

Fotografía, infância e a cidade na modernidade,.

Andréa Cordeiro.

Cita:

Andréa Cordeiro (2012). *Fotografía, infância e a cidade na modernidade,.* Revista Alegrar, 9 (9), 1-13.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/andrea.cordeiro/3>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pyaw/YhO>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Fotografia, infância e a cidade na modernidade

Andréa Cordeiro¹

*Eu olhava esse menino com um prazer de companhia,
como nunca por ninguém eu não tinha sentido.*

João Guimarães Rosa



Uma “epifania negativa”: é assim que Susan Sontag classifica a experiência que vivenciou aos doze anos de idade, quando acidentalmente abriu em uma livraria uma obra que trazia imagens do campo de concentração Bergen-Belsen. “Quando olhei para estas fotos algo se partiu. Algum limite foi atingido, e não só o do horror; senti-me irremediavelmente aflita, ferida, mas uma parte de meus sentimentos começou a se retesar; algo morreu; algo ainda está chorando.” (SONTAG 2010, p. 30).

¹ É doutