CIENTÍFICO.....	P.20
CAPÍTULO III: A MÁQUINA DE AFETOS.....	P.26
CAPÍTULO IV: “A IMAGEM DO OUTRO LADO DO ESPELHO”: IDENTIDADE E ALTERIDADE NA FOTOGRAFIA DE AUGUST SANDER.....	P.44
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	P.53
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	P.60
ANEXOS.....	P.64

Introdução:

A pesquisa que será apresentada aqui tem como objeto as sessenta fotografias realizadas por August Sander, entre os anos de 1912 e 1929 na Alemanha que se encontram reunidas em seu livro *Face of Our Time*², no qual Sander fotografa e classifica uma série de pessoas por tipos sociais referentes às suas profissões ou posições sociais por elas ocupadas. O livro publicado por Sander em vida, faz parte de um projeto maior do próprio fotógrafo o qual foi organizado e publicado postumamente compreendendo cerca de 619 retratos (selecionados a partir de uma obra conhecida de mais de 40.000 fotografias, e de outras tantas destruídas pela guerra ou caçadas e proibidas pelo regime nazista).

O trabalho de Sander, encontrou repercussão em textos de importantes figuras intelectuais de sua época. Seu livro é prefaciado por Alfred Döblin que o descreve como uma forma de “sociologia por imagens”³ provocando-nos a pensar sobre a possibilidade e sobre as potencialidades de tal empreitada, e, essa descrição também encontra reverberação no texto *Pequena história da fotografia*⁴ de Walter Benjamin, onde o trabalho de Sander, se não aparece como uma forma de sociologia, se destaca como uma forma de reflexão sobre o social⁵ de considerável importância. Neste sentido Benjamin dirá que:

“Trabalhos como o de Sander podem alcançar da noite para o dia uma atualidade

² SANDER, August. 2003. *Face of Our Time*. London: Schirmer Art Books. Fotografia

³ Como podemos observar a partir da leitura do prefácio do livro *Face of Our Times* escrito por Döblin. Ver: DÖBLIN, Alfred. 2003. “Faces, Images, and Their Truth” In: A. Sander: *Face of Our Time*. London: Schirmer Art Books. pp 7-16.

⁴ BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia” In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (obras escolhidas V.1). 1987.

⁵ Pensávamos em analisar as fotografias de Sander partindo do conceito de *habitus* para pensar a distinção entre os indivíduos,, mas ao nos darmos conta do caráter fisionômico dessas imagens compreendemos que o seu “uso social” não é o mesmo do que, por exemplo, os retratos de família, esses retratos não buscam servir como forma de distinção para indivíduos (ainda que Sander possa ter feito retratos assim comercialmente e eles terem assumido este uso para os compradores), a forma com que estes rostos nos são apresentados estabelecem múltiplas distancias (do caráter individual ao temporal da imagem) que nos afastam da identificação do sujeito mas que treinam nosso olhar para a percepção dos pequenos detalhes, fissuras, e brechas e suas relações mutuas. Da forma que é apresentada essa “galeria fisionômica” mais do que o uso de distinção social por parte dos indivíduos representados, o que está em questão é a percepção das semelhanças e diferenças, e ao mesmo tempo sua produção, entre diferentes tipos sociais. Sua produção não somente no sentido da construção do tipo por meio do discurso fotográfico, mas a própria construção dos elementos de distinção por meio da utilização de um dispositivo ótico capaz de fazer com que saltem aos nossos olhos características que antes deste primeiro contato por meio da reprodução, passariam despercebidos.

insuspeitada. Sob o efeito dos deslocamentos de poder, como os que estão hoje iminentes, aperfeiçoar e tornar mais exato o processo de captar traços fisionômicos pode converter-se numa necessidade vital. Quer sejamos de direita ou de esquerda, temos que nos habituar a ser vistos, venhamos de onde viermos. Por outro lado, teremos também que olhar os outros. A obra de Sander é mais que um livro de imagens, é um atlas no qual podemos exercitar-nos”⁶

Pensar as fotografias de Sander enquanto um atlas implicaria em pensa-las, portanto, não apenas em sua individualidade, mas enquanto um conjunto, ou seja, pensar as fotografias em relação umas às outras. Outra implicação da ideia de atlas é a possibilidade daquele que olha para estas fotografias de traçar os próprios caminhos do olhar e do pensamento, podendo agrupar e reagrupar estas imagens em função de semelhanças e de tenções expressas por símbolos, vestimentas, posturas e traços.

Cabe aqui pontuar a diferença para Benjamin entre retrato e fisionomia. Benjamin em “A pequena história da fotografia” pontua que na pintura, se o quadro permanecesse na posse da família do retratado haveria em alguma medida interesse por sua figura durante algumas gerações, mas com o surgimento da fotografia surgem imagens, como o caso citado pelo autor da vendedora de peixes de New Haven (e aqui a tipologia também é evidente, como no caso de Sander) do fotógrafo David Octavius Hill, que são rostos anônimos que nos interessariam por outros motivos. Essa fotografia de Hill, por exemplo, traria no olhar da vendedora de peixes algo que *“não pode ser silenciado, e que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na arte”*⁷.

Ou seja, enquanto o retrato possui um valor pessoal e afetivo do rosto conhecido de algum ente próximo, os rostos anônimos evocariam uma sobrevivência, uma presença na ausência do sujeito, uma recusa à desapareição. O autor ainda que: *“Características estruturais, tecidos celulares, com os quais operam a técnica e a medicina, tudo isso tem mais afinidades originais com a câmera que a paisagem de estados afetivos, ou o retrato que exprime a alma de seu modelo [...]”*⁸, ou seja, a fotografia e a reprodutibilidade técnica estão mais associadas à um conhecimento técnico e científico do que propriamente à ideia de arte e de retrato como representação da individualidade do

⁶ BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia” In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (obras escolhidas V.1). 1987. P. 103

⁷ BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia” In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (obras escolhidas V.1). 1987.p. 93

⁸ Ibid. P.94

retratado e das relações pessoais que estabelecemos ao olharmos o retrato de alguém que nos é próximo. E o autor prossegue à citação anterior dizendo que:

“[...] Mas ao mesmo tempo a fotografia revela nesse material os aspectos fisionômicos, mundos de imagens habitando as coisas mais minúsculas, suficientemente ocultas e significativas para encontrarem um refúgio nos sonhos diurnos, e que agora, tornando-se grandes e formuláveis, mostram que a diferença entre técnica e magia é uma variável totalmente histórica.”⁹

Isso nos mostra que as ideias de: reprodutibilidade técnica, fisionomia, inconsciente ótico e atlas estão diretamente relacionadas; pois nas fisionomias dos retratos de rostos anônimo (retratos fisionômicos, poderíamos assim chamar) os recursos técnicos ampliam e tornam perceptíveis relações minúsculas, vestígios, traços, resíduos que ao mesmo tempo referem-se a “mundos de imagens” ou, poderíamos dizer “atlas de imagens”, de forma que essas brechas permitem-nos relacionar as imagens umas com as outras, um conhecimento por analogia. Não atoa Benjamin, irá citar Alfred Döblin quando no prefácio ao livro de Sander este diz que:

‘Assim como existe uma anatomia comparada, que permite pela primeira vez obter uma concepção geral da natureza e da história do órgão, esse artista praticou a fotografia comparada, alcançando assim um ponto de vista científico além da fotografia de pormenores’¹⁰

O objetivo desta pesquisa é portanto: por meio da análise dos retratos realizados por August Sander, buscar compreender como ele organiza e classifica uma série de gestos, traços, e posturas constituintes do *habitus*¹¹ ao realizar uma espécie de mapeamento imagético, ou um “atlas fisionômico”, a partir do retrato de personagens sociais de sua época, afim de que possamos refletir sobre algumas possibilidades abertas pelo uso de imagem na pesquisa antropológica, principalmente no que se refere aos estudos sobre o corpo e as “técnicas corporais”.

Os retratos feitos por Sander constituem um objeto relevante para tal empreitada fundamentalmente por dois motivos principais. O primeiro é por ter sido tratado e discutido por importantes pensadores da teoria da imagem como Walter Benjamin, Annateresa Fabris, John Berger, Roland Barthes e Didi-Huberman sendo o trabalho deste fotógrafo uma importante referência para esses estudos. O segundo motivo é pelo próprio teor do trabalho de Sander que busca uma reflexão sobre o social¹² por meio de imagens.

⁹ Ibid. P. 94

¹⁰ Apud. BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia” In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (obras escolhidas V.1). 1987. P. 103.

¹¹ Aviso ao leitor que voltaremos com mais vagar sobre este conceito no capítulo III deste trabalho.

¹² Ainda que possa não se tratar de uma sociologia, tal como propõem Döblin, se trata, no entanto, de uma proposta de reflexão sobre o social por meio de imagens e é isso que nos interessa aqui. Partir do trabalho

Buscamos então compreender a construção do discurso estético sobre o social feito por Sander, para então analisar seu trabalho criticamente. Para isso, nos debruçaremos primeiramente sobre a especificidade que o trabalho de Sander assume dentro da “Pequena história da fotografia”¹³ (ou, poderíamos dizer, da história da mudança dos regimes de percepção) escrita por Walter Benjamin, como veremos no capítulo a seguir.

Capítulo I: A História como arte e a Arte como história: Sander na concepção histórico-crítica de Walter Benjamin.

É possível fazermos uma leitura estrutural do texto “Pequena história da fotografia” (de Walter Benjamin) e dividirmos a fotografia em três períodos relativos às características predominantes de cada um deles as quais Benjamin nos destaca.

Primeiramente, o período que precede a industrialização da fotografia, o qual Benjamin enfatiza a presença da aura. Não por acaso a aura aparece nesse período não industrializado. Os clichês do daguerreotipo, como o autor nos mostra, eram chapas únicas, frequentemente guardados como joias, e feitos em prata com um custo pouco acessível para o grande público. Neste período “aurático” da fotografia os retratos dos burgueses eram o principal tema dos clichês de prata, e seu caráter de valor de culto, de unicidade conferiam outras características que se modificam com a industrialização da fotografia. Podemos então denominar este primeiro período de período “aurático” da fotografia.

Com a reprodutibilidade técnica, para Benjamin, ocorre a perda da “aura”, os valores de contemplação, valor de culto dos clichês de prata do daguerreotipo são perdidos, bem como a possibilidade de contemplação de toda a arte em geral é afetada. No entanto é justamente nesse período que Benjamin nos mostra uma tentativa frustrada, de boa parte dos fotógrafos, de tentar reproduzir os efeitos das primeiras fotografias (auráticas), como, por exemplo, certo esfumaçado que envolvia o retratado, por

de Sander, de seus procedimentos e discurso fotográfico e de suas fotografias em sua especificidade e em relação umas com as outras (e com outras imagens), para refletir sobre as possibilidades abertas pelo uso de imagens na pesquisa antropológica.

¹³ BENJAMIN, Walter. 1987. “Pequena história da fotografia” In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (obras escolhidas V.1).

intervenções à mão seja nos negativos seja nas cópias impressas. Segundo nosso autor nesse período o “mal pintor” se vingaria do artista.

Este segundo período, portanto, muito ligado à tradição pictorialista a qual buscava a inserção de efeitos artísticos por meio da intervenção manual nas chapas fotográficas que, para Benjamin, tratar-se-ia de uma tentativa frustrada de recuperar a “aura” perdida principalmente por conta dos avanços técnicos (leia-se também, por conta da reprodutibilidade técnica da fotografia). Por isso poderíamos denominar este período de período pseudo-aurático da fotografia.

Por fim, temos no texto um terceiro movimento da história benjaminiana da fotografia no qual se inserem os retratos de August Sander. Neste terceiro período aparece uma fotografia que poderia ser lida como “Arte”. Em seu ensaio, Benjamin nos expõem que: mais do que pensar a “fotografia como Arte”, deveríamos pensar a “arte como fotografia”,¹⁴ ou seja, devemos pensar as mudanças introduzidas no campo artístico a partir da existência da imagem técnica tal como a perda da aura resultante da mudança do paradigma de percepção introduzido pela reprodutibilidade técnica.

Se a Arte passa, nesse movimento, a não se caracterizar mais pelos valores de “culto”, de “contemplação” e de “transcendência”, nem mesmo pela ideia kantiana de “sublime”¹⁵, Benjamin aponta para uma outra forma de Arte, muito ligada a ideia de Arte engajada.

Como nos lembra Georges Didi-Huberman em seu texto “Quando as imagens tocam o real”¹⁶, Benjamin atribuía ao artista (pós mudança nos paradigmas da percepção) o mesmo papel que atribuía ao historiador: o de “escovar a história à contrapelo”. Neste sentido, tanto o historiador quanto o artista, deveriam questionar a própria história de maneira a suscitar novas questões e aprofundar nossa compreensão sobre os fatos em um processo de reflexão dialético.

¹⁴ BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia” In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (obras escolhidas V.1). 198. P. 104

¹⁵ KANT, Immanuel. “Crítica da Faculdade de Juízo Estética” In: *Crítica da faculdade do juízo*. (trad. Valério Rohden e António Marques). Rio de Janeiro. Forense Universitária, 1993, pp. 45-200.

¹⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. “Quando as imagens tocam o real” In: *Pós: Belo Horizonte*, v. 2, n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012.

Seguindo os pressupostos dessa nova forma de Arte (da arte engajada) Benjamin irá reafirmar o que já havia dito Brecht: “Com efeito, diz Brecht, a situação se complica pelo fato de que menos do que nunca a simples reprodução da realidade consegue dizer algo sobre a realidade”¹⁷.

Não é por acaso por acaso, que Didi-Huberman (no texto já mencionado) irá dizer que: “É o que fazia Goethe dizer: ‘A Arte é o meio mais seguro tanto de alienar-se do mundo como de penetrar nele’”. Desta forma temos que a arte por si só não necessariamente se desdobra em processos de reflexão sobre a realidade; é necessário algo a mais, que na obra de Benjamin está relacionado à substituição da “aura” pelo “choque”. Podemos aqui nos lembrar do que aponta Laymer Garcia dos Santos, em seu texto “Modernidade, Pós-Modernidade e metamorfoses da percepção”¹⁸ para quem a perda da aura, na obra de Benjamin, seria a perda da possibilidade de acesso a uma realidade transcendente, ou seja, acessada por meio de uma contemplação que envolve uma série de elementos sintetizados pelo conceito de “aura” (como sua “unicidade”, “valor de culto”, entre outros), porém, a perda da aura viria acompanhada da possibilidade de acesso à outras formas de conhecer.

O “choque”¹⁹ desta forma aparece diretamente ligado à imagem técnica, à máquina, e à experiência perceptiva da modernidade, mas no caso específico da arte está ligado à montagem, à legenda, em suma à construção. De modo que a Arte que para o autor surge com o aparecimento da reprodutibilidade técnica é uma Arte que por meio da construção consegue operar, jogar, com nossos mecanismos perceptivos desencadeando processos reflexivos sobre a realidade, possibilitando o aprofundamento de nossa compreensão sobre ela.

Os elementos destacados por Benjamin como a câmera lenta e ampliação (momento do texto de Benjamin ao qual analisaremos com mais detalhes no decorrer do texto) são algumas das muitas possibilidades de modificação do campo visual

¹⁷ BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia” In: *Magia e técnica, arte e política (ensaios sobre literatura e história da cultura)*. (trad. Sérgio Paulo Rouanet). São Paulo. Editora Brasiliense, 1987, p.106

¹⁸ SANTOS, Laymert G. “Modernidade, Pós-Modernidade e metamorfoses da percepção”. In: *Politizar as Novas Tecnologias*. São Paulo: Ed.34. 2003.

¹⁹ Ver: BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica [segunda versão]*. Porto Alegre. Zouk Editora, 2012.

introduzidas pelo advento da nova técnica. A possibilidade de comparar imagens, de pessoas e locais distintos, colocando-as lado a lado em um quadro ou livro é, portanto, um elemento característico desse novo leque epistemológico gerado pela imagem técnica. De modo que as fotografias de August Sander podem ser vistas, numa perspectiva benjaminiana, como uma forma de arte engajada, ou seja, como uma arte que propõem uma reflexão sobre a realidade (histórica/social), e que ao mesmo tempo se utiliza para tal de um instrumento técnico ligado à uma mudança de regime perceptivo.

A possibilidade da arte de produzir um conhecimento crítico (dialético, a ideia de uma imagem dialética, uma imagem crítica) sobre o real pode ser melhor compreendida quando vemos que, para Benjamin, o fotógrafo Eugène Atget teria desmascarado a realidade ao buscar pelas coisas perdidas e transviadas que contradiziam a visão romantizada do espaço da cidade, é na associação entre as coisas perdidas, os lugares em vias de desaparecer e a irreconhecibilidade do espaço que se representa que possibilita um estranhamento e questionamento desta mesma realidade. No caso de Sander, devemos entender essa possibilidade através da comparação das diferentes fisionomias. Poderíamos contudo, ponderar que Atget²⁰ realiza uma fisionomia do espaço da cidade, no entanto Sander a realiza fotografando rostos humanos anônimos e explorando por meio da constituição de uma galeria destes rostos um verdadeiro exercício de percepção de vestígios, traços, comparações, uma educação “política do olhar”, uma alfabetização para a leitura das imagens, e ao mesmo tempo para a leitura crítica do mundo. Na própria “pequena história da fotografia” Benjamin comenta que:

“A câmera se torna cada vez menor, cada vez mais apta a fixar imagens efêmeras e secretas, cujo efeito de choque paralisa o mecanismo associativo do espectador. Aqui deve intervir a legenda, introduzida pela fotografia para favorecer a literalização de todas as relações da vida e sem a qual qualquer construção fotográfica corre o risco de permanecer vaga e aproximativa (...) Já se disse que ‘o analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, mas quem não sabe fotografar’. Mas um fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens não é pior que um analfabeto? Não se tornará a legenda a parte mais essencial da fotografia? Tais questões pelas quais a distância de noventa anos, que separa os homens de hoje do daguerreotipo, se descarrega

²⁰ Em seu livro *Mimesis and Alterity*, Michael Taussing menciona como Benjamin teria mesmo proposto pensar a arquitetura como fisionomia. Ver: TAUSSING, Michael. *Mimesis and alterity: a particular history of the senses*. New York/London: Routledge, 1993.

de suas tensões históricas. É à luz dessas centelhas que as primeiras fotografias, tão belas e inabordáveis, se destacam das escuridão que envolve os dias em que viveram nossos avós”²¹

Ler as imagens, e ao mesmo tempo ler o mundo por meio delas e de suas associações com outras imagens, desvendando relações que não se apresentam ao olhar destreinado. De modo análogo, está a possibilidade de leitura da astrologia, que para Benjamin²², permitia ao astrólogo ler nas constelações²³, que se oferece ao olhar do astrólogo em um lapso de tempo, como um relampejar, o destino dos homens a partir da associação das estrelas em um momento singular de tempo. Os astros são assim percebidos em relação uns com os outros e com os Homens. Retomaremos em outros momentos do texto essa discussão e a relação dela com os processos miméticos, mas por hora cabe pontuar que esse instante que se dá a ver para o astrólogo, mas que se oculta aos outros observadores (que parece se relacionar à ideia de inconsciente ótico da fotografia), parece remontar à possibilidade de observação de relações de semelhança e dos processos que engendram tais semelhanças na medida em que permite a visualização desse arranjo de formas no relampejar do instante, bem como na própria reprodução dos processos miméticos na medida em que a imagem técnica produz as semelhanças (uma máquina de produzir semelhanças, e também como veremos diferenças a partir delas).

Giorgio Agamben, em seu texto “O que é o Contemporâneo”²⁴, parte de anotações das aulas de Roland Barthes, no Collège de France, sobre Nietzsche nas quais Barthes afirma que o contemporâneo é o “intempestivo”. Agamben desenvolve então seu ensaio nos expondo que é contemporâneo aquele que não se deixaria ofuscar pelas luzes do presente, mas que olhado para o escuro conseguiria enxergar, como olhando para o firmamento, as luzes mais longínquas (semelhante às estrelas distantes que tem sua luz ofuscada pelo brilho das estrelas mais próximas). Assim, o conceito está relacionado com a capacidade de se questionar o presente estranhando-o, ou ainda, olhar para o passado

21 BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia” In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas volume I)*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. P.107.

22 Ver: BENJAMIN, Walter. “A doutrina das semelhanças” BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da história” In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas volume I)*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

23 Aqui também podemos pensar as constelações como conjuntos de imagens, como propõe Didi-Huberman em DIDI-HUBERMAN, Georges *Atlas ou a gaia ciência inquieta. O olho da história*. Lisboa: KKYM + EAUM, 2013.

24 AGAMBEN, Giorgio. “O que é o contemporâneo” In: *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009. Pp. 55-76.

com as questões de seu tempo não para compreender o que já se passou, mas para compreender o seu próprio tempo. Ler no escuro do passado o presente. A metáfora com os corpos celeste se faz novamente aqui presente, mas agora é no escuro (ou na resoluta luz), em um espaço lacunar que o autor diz que o contemporâneo busca encontrar as luzes das estrelas mais longínquas. Constelações, montagens, intervalos, espaços lacunares, seriam, portanto, para estes autores, arranjos e espaços nos quais se devem procurar as relações entre as coisas do mundo e para pensar as diferentes temporalidades necessariamente anacrônicas das imagens.

O contemporâneo, para Agambem, teria uma afinidade com seu tempo, mas em contrapartida estaria deslocado do mesmo, podendo estranhá-lo e por isso mesmo melhor compreendê-lo. Agambem concorda, portanto, com Walter Benjamin, quando este diz que: “*Articular o passado não significa conhecê-lo ‘ como de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como relampeja no momento de um perigo*”²⁵. Ou seja, articular o passado, implica em reconhecê-lo como uma reminiscência (ou mesmo uma reverberação para pensar em termos sonoros) que ressoa no presente e que nos faz pensar sobre nossas questões contemporâneas. E a concordância dos dois autores se estende na medida em que Benjamin também reconhece na moda (assim como Agambem no texto que nos referimos) e nas imagens, cortes no tempo, intervalos que permitem a articulação de nós temporais (anacronismos) como podemos observar na seguinte passagem:

“A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’. Assim, a Roma antiga era para Robespierre um passado carregado de ‘agoras’, que ele fez explodir do *continuum* da história. A Revolução Francesa se via como uma Roma ressurreta. Ela citava a Roma antiga como a moda cita um vestuário antigo. A moda tem um faro para o atual, onde quer que ele esteja na folhagem do antigamente.”²⁶

Não à toa Didi-Huberman reconhecerá no *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg uma verdadeira “iconologia dos intervalos”²⁷, na medida em que, por meio do Atlas, Warburg exploraria as

²⁵ BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da história” ” In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas volume I)*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 224

²⁶ Ibid. P.229

²⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. “Quando as imagens tocam o real” In: *Pós: Belo Horizonte*, v. 2, n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012. P. 208

“relações secretas”²⁸ das coisas pelas brechas e intevalo das imagens as articulando com “mundos de imagens” no sentido benjaminiano. E entre as imagens do *Atlas Mnemosyne* o escuro, ou o fundo preto, nos apresentaria lapsos (a própria memória teria então uma dimensão lacunar), pelos quais talvez possamos pensar nas relações subterrâneas (Didi-Huberman nos lembra da ideia de historiador como sismógrafo)²⁹ registradas pela montagem. Um estudo, portanto sobre a própria articulação entre memória e esquecimento. Se levarmos ao cabo essa imagem do historiador sismógrafo, podemos pensar nos intervalos das imagens, como trepidações, intermitências, mudanças de frequência que permitem a articulação de um saber das imagens em relação (ideia que exploraremos ao longo do texto), e podemos ainda conceber as imagens (em relação) como “rizomas”³⁰ pois estabelecem, em seus intervalos, verdadeiras brechas que abrem caminhos subterrâneos, de infinitas relações possíveis. Portanto, mais do que, como propunha Rolando Barthes em *A câmara clara*³¹, um labirinto de imagens cujo os fios de Ariadne nos conduziriam para seu centro, as imagens nos conduziriam para um sem-número de relações possíveis e secretas, ou subterrâneas.

Analisaremos, no capítulo à seguir os procedimentos de construção do discurso fotográfico de August Sander. Para tanto, além da análise das fotos em suas especificidades, elaboramos algumas pranchas comparativas que nos permitem, agrupar e reagrupar³² estas imagens explorando assim as relações estabelecidas entre elas. No próximo capítulo nos utilizaremos de duas destas pranchas para nossa análise, mas o que se apresenta é uma versão reduzida por conta da própria quantidade de imagens do livro

²⁸ “O atlas, por seu turno, não é guiado senão por princípios móveis ou provisórios, aqueles que podem fazer surgir inesgotavelmente novas relações- muito mais numerosas do que os termos em si - entre coisas ou palavras que, inicialmente, nada pareciam emparelhar. Se eu procurar a palavra atlas no dicionário, em princípio nada me interessará além disso, a não ser, talvez as palavras que partilham com ela uma semelhança direta, um parentesco visível: atlante ou atlântico, por exemplo. Mas se começar a olhar para a dupla página do dicionário aberto à minha frente como uma prancha onde poderia descobrir << relações íntimas e secretas>> entre atlas e, por exemplo, atol, átomo, ateliê ou, no outro sentido, astúcia, assimetria, assímbolia, terei então começado a desviar o próprio princípio do dicionário para um muito hipotético, muito aventureiro, princípio-atlas.” DIDI-HUBERMAN, Georges. “Disparates” In: *Atlas ou a gaia ciência inquieta. O olho da história*. Lisboa: KKYM + EAUM, 2013. P. 14.

²⁹ DIDI-HUBERMAN, Geroges. “A imagem-páthos” In: *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. Pp. 105 – 240.

³⁰ DELEUZE, Guilles; GUATARRI, Félix. “Introdução: Rizoma” In: *Mil platôs: Capitalismo e Esquizofrenia V.I.* São Paulo: Editora 34, 2000. Pp. 10 – 36.

³¹ BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2009.

³² Contudo a versão das pranchas que serão apresentadas, por diversos motivos consiste numa versão estática que não permite a manipulação por parte do leitor por conta do suporte na qual está inserido, e por conta do espaço disponível aqui consistem também em uma versão reduzida (não agrupando todas as fotos do passíveis das mesmas relações), mas que servirão de exemplo e ajudarão à despertar o olhar do leitor para as relações e procedimentos adotados por Sander na construção de seu discurso fotográfico.

de Sander, e estática (visto que no processo de pesquisa podíamos compor e recompor essas imagens, jogar com elas explorando suas relações, mas no texto podemos apenas apresentar uma versão destas montagens).

Capítulo II: Compreendendo o método de August Sander: a construção do discurso fotográfico e a (des)construção do discurso científico.

Os retratos de tipos sociais de August Sander, são expressamente separados por Alfred Döblin (autor que escreve o prefácio do livro *Face of Our Time*) das fotografias policiais e da antropometria do século XIX, como os modelos da bertilonagem. Opinião que é reiterada por Walter Benjamin. Contudo, pensar nas imagens de Sander como uma “sociologia por imagens” (ou como uma reflexão sobre o social), implica por consequência pensar o método pelo qual Sander cria as relações entre essas imagens.

Segundo Annateresa Fabris, em seu texto “O paradigma indiciário” para Sander: “*O indivíduo pode ser visto como um tipo por trazer em sua fisionomia a expressão do próprio tempo e a atitude mental do grupo*”³³. E mais adiante no texto a autora destaca:

“Influência da medicina e da antropologia do século XIX (postulam a existência de traços característicos fixos e, portanto, possibilidade de determinar classificações taxionômicos para os diferentes grupos sociais”³⁴.

As constatações da autora nos obrigam, portanto, a pensar em que medida as fotografias de Sander se afastam dos modelos da antropologia e das fotografias criminais do século XIX e em que medida dialogam com as mesmas.

Podemos observar um modelo das fichas criadas por Aphonse Bertillon no século XIX (ver imagem nº 1 nos anexos). Criada com o objetivo de identificar tipos criminosos, registrando por meio de uma série de procedimentos técnicos pessoas que haviam cometido alguma espécie de delito. As fichas tinham o intuito de poder comparar e criar um conjunto das características fisionômicas que definiriam o “tipo perigoso”. Assim o retrato frontal e de perfil, anotação de medidas do nariz, olhos, bocas e crânio, bem como a coleta das impressões digitais eram elementos que constituíam um procedimento padronizado a fim de criar um sistema de identificação de suspeitos que permitisse a

³³ FABRIS, Annateresa. “O paradigma indiciário” In: *Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: UFMG, 2004. P. 95

³⁴ Ibid.

comparação e criação desse tipo ideal do criminoso. Em relação à bertilonagem Philippe Dubois nos lembra que:

“Não devemos esquecer que exatamente nessa época – a época do optograma e da fotografia de auras da alma humana -, o célebre Alphonse Bertillon, chefe do serviço de Identidade Judiciária da Polícia de Paris, elabora todo seu sistema, chamado de identificação antropométrica. Esse sistema movimentava três operações complementares cuja conjunção instituiu a *identidade* individual de maneira infalível: trata-se da *fotografia* (o doravante absoluto face/perfil, muito rigorosamente fotografado), da *mensuração antropométrica* (a medida em números de cada parte fixa do corpo: nariz, olhos, queixo, dedos dos pés, orelhas etc.) e da *sinalética do ‘retrato falado’* (a descrição verbal dos elementos fisionômicos e das marcas corporais de todos os tipos). Em suma, pegos em tal sistema cruzado, todos os componentes de um corpo individual que foi fragmentado – os ‘invariantes morfológicos’ e as ‘marcas particulares’ – são dessa maneira precisamente fotografados, medidos e descritos, isto é, identificados de maneira ‘irrefutável’.”³⁵

Olhemos agora atentamente para um dos retratos de August Sander, o retrato do “pedreiro”³⁶ (ver imagem nº2 nos anexos)

Se nos concentrarmos na fotografia de Sander mencionada acima, o retrato de um “pedreiro” (ou trabalhador de obra), de imediato não estabelecemos nenhuma relação direta com a ficha de Alphonse Bertillon. Aqui o retrato de Sander não parece seguir um modelo rígido comparativo, não se preocupa em coletar medidas, impressões digitais ou mesmo fotografar o sujeito em diferentes enquadramentos (como frontal e de perfil). O que vemos é o retrato de um trabalhador que parece emergir da escuridão provinda do fundo preto empregado pelo fotógrafo. Identificamos o tipo de trabalhador pelos instrumentos que carrega: tijolos. Vemos também suas roupas amarrotadas, um tanto quanto surradas. O olhar do retratado parece encarar o fotógrafo, e, juntamente com a pose do sujeito fotografado, parece transmitir um ar de seriedade ou ainda de dignidade.

Contudo, se nos atentarmos para a legenda da fotografia, não encontramos o nome desta pessoa que emerge da escuridão e de um tempo passado para nos olhar e para ser olhado por nós por meio das lentes de Sander. Encontramos apenas o registro da profissão ocupada por esta pessoa, o que vem a confirmar aquilo que já tínhamos ao menos intuído ao olharmos para seus instrumentos de trabalho: trata-se de um pedreiro. Não de um pedreiro específico, mas de um pedreiro no geral. Uma tipologia. O fato de Sander não

³⁵ DUBOIS, Philippe. “O corpo e seus fantasmas” In: *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Paipirus, 2012. P.241.

³⁶ “Odd-job man”, Cologne, ca.1928. SANDER, August. 2003. *Face of Our Time*. London: Schirmer Art Books. Fotografias nº23.

nos explicitar por meio da legenda o nome próprio (característica de identificação) do sujeito retratado, mesmo que de maneira despropositada, provoca-nos uma dúvida a respeito do caráter de individualidade do retratado.

O não emprego de nomes próprios nas fotografias de Sander, por mais que possamos observar traços pertencentes a identidade do sujeito fotografado dele nada sabemos, impossibilita (ou ao menos dificulta) a identificação como um indivíduo, podemos contudo reconhecer que aquela pessoa, com aquelas características ocupava uma determinada profissão: pedreiro. E assim estendemos nossa análise projetando características semelhantes, se não os traços fisionômicos do rosto ao menos o tipo físico do corpo, as roupas e instrumentos de trabalho, para todos os outros trabalhadores que tiveram em comum o fato de ocuparem o mesmo ofício.

Olhar as fotografias de Sander individualmente é um procedimento que gera um leque de possibilidades epistemológicas e de relações muito distinto do que o procedimento de olhar suas imagens em conjunto.

Como já bem observara Alfred Döblin, no prefácio do livro *Face of Our Times*:

“As fotografias que vocês estão para ver aqui³⁷ são as expressões desse filósofo; cada uma delas fala por si mesma, e ao todo, na maneira em que estão arrançadas, elas são mais eloquentes do que qualquer coisa que eu poderia dizer. O que vocês tem perante a vocês é um tipo de história cultural, ou melhor sociologia, dos últimos trinta anos” (Tradução minha)³⁸

Com base nesta afirmação podemos compreender que, para Döblin, o caráter sociológico da obra de Sander deriva, mais do que da análise dessas fotografias individualmente, da comparação dessas imagens entre si. Vejamos então a que conclusões podemos chegar ao olharmos para dois conjuntos de imagens de August Sander (ver “prancha 1”, nos anexos)³⁹.

³⁷ Referindo-se à seleção de fotos do livro *Face of Our Time*.

³⁸ “*The photographs you are to see here are the philosopher’s expretions; each one speaks for itself, and altogether, in the way in which they are arranged, they are more eloquent than anything I could say. What you have before you is a kind of cultural history, or rather sociology, of the last thirty years*”
DÖBLIN, Alfred. “Faces, Images, and Their Truth” IN: *Face of Our Time*. London: Schirmer Art Books, 2003. P 13.

³⁹ Devido a um problema de espaço e de formatação de texto tivemos que colocar as imagens neste texto em anexo. Não acreditamos ser o ideal pois elas são aprte constitutiva da pesquisa e se relacionam diretamente com o texto, e além disso, o movimento do leitor (do texto para os anexos é um tanto quanto incomodo. Porém, como as imagens, principalmente as pranchas fotográficas foram concebidas para o processo de pesquisa no qual visualizando-as no próprio livro de Sander, ou manipulando as fotografias em formato digital (no qual se pode amplia-las, montar e remontar pranchas, com qualidade de imagem, elas não pudemos formata-las em tamanho ideal para este texto. O que fizemos no entanto foi

Nesta primeira prancha, se observarmos atentamente, podemos notar um método fotográfico mais ou menos sistemático utilizado por Sander. Em suas fotos os tipos aparecem sempre acompanhados dos uniformes, instrumentos de trabalho e/ou local onde exercem seu ofício. Assim, por exemplo, o cozinheiro aparece em sua cozinha com seu avental branco fingindo que cozinha algo em sua panela enquanto posa para o fotógrafo; ou mesmo o decorador de interiores com seu martelo e sua roupa de trabalho, sentado e uma poltrona.

É curioso, no entanto, que em algumas fotografias Sander prefira o uso de um fundo neutro (como o fundo preto que acompanha o pedreiro e do qual ele parece emergir), como bem nota Annateresa Fabris em seu texto “O paradigma indiciário”:

“Em todas essas imagens o que Sander busca não é o flagrante, mas uma pose deliberada, expressa por atitudes estáticas que deixam clara a intenção do fotógrafo: produzir o registro de uma série de atividades profissionais graças a interação dos indivíduos com o ambiente e os instrumentos de trabalho. (...) Para representar outras profissões Sander prefere o uso de um fundo neutro (ora cinza, ora preto), que é que mais se aproxima de seu paradigma do fotógrafo policial (...).”⁴⁰

Se nos lembrarmos, uma vez mais, das fichas de Alphonse Bertillon, compreendemos imediatamente o que a autora quis dizer com o fundo neutro aproximar as fotografias de Sander do retrato policial. O fundo neutro destaca o sujeito e remove elementos que poderiam ser distrativos ressaltando os traços do rosto, as roupas e os objetos que porta.

Contudo poderíamos atribuir algumas interpretações para essa preferência de Sander a depender da fotografia se a analisarmos em suas especificidades. O “pedreiro”, por exemplo, quando o vejo com seus tijolos me pergunto o que ele vai construir, poderia ser qualquer coisa, em qualquer lugar. Mesmo que o pedreiro talvez não circule por todos os lugares depois da construção finalizada ele perpassa diversos locais da cidade e do campo enquanto exerce seu ofício, talvez poderíamos pensar o mesmo do “chaveiro”⁴¹. É claro que o pedreiro, novamente o tomando como exemplo, poderia ser retratado em

disponibilizar uma mídia digital com as pranchas, para que elas possam ser manipuladas digitalmente, se não para uma remontagem, pelo menos para a ampliação e melhor visualização. Pedimos por isso a compreensão do leitor.

⁴⁰ FABRIS, Annateresa. “O paradigma indiciário” In: *Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: UFMG, 2004. P.100

⁴¹ “Loksmith”, Lindenthal, Cologne, ca. 1924. SANDER, August. 2003. *Face of Our Time*. London: Schirmer Art Books. Fotografias n°14

um campo de obras, e que outras profissões possam também circular por diversos lugares da cidade e do campo, mas essas profissões não tem um local de trabalho fixo ou que as identifique diretamente, se movem pelo espaço de acordo com a demanda de suas atividades. Diferentemente dos parlamentares que tem o parlamento como seu local de trabalho, o cozinheiro e sua cozinha, entre outros.

Fabris, também nos lembra de que algumas profissões não nos oferecem nenhum dado visual que as identifique imediatamente, aí encontraríamos novamente a importância da intervenção das legendas como havíamos comentado anteriormente. À exemplos disso, podemos citar as fotografias da “escultora”⁴² (ver imagem 3 nos anexos), do “compositor”⁴³, do “pintor”⁴⁴, entre outras. Contudo, poderíamos também pensar se essas pessoas hoje não evocam imediatamente rostos e personalidades conhecidas por nós o suficiente para ligarmos a imagem a pessoa, talvez tivessem sido mais reconhecidas e influentes no meio cultural de seu período. O pintor, por exemplo, trata-se de Jankle Adler, e o compositor trata-se de Paul Hindemith⁴⁵

Apesar disso, as exceções não confirmam e nem desmentem a regra; Sander faz uso de um conjunto de técnicas para criar a identificação dos retratados com as profissões que as ocupam, a presença dos uniformes, ferramentas de trabalho e locais de trabalho foram alguns dos exemplos que vimos, contudo gostaria de destacar outra forma a partir de uma segunda prancha fotográfica (ver “prancha 2 nos anexos”)

Nesta segunda prancha podemos observar um uso recorrente à semelhança entre indivíduos que se encontram na mesma imagem, por meio de suas roupas, gestos e posturas. Como as “garotas camponesas”⁴⁶ e seus vestidos, cabelos, e adereços iguais, assim como os três “jovens fazendeiros”⁴⁷ com seus ternos, chapéus e bengalas, posando

⁴² “Sculptress”, 1929. SANDER, August. 2003. *Face of Our Time*. London: Schirmer Art Books. Fotografias n° 51

⁴³ “The pianista”. Cologne, 1924. SANDER, August. 2003. *Face of Our Time*. London: Schirmer Art Books. Fotografias n°53

⁴⁴ “The painter” Cologne, 1924. SANDER, August. 2003. *Face of Our Time*. London: Schirmer Art Books. Fotografias n°. 50

⁴⁵ Os nomes não estão presentes nas legendas, mas podem ser encontrados no índice de imagens do livro *Face of Our Time*.

⁴⁶ “Contry Girls”, ca. 1928. SANDER, August. 2003. *Face of Our Time*. London: Schirmer Art Books. Fotografias n°7

⁴⁷ “Young Farmers”, Westerwald, ca. 1914. SANDER, August. 2003. *Face of Our Time*. London: Schirmer Art Books. Fotografias n° 6

para a foto de maneira semelhante, ou o caso, talvez mais evidente, dos “policiais em seus uniformes”⁴⁸ de trabalho. A presença da imagem dos policiais se torna importante nesta prancha, pois ela nos lembra como essa recorrência ao que pode ser encontrado de características comuns aos indivíduos (como por meio de suas vestimentas), e que comumente lembramos quando pensamos nos uniformes de trabalho, pode também ser encontradas em outras vestimentas a depender da forma com que se dá a construção fotográfica.

Podemos ainda verificar semelhanças entre as imagens quando olhamos para as fotografias do “conselho de trabalhadores” e dos “estudantes trabalhadores”⁴⁹ (ver prancha n.º 5 nos anexos)⁵⁰ Ambos encaram em grupo, vestindo seus ternos os quais ficam largos no corpo, e permanecendo em posição frontal encaram a câmera com olhar de seriedade.

Destra forma destacamos todo um conjunto de mecanismos utilizados por Sander que criam uma verdadeira narrativa imagética ao se utilizar das legendas, dos objetos, uniformes de trabalho e/ou locais de trabalho, ou ainda de semelhanças entre indivíduos ou entre fotografias para criar uma ficção, como o é toda a fotografia.

Neste sentido podemos lembrar do que diz Philippe Dubois:

“Mas jamais se deve esquecer que, mesmo em suas interpretações mais delirantes, Baraduc era e continuava sendo um cientista. Rigor e sistematização, como veremos, são essenciais ao seu trabalho. Em nossa perspectiva, o interesse de Baraduc é construir um caso exemplar de passagem de um discurso estritamente científico a um discurso totalmente delirante, ou mais exatamente, oferecer uma situação em que a distinção entre esses dois discursos se torne caduca, inconstante, indiscernível. Baraduc representa um momento em que uma prática médica completamente instituída (os estudos sobre a histeria) se revele igualmente, sob certos aspectos, pura ficção, obra fantasmática, sem o saber e contra a sua vontade. Tudo isso graças a esse dispositivo diabólico que é a fotografia.”⁵¹

⁴⁸ “Custom officials, Hamburg, 1929. SANDER, August. 2003. Face of Our Time. London: Schirmer Art Books. Fotografias n.º 36

⁴⁹ Workers’ council in the Rhur, 1929; Working students, 1926”. SANDER, August. 2003. Face of Our Time. London: Schirmer Art Books. Fotografias n.º 22; 26 (respectivamente)

⁵⁰ A prancha 5 como veremos no próximo capítulo, parte de uma proposta trazida no prefácio do livro de Sander, escrito por Alfred Döblin, de que a fotografia dos “estudantes trabalhadores quando comparada com a da “família de classe média” mostraria-nos uma tensão constitutiva de sua época, a prancha então foi montada partindo dessas duas fotografias e pensando em outras relações desse tipo.

⁵¹ DUBOIS, Philippe. “O corpo e seus fantasmas” In: *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas. Papyrus, 2012. P. 234.

Contudo, se por um lado as fotografias de Sander se aproximam da bertillonagem por seu caráter de construção e de ficção (como pela construção de uma discursividade à partir da relação criada entre imagens), as formas e conteúdos dessas discursividades são distintos, bem como seus desdobramentos. Na bertillonagem e nas fotografias criminais, temos o predomínio do retrato frontal e de perfil sendo o enquadramento delimitado pelo rosto do indivíduo e é a comparação entre os indivíduos que estabeleceriam o tipo criminoso. É também um discurso pautado por uma concepção que se atém aos traços dos biótipos dos indivíduos naturalizando as diferenças entre eles e se valendo do discurso científico como legitimador do discurso visual (e vice-versa), apresentando-nos por meio destes procedimentos uma leitura fechada e determinista dos retratos do “tipo criminoso” em questão, omitindo todo um outro conjunto de relações que influencia nas definições de desvio, criminalidade e anormalidade em questão.

As fotografias de Sander, por outro lado, possuem preocupações estéticas muito mais apuradas: os enquadramentos variam de acordo com detalhes de gestos, posturas, vestimentas, locais, todo um conjunto de relações variadas (porém definidas) que o fotógrafo procura destacar em seus retratos. Há enquadramentos de perfil, mas há também enquadramentos de corpo inteiro e o predomínio do enquadramento de $\frac{3}{4}$ do corpo. A tipologia de Sander, ao contrário das fotografias criminais, não parte da identificação, ao contrário busca suprimir o caráter de identificação dos retratados enquanto indivíduos e destaca no lugar a pertença do sujeito fotografado a um determinado grupo social. Ainda que este procedimento incorra no risco de reduzir toda uma diversidade dos membros do grupo há (por vezes) uma única fisionomia, a leitura das fotografias de Sander explora um feixe muito mais amplo de relações possíveis (e por vezes “secretas”, ao menos aos olhos nus como veremos em outro momento do texto) que se desdobram tanto sobre si mesmas, quanto se relacionam e por vezes citam (e são citadas) outras imagens da história da arte por meio da relação estabelecida entre formas.

Capítulo III: A máquina de afetos

Como vimos no capítulo anterior, é possível percorrer as fotografias de Sander e analisar as semelhanças entre as imagens criadas a partir de um conjunto de procedimentos estéticos adotados pelo fotógrafo. Por exemplo, quando olhamos para as

fotografias do “conselho de trabalhadores” e dos “estudantes trabalhadores”⁵² (ver prancha n°5 nos anexos), podemos notar que em ambos os casos os tipos retratados nos encaram em grupo, vestindo seus ternos os quais ficam largos em seus corpos⁵³, e permanecendo em posição frontal a câmera com olhar de seriedade. Ou ainda quando olhamos para a primeira e para a terceira imagens do livro *Face of Our Time* (do “Fazendeiro” e da “Mulher agricultora de Westerwald” respectivamente, ambas datadas de 1913, ver sequência⁵⁴ n°1 nos anexos)⁵⁵ podemos notar a semelhança a partir do trabalho de composição destas fotos, ambos seguram um livro em suas mãos grossas, encaram a câmera sentado em cadeiras semelhantes (se não na mesma cadeira) o que denota, portanto, um cuidado muito grande para concepção destes tipos sociais e para a criação das semelhanças entre tipos de um mesmo estrato social (ex: fazendeiro, e a mulher agricultora, provavelmente esposa do fazendeiro pelas semelhanças entre as duas fotografias em termos de vestimentas, gestos, composição, cenário, etc), ou que mesmo partindo de uma observação imediata do mundo não é por isso desprovida de um método fotográfico sistemático, mas que diferentemente da bertillonagem possui preocupação e elaboração estética muito mais refinadas aproximando o trabalho de Sander das preocupações artísticas.

É interessante notarmos também que as fotografias mencionadas no parágrafo acima (a do “fazendeiro” e a da “mulher agricultora”) são separadas no livro pela fotografia de um “pastor”⁵⁶. O terno do fazendeiro da lugar então à roupa simples e desfiada do pastor, seu chapéu e uma camisa toscos. O enquadramento de três quartos da primeira e da terceira foto (predominante em praticamente todo o livro) dá lugar a um dos poucos closes presentes no livro, a expressão marcada pelas rugas no rosto do pastor e sua barba mal feita são assim ressaltados. O livro todo nos apresenta, longe de uma imagem de uma sociedade homogênea, uma série de semelhanças e contradições a partir

⁵² “Workers’ council in the Rhur, 1929; Working students, 1926”. SANDER, August. 2003. *Face of Our Time*. London: Schirmer Art Books. Fotografias n° 22;26

⁵³ Como veremos mais adiante quando nos referiros à análise de três fotografias de August Sander analisadas por John Berger. Ver: BERGER, John. 1990. “The suit and the photograph”. In: *About looking*. Londres: Bloomsbury. Pp. 27-36.

⁵⁴ Aqui chamamos de sequência, pois o conjunto de imagens foi pensado de maneira distinta da montagem das pranchas, sendo as sequencias citações de algumas fotografias na ordem em que aparecem no livro de Sander.

⁵⁵ “Farmer, Westerwald, 1913; Westerwald farmins woman, 1913. SANDER, August. 2003. *Face of Our Time*. London: Schirmer Art Books. Fotografias n° 1; 3

⁵⁶ “Shepherd, 1913”. SANDER, August. 2003. *Face of Our Time*. London: Schirmer Art Books. Fotografia n° 2.

dos elementos estéticos quando comparamos as imagens. Podemos, por exemplo, como fez John Berger, em seu texto *The suits and the photographer*⁵⁷, selecionar elementos específicos das imagens e compará-los.

No caso da análise de Berger o autor compara os ternos na forma com que aparecem em duas fotografias de camponeses com os ternos usados por missionários protestantes⁵⁸. A análise do autor leva-o a pontuar que, entre uma série de elementos, o terno (que passa a poder ser adquirido pelos camponeses) é a expressão de uma roupa pensada para uma classe dominante concebida para o trabalho intelectual e o cálculo abstrato, assim as fotografias dos fazendeiros com seus corpos robustos e ternos largos, para Berger, deforma a aparência do corpo não se ajustando a um corpo constituído a partir do trabalho braçal desde, provavelmente, a infância. Já os missionários, para Berger, vestem ternos que se ajustariam perfeitamente a seus corpos. O que se expressa assim a respeito dos usos do terno é, para o autor, o conceito gramsciano de hegemonia:

“Para onde isso nos leva? Simplesmente para a conclusão de que os camponeses não podem comprar bons ternos e não sabem como usá-los? Não, o que está em questão aqui é gráfico, é pequeno (talvez um dos mais gráficos exemplos existentes) do que Gramsci chamou de hegemonia de classe.”⁵⁹(tradução minha)

Não nos aprofundaremos aqui no conceito de hegemonia, mas nos interessa destacar como por meio das fotografias seria possível localizar e compreender a formação e percepção de gestos, códigos, posturas; em suma de categorias de apreciação e percepção formados a partir da experiência do indivíduo com o mundo e que são formadoras do *habitus* destes indivíduos. Como define Pierre Bourdieu:

“[...] convém ressaltar que os agentes sociais são dotados de *habitus*, inscritos nos corpos pelas experiências passadas: tais sistemas de esquemas de percepção, apreciação e ação permitem tanto operar atos de conhecimento prático, fundados no mapeamento e no reconhecimento desses estímulos condicionais e convencionais a que os agentes estão dispostos a reagir, como também engendrar, sem posição explícita de finalidade nem cálculo racional de meios, estratégias adaptadas e incessantemente renovadas, situadas porém nos

⁵⁷ BERGER, John. 1990. “The suit and the photograph”. In: About looking. Londres: Bloomsbury. Pp. 27-36.

⁵⁸ Com exceção das fotografias dos “três jovens fazendeiros”, à qual já nos referimos aqui, as outras duas fotografias analisadas por John Berger não estão presentes no livro *Face of Our Time*, e por isso não conseguimos incluí-las neste trabalho

⁵⁹ “Where does this lead us? Simple to the conclusion that peasants can’t buy good suits and don’t know how to wear them? No, what is at issue here is graphic, is small, exaple (perheaps one of the most graphic wich exists) of what Gramsci called class hegemony.” BERGER, John. 1990. “The suit and the photograph. In: About looking. Londres: Bloomsbury. P. 33.

limites das contrições estruturais de que são produto e que as definem.”⁶⁰

Mas, se por um lado a análise sincrônica dos componentes do *habitus* dos retratos dos tipos sociais elaborados por Sander em *Face of our Time* é possível, uma leitura processual é sugerida através da sequência em que as fotografias aparecem no livro.

A sequência organizada por Sander em *Face of Our Time* parte da exposição de tipos sociais camponeses para os tipos sociais da cidade, o que poderia nos sugerir uma reflexão sobre o processo de urbanização e modernização pelo qual a República de Weimar passou. A escolha de determinados “tipos sociais” também contribui para sugerir esta leitura, pois acentuam o aumento da divisão social e especialização do trabalho na cidade em relação ao campo. Enquanto o último possui, basicamente quatro tipos de profissão apresentados ao longo do livro (proprietários de terra, fazendeiros, pastor, e professor), as fotos da cidade nos apresentam um número bem maior de tipos profissionais compreendendo a maior parte do livro⁶¹. Os retratos de família feitos por Sander também apontam para as diferenças da constituição familiar na cidade e no campo⁶². Além disso, alguns dos retratos de Sander são emblemáticos das transformações sofridas pela Alemanha durante o Keiserreich e, principalmente, durante a República de Weimar. É o caso, por exemplo do retrato do “Membro de uma sociedade duelista estudantil”⁶³. Nobert Elias, em seu livro *Os Alemães*, já havia atentado para a importância que as sociedades duelistas tiveram para a integração do *habitus* alemão durante o Keiserreich:

“A agremiação duelista estudantil e as confrarias nacionalistas exerciam uma função fortemente padronizadora no Keiserreich, o qual, depois de 1871, permanecia bastante díspar e escassamente integrado. Elas deram um cunho relativamente uniforme a pessoas das mais

⁶⁰ BOURDIEU, Pierre. 2001. “O Conhecimento pelo corpo” In: *Meditações pascalianas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. P. 169.

⁶¹ Ao todo (das 60 fotografias que compõem o livro em questão), são 11 fotografias tipos sociais de camponeses (talvez 12 se considerarmos a família proletária que já está inserida numa sequência de personagens urbanos, mas que é feita no campo) e entre 48/49 fotografias que retratam tipos sociais urbanos.

⁶² Ao longo do livro de Sander podemos observar alguns retratos de família, bem como compará-los. As famílias também são classificadas segundo tipos sociais de seus membros, e elas pode ser tanto retratos de membros específicos da família como, por exemplo, mãe e filho; crianças, ou podemos também encontrar retratos de todo núcleo familiar. Em nossa pesquisa montamos uma prancha comparativa pensando apenas nessa questão sobre a qual trataremos mais adiante no texto.

⁶³ “Member of a student duelling society, 1925”. SANDER, August. 2003. *Face of Our Time*. London: Schirmer Art Books.

diversas regiões da Alemanha, apesar de todas as gradações hierárquicas mesmo entre os membros estudantis de sociedades heráldicas e suas cores tradicionais. No país tardiamente unido e na ausência de um modelo de ‘boa sociedade’ ditado pela sua capital, e de instituições educacionais unificadoras, como as escolas públicas inglesas, foi às confrarias estudantis duelistas (juntamente com os cassinos de oficiais) que coube a função de cunhar um código comum de conduta e sentimento para as classes altas alemãs.”⁶⁴

Elias demonstra em seu livro como o exército juntamente com as confrarias (duelistas) estudantis teriam atuado no sentido de uma função integradora do *habitus* na Alemanha deste período, promovendo o aburguesamento dos padrões aristocráticos alemães, como o código de honra e o duelo, que no caso das confrarias estudantis e do exército promoviam a violência do mais forte sobre o mais fraco e a desigualdade entre as pessoas, os quais passam a se converter em elementos constitutivos do caráter nacional alemão.

Além disso, as disputas políticas internas durante a República de Weimar que Elias expõem em seu livro - como a formação de grupos políticos paramilitares, a presença de ataques terroristas, a perseguição à comunistas e a formação de grupos de trabalhadores armados - expressam uma tensão de época e nos fazem compreender melhor como elas aparecem ao longo do livro de Sander nos seus tipos como os “estudantes trabalhadores”⁶⁵, e o “líder comunista”⁶⁶ com seus punhos serrados e olhar severo, a “família de classe média”⁶⁷ (com suas poses relaxadas e sorrisos) e o próprio “membro da sociedade duelista estudantil” (que ostenta suas medalhas e sua postura quase aristocrática, que inclusive podem ser associados com as posturas encontradas em retratos de aristocráticos em diversos períodos da história da arte).

O autor também chama atenção em seu livro para um elemento que em nosso caso torna-se de fundamental importância:

“As pessoas que formam uma ‘boa sociedade’, à semelhança do *establishment* hierarquicamente graduado do Segundo Império sobre o qual Zobelitz está falando, encontram-se realmente reunidas, em grande parte, por critérios não escritos e símbolos

⁶⁴ ELIAS, Nobert. 1997. “Civilização e informação” In: *Os alemães: luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Zahar. P.58

⁶⁵ “Working students, 1926”. SANDER, August. 2003. Face of Our Time. London: Schirmer Art Books. Fotografia n° 26

⁶⁶ “Communist leader, 1928/29”. SANDER, August. 2003. Face of Our Time. London: Schirmer Art Books. Fotografia n° 24

⁶⁷ “Middle-class Family, 1923”. SANDER, August. 2003. Face of Our Time. London: Schirmer Art Books. Fotografia n° 30

implícitos de filiação que, de uma forma geral, só são evidentes para os iniciados e nunca entendidos plenamente por quem está de fora; isso ajuda a explicar por que os historiadores, assim como os sociólogos, prestaram relativamente pouca atenção a tais padrões sociais, embora em muitos casos eles se contem entre as mais poderosas formações sociais de seus tempos. Em particular, os historiadores modernos desde Ranke foram tão treinados para concentrar-se em documentação explícita que, na realidade, não têm olhos para formas de vida social, onde a coesão se baseia em grande parte no conhecimento de símbolos escassamente articulados.”⁶⁸

Deste modo fica em evidência a importância da atenção aos elementos simbólicos de distinção que em certa medida podem ser observados por meio das fotografias realizadas por August Sander. A visão do fotógrafo sem dúvida não é isenta, nem neutra e objetiva como se poderia acreditar. O pessimismo que essa possível leitura processual da modernização alemã feita a partir das fotografias de Sander parece sugerir culmina, ao final do livro, com as fotografias da Faxineira⁶⁹, o “Marinheiro dispensado”⁷⁰, e o “Desempregado”⁷¹ (todas de 1928, ver sequência nº2 nos anexos).

Notamos como as mãos da Faxineira que seguram um cabo de vassoura se assemelham as mãos grandes dos camponeses no começo do livro, a proximidade das mãos da faxineira em relação à lente acentua seu tamanho e atrai a atenção de nosso olhar. O traje do marinheiro e do desempregado lembra-nos das reflexões de Berger sobre o terno, ambos vestem ternos largos, aparentemente velhos e amarrotados, a maneira com que estes trajes deformam o corpo destes personagens tipos é ainda mais evidente do que na fotografia dos três jovens fazendeiros que Berger analisa.

O “Marinheiro dispensado” posa de forma mais descontraída, sua postura contrasta com a da maior parte dos tipos fotografados por Sander presentes no livro em questão, ao contrário da postura ereta, o tronco do marinheiro inclina-se para trás e para seu lado esquerdo. Se as mãos recebem atenção especial na maior parte dos retratos de Sander, seja para mostrar sua aparência pelos anos de trabalho manual no campo ou na cidade ou para associar os trabalhadores às suas funções pelo porte de instrumentos, ou ainda se nas demais fotografias as mãos mantêm-se ocupadas, seja segurando ramos de

⁶⁸ Ibid. P. 84

⁶⁹ “Cleaning woman, 1928”. SANDER, August. 2003. Face of Our Time. London: Schirmer Art Books. Fotografia nº 58

⁷⁰ “Redundant seaman, 1928”. SANDER, August. 2003. Face of Our Time. London: Schirmer Art Books. Fotografia nº 59

⁷¹ “Unemployed, 1928”. SANDER, August. 2003. Face of Our Time. London: Schirmer Art Books. Fotografia nº 60

flores, cigarros, ou uma a outra, no caso do marinheiro elas não se dão a ver, escondem-se nos bolsos da calça como se quisesse evitar expor-nos sua condição. Já na última foto do livro o Desempregado aparece retratado em uma postura de dignidade, mas tira seu chapéu para o leitor/observador como em reconhecimento do status superior daquele que o observa; ademais olha para a esquerda do leitor do livro sugerindo talvez que sua situação de desempregado é fruto do processo de modernização e urbanização expostos ao longo do livro, ou como quem sugere ao leitor para que este volte às páginas anteriores e estabeleça suas próprias comparações, conexões e percursos.

Desta forma observamos alguns dos esquemas organizativos do livro de Sander bem como alguns dos procedimentos estéticos utilizados pelo fotógrafo para a criação de uma coerência em sua obra e uma leitura possível da sequência de imagens em seu livro, sobre a qual o fotógrafo se debruçou por muito tempo deixando uma série de anotações seguidas postumamente para a organização de seu projeto maior. Mas se nossas questões giram entorno da concepção das fotografias de Sander enquanto um “atlas social” ou um atlas do corpo (uma possibilidade de comparação de diferentes elementos do *habitus*) precisamos ainda compreender melhor como o corpo dos sujeitos retratados é construído, e como as fisionomias olhadas em conjunto podem constituir um “atlas”.

Se por um lado as fotografias de Sander, da maneira como nos são apresentadas na sequência do livro *Face of Our Time*, pode nos sugerir a referida leitura processual (de uma história não necessariamente linear) da modernização alemã, por outro lado o olhar do desempregado que poderia convidar o leitor a retornar as páginas anteriores e folhear o livro à sua revelia gera uma forma de leitura distinta, na qual as conexões entre as imagens formam percursos, trajetos e mapas com inúmeras conexões e formas possíveis e que transbordam os limites do próprio livro se relacionando com outras imagens. Durante o processo de pesquisa elaboramos algumas pranchas que tentam ilustrar essas conexões possíveis.

Associar duas imagens é uma forma de criar tensões, polaridades, ou abrir brechas, fissuras, intervalos. Uma forma de causar tremores, abalar certezas no saber, estabelecer ligações e conexões entre as coisas ou separá-las e analisar suas diferenças. No caso, na prancha nº3 (ver nos anexos) colocamos em relação a fotografia do “membro da sociedade duelista estudantil” (sobre a qual já comentamos aqui) com a fotografia dos “premiados”⁷². Esta última fotografia mostra cinco pessoas vestidas em roupas sociais

⁷² Pela legenda dada por Sander apenas sabemos que são ganhadores de algum premio, mas pela legenda ao final do livro somos informados que são ganhadores do premio de uma sociedade de coral caponesa.

ostentando orgulhosamente suas medalhas e o troféu ganho em alguma competição; no centro da foto, um jovem porta um mastro com a bandeira alemã. Nacionalismo, competição, rivalidade, medalhas, diferenciação, tudo isso aparece reunido em uma só foto. Quando comparamos então os “vencedores do prêmio” com a figura do jovem “membro da sociedade duelista estudantil” percebemos as semelhanças das faixas penduradas transversalmente sobre as roupas dos retratados em ambas as fotos, das medalhas, das posturas eretas dos retratados e do modo com o qual encaram a máquina fotográfica. Essas semelhanças formais vão ao encontro do que Nobert Elias aponta como um “aburguesamento” dos códigos aristocráticos, indo um pouco mais além do “aburguesamento”, essas fotos nos provocam a pensar quais as relações entre os símbolos de honra e virtude da antiga aristocracia e nova burguesia (os quais lançam as bases do nacionalismo) e os prêmios e disputas nas comunidades do interior. Provocam-nos a pensar quais seriam as sobrevivências de tais características do *habitus* nacional alemão nessas diferentes classes sociais. A bandeira também assume uma forma curiosa, na medida em que pode também suscitar a forma de um guarda-chuva (como o empunhado pelo “membro do parlamento”⁷³, ver prancha n°5), ou a empunhadura de uma espada (que não vemos na foto, mas que podemos imaginar o duelista empunhando). Nacionalismo, disseminação de valores dominantes, honra disputa e violência, são alguns dos sintomas⁷⁴ articulados que ardem nessas imagens postas em relação.

Em uma segunda montagem, a qual construímos durante nossa pesquisa, procuramos refletir sobre os retratos de família presentes em *Faces of Our Time*, agrupamos então os retratos de família que encontramos (ver prancha n°4) separando as famílias do campo (retângulo verde), das famílias da cidade sendo que no lado inferior esquerdo situamos as famílias dos trabalhadores proletários (retângulo vermelho) e do lado inferior direito às famílias de classe média (retângulo azul), segundo assim a classificação dos diferentes tipos sociais encontrados no livro de Sander. A montagem foi construída de tal forma que articulasse elementos formais que julgamos comparáveis em cada uma dessas fisionomias dos tipos familiares. De modo que temos no centro da

“Prizewinners”, ca. 1927. SANDER, August. 2003. *Face of Our Time*. London: Schirmer Art Books. Fotografia n° 9

⁷³ “Member of the parliament (democrata). Cologne, ca. 1928. SANDER, August. 2003. *Face of Our Time*. London: Schirmer Art Books. Fotografia n° 42

⁷⁴ DIDI-HUBERMAN, Geroges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

imagem as fotografias das crianças de cada tipo familiar, e nas extremidades as fotos das diferentes constituições familiares. Cada um destes retângulos poderia ser girado de forma a colocar no centro da imagem as fotografias das constituições familiares (dos diferentes membros da família), ou ainda poderíamos pensar nessa imagem como um globo onde as extremidades se tocam e se colocam em relação. Nosso olhar pode ainda percorrer diversos percursos por essa imagem como uma constelação no sentido benjaminiano do termo⁷⁵.

Segundo esta proposta podemos olhar para essas imagens e ver como, por exemplo, as crianças das diferentes classes sociais portam seu corpo diante da câmera. Vemos que as “garotas camponesas”⁷⁶ com seus vestidos iguais muito se assemelham em termos de composição fotográfica às “crianças proletárias no campo”⁷⁷ fotografadas no campo, a própria legenda da fotografia que situa os proletários no campo parece estabelecer uma ligação muito mais forte entre estas duas classes do que entre qualquer uma delas e a classe média. No entanto as crianças proletária dobram de número em relação às garotas camponesas, e a forma com que as crianças dos proletários posam para a câmera é distinta. Percebe-se uma espécie de resistência ou ressalva dessas crianças em deixarem-se fotografar, uma das garotas pequenas olha para o lado, a outra faz quase que uma careta, muito diferente é a “criança de classe média”⁷⁸, que sentada em um baú posa delicadamente para a câmera com as mãos cruzadas e sorriso simétrico como um adulto o faria). É interessante também quando comparamos a fotografia da “mãe proletária”⁷⁹ com a da “jovem mãe de classe média”⁸⁰, na primeira a criança também parece estar dispersa, a mãe possui a expressão marcada pela idade e pelo trabalho (a necessidade de trabalhar também poderia revelar algo sobre a juventude da mãe de classe média em

⁷⁵ Aqui começamos a chamar a atenção para as diferentes possibilidades de articulação de relações possíveis pela construção de um atlas.

⁷⁶ Consideramos que essa imagem cabe nesta prancha que pensa sobre a constituição familiar, pois como veremos a forma estética escolhida por sander aqui é comum na história da arte para a representação de gêmeas, e ainda que ela não o fossem, a representação de crianças/adolescentes de diferentes classes ainda é situável nessas imagens.

⁷⁷ “Proletarian children in the country, 1911/12. SANDER, August. 2003. Face of Our Time. London: Schirmer Art Books. Fotografia n°18.

⁷⁸ “Middle-class child”, ca. 1927. SANDER, August. 2003. Face of Our Time. London: Schirmer Art Books. Fotografia n°32.

⁷⁹ “Proletaria mother”, ca. 1928. SANDER, August. 2003. Face of Our Time. London: Schirmer Art Books. Fotografia n°20.

⁸⁰ “Young mother, middle-class”, Cologne, ca. 1927/28. SANDER, August. 2003. Face of Our Time. London: Schirmer Art Books. Fotografia n° 31.

oposição à falta desta característica na mãe proletária). Nessa imagem da mãe proletária a construção fotográfica, com o fundo quase preto formado pela sombra da porta, aproxima esta fotografia às fotografias do “pedreiro” e do “carvoeiro”⁸¹. Enquanto na imagem da mãe de classe média o campo e a luz homogênea, juntamente com a leveza e delicadeza nas expressões e gestos mostram um outro cuidado e apresentação de si que inegavelmente à distingue da mãe proletária; a própria criança que deve ter cerca de três anos posa segurando delicadamente uma maçã nas mãos como em uma pintura renascentista. Até mesmo o cachorro parece posar pra a foto! É claro que como já vimos há uma construção fotográfica pensada em seus pormenores por parte de Sander, mas nestas imagens postas em relação fica claro que há um corpo treinado para performar para o equipamento técnico desde a terna infância, a relação destas pessoas com a fotografia é portanto evidentemente distinta. O uso de adornos também chama a atenção, colares e braceletes são encontrados apenas entre as “garotas camponesas” e a “criança de classe média”, as “crianças proletárias” não ostentam adereços, apenas as roupas simétricas.

As famílias também se modificam. Enquanto observamos um aumento no número de integrantes do núcleo familiar nas famílias proletárias da cidade em relação às famílias do campo, a classe média parece reduzir seu núcleo familiar sendo que a foto trazida pelo livro *Face of Our Time* “Família de classe média” nos traz uma família constituída por apenas três pessoas, e sendo que a diferença de contraste nas roupas de seus integrantes parece marcar também uma diferença geracional, características que foram, como mostra Nober Ellias, muito marcantes na Alemanha do período, mas sobre a qual não entraremos em detalhes aqui.

A prancha n°5 (ver nos anexos) parte de uma proposição trazida por Alfred Döblin⁸² no prefácio que este escreve ao livro de Sander de que as fotografias dos “estudantes trabalhadores” e da “família de classe média” traduziria uma tensão de seu tempo. Posicionamos estas duas imagens nos extremos (que se tocam) da prancha, e a partir daí buscamos outras relações de tensões que pudemos localizar pelas imagens. No centro da Prancha temos então o “líder comunista” ao lado do “estudante membro da sociedade duelista” o primeiro com seu terno e punhos fechados, quase como se estivesse em posição de combate (ou mesmo que relaxado a foto nos lembra e muito a dos

⁸¹ “Coalman”, Berlin, 1929. SANDER, August. 2003. *Face of Our Time*. London: Schirmer Art Books. Fotografia n° 21.

⁸² DÖBLIN, Alfred. “Faces, Images, and Their Truth” IN: *Face of Our Time*. London: Schirmer Art Books, 2003. Pp. 7-15.

“boxeadores”⁸³ presente no livro, ver imagem 4 nos anexos)⁸⁴, e o “membro a sociedade duelista” por outro lado, com um olhar orgulhoso e ostentando suas medalhas e símbolos de classe. O membro do parlamento também marca sua presença nesta prancha com seu guarda-chuva empunhado como uma espada que poderíamos remeter à bandeira ostentada pelos “premiados”⁸⁵, remetendo-nos de novo ao nacionalismo e à uma postura de combate, mas de uma classe que possui um outro tipo de relação com o mundo. É o que percebemos quando olhamos para a fisionomia do “industrialista” que toca uma mão à outra com as pontas dos dedos. Nas pontas dos dedos hábeis que manipulam a caneta, ou o lápis. Ele parece pensar com os dedos, a racionalidade perpassa o corpo e parece se exprimir através do delicado toque mútuo das pontas dos dedos, diferentemente dos punhos cerrados ou dos braços cruzados, ou ainda das mãos calejadas pelo trabalho manual (esta prancha passa a articular, colocar em relação, portanto, gestos, traços, posturas com posições políticas, organização familiares e relações de trabalho).

Pensando nos objetos e posições das mãos também montamos uma sexta prancha (ver prancha nº 6). Nesta prancha pensamos alguns usos da bengala, de maneira muito sutil e simples. Na primeira foto (canto superior direito da prancha) vemos a figura de um fazendeiro que repousa as mãos sobre a bengala, seus dedos se cruzam de maneira torta. A mão grossa e calejada forma uma figura desarmônica em certo sentido. Na segunda foto no entanto (canto superior esquerdo da prancha) vemos o “especialista em medicina herbal”⁸⁶ que repousa as mãos delicadamente sobre a bengala nos revelando uma outra forma de pensar e agir sobre o mundo com seu corpo. As diferenças entre as últimas duas fotos são um pouco mais sutis, poderíamos como na análise de Berger, dizer que tanto os ternos dos três jovens fazendeiros quanto o sobretudo do “pianista” escondem seus corpos, mas podemos observar uma retidão na postura do pianista. Os jovens fazendeiros

⁸³ “Boxers”, Cologne, ca. 1928. SANDER, August. 2003. Face of Our Time. London: Schirmer Art Books. Fotografia nº 13.

⁸⁴ Deve estar claro para o leitor que estas pranchas poderiam ser aumentadas, rearticuladas, colocar mais ou menos fotos em relação. Porém em virtude da extensão do livro de Sander e dos limites estabelecidos para este trabalho, o que mostramos são exemplos. Seria Ideal que o leitor pudesse ter em mãos os livros de Sander e que estivesse livre para montar suas próprias pranchas e relações. As que trazemos aqui são apenas alguns exemplos de articulações entre imagens e relações possíveis. Tentamos contudo colocar no trabalho o maior número de imagens citadas aqui possíveis. Esperamos ter aqui a compreensão do leitor.

⁸⁵ Vemos aqui que essas pranchas poderiam ser facilmente ampliadas, e reconstruídas pensando em um número mais amplo de relações, o que trazemos são exemplos com os quais pudemos trabalhar dentro dos limites de tempo de execução e de apresentação desta pesquisa

⁸⁶ “The herbal medicine expert”, Cologne, ca. 1928 SANDER, August. 2003. Face of Our Time. London: Schirmer Art Books. Fotografia nº 27.

posicionam suas bengalas no chão de forma que as seguram com toda sua mão, já o pianista posiciona a bengala de maneira que ela forme quase um ângulo reto com o chão e seu dedo indicador repousa sobre a bengala como se esta fosse uma extensão de seu corpo diferentemente dos jovens fazendeiros em que se observa um traje festivo que destoa e esconde um corpo formado a partir de uma experiência distinta com o mundo em relação àquela para o qual o terno e a bengala (a roupa social) foram concebidos.

A pose, desta forma, engendra e articula relações entre as imagens. Podemos aqui nos lembrar do que já dizia Roland Barthes em seu livro *A câmera clara*, quando discorrendo sobre o retrato fotográfico declarou que a fotografia, em seu modo de ver, devia muito mais ao teatro e seu flerte com a morte e com as máscaras do que à pintura. Além disso, nota que em um retrato fotográfico realizado com a ciência por parte do fotografado provocaria a fabricação de um corpo para a câmera, ou seja, um ato performativo, como podemos observar na passagem abaixo:

“(...) Ora, a partir do momento em que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a ‘posar’, fabrico-me instantaneamente outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem. Essa transformação é ativa: sinto que a Fotografia cria meu corpo ou o mortifica, a seu bel-prazer (...).”⁸⁷

Esse processo de fabricação de um corpo para a fotografia é essencial para compreendermos melhor o trabalho fotográfico de Sander, pois como pudemos observar, apropriando-me aqui dos conceitos elaborados por Barthes no já referido livro, há um predomínio do *studium* nas fotografias de Sander, ou seja, daquilo que essas fotografias teriam de pensado, de planejado, de “cultural”. Assim, ainda que sempre haja uma brecha para a centelha do acaso, as fissuras do *punctum* que Barthes trata, o rigor do trabalho de Sander faz com que seja de fundamental importância analisarmos as escolhas deliberadas do retrato, e para pensarmos as questões relacionadas ao *habitus*, convém analisarmos como o corpo carregado de experiências, aparece construído pelo olhar do fotógrafo a partir da pose.

A pose, pode também ser vista como uma técnica do corpo, como na definição do antropólogo francês Marcel Mauss:

“Chamo de técnica um ato *tradicional eficaz* (e vejam que nisso não difere do ato mágico, religioso, simbólico). Ele precisa ser *tradicional e eficaz*. Não há técnica e não há transmissão se

⁸⁷ BARTHES, Roland. 2009. *A câmera clara: nota sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova fronteira. P. 20.

não houver tradição. Eis em que o homem se distingue antes de tudo dos animais: pela transmissão de suas técnicas e muito provavelmente por sua transmissão oral [...] Nessas condições, cabe dizer simplesmente: estamos lidando com *técnicas do corpo*. O corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem. Ou, mais exatamente, sem falar de instrumento: o primeiro e o mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico, do homem, é seu corpo. Imediatamente, toda a imensa categoria daquilo que, em sociologia descritiva, eu classificava como “diversos” desaparece dessa rubrica e ganha forma e corpo: sabemos onde coloca-la.”⁸⁸

Portanto as técnicas corporais são, ao mesmo tempo, “tradicionalis”, passíveis de serem apreendidas e transmitidas e eficazes em sua relação com o mundo. Para este autor as técnicas dizem respeito a uma sociedade ou a um grupo de indivíduos, sendo objeto válido para o estudo sociológico e antropológico. Além disso, como já dito, elas seriam também eficazes, e por isso podemos compreender que elas são meios empregados com a finalidade de gerar certos efeitos, ou seja, seriam uma forma específica do indivíduo (ou grupo) de se relacionar com o mundo.

Pensar o corpo como instrumento técnico e as técnicas pelas quais operamos este instrumento implica em pensar um conhecimento que é apreendido com o corpo, e que o perpassa, sendo incorporado e executado pelo corpo que o apreendeu. Este processo de aprendizado para Mauss está estritamente relacionado com a ideia de tradição. O termo “tradição”, empregado por Mauss, por sua vez diria respeito a um modo de transmissão (ou propagação) da técnica, isso porque as *técnicas* são, tanto para Mauss quanto para Benjamin, meios de reprodução do social, ou ainda, de reprodução de formas específicas de organização da sociedade e da percepção. Os dois autores se baseiam na palavra grega “*techne*” que designa ao mesmo tempo técnica e arte, um fazer aparecer. De fato é nos escritos de Aristóteles⁸⁹ que Mauss irá recorrer para (concebendo-a como simultaneamente arte, técnica e corpo) pensar na noção de *técnicas do corpo* e de *habitus*.

Mas a aprendizagem das técnicas pela tradição está ligada, para Mauss à faculdade mimética. Para Mauss as crianças imitam, mas não é qualquer imitação que caracterizaria

⁸⁸ MAUSS, Marcel. As Técnicas do corpo In: *Sociologia e Antropologia*. Cosac Naify. São Paulo, 2013. P. 407.

⁸⁹ “Assim, durante muitos anos tive a noção da natureza social do ‘habitus’. Observem que digo em bom latim, compreendido na França, ‘habitus’. A palavra exprime, infinitamente melhor que ‘habito’, a ‘exis’ [hexis], o ‘adquirido’ e a ‘faculdade’ de Aristóteles (que era um psicólogo. Ela não designa os hábitos metafísicos, a ‘memória’ misteriosa, tema de volumosas ou curtas e famosas teses. Esse ‘habitus’ variam não simplesmente com os indivíduos e suas imitações, variam sobretudo com as sociedades, as educações, as conveniências e as modas, os prestígios. É preciso ver técnicas e a obra da razão prática coletiva e individual, lá onde geralmente se vê apenas a alma e as faculdades de repetição.” MAUSS, Marcel. As Técnicas do corpo In: *Sociologia e Antropologia*. Cosac Naify. São Paulo, 2013. P.404

essa aprendizagem das técnicas do corpo. As crianças imitam aquilo que se é “digno” de ser imitado, ou seja, o comportamento coletivamente legitimado. A exemplo desse aprendizado mimético o sociólogo e antropólogo francês relata como ficou surpreso ao perceber que mulheres francesas estavam imitando certa maneira de caminhar inspirada pela exposição às produções cinematográficas hollywoodianas.

Aqui chegamos a uma questão que nos é deveras interessante: pensar a reprodutibilidade técnica ao mesmo tempo como forma de produção do semelhante (e, portanto, como processo mimético) e ao mesmo tempo enquanto forma de transmissão de técnicas corporais. Ou seja, a reprodutibilidade técnica enquanto forma de, ao mesmo tempo engendrar e produzir semelhanças⁹⁰ (e diferenças a partir das semelhanças).

Segundo o antropólogo Michel Taussing:

“A fascinação de Benjamin com a mimesis deriva da confluência de três considerações: alteridade, primitivismo e o ressurgimento da mimesis com a modernidade. Sem hesitação Benjamin afirma que a faculdade mimética é o rudimento de uma forma de compulsão das pessoas de ‘se tornar e se comportar como algo mais’. A habilidade de imitar, e imitar bem, em outras palavras, é a capacidade de se tornar Outro. A descoberta da importância do processo mimético é ela mesma testemunha do tema duradouro de Benjamin, a aparência do ‘primitivo’ sem modernidade como resultado direto da modernidade, especialmente de seus ritmos da vida cotidiana de montagem e choque ao lado da revelação do inconsciente ótico tornada possível pelo maquinário mimético como a câmera e os filmes. Por definição, essa noção de recapeamento ou de ajuste de foco da mimesis se apoia na presunção de um ‘era uma vez’ de uma humanidade que era apta mimeticamente. A esse respeito Benjamin refere-se especificamente a mimica na dança, cosmologias de microcosmo e macrocosmo, a adivinhação por meio de correspondências relacionadas pelas entranhas de animais e constelações de estrelas.”⁹¹

⁹⁰ Ver também: Ver: BENJAMIN, Walter. “A doutrina das semelhanças” BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da história” In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas volume I)*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

⁹¹ “Benjamin’s fascination with mimesis flows from the confluence of three considerations: alterity, primitivism, and the resurgence of mimeses with modernity. Without hesitation Benjamin affirms that the mimetic faculty is the rudimento f a former compulsion of persons to ‘become and behave like somethig else.’ The ability to mime, and mime well, in other words, is the capacity to Other. The Discovery of the importance pf the mimetic is isteslf testimony to Benjamin’s enduring theme, the surfasse of ‘the primitive’ within modernity as a direct result of modernity, especially of its everyday life rythms of montage and shock alongside the revelation of the opitical uncouncious that is made possible by mimetic machinery such as the câmera and the movies. By definition, this notion of a resurfinfacing or refocussing of the mimetic rests on the assumption that ‘once upon a time’ mankind was mimetically adept. In this regard Benjamin refers specifically to mimicity in dance, cosmologies of microcosmo and macrocosmo, and divination by means of correspondences rvelated by the entrails of animals and contelations of stars.”TAUSSING, Michael. “Physiomic Aspects of Visual Worlds” In: *Mimesis and alterity: a particular history of the senses*. New York/London: Routledge, 1993. P. 19.

Já falamos aqui (ver capítulo 2) sobre a relação entre *mimesis* e adivinhação, mas o que Michael Taussing nos traz no parágrafo acima aponta para 1) a relação entre *mimesis* e alteridade (tal como define Lévi-Strauss: um processo de estranhamento de si e aproximação do outro)⁹² que se dá a partir dos processos miméticos e 2) a relação entre a reprodutibilidade técnica, o inconsciente ótico e a faculdade mimética.

Temos que nos atentar então para estes dois pontos e responder ao como seria possível conhecer-se a si mesmo e ao outro por meio da faculdade mimética (e em nosso caso mais especificamente por meio da fotografia ou do que Taussig chama de “maquinário mimético”) e como ao mesmo tempo em que os dispositivos técnicos serviriam como formas de visualização, ou como formas de “revelar” o “inconsciente ótico”, agindo como um treinamento do olhar e ao mesmo tempo engendra e cria semelhanças e diferenças no mundo.

Bruno Latour em seu texto “Como falar do corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre a ciência”⁹³ discorre sobre o sentido de “aprender a ser afetado”, ou seja, Latour se debruça sobre a ideia de um corpo como movimento dinâmico e afetivo no qual as faculdades de percepção e ação no mundo são adquiridas através de um treinamento:

“As partes do corpo, portanto, são adquiridas progressivamente ao mesmo tempo que as «contrapartidas do mundo» vão sendo registadas de nova forma. Adquirir um corpo é um empreendimento progressivo que produz simultaneamente um meio sensorial e um mundo sensível.”⁹⁴

Dentro desta perspectiva o autor cita o exemplo do treinamento de pessoas para perceber aromas distintos, e mostra-nos como nesse processo de familiarizar-se com novos aromas, e criar um órgão sensível que detecte novas diferenças olfativas cria-se ao mesmo tempo um novo leque de possibilidades de afetos entre corpo e mundo. Podemos perceber isso na seguinte passagem:

“Depois de treinados os narizes, a palavra «violeta» carrega finalmente a fragrância da violeta e de todas as suas tonalidades químicas. Através da materialidade dos instrumentos da linguagem, as palavras finalmente transportam mundos. O que dizemos, sentimos e fazemos é

⁹² LÉVI-STRAUSS, Claude. Jean-Jacques Rousseau, fundador das ciências do Homem. In: *Antropologia Estrutural dois*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. Pp. 45-57

⁹³ LATOUR, Bruno. “Como falar do corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre a ciência” In: ARRISCADO, João Nunes; ROQUE, Ricardo (orgs.) *Objectos Impuros: Experiências em Estudos sobre a Ciência*. Porto: Edições Afrontamento, 2008. Pp. 40 – 62.

⁹⁴ Ibid. P.40

desencadeado por diferenças registadas no mundo. A semelhança não é o único meio de incorporar mundos nas palavras - como se prova pelo facto de a palavra violeta não cheirar a violeta, ou de a palavra «cão» não ladrar -, embora isto não signifique que as palavras parem arbitrariamente sobre um mundo indizível de objetos. Além do mimetismo, a linguagem dispõe de vastíssimos recursos para se fixar na realidade. Ao contrário do famoso enunciado de Wittgenstein (que, nessa ocasião, devia ter-se remetido ao silêncio), o que não pode ser dito pode ser articulado.”⁹⁵

Aprender a ser afetado, portanto envolve um aumento da produção de diferenças no mundo, como o treinamento para a percepção de diferentes aromas, que se acaba por se articular com diferentes agentes do mundo os quais passam a poder afetar um corpo que antes era inerte a ação destes agentes. Não é à toa que Latour compara o próprio caso do treinamento olfativo com a fotografia e, poderíamos assim dizer, um treinamento do olhar. Assim, as fotografias feitas por Sander, concebidas enquanto Atlas (como as analisaremos mais a frente) articulam e ao mesmo tempo tornam sensíveis e operantes, sistemas de diferenças antes inertes. O atlas fotográfico de Sander age portanto de forma semelhante à maleta de odores usadas para o treinamento dos narizes, é o que o próprio Latour destaca na passagem abaixo:

“Toda a história da fotografia demonstra como as nossas experiências foram modeladas através das inovações técnicas, comerciais e estéticas das câmaras (Jenkins, 1979), exatamente do mesmo modo que os narizes foram treinados pela «*malette à odeurs*» e outros feitos da indústria de perfumes.”⁹⁶

Yves Michaud em seu texto “Visualizações – o corpo e as artes visuais” apresenta como as técnicas de visualização modificaram as formas de representação do corpo, tornando possível, aos pintores, por exemplo, testarem novas poses de seus modelos e, com o avanço da fotografia, dispensarem ganchos, colunas e acessórios necessários para a manutenção da pose do modelo. Mas, para, além disso, o autor demonstra a relação entre as formas de representação e o corpo. Destaco neste sentido a seguinte passagem:

“O corpo feito em parte transparente pela radiografia vai tornar-se o corpo visível pela microexploração médica (sondas miniaturizadas) ou o corpo de ora em diante visível sem invasão, graças ao scanner, À obtenção de imagens por ressonância magnética, à tomografia pela emissão de prótons. A viagem ao interior do corpo se torna possível e pode-se ‘ver’ o funcionamento dos

⁹⁵ Ibid. P.44

⁹⁶ Ibid. P. 58

órgãos, inclusive o órgão do pensamento, mesmo que as ‘verdadeiras imagens’ em questão sejam de fato imagens por convenção (em particular de colaboração) de dados numéricos abstratos.”⁹⁷

A partir destas passagens poderíamos pensar que os novos dispositivos técnicos, como o caso da câmera fotográfica, engendra diferenças no mundo e as torna sensíveis, como o inconsciente ótico benjaminiano, tornando os corpos sensíveis a diferentes agentes que passam agora a afetá-lo. Novas formas de visualização, ou melhor, novas formas de perceber aquilo que antes nos era imperceptível, de visualizar todo multiverso de relações antes invisíveis e com isso as tornar ativas, as novas tecnologias de visualização desta forma não apenas modificam o paradigma perceptivo a todo o instante, mas também constroem corpos e relações (corpos em relação) e todo um sistema de diferenças de pensar e conceber o mundo que poderíamos relacionar com o conceito de *habitus* como vimos anteriormente. Podemos também pensar aqui que a mimesis não é a única forma de articulação das relações entre os diferentes e semelhantes, mas apenas uma delas (como propõem Latour). Neste sentido podemos lembrar que Deleuze e Guattari criticam o conceito de mimesis da seguinte forma:

“Ao mesmo tempo trata-se de algo completamente diferente: não mais imitação, mas captura de código, mais-valia de código, aumento de valência, verdadeiro devir, devir-vespa da orquídea, devir-orquídea da vespa, cada um destes devires assegurando a desterritorialização de um dos termos e a reterritorialização do outro, os dois devires se encadeando e se revezando segundo uma circulação de intensidades que empurra a desterritorialização cada vez mais longe. Não há imitação nem semelhança, mas explosão de duas séries heterogêneas na linha de fuga composta de um rizoma comum que não pode mais ser atribuído, nem submetido ao que quer que seja designificante.”⁹⁸

Deleuze e Guattari ainda completam dizendo que:

“O mimetismo é um conceito muito ruim, dependente de uma lógica binária, para fenômenos de natureza inteiramente diferente. O crocodilo não reproduz um tronco de árvore assim como o camaleão não reproduz as cores de sua vizinhança. A Pantera Cor-de-rosa nada imita, nada reproduz; ela pinta o mundo com sua cor, rosa sobre rosa, é o seu devir-mundo, de forma a tornar-se ela mesma imperceptível, ela mesma a-significante, fazendo sua ruptura, sua linha de fuga, levando até o fim sua “evolução a-paralela”.⁹⁹

⁹⁷MICHAUD, Yves. “Visualizações – O corpo e as artes visuais” In: *História do corpo: As mutações do olhar: o século XX*. Petrópolis. Vozes, 2011. P. 545.

⁹⁸ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. “Introdução: Rizoma” In: *Mil platôs: Capitalismo e Esquizofrenia V.1*. São Paulo: Editora 34, 2000. P.19

⁹⁹ Ibid. P. 19

No entanto parece nos que a ideia de *mimesis* criticada pelos autores de *Mil platôs* se difere do conceito benjaminiano na medida em que para Benjamin a faculdade mimética permite uma leitura relacional de coisas deferentes no mundo não necessariamente dicotômica como a leitura dos homens nas estrelas, talvez aí operando em um sentido de “desterritorialização” e “reterritorialização”. Contudo aqui só queremos pontuar essa divergência, pois para nós o conceito de *mimesis* aparece como um disparador de questões mais do que como um conceito operante de fato, ficamos aqui com a definição de Latour que nos parece mais apropriada para pensarmos nossas questões referentes à percepção e as técnicas do corpo (e que de modo algum invalidam as reflexões de Mauss e de Benjamin), para pensar em um treinamento do corpo e em um sistema de diferenças¹⁰⁰, bem como para pensar em seus impactos na produção de um corpo sensível à elas por meio do treinamento da própria percepção que se pode dar pelos instrumentos técnicos como a fotografia.

Mais do que, como propõem Taussing uma “máquina de *mimesis*” ou uma máquina de semelhas, a fotografia e a reprodutibilidade técnica poderiam ser vistas, nesta concepção latourniana como uma máquina de afetos, ao engendrarem nos corpos órgãos e faculdades perceptivas animando uma série de relações que estavam antes inertes. É, portanto, uma máquina de produção e reprodução de diferenças que constrói simultaneamente, afetos, corpos, formas, desejos, percepções, e políticas.

É curioso notar que Pierre Bourdieu já teria compreendido o *habitus* e as *técnicas corporais* como um conjunto de diferenças que engendram e ao mesmo tempo são engendradas, nas palavras do autor:

“Estrutura estruturante que organiza as práticas e a percepção das práticas, o *habitus* é também estrutura estruturada: o princípio da divisão em classes lógicas que organiza a percepção do mundo social é, por sua vez, o produto da incorporação da divisão em classes sociais. Cada condição é definida, inseparavelmente, por suas propriedades intrínsecas e pelas propriedades relacionais inerentes à sua posição no sistema das condições que é, também, um *sistema de*

¹⁰⁰ Pensar em um sistema de diferenças implica em pensar também em uma lógica de articulação dos intervalos e das relações “secretas” ou “rizomáticas” as quais vimos nos capítulos anteriores e sobre as quais iremos tratar novamente em outros momentos do texto

diferenças, de posições diferenciais, ou seja, por tudo o que a distingue de tudo o que ela não é e, em particular, de tudo o que lhe é oposto: a identidade social define-se e afirma-se na diferença”¹⁰¹

O *habitus* para Bourdieu, constituiria, portanto, um sistema de diferenças, e articularia as homologias entre o que o autor considera como um “espaço do corpo” (ligado às *técnicas corporais*, aos modos de ser e agir no mundo) e um “espaço social” (caracterizado pela posição do indivíduo em um conjunto de relação de diferentes tipos de capitais). Ainda que se diferenciem em outros pontos, as análises de Latour e Bourdieu tem em comum, portanto o aspecto de considerar todo um sistema de pensamento e ação no mundo como construído a partir de um sistema de diferenças.

A passagem de Bourdieu citada acima também nos é interessante para pensar uma outra questão: a produção da identidade como produto deste sistema de diferença. Trataremos disso no capítulo a seguir, partindo de um relato de uma pessoa que foi fotografada por Sander.

Capítulo IV: “A imagem do outro lado do espelho”: identidade e alteridade na fotografia de August Sander

George Steeves¹⁰² traduziu para o inglês o relato retirado das anotações do General major Helmuth Stieff sobre sua experiência de ser fotografado por August Sander. No relato, Stieff nos narra dois processos fotográficos distintos, em um deles realizado no estúdio de Sander em Colônia no qual o fotógrafo pede ao General que não olhe nem para ele nem mesmo para a câmera, mas sim para um espelho posicionado na lateral e que assim se posiciona-se da forma como ele gostaria que os outros o vissem.

“Esta é uma auto-apresentação, a fase introdutória do processo de feitura do retrato. Como gostaríamos de ser vistos pelos outros. Não me olhe. Não olhe para as lentes. Olhe no espelho e silenciosamente diga a si mesmo, *este é o resíduo visual do como eu serei lembrado*’. Eu segui as instruções. Isso foi facilmente realizado já que o espelho conectava a distância com a câmera. A maneira de Sander de flutuar neste momento do processo fotográfico parecia delicadamente implicar que ele sabia meus segredos, que ele via dentro de me coração, e que minha reflexão estava segura com ele. Eu senti a confiança natural do homem, o calor do coração, sua compaixão. Ele deslizou o suporte da chapa de vidro na parte traseira da câmera e a expôs por vários segundos. Depois disso uma segunda exposição, mas em uma posição de pé. Sander falou

¹⁰¹ BOURDIEU, Pierre. “O *habitus* e os espaços dos estilos de vida” In: A Distinção: crítica social do julgamento. Porto Alegre: Zouk, 2015. P.165

¹⁰² STEEVES, George. 2013. “My afternoon with August Sander”. In: *August Sander: objective romantic*. MSVU Art Gallery/ABC Art Books Canada: Halifax. Pp. 37-42.

como se eu tivesse me projetado para a câmera e ele fosse apenas um facilitador”¹⁰³ (tradução minha)

Stieff, portanto segue as orientações de Sander e este dispara o obturador da câmera. Feita essas primeiras fotografia, Sander conta ao General sobre seu projeto fotográfico e pede para que façam uma foto externa.

“Ele me disse que por mais de duas décadas ele tinha acumulado uma coleção de retratos fotográficos, tanto comerciais quanto dirigidos por ele, com o objetivo de construir uma matriz da essência da humanidade. ‘Eu sou um romântico objetivo, um realista. Eu acredito no poder purificador de desejar por um outro lado da aparência externa. Eu chamo isso de a imagem do outro lado do espelho. Essa é a terceira dimensão do tabuleiro de xadrez de minhas imagens.’”¹⁰⁴

Aceito o convite, Stieff conta como a atitude do fotografo se modificou, ele passou a dirigir intensamente o modelo, apontou vários elementos que havia observado no General, como a forma de sorrir, o modo como posicionava, quando pensativo, a mão direita sobre a mão esquerda segurando um cigarro, como procurou destacar a estrela no peito do general dirigindo a pose do modelo de modo com que conseguisse dar o destaque pretendido à estes elementos observados durante o tempo em que tinham passado juntos. Stieff ainda conta como foi sua recepção sobre as fotos, destaco a seguinte passagem:

“As fotografias de estúdio com suas poses canônicas mostram a face que eu apresento para o mundo, minha ‘auto-apresentação’, como voce tinha dito – sua câmera intensificou e refinou o que eu aspiro projetar. A fotografia fora do estúdio na casa de Frau é uma face que eu dificilmente conheço, mas a qual eu aceito completamente a validade, uma face que eu certamente tenho na plenitude do tempo. Otilie está cativada por ela”¹⁰⁵

¹⁰³ “This is the self-presentation, the introductory phase of the portrait-making process. How we wish to be seen by others. Don’t look at me. Don’t look at the lens. Look in the mirror and silently tell yourself, *this is the visual residue of how I will be remembered.*” I did as instructed. This was easily accomplished as the mirror bridged the distance to the camera . Sander’s way of floating into this moment of picturemaking seemed to delicately imply he knew my secrets, he saw into my heart, and my reflection was safe with him. I felt the natural truthfulness of the man, his warmth of heart, his compassion. He slid the glass plate holder into the back of the câmera and exposed it for several seconds. After that, a second exposure, but in a standing position. Sander talked as if I’d willed myself into his camera, and he was merely a facilitator. STEEVES, George. 2013. “My afternoon with August Sander”. In: *August Sander: objective romantic*. MSVU Art Gallery/ABC Art Books Canada: Halifax. P.38

¹⁰⁴ He told me that for more than two decades he had been amassing a collection of photographic portraits, both commercial and self-directed, with the objective of constructing a matrix of humanity’s essence. “I am an objective romantic, a realist. I believe in the purifying power of craving for the other side of outward appearance. I call it the image on the other side of the mirror. This is the third dimension of the checkerboard matrix of my pictures.” STEEVES, George. 2013. “My afternoon with August Sander”. In: *August Sander: objective romantic*. MSVU Art Gallery/ABC Art Books Canada: Halifax. P.38

¹⁰⁵ “The studio photographs with their canonical poses show the face that I present to the world, my ‘self-presentation’, as you have said—your camera work has both intensified and refined what I aspire to

(Tradução minha).

É de se supor pelo rigor da obra do fotógrafo, que, se não todos, a maior parte dos retratos realizados por Sander tenham partido de procedimentos semelhantes. Neste relato podemos observar o uso de dois procedimentos distintos, com efeitos igualmente diversos. No primeiro procedimento, visto como um resíduo visual da memória, um espelho é utilizado para que o retratado construa a própria pose, a imagem que idealiza de si e/ou a imagem com que gostaria de ser lembrado, uma disputa pela memória e por contar tal memória. Há um reconhecimento maior de si nestas primeiras imagens do que na segunda na qual a interferência da direção do fotógrafo é mais intensa e predomina sobre as intensões auto-representativas do fotografado. O próprio Sander coloca este segundo procedimento como “a imagem do outro lado do espelho” como lembra Stieff, ou seja, ao contrário do primeiro procedimento no qual o retratado projetaria a imagem de sua identidade ou de como gostaria que os outros o vissem utilizando-se da projeção desta imagem no espelho, o segundo procedimento devolve para o retratado um imagem que é refletida por um outro olhar (ou pelo olhar de um outro) caracterizado por uma atuação mais ativa (ou ao menos mais diretamente ativa) do fotógrafo na direção do fotografado (destacando gestos, traços, posturas, observados). Neste segundo caso há uma dificuldade no auto reconhecimento.

Stieff conta (no relato traduzido por George Steeves) do espanto de sua mulher ao ver a foto dirigidas por Sander na locação externa, dizendo que nela parecia que Stieff já havia ido para a guerra, mas ao mesmo tempo é evidenciado no relato a atenção e o olhar treinado de Sander para perceber determinadas características e gestos particulares sendo Stieff termina por reconhecer que aquela deveria ser uma face que ele apresenta a maior parte do tempo.

Podemos aqui lembrar do que diz Marilyn Sthrathern na seguinte passagem:

“As imagens são apresentadas por meios de artefatos. Nas culturas em que os artefatos são extremamente personalizados, isso também acontece por meio de pessoas em sua forma corpórea; nos casos em que as pessoas também são objeto da consideração dos outros, a

project. The outdoors photograph at Frau Schwan's house is a face I hardly know, but of which I completely accept the validity, a face I will surely have in the fullness of time. Otilie is captivated by it". STEEVES, George. 2013. "My afternoon with August Sander". In: August Sander: objective romantic. MSVU Art Gallery/ABC Art Books Canada: Halifax. P. 41.

apresentação se dá em performances de todos os tipos. As pessoas se objetificam ou se apresentam de inúmeras formas, mas sempre assumem uma forma específica.”¹⁰⁶

A autora ainda completa dizendo que:

“Um evento tomado como *performance* deve ser conhecido por seu efeito: ele é compreendido em termos do que contém, das formas que oculta ou revela, do que está registrado nas ações de quem o testemunha. Uma sucessão de formas é uma sucessão de deslocamentos, sendo cada uma delas uma substituição do que sucedeu anteriormente, e assim, em certo sentido, contém tanto o que veio antes quanto seus efeitos sobre a testemunha. Nesse sentido, cada imagem é uma nova imagem. Como consequência, o tempo não é uma linha divisória que divide os acontecimentos; ele reside na capacidade de uma imagem evocar o passado e o futuro simultaneamente.”¹⁰⁷

Assim a pose (análoga a *performance*, como vimos no capítulo anterior) que pode ser projetada em um espelho ou dirigida pelo fotógrafo engendra determinadas dimensões de uma apresentação de si, mas se caracteriza em ambos os casos como uma apresentação. Deixar-se dirigir pelo fotógrafo também é um dado considerável para a análise, pois implica em deixar-se afetar por essa direção. Cada modo de apresentação de si articula diferentes relações e feixes de relações,. O primeiro (a imagem refletida no espelho) aparece nesse muito ligado à ideia de índio e de uma construção de uma narrativa (ou melhor, de uma imagem) de si, e a segunda (a fotografia com maior intervenção direta de Sander sobre a pose do retrato) aparece mais ligada à observação do fotógrafo de traços particulares dentro de um escopo maior de relações.

O cruzamento de olhares entre fotógrafo e fotografado também é interessante para compreendermos melhor este trabalho fotográfico. Sander, como afirma Benjamin, cria seus tipos a partir de suas observações imediatas, isso quer dizer que não se pauta por conceitos ou teorias sociológicas bem fundamentadas, mas apesar de uma invenção não quer dizer que Sander construa-os simplesmente de uma imagem já preconcebida anteriormente ao contato com o fotografado, o relato de Stieff demonstra uma atenção minuciosa a detalhes dos gestos e posturas dos retratados as quais o fotógrafo procura evidenciar:

“General Stieff, eu tenho observado que você tem um estreito sorriso, e quando pensativo você segura sua mão direita sobre a esquerda segurando um cigarro. Por favor faça isso para a

¹⁰⁶ Ibid. P. 212

¹⁰⁷STRATHERN, Marilyn. “Artefatos da história: os eventos e a interpretação das imagens” In: *O efeito etnográfico e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.P. 215

câmera. Também dobre levemente seus cotovelos para cima para que sua Cruz Alemã em ouro fique na luz. E se você não se importar, amarrote levemente seu uniforme.’ Ele então foi na ponta dos pés de volta para sua câmera e com gestos semelhantes ao de um maestro, silenciosamente dirigiu-me para a pose sugerida. O obturador da câmera foi ativado, o click um tanto audível.” (tradução minha)¹⁰⁸

Mais do que isso, nesses dois procedimentos temos implicações diferentes. Se por um lado as fotografias de frente para o espelho geram uma imagem em que Stieff é capaz de reconhecer-se a si mesmo, bem como os seus próximos (como sua esposa) conseguem também o reconhecer, isso se dá por uma imagem de uma projeção de si meticulosamente pensada e refletida pelo fotografado, na qual o fotógrafo, na visão de Sander seria apenas um “facilitador”. O que está em jogo neste primeiro procedimento é sua identidade, as impressões que a pessoa gostaria de transmitir, as poses e gestos com os quais se reconhece e/ou gostaria de ser reconhecido, a construção da imagem fotográfica neste caso se dá pela auto-projeção no espelho da imagem que o retratado faz de si mesmo.

Por outro lado o que está em jogo no segundo procedimento é um processo de alteridade na medida em que a imagem produzida de si passa pela observação do outro e engendra um conjunto de percepções, torna visível o “inconsciente ótico” de tal maneira que desperta o estranhamento de si mesmo e produz um outro corpo na medida que é capaz de rasgar e dobrar a imagem, colocar traços, gestos e posturas em relação. Ou ainda, na medida em que é capaz de criar um outro corpo a partir dessas articulação e de criar ao mesmo tempo órgãos sensoriais que possam percebê-lo e serem afetados por ele. A observação e a leitura de gestos que talvez sejam mesmo inconscientes (observação da manifestação de um “sintoma”)¹⁰⁹, e que expressariam, além de uma posição social do General (um estado preocupado ou pensativo) são postos em evidencia pela pose dirigida pelo fotógrafo. Curioso que a esposa de Stieff (no relato escrito pelo mesmo) pareça, de maneira semelhante aos astrólogos para Benjamin, ler o destino do general nesta imagem ao dizer que na fotografia dirigida por Sander o marido parecia já ter ido para a guerra.

¹⁰⁸ “‘General Stieff, I have observed that you have a straight-mouth smile, and when pensive you clasp your right hand over the left holding a cigarette. Please do this for the camera. Also bend your elbows slightly upward so your German Cross in Gold catches the light. And if you wouldn’t mind, also slightly rumple your uniform.’ He then tiptoed back to his camera and with gestures resembling those of an orchestra conductor, silently directed me into the suggested pose. The camera’s shutter was activated, its snick quite audible.” STEEVES, George. 2013. “My afternoon with August Sander”. In: *August Sander: objective romantic*. MSVU Art Gallery/ABC Art Books Canada: Halifax. P. 39

¹⁰⁹ Ver: DIDI-HUBERMAN, Geroges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

Se o conjunto de imagens de Sander corresponde à um Atlas, cada fotografia poderia ser pensada como um mapa que seleciona elementos dos corpos, lugares, vestimentas, e outros elementos para compor percursos visuais e formar no todo um sistema de diferenciações. Assim que destacado um conjunto de características para compor esse mapa os retratados por Sander podem estranhar-se a si mesmos por meio das fotografias, mas este é um exercício que o próprio fotógrafo praticava consigo mesmo e com seus próximos, como na fotografia dos “estudantes trabalhadores” (em que seu filho Erich aparece no canto esquerdo da fotografia, mas não é identificado).

A pose permite que o fotógrafo apresente ao fotografado um outro corpo, um outro sistema de diferenças, todo um conjunto de características a priori invisíveis que passam por meio da fotografia à poderem ser visualizadas e tornam-se neste processo, conscientes e ativas. Isso é possível porque os comportamento, as poses, gestos, e demais *técnicas do corpo* ou componentes do *habitus* existem também fora do corpo do indivíduo, é para isso que Richard Schechner aponta na seguinte passagem:

“Os praticantes de todas essas artes, ritos, e curas assumem que alguns comportamentos – sequências de eventos organizadas, roteiros de ações, textos conhecidos, movimentos marcados – existem separadamente dos performers que ‘fazem’ estes movimentos. Porque o comportamento é separado daqueles que o estão comportando, o comportamento pode ser guardado, transmitido, manipulado, transformado. Os performers entram em contato com, recuperam, relembram, ou até mesmo inventam essas tiras de comportamento e recomportam de acordo com essas tiras, ou são absorvidos por eles” (tradução minha)¹¹⁰

Neste trecho Schechner nos mostra que os comportamentos existem separados de seus praticantes, existem fora deles e podem ser guardados, modificados e recomportados. Existem então uma separação entre o(s) “eu(s)” do praticante e o(s) comportamento(s) dos quais ele se utiliza. Estes comportamentos são portanto, aprendidos, incorporados, recomportados, guardados, possuem toda uma lógica de agencia própria em um corpo que se sensibiliza, que é treinado para ser afetado por eles. Pierre Clastres já dizia que: *O*

¹¹⁰ “The practitioners of all these arts, rites, and healings assume that some behaviors – organized sequence of events, scripted actions, known texts, scored movements – exist separate from the performers who ‘do’ these behaviors. Because the behavior is separate from those who are behaving, the behavior can be stored, transmitted, manipulated, transformed. The performers get in touch with, recover, remember, or even invent these strips of behavior and then rebehave according to these strips, either by being absorbed into them (Brecht’s *Verfremdungseffekt*).” Restored Behavior. SCHECHNER, Richard. “Restoration of Behavior” In: *Between theater and anthropology*. UniversityOfPennsylvaniaPress. Philadelphia, 1985. P. 35.

corpo mediatiza a aquisição de um saber e esse saber é inscrito no corpo”¹¹¹ Mas poderíamos ir ainda mais além e dizer que os comportamentos e *técnicas do corpo* (que são resultantes de determinados meios de ser agir e conceber o mundo formados nas experiências dos indivíduos com o mundo¹¹², como nos dizia Mauss e Bourdieu) carregam memórias das relações dos sujeitos que os comportam, mas uma memória relacional dessa práticas.

Na medida em que concebemos o conjunto das imagens de Sander enquanto atlas e cada fisiognomía como um mapa de relações mnemónicas nos atentamos para a possibilidade de articulação de uma memória fora de si¹¹³: uma memória, presente de fmaneira latente na forma dos gestos¹¹⁴ que atravessa os corpos e os tempos não se esgotando ou se limitando à um único corpo individualizado, mas e que, como as imagens, se põem em relação e se articulam ativando feixes rizomaticos de relações. O estranhamento dos retratados daí pode decorrer da tomada de consciência de uma memória secreta (latente ou esquecida) inscrita em seu corpo, mas existente fora dele que pela imagem é capaz de ser visualizada, e neste processo é ativada no corpo do indivíduo podendo então afetar, ganhando novamente vida (como define Laour no texto já mencionado).

Podemos mencionar como exemplos dessas relações secretas dos gestos as aproximações das formas estéticas utilizada para retratar as “Garotas Camponesas” com as empregadas nos trabalhos de Mary Ellen Mark intitulado *Twins* ou como na fotografia intitulada “gêmeas idênticas”¹¹⁵, ou ainda como em um fotograma de “*O iluminado*” ou no quadro *As duas irmãs*” (ver prancha nº7). Essas relações de semelhança engendradas

¹¹¹ CLASTRES, Pierre. “Da tortura nas sociedades primitivas” In: *A sociedade contra o Estado – pesquisas de antropologia política de Pierre Clastres*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. P. 193.

¹¹² Em momento algum para nós a dimensão da experiência se faz menos presente, apontar a existência dos comportamentos fora dos indivíduos não é de maneira alguma suprimi-la, mas dizer que uma vez existentes esses comportamentos adquirem uma vida e uma lógica própria, um poder de afetar e ser afetado.

¹¹³ Em sua conferência intitulada *Que emoção! Que emoção?* Didi-Huberman destaca que as emoções seriam um “movimento para fora de si”, um movimento que atravessa nossos corpos, se manifesta nele, mas não se limitariam a eles na medida em que são linguagem e que ao serem linguagem são também expressões coletivas e que neste sentido o projeto *Mnemosyne* de Aby Warburg é uma tentativa de contruir uma história da manifestação das emoções através dos “gestos emotivos” os quais Warburg chamou de “fórmulas patéticas”. Ver: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que emoção! Que emoção?* São Paulo: Editora 34. 2016.

¹¹⁴ Ver: DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

¹¹⁵ ARBUS, Diane. *Identical Twins*, Roselle, New Jersey, 1967.

pela comparação das formas das poses, dos gestos e das vestimentas, fazem com que seja possível verificar a recorrência de uma forma de construção e sensibilização dos corpos, à despeito de qualquer intenção consciente dos artistas, que apontam para uma forma de representação e de percepção do semelhante e das relações entre irmãos, a semelhança entre as formas gestuais, de vestimenta e etc, parece assim nos remeter inconscientemente (no momento em que evocamos outras imagens para pensar) em ler as semelhanças entre as formas como semelhanças de posição no mundo e como semelhanças da capacidade de afecção desses corpos. Ou ainda, poderíamos pensar as próprias imagens de Sander por meio do trabalho de Michael Somoroff, “ausência de sujeito” o qual remove retratados por Sander das imagens (ver imagen nº 3 nos anexos) e faz com que tentemos mobilizar nossa memória e preencher o vazio deixado pela ausência de sujeito, nesse processo evocamos alguns elementos retirados de nossas memórias e somos capazes de mobilizar ainda outros elementos de nosso próprio imaginário, adquirido pela experiência particular, para preencher este espaço que não é de todo vazio. É um espaço trabalhando incessantemente pela memória e pela imaginação. Nas imagens as próprias noções de sujeito, indivíduo, tipo e grupo são constantemente remontadas a partir das articulações entre o uno e o todo, e do engendramento de novas relações.

Assim, por exemplo, a articulação dos gestos das “imagens do outro lado do espelho” de August Sander, relaciona com problemas ligados à imagem de si e à identidade nós (em sentido que Ellias Apontam em *Os Alemães*), na medida em que essa frágil imagem da identidade nacional Alemã pode ser abalada ou rearticulada nas fotografias de Sander por uma série de imagens que remontam uma sociedade heterogênea, com diferentes formas de pensar, e agir, diferentes corporeidades que se afetam mutuamente (e de maneiras distintas) na forma de imagens postas em relação. A própria ideia de sujeito na fotografias de Sander poderia ser empregada na medida em que as fotografias possuem uma agencia sobre o mundo no sentido dos afetos, quando postas em relação em um sistema de diferenças; pode não haver indivíduos representados (em sentido estrito, na medida em que essas imagens configuram tipos), mas podem configurar sujeitos na medida em que tem capacidade de afetar e serem afetadas.

Podemos aqui nos lembrar que Roland Barthes, em *A câmera clara*, ao procurar por uma fotografia na qual reconhecesse a imagem de sua própria mãe é curiosamente estimulado, pelo estranhamento das imagens de sua mãe adulta, à percorrer uma série de outras imagens produzindo, neste movimento, todo um conjunto de reflexões sobre a imagem fotográfica.

Mais curioso ainda é notar, que é justamente em uma imagem de sua mãe criança que Barthes reconheceu, por meio dos gestos e da pose fotográfica, a imagem “justa”, nas suas palavras, na qual reconhecia sua mãe. Essa imagem, como é sabido, Barthes não nos dá à ver, mas a descreve e nos induz à imaginá-la, deixa uma lacuna em seu livro que ao mesmo tempo permite-nos estabelecer nossas próprias conexões. É no sentido de um desejo “que arde” em Barthes que este percorre as fotografias em busca da imagem de sua mãe e a reconhece justamente pela pose, pelos gestos (manifestação de um sintoma). É neste sentido que, ao contrário da “anatomia comparada”, a “fisionomia comparada” (das quais fala Döblin no prefácio ao livro *Face of Our Time* já citado aqui) rompe com a ideia de um corpo dividido em órgãos que compõem um organismo, bem como com a ideia de identidades, e, pela alteridade faz com que percorramos as imagens movidos por um desejo de saber pelo qual relacionemos formas, sintomas e sobrevivências. E ao fazê-lo é capaz de promover uma concepção de “corpo sem órgãos”¹¹⁶, “corpos de intensidades”¹¹⁷ dotados de capacidade de afetar e de serem afetados.

Podemos aqui lembrar do que Deleuze e Guatarri nos dizem sobre “como formar para si um corpo sem órgãos”¹¹⁸:

“Eis então o que seria necessário fazer: instalar-se sobre um estrato, experimentar as oportunidades que ele nos oferece, buscar aí um lugar favorável, eventuais movimentos de desterritorialização, linhas de fuga possíveis, vivenciá-las, assegurar aqui e ali conjunções de fluxos, experimentar segmento por segmento dos contínuos de intensidades, ter sempre um pequeno pedaço de uma nova terra. É seguindo uma relação meticulosa com os estratos que se consegue liberar as linhas de fuga, fazer passar e fugir os fluxos conjugados, desprender intensidades contínuas para um CsO. Conectar, conjugar, continuar: todo um "diagrama" contra os programas ainda significantes e subjetivos. Estamos numa formação social; ver primeiramente como ela é estratificada para nós, em nós, no lugar onde estamos; ir dos estratos ao agenciamento mais profundo em que estamos envolvidos; fazer com que o agenciamento oscile delicadamente, fazê-lo passar do lado do plano de consistência. É somente aí que o CsO se revela pelo que ele é, conexão de desejos, conjunção de fluxos, continuum de intensidades [...] Porque o CsO é tudo isto: necessariamente um Lugar, necessariamente um Plano, necessariamente um Coletivo (agenciando elementos, coisas, vegetais, animais, utensílios, homens, potências, fragmentos de tudo isto,

¹¹⁶ Ver: DELEUZE, Guilles; GUATARRI, Félix. “28 de novembro de 1947 – como criar para si um corpo sem órgãos” In: *Mil platôs: Capitalismo e Esquizofrenia V.3*. São Paulo: Editora 34, 1999. Pp. 8 - 27

¹¹⁷ Op.cit.

¹¹⁸ Op.cit.

porque não existe "meu" corpo sem órgãos, mas "eu" sobre ele, o que resta de mim, inalterável e cambiante de forma, transpondo limiares).”¹¹⁹

Podemos compreender então que na medida em que as fotografias de Sander permitem, em sua relação umas com as outras, perceber a maneira com que os corpos, objetos, vestimentas, (entre outros elementos) afetam outros corpos e são afetados por eles, não à maneira dos encontros ao acaso da vida cotidiana, mas sim por meio de um atlas que permitem a comparação destes afetos e de suas intensidades, e na medida em que para fazer-nos perceber essas diferenças (muitas vezes presentes em um estado latente, como vimos) constroem um corpo capaz de afetar e ser afetado por essas diferenças, nos aproximamos da ideia de um corpo sem órgãos (“CsO”).

Considerações finais:

A análise fotográfica põem a prova nossa capacidade de duvidar e de questionar; tendemos a acreditar no que vemos mesmo tendo consciência da construção fotográfica, é preciso pois buscar o caminho inverso, da desconstrução do discurso fotográfico. É no rastro de um estranhamento que nosso olhar percorre as imagens e na medida que o faz evoca outras imagens para pensar, sejam de Sander ou não. Assim, as fotografias de Sander que podem apresentar uma grande eloquência e um discurso pronto sobre a sociedade de sua época, permitem também àquele que as olha criar seus próprios percursos e suscitar suas próprias questões, de modo que munir-se dos mecanismos criadores de discursividade dentro do trabalho de Sander é fundamental para precaver-se de tomar as fotografias como representação fidedigna do real, mas explorar os elementos simbólicos distintos presentes nas fotos, estranhá-los, compará-los com outras fotografias de Sander ou de outrem.

As imagens se relacionam entre si, como na proposição de Etienne Samain, na medida em que as “imagens são formas que pensam”¹²⁰:

“A imagem teria uma ‘vida própria’ e um verdadeiro ‘poder de ideação’ (isto é, um potencial intrínseco de suscitar pensamentos e ‘ideias’) ao se associar com outras imagens [...] Algo semelhante se produz também na frase musical quando as sete notas tonais literalmente se ‘tocam’ e ‘ressoam’ entre elas, promovendo efeitos sonoros singulares e quase

¹¹⁹ Ibid. P. 22

¹²⁰ SAMAIN Etienne. 2012. “As imagens não são bolsa de sinuca. Como pensam a imagem” In: *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora Unicamp.

infinitos.”¹²¹

Assim, a comparação das imagens de Sander é possível não só entre as próprias imagens do fotógrafo, devido, à como já mencionamos, sua elevada coerência estética, mas também com outras imagens (fotográficas ou não, do mesmo período histórico ou não) que fazem parte do nosso repertório imagético e as quais evocamos para questionar e interrogar aquilo que vemos. As imagens poderiam, nesta proposição, serem associadas por meio de sua forma, não havendo portanto separação entre forma e conteúdo.

Podemos ir um pouco mais além no caso específico da fotografia ao notarmos a especificidade da técnica fotográfica para Walter Benjamin:

“A pesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha de acaso, do aqui e do agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo olhando para trás¹²². A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através dos seus recursos auxiliares: câmera lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional.”¹²³.

Esta nova realidade que passa a poder ser acessada por meio dos recursos técnicos proporcionados pelas câmeras fotográficas, como podemos observar no trecho citado de “A pequena história da fotografia”, diz respeito ao entre tempo, ou mesmo um “entre-imagens”. O que está inconsciente, inacessível aos nossos olhos nus e que a fotografia revela, para o autor, se trata dos traços entre os movimentos que só podemos perceber através de largos traços preenchidos pelo trabalho de nossa imaginação e que a fotografia

¹²¹ Ibid. P. 22

¹²² É possível então localizar aqui um germe dos conceitos de “*studium*” e de *punctum* desenvolvido por Roland Barthes em *A câmera clara*, na medida em que para este o primeiro conceito se refere àquilo que é deliberadamente pensado na imagem, aquilo que nela habitaria de “cultural” e no segundo conceito às relações que escapam à premeditação da construção das imagens, pequenas brechas, fissuras, e vestígios que suscitam o interesse investigativo do observador e que o faz, na relação anacrônica da imagem remontar e desdobrar o tecido do tempo na procura de relações com outras imagens e com as coisas do mundo.

¹²³ BENJAMIN, Walter. 1987. “Pequena história da fotografia” In: *Magia e técnica, arte e política* (ensaios sobre literatura e história da cultura). (trad. Sérgio Paulo Rouanet). São Paulo: Editora Brasiliense. p. 94.

permite, de algum modo, visualizar¹²⁴.

Disto a que chamo de “entre-imagens”¹²⁵: este momento, e ao mesmo tempo espaço, revelador do “inconsciente ótico” benjaminiano o qual divide o tempo inexoravelmente – do mesmo modo com que a moda o divide - é capaz de evocar, se reorganizar e se rearticular com outras imagens que carregamos conosco por meio de nossas experiências com o mundo. Chamo de “entre” não só por se situar em um corte de tempo ou de movimento, mas por ser um silêncio pungente, um intervalo pelo qual podemos compreender, a partir de uma interpretação que fazemos segundo nossas próprias categorias de percepção, ou seja, um espaço que nossa imaginação é capaz de percorrer articulando imagens produzidas em tempo-espacos distintos.

A analogia entre as imagens e a música parece ganhar novo escopo à medida que aprofundamos nossa reflexão. Isso porque, ao menos na teoria musical ocidental, até onde tenho conhecimento, temos as sete notas musicais que se separam pelos intervalos entre tons e semitons (meio tom), elas podem se arranjar (e rearranjar), em uma determinada ordem. Uma música escrita em Dó maior, por exemplo, pode ter sua escala transposta para outra tonalidade, elevando-a, por exemplo, um tom acima para Ré maior, assim, todas as notas desta partitura se modificam, mas se preservam o ritmo (tempo e contra-tempo) e o intervalo de tons e semi-tons entre as notas.

O que destaco é que a forma pela qual a música é percebida e se mantém reconhecível se dá por meio da preservação do ritmo e dos intervalos. As notas musicais por si só pouco importam, o que importa é um elemento indizível contido no intervalo, trabalhado por nosso inconsciente e que suscita a forma da música. Existe então um silêncio do intervalo de um tom entre o Dó e o Ré ou entre o Ré e o Mi, no entanto este silêncio é mais importante do que as notas em si. Sobre o intervalo e o silêncio, o filósofo Merleau-Ponty nos diz que:

“No tocante à linguagem, se é a relação lateral do signo como o signo que torna ambas significantes, o sentido só aparece na intersecção e como que no intervalo das palavras [...] Se o

¹²⁴ Não devemos, contudo, acreditar que Benjamin propunha que a fotografia é mais ou menos verdadeira do que a obra de arte aurática ou do que a nossa própria visão; isso de nada nos acrescentaria e seria uma leitura por demais enviesada da obra do autor. O que está sendo proposto é uma atenção para esta nova forma de percepção, distinta das demais, buscando compreender as novas potencialidades de reflexão sobre a realidade proporcionadas pelo novo instrumento ótico em questão: a câmera fotográfica.

¹²⁵ Podemos lembrar aqui do que Didi-Huberman diz à respeito do “entrever”: “Digo entrever, o que não significa exatamente <<ver menos bem>>, mas pelo contrário, ver sob o ponto de vista das <<relações íntimas e secretas entre as coisas, as correspondências e as analogias>>.” DIDI-HUBERMAN, Georges. “Mesas para reunir a fragmentação do mundo” In: *Atlas ou a gaia ciência inquieta: o olho da história*, . Lisboa: KKYM + EAUM, 2013. P. 43

signo só quer dizer algo na medida em que se destaca dos outros signos, seu sentido está totalmente envolvido na linguagem, a palavra intervém sempre sobre um fundo de palavra, nunca é senão uma dobra do imenso tecido da fala.”¹²⁶

E o filósofo ainda completa:

“Ora se eliminarmos da mente a ideia de um *texto original* de que nossa linguagem seria a tradução ou a versão cifrada, veremos que a ideia de uma expressão *completa* é destituída de sentido, que toda linguagem é indireta ou alusiva, e é se preferir, silêncio. A relação do sentido com a palavra já não pode ser essa correspondência ponto por ponto que sempre temos em vista. Sussure observa ainda que ao dizer *the man I love*, o inglês se expressa tão completamente como o francês ao dizer *l'homme 'que' j'ame* (o homem que amo). O pronome relativo, dirão, não é expresso pelo inglês. A verdade é que, em vez de sê-lo por uma palavra, é por um branco entre as palavras que passa a fazer parte da linguagem.”¹²⁷

Neste texto, Merleau-Ponty ainda nos diz que as formas são imediatamente reconhecidas assim como a música em escalas transpostas, como mencionamos anteriormente. No entanto, devemos ainda ponderar se a nossa comparação entre imagem e música não é por demais grosseira, pois se como afirma Sylvain Maresca:

“[...] as fotografias não dizem nada já que não recorrem nem à palavra nem à escrita. Nós as vemos, olhamos para elas, mas não as ouvimos, da mesma maneira que não podemos lê-las. Permanecem mudas. E até aí deveríamos encontrar um qualificativo melhor, pois este faz por demais referência à privação da palavra: ser mudo significa que não pode falar. Mas será que as fotografias falam sem poder fazê-lo? Nada é menos certo. Qualificá-las de ‘silenciosas’ seria talvez mais apropriado na medida em que esse epíteto designa um estado (o silêncio) mais do que uma ausência.”¹²⁸

Mas se tal como o sociólogo francês Silvan Maresca aponta as imagens são silenciosas é justamente por seu silêncio (esta outra possível manifestação dos intervalos que nos punge) que as imagens que as imagens, em nosso caso fotográficas, podem se relacionar com a música, na medida em que permite uma articulação entre formas e a formação de um “inconsciente estético”. É o que afirma Roland Barthes ao mencionar em *A câmera clara* a seguinte discussão entre Janouch e Kafka:

“No fundo – ou no limite – para ver bem uma foto mais vale erguer a cabeça ou fechar os olhos. ‘A condição prévia para a imagem é a visão’, dizia Janouch a Kafka. E Kafka

¹²⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. “A linguagem indireta e as vozes do silêncio” In: *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosca Naify. 2013. P.63

¹²⁷ Idem. P.65

¹²⁸ MARESCA, Sylvain. 2012. “O Silêncio das imagens” In: E. Samain. *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora Unicamp P. 37.

respondia: ‘Fotografam-se coisas para expulsá-las do espírito. Minhas histórias são uma maneira de fechar os olhos.’ A fotografia deve ser silenciosa (há fotos tonitruantes, não gosto delas): não se trata de uma questão de ‘discrição’, mas de música. A subjetividade absoluta só é atingida em um estado, um esforço de silêncio (fechar os olhos é fazer a imagem falar no silêncio). A foto me toca se a retiro de seu blá-blá-blá costumeiro: ‘Técnica’, ‘Realidade’, ‘reportagem’, ‘Arte’ etc.: nada dizer, fechar os olhos, deixar o detalhe remontar sozinho à consciência efetiva.”¹²⁹

O “*punctum*” da imagem estaria então para Barthes no silêncio que, assim como na música, seria o ápice da subjetividade. Na música, o silêncio é lido na forma da pausa, ele é tocado por assim dizer, como uma nota musical e ele é essencial na construção daquilo que chamamos de “frase musical”, mas não só a pausa, o intervalo entre uma nota e outra ou o intervalo de tempo mínimo - o contratempo - entre uma nota e outra que, além de serem representados, são de fundamental importância para a compreensão e execução do todo.

Jaques Rancière também chamará atenção para sua definição de um “inconsciente estético” para um caráter de mudez:

“A escrita muda, num primeiro sentido, é a palavra que as coisas mudas carregavam elas mesmas. É a potência de significação inscrita em seus corpos, e que resume o rastro, vestígio ou fóssil. Toda forma sensível, desde a pedra ou a concha, é falante. Cada uma trás consigo, inscritas em estrías e volutas, as marcas de sua história e os signos de sua destinação. A escrita literária se estabelece assim, como decifração e reescrita dos signos de história escrito nas coisas.”¹³⁰

Deste modo a imagem, com seu próprio silêncio pungente nos faz buscar em suas dobras e desdobramentos sobre outras imagens referencial para interrogar-las, questioná-las e relacioná-las, acionando mecanismos mnemônicos o qual nos permitem buscar nas brechas das imagens o rastro de nossa memória visual fazendo com que as imagens ganhem novo escopo para nós. É nesse sentido, que para Didi-Huberman, é necessário correr o risco da montagem e explorar na natureza lacunar e anacrônica da imagem suas relações secretas, empreender uma “Arqueologia do saber das imagens”¹³¹, saber este que queima, que arde pelo desejo de saber.

Correr o risco da montagem, explorar com o olhar relações secretas entre formas e coisas, vestígios, rastros, traços e trajetos possíveis de percorrer. Ler os objetos e a sua história, não uma história linear, mas um nó ou feixe de relações entre passado, presente

¹²⁹ BARTHES, Roland. 2009. *A câmera clara: nota sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova fronteira. P.52

¹³⁰ RANCIÈRE, Jaques. *O inconsciente estético*. São Paulo: Ed. 34, 2009. P. 35

¹³¹ Didi-Huberman. P 204 (quando as imagens tocam o real)

e até mesmo futuro. Aprender a ler as imagens ou se alfabetizar em sua leitura e na leitura dos tempos é aprender a articular essas fissuras e ranhuras. Traçar trajetos e percursos do saber por entre elas. Assim o “Atlas”¹³² conjuga essa empreitada de explorar e reexplorar (ler e reler o mundo) por meio dos vestígios que são as imagens, não à toa Didi-Huberman chamou Aby Warburg de o inventor da “iconologia dos intervalos”¹³³, um verdadeiro sismógrafo do tempo, registrando os abalos, como nossos ouvidos registram as diferenças de tons nos movimentos musicais.

Assim, é nas inter-relações estabelecidas pelas fotografias de August Sander que podemos compreender a educação de um olhar que passa por meio do dispositivo técnico a poder reconhecer traços simbólicos da distinção ao mesmo tempo que os cria (pela pose e pelos recursos estéticos) e os reproduz, na medida em que a fração de tempo que compõem essas fotografias permitem uma forma de visualização vinculado ao “inconsciente ótico” benjaminiano do qual já tratamos aqui. Os recursos técnicos da fotografia permitem com que detenhamos um olhar mais atencioso a diversos elementos que muitas vezes não são encontrados no mesmo local e tempo, e faz com que símbolos, gestos, posturas, brechas e fissuras os quais passariam muitas vezes despercebidos, ou seriam mesmo imperceptíveis, pelo nosso olhar nu (ou destreinado) possam agora serem visualizados por meio dos recursos técnicos e trabalhados por nossas questões, refletindo assim na nossa própria percepção sobre a realidade que nos cerca.

Neste sentido podemos então nos lembrar de a “abertura” das *Mitológicas*¹³⁴ na qual o etnólogo francês Claude Lévi-Strauss apresenta as relações de homologia entre a música e o estudo dos mitos (nos lembrando que é revelador que ele tenha sido realizado primeiramente em nossa sociedade por meio da música de Wagner). Lévi-Strauss também atenta para a importância dos intervalos na articulação das notas musicais:

“Esse sistema de intervalos fornece à música um primeiro nível de articulação, não em função das alturas relativas (que resultam das propriedades sensíveis de cada som), mas das relações que surgem entre as notas da escala: daí sua distinção em fundamental, tônica, sensível e dominante, exprimindo relações que os sistemas politonal e atonal encavalam, mas não destroem. A missão do compositor é alterar essa descontinuidade sem revogar-lhe o princípio; quer a inversão melódica cave lacunas temporárias na grade, quer também temporariamente, tape ou

¹³² Ver Didi-Huberman: Atlas ou a Gaia Ciencia Inquieta

¹³³ Quando as imagens tocam o real. P. 208

¹³⁴ LÉVI-STRAUSS. Claude. “Abertura” In: *O Cru e o cozido (Mitológicas V. I)*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. Pp. 19-56.

reduza os buracos. Ora ela perfura, ora obtura. E o que vale para a melodia vale também para o ritmo, já que, através deste segundo meio, os tempos da grade fisiológica, teoricamente constantes, são saltados ou redobrados, antecipados ou retomados com atraso.”¹³⁵

Jogando com as notas musicais, portanto, o compositor brinca de construir e desconstruir todo um conjunto de características e relações, definidas pelo próprio autor como sendo de ordem tanto fisiológica como cultural. Uma maneira portanto de conhecer a nós mesmos de uma nova forma, jogando com nossas próprias concepções de temporalidade e de sonoridade moldamos e remoldamos a nós mesmos e nossas percepções sobre o mundo.

As imagens em sequência, em uma montagem, também apresentam ritmos de leitura¹³⁶, e lacunas percorridas por nosso “inconsciente ótico” ou mesmo por nossa imaginação.

“As coisas já se complicam, com a Nascheleben de Waburg, se considerarmos que a *sobrevivência do antigo* deve ser situada tanto na *vida* histórica em si quanto no buraco – no avesso ou no forro, às vezes na onda de choque, na cauda, portanto – dos acontecimentos que se sucedem às claras. Devemos compreender o ‘movimento da sobrevivência’ como um contrarritmo do ‘movimento da vida’. Não teria o tempo do *contratempo* o seu correspondente plástico, visual e corporal num dinamograma do *contramovimento*? E não constituiria a sobrevivência um sintoma nos momentos da vida, como a contraefetuação que não é nem totalmente vivo nem o totalmente morto, e sim o *outro gênero de vida* das coisas que passaram e insistem em nos assombrar?”¹³⁷

Música, imagem e mito, ambas aparecem portanto relacionadas por meio do silêncio e dos intervalos, os quais merecem um estudo mais atencioso por parte de nossa disciplina. Afinal o silêncio, este potente intervalo articulador das relações, que permite ao compositor brincar de construir e desconstruir todo um conjunto de características e relações, definidas pelo próprio autor como sendo de ordem tanto fisiológica como cultural. Uma maneira portanto de conhecer a nós mesmos de uma nova forma, jogando com nossas próprias concepções de temporalidade e de sonoridade moldamos e remoldamos a nós mesmos e nossas percepções sobre o mundo. E será que não poderíamos ver a alteridade, este conceito norteador de todas nossas discussões

¹³⁵ LÉVI-STRAUSS, Claude. “Abertura” In: *O Cru e o cozido (Mitológicas V. I)*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. P. 36.

¹³⁶ Ver: BERGER, John. “Apearances” *Another Way of Telling*, John Berger and Jean Mohr, New York: Pantheon Books, 1982. pp 83 – 129.

¹³⁷ DIDI-HUBERMAN, Geroges. “Campo e veículo dos movimentos sobreviventes” In: *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. P. 167

antropológicas, como um grande intervalo fruto do encontro entre uma série de notas, entre imagens que sobreviveram e que se encontraram reunidas pela montagem, entre duas ou mais formas pensantes e sobreviventes que ardendo se tocam e permitem, neste mesmo encontro que as modifica? As imagens, como vimos neste trabalho, se tornaram fundamentais para os estudos sobre o corpo, não só pela construção da pose ou como uma forma de catalogação das *técnicas do corpo* como poderia se pensar, mas porque as fotografias constroem órgãos de percepção e agem sobre os corpos ao produzirem sistemas de diferenças. As imagens também permitem trabalhar com um inconsciente de relações políticas, sociais, afetivas e até mesmo ontológicas ao se inserirem dentro desta dinâmica de afetos constitutivas do corpo. Interessante que, para o próprio Latour, pensar as imagens por essa chave implica concebe-las também, de certa forma, como seres pensantes por sua capacidade de agir no mundo. Imaginação ou imagem em ação, são imagens postas (como na proposição de Etienne Samain) em relação umas com as outras, de forma que os intervalos e silêncios da imagem articulem e produzam esses sistemas de diferenças.

Pensar em uma cartografia do corpo implica então em compreender uma lógica dos afetos pelas imagens e se propor a investigar as infinitas relações secretas, subterrâneas ou rizomáticas que se articulam entre elas. A aproximação entre imagem e mito, por meio de seus intervalos e por ambos revelarem em suas articulações estruturas inconscientes do pensamento merece ser melhor estudada e analisada em trabalhos futuros. No mais, a possibilidade do atlas imagético se mostra interessante na articulação e construção de relações para a pesquisa antropológica, entender os processos de formação e transformação dos corpos, seus afetos, dinâmicas e movimentos, formas, sobrevivências, desejos e implicações políticas (engendramento do próprio sistema político/social) e poder articular e rearticular este sistema de diferenças na forma de imagens em relação é apenas uma das potencialidades abertas pelo uso de imagens na pesquisa antropológica que vimos aqui.

Referências Bibliográficas:

AGAMBEN, Giorgio. “O que é o contemporâneo” In: *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009. Pp 55-76.

BARTHES, Roland. *A câmera clara: nota sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2009.

BENJAMIN, Walter. “A doutrina das semelhanças” BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da história” In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas volume I)*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. Pp. 108-113.

BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia” In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas volume I)*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. pp. 91-107.

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da história” In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas volume I)*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. Pp. 222 – 232.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica [segunda versão]*. Porto Alegre. Zouk Editora, 2012.

BERGER, John. “The suit and the photograph. In: *About looking*. Londres. Bloomsbury, 1990. Pp. 27-36.

BERGER, John. “Appearances” *Another Way of Telling*, John Berger and Jean Mohr, New York: Pantheon Books, 1982. pp 83 – 129.

BOURDIEU, Pierre. “O Conhecimento pelo corpo” In: *Meditações pascalianas*. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil, 2001. Pp. 157-198

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk, 2015.

CLASTRES, Pierre. “Da tortura nas sociedades primitivas” In: *A sociedade contra o Estado – pesquisas de antropologia política de Pierre Clastres*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. Pp. 190-200

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. “28 de novembro de 1947 – como criar para si um corpo sem órgãos” In: *Mil platôs: Capitalismo e Esquizofrenia V.3*. São Paulo: Editora 34, 1999. Pp. 8-27.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. “Introdução: Rizoma” In: *Mil platôs: Capitalismo e Esquizofrenia V.1*. São Paulo: Editora 34, 2000. Pp. 10-36.

DIDI-HUBERMAN, Georges *Atlas ou a gaia ciência inquieta. O olho da história*. Lisboa: KKYM + EAUM, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que emoção! Que emoção?* São Paulo: Editora 34. 2016.

DIDI-HUBERMAN, Geroges. “A inelutável cisão do ver” In: *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34. 2010. Pp. 29-36.

DIDI-HUBERMAN, Geroges. “A montagem Mnemosyne: quadro, foguetes, detalhes, intervalos” In: *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. pp. 383-423.

DIDI-HUBERMAN, Geroges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Geroges. “Quando as imagens tocam o real” In: *Pós*: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012.

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

ELIAS, Nobert. 1997. *Os alemães: luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Zahar.

FABRIS, Annateresa. *Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

KANT, Immanuel. ”Crítica da Faculdade de Juízo Estética” In: *Crítica da faculdade do juízo*. (trad. Valério Rohden e António Marques). Rio de Janeiro. Forense Universitária, 1993, pp. 45-200.

LATOUR, Bruno. “Como falar do corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre a ciência” In: ARRISCADO, João Nunes; ROQUE, Ricardo (orgs.) *Objectos Impuros: Experiências em Estudos sobre a Ciência*. Porto: Edições Afrontamento, 2008. Pp. 40 – 62.

LÉVI-STRAUSS, Claude. “A estrutura dos mitos” In: *Antropologia estrutural*. São Paulo; Cosac Naify, 2008, p. 221-260.

LÉVI-STRAUSS, Claude. “Abertura” In: *O Cru e o Cozido (Mitológicas V.1)*. São Paulo; Cosas Naify, 2010. Pp. 19-56

LÉVI-STRAUSS, Claude. Jean-Jacques Rousseau, fundador das ciências do Homem. In: *Antropologia Estrutural dois* São Paulo: Cosac Naify, 2013.. 45-57

MARESCA, Sylvain. “O Silêncio das imagens” In: SAMAIN, Etienne (org) *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora Unicamp, 2012. Pp. 37-40

MAUSS, Marcel. As Técnicas do corpo In: *Sociologia e Antropologia*. Cosac Naify. São Paulo, 2013. Pp. 329-422.

MERLEAU-PONTY, Maurice. “A linguagem indireta e as vozes do silêncio” In: *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosca Naify. 2013. Pp. 57-122

MICHAUD, Yves. “Visualizações - O corpo e as artes visuais” In: *História do corpo: As mutações do olhar: O século XX*. Petrópolis. Vozes, 2011. Pp. 541-566.

RANCIÈRE, Jaques. *O inconsciente estético*. São Paulo: Ed. 34, 2009

SAMAIN Etienne. “Aby Warburg. Mnemosyne. Constelação de culturas e ampulheta de memórias” In: *Como pensam as imagens*. Campinas. Editora da Unicamp, 2012. pp. 51-80

SAMAIN Etienne. “As imagens não são bolsa de sinuca. Como pensam a imagem” In: *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora Unicamp, 2012. Pp. 21-36

SANDER, August. *Face of Our Time*. London: Schirmer Art Books, 2003.

SANTOS, Laymert Garcia dos. “Modernidade, Pós-Modernidade e metamorfoses da percepção”. In: *Politizar as Novas Tecnologias*. São Paulo: Editora 34, 2003. pp. 153-182.

SCHECHNER, Richard. “Restoration of Behavior” *Between theater and anthropology*. Philadelphia: University Of Pennsylvania Press, 1985. Pp. 35-116.

STEEVES, George. 2013. “My afternoon with August Sander”. In: *August Sander: objective romantic*. MSVU Art Gallery/ABC Art Books Canada: Halifax. Pp. 37-42.

STRATHERN, Marilyn. “Artefatos da história: os eventos e a interpretação das imagens” In: *O efeito etnográfico e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. Pp. 211-230.

TAUSSING, Michael. “Physionomic Aspects of Visual Worlds” In: *Mimesis and alterity: a particular history of the senses*. New York/London: Routledge, 1993. Pp. 19-32.

WABURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madri: Ediciones Akal, 2010.

Anexos:

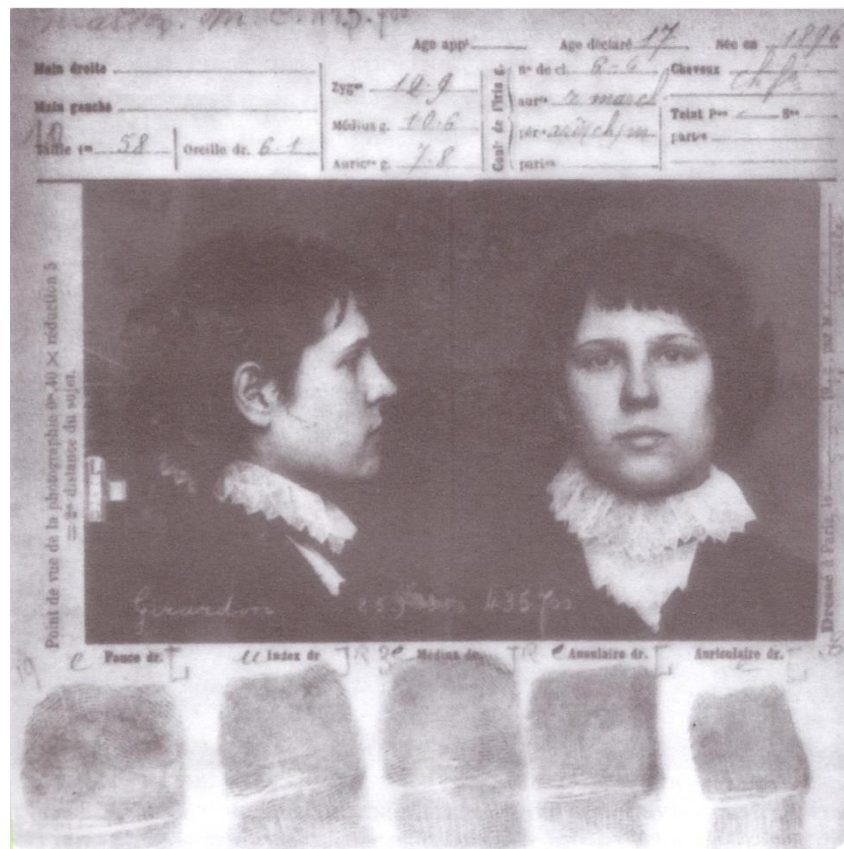


Imagem 1 Fotografia do método da bertilonagem retirada do livro *O Ato fotográfico de Philippe dubois*¹³⁸

138 FONTE: DUBOIS, Philippe. "O corpo e seus fantasmas" In: *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 2012. P. 244



Imagem 2 Título: Odd-job man (trabalhador de obra), Cologne, ca. 1928.

Fotografia de August Sander¹³⁹

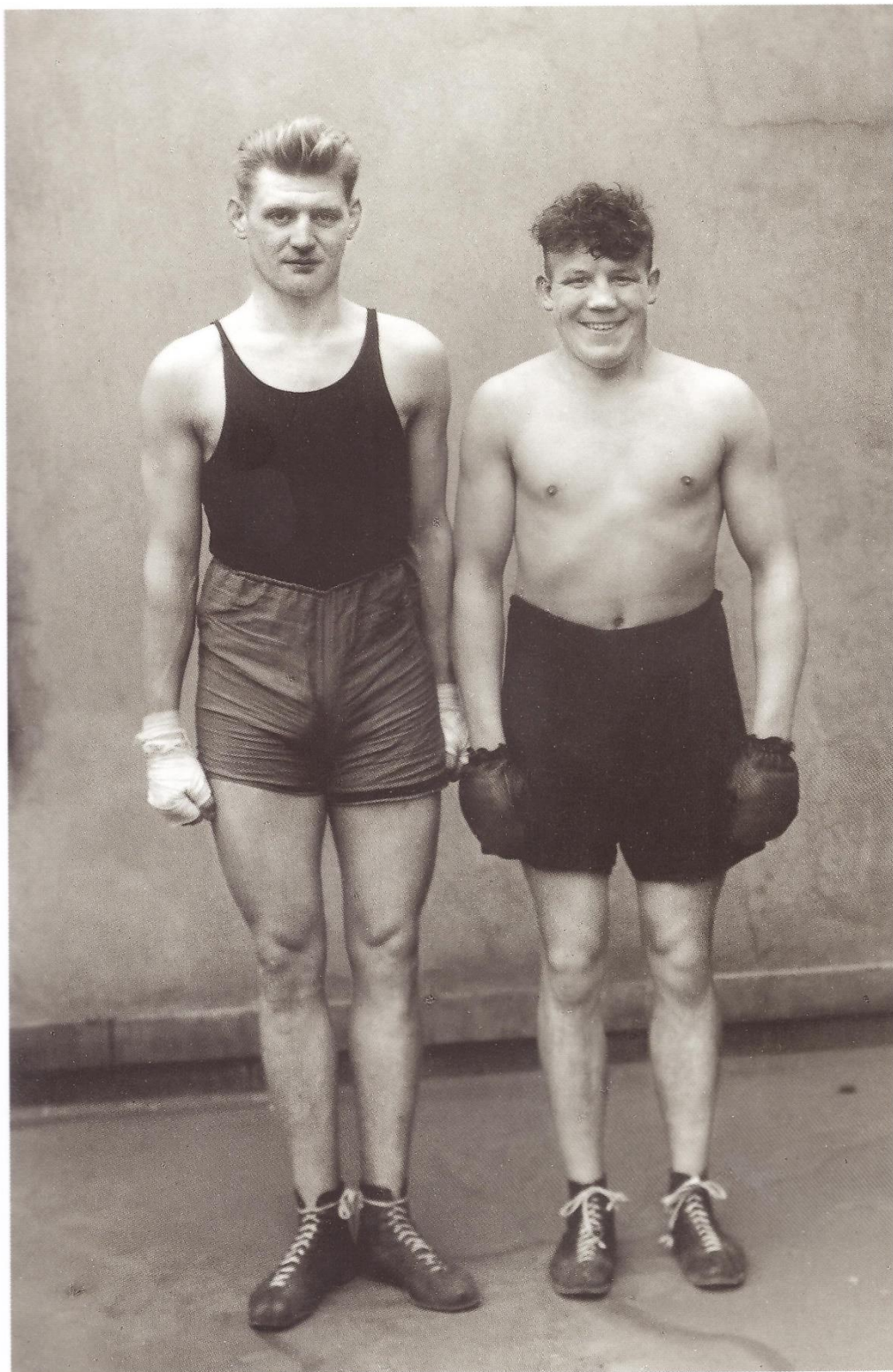
¹³⁹ Fonte: SANDER, August. *Face of Our Time*. London: Schirmer Art Books, 2003.



51 Sculptress 1929

Imagem 3: (Escultura) Sculptress, 1929 . Fotografia de August Sander¹⁴⁰

¹⁴⁰ Obs. :ao final do livro nos é dado o nome da escultora como sendo Ingemborg vom Rath. Fonte: SANDER, August. *Face of Our Time*. London: Schirmer Art Books, 2003.



13 Boxers

Imagem 4: (Boxeadores) “Boxers”. Cologne, ca. 1928¹⁴¹

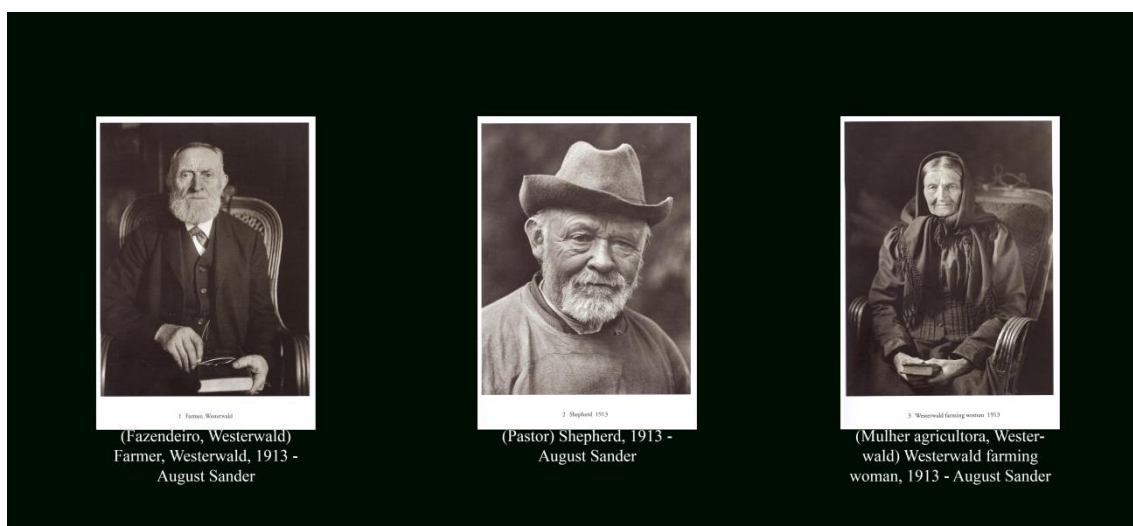


Prancha 1: Conjunto de fotografias de August Sander: Trabalhadores, seus uniformes e instrumentos de trabalho.¹⁴²

¹⁴¹ Fonte: SANDER, August. 2003. *Face of Our Time*. London: Schirmer Art Books. Fotografia n° 13
¹⁴² Quadro montado pelo autor. Fonte das imagens: SANDER, August. *Face of Our Time*. London: Schirmer Art Books, 2003. Legendas (de cima para baixo e da esquerda para a direita) “Police Constable, 1925; “Odd-job man, 1928”; “Pastrycook, lidenthal Cologne, 1928”; “Interior decorator, Berlin, 1928”; “Custom officials, Hamburg, 1929”; “Coalman, Berlin, 1929”; “The Pianist, Cologne, 1928”.



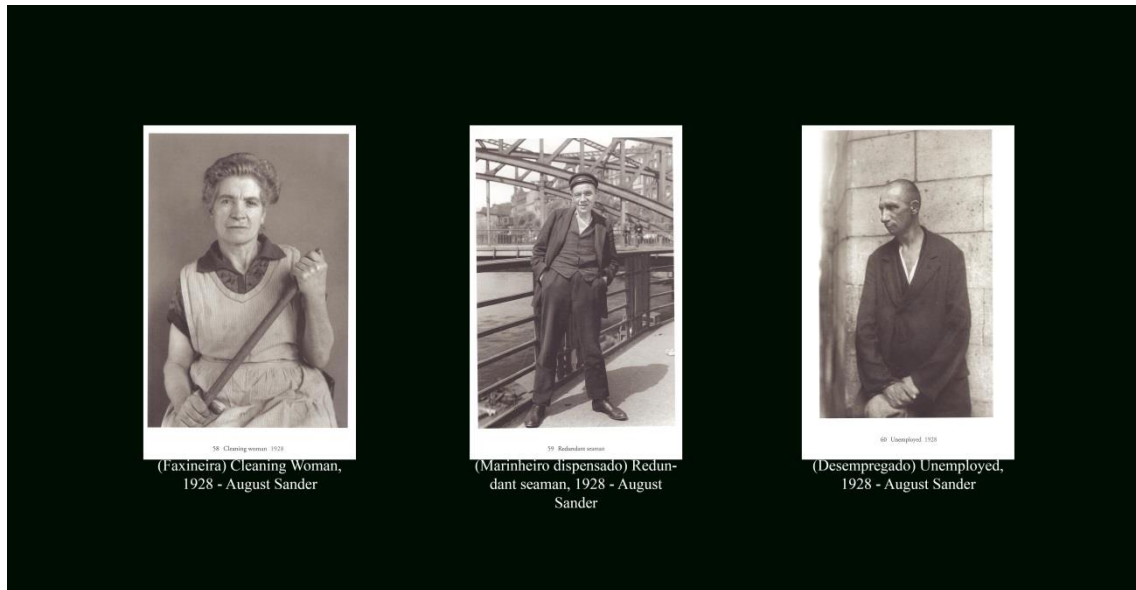
Prancha 2: Fotografias de Sander: recorrência às semelhanças para a criação dos tipos sociais.¹⁴³



Sequência 1¹⁴⁴

143 Quadro montado pelo autor. Fonte das imagens: SANDER, August. *Face of Our Time*. London: Schirmer Art Books, 2003. Legendas (de cima para baixo e da esquerda para a direita) “Contry Grils, 1928; “Custom officials, Haburg, 1929”; “Young Farmers Westerwald, 1914”.

144 Sequências das três primeiras fotografias do livro *Face of Our Time* de August Sander. Legendas (da esquerda para a direita): 1) (Fazendeiro) Farmer, Westerwald, 1913 – August Sander; 2) (Pastor)



Sequência 2¹⁴⁵

Shepherd, 1924 – August Sander; 3) (Mulher agricultora em Westerwald) Westerwald farming woman, 1913, Westerwald – August Sander. Fotografias disponíveis em: SANDER, August. 2003. *Face of Our Time*. London: Schirmer Art Books.

¹⁴⁵ Sequencia das últimas três fotos do livro *Face of Our Time* de August Sander. Legendas (da esquerda para a direita): 1) (Faxineira) Cleaning Woman, 1923 – August Sander; 2) (Marinheiro Dispensado) Redundant Seaman, 1928 – August Sander; 3) (Desempregado) Unemployed, 1928 – August Sander. Fotografias disponíveis em: SANDER, August. 2003. *Face of Our Time*. London: Schirmer Art Books.



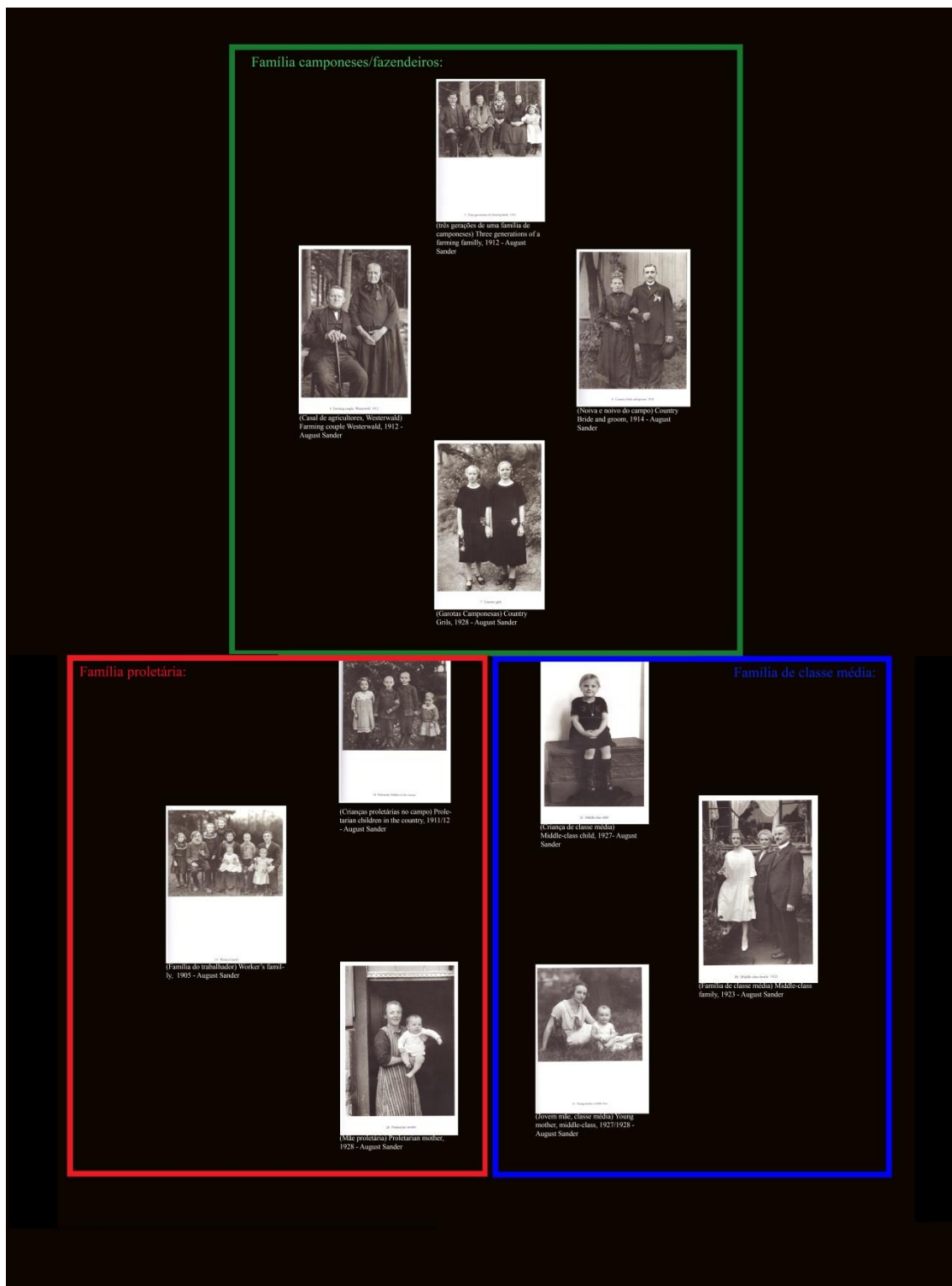
9 Prizewinners 1927
 (Premiados) Prizewinners, 1927 -
 August Sander



41 Member of a student duelling society 1925
 (Membro de uma sociedade duelista estu-
 dantil) Member of a student duelling so-
 ciety, 1925 - August Sander

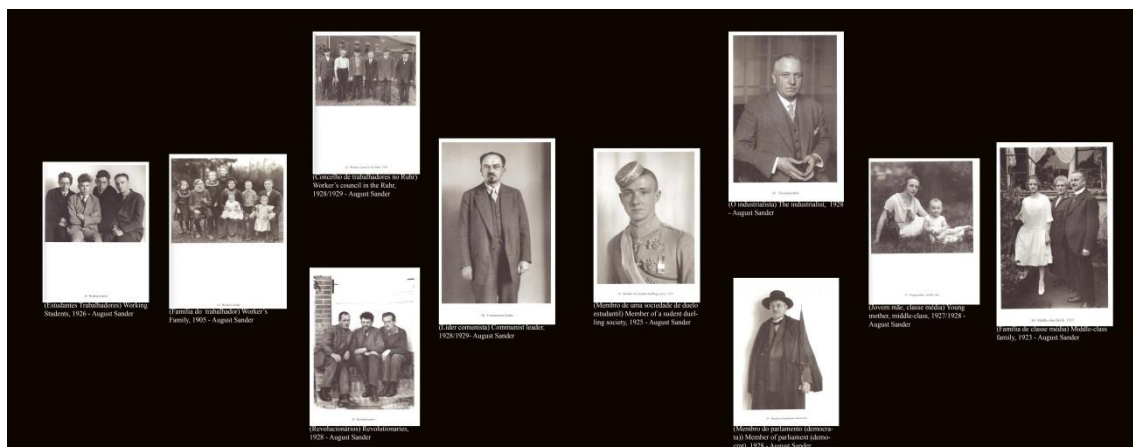
Prancha 3: Medalhas, títulos, e o habitus alemão¹⁴⁶

¹⁴⁶ Quadro montado pelo autor. Fotografias disponíveis em: SANDER, August. 2003. Face of Our Time. London: Schirmer Art Books.. Legenda (da esquerda para a direita): 1) (Premiados) Prizewinners, 127 – August Sander; 2) (Membro de uma sociedade duelista estudantil, 1924 – August Sander.



Prancha 4: Diferentes tipos familiares.¹⁴⁷

¹⁴⁷ Quadro montado pelo autor. Fonte das imagens: SANDER, August. 2003. Face of Our Time. London: Schirmer Art Books. Legendas (de cima para baixo e da esquerda para a direita): 1) (Tês gerações de uma família de camponeses) Three generations of a farming family, 1912 – August Sander; 2) (Casal de agricultores) Farming couple, Westerwald, 1912 – August Sander; 3) (Noiva e noivo do campo) Country Bride and groom, 1914 – August Sander; 4) (Garotas Camponesas) Country Grils, 1928 – August Sander; 5) (Crianças proletárias no campo) Proletarian children in the country, 1911/12 – August Sander; 6)



Prancha 5: Tensões de classe, seguindo a proposta de Alfred Döblin ¹⁴⁸

(Criança de classe média) Middle-class child, 1927 – August Sander; 7) (Família de trabalhadores) Worker's Family, 1905 – August Sander; 8) (Família de classe média) Middle-class Family, 1923 – August Sander; 9) (Mãe proletária) Proletarian mother, 1928 – August Sander; 10) (Jovem mãe, classe média) Young mother, middle-class, 1927/28 – August Sander Retângulo verde: famílias do campo; retângulo vermelho: famílias de trabalhadores; retângulo azul: famílias de classe média.

¹⁴⁸ Quadro montado pelo autor. Fonte das imagens: SANDER, August. 2003. Face of Our Time. London: Schirmer Art Books. Legendas (de cima para baixo e da esquerda para a direita): 1) (Estudantes trabalhadores) Working students, 1926 – August Sandewr; 2) (Família de trabalhadores) Worker's Family, 1905 – August Sander; 3) (Conselho de trabalhadores no Rhur) Worker's council in the Rhur 1928/1929 – August Sander; 4) (Revolucionários) Revolutionaries, 1928 – August Sander; 5) (Líder comunista) Communist leader, 1928/29 – August Sander; 6) (Membro de uma sociedade duelista estudantil, 1925 – August Sander; 7) (O industrialista) The industrialista, 1928 – August Sander; 8) (Membro do parlamento (democrata)) Member of parliament (democrata), 1928 – August Sander; 9) (Jovem mãe, classe média) Young mother, middle-class, 1927/28 – August Sander; 10) (Família de classe média) Middle-class family, 1923 – August Sander.



4 Farming couple, Westerwald 1912
(Casal de agricultores, Westerwald) Farming Couple, Westerwald, 1912 - August Sander



27 The herbal medicine expert
(O especialista em medicina herbal (the herbal medicine expert, 1928 - August Sander



© August Sander
(Jovens Fazendeiros) Young Farmers, 1914 - August Sander



53 The pianist
(O pianista) The pianist, 1928 - August Sander

Prancha 6: Bengalas e mãos¹⁴⁹

¹⁴⁹ Prancha montada pelo autor. Legendas (da esquerda para a direita e de cima para baixo): 1) (Casal de agricultores), Westerwald Farming Couple. Westerwald, 1912 - August Sander. 2) (O especialista em medicina herbácea) The herbal medicine expert, 1928 – August Sander. 3) (Jovens Fazendeiros) Young Farmers, 1914 – August Sander. 4) (O pianista) The pianist, 1928 – August Sander. Fonte das fotografias: SANDER, August. 2003. Face of Our Time. London: Schirmer Art Books.



(Gêmeas idênticas) Identical
Twins, Roselle, New Jersey, 1967
- Diane Arbus



Twins, Cayla and Mylee Simmer-
mon, 10 years old, Mylee older by
2 minutes, Twinsburg, Ohio, 2001 -
Mary Ellen Marks



(Garotas camponesas) Country
Girls, 1928 - August Sander.



(As duas irmãs) Les deux soeurs,
1843 - Théodore Chassériau



(O iluminado) The shining, 1980 - Stanley
Kubrick

Prancha nº 7: Relações secretas engendradas pelas formas.¹⁵⁰

¹⁵⁰ Imagens da esquerda para a direita e de cima para baixo: 1- (Gêmeas idênticas, fotografia) Identical Twins, photography, Roselle, New Jersey, 1967, Dianne Arbus. 2- (Gêmeas Cayla and mylee Smmerrmon, 10 anos de idade, Mylee mais velha por 2 minutos, fotografia) Twins Cayla and Mylee Simmermon, 10 years old, Mylee older by 2 minutes, photography, Twinsbrg Ohio, 2001, Mary Ellen Marks. 3) (Garotas Camponesas, fotografia) Country Girls, photography, 1928, August Sander. 4) (As duas irmãs, óleo sobre tela) Les deux soeurs, huile sur toile, 1843, Théodore Chassériau. 5) (Still fotográfico do filme *O iluminado*) Photographic Still from the movie *The shining*, 1980, Stanley Kubrick.

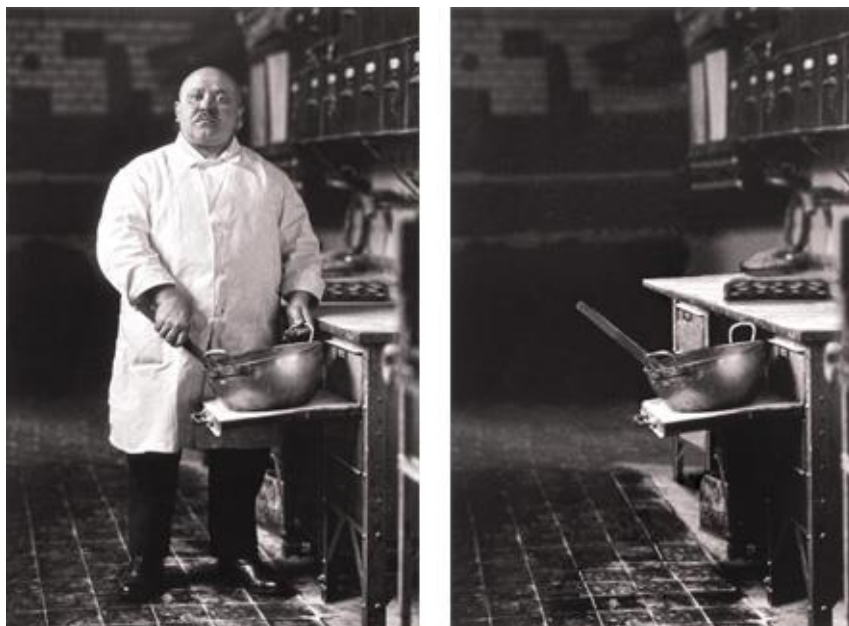


Imagem 3: Absence of Subject August Sander / Michael Somoroff; Sirius Arts Centre, Cork, Irlanda, Abril 18-June 1, 2014. Disponível em: <http://www.absenceofsubject.com/?ac=current>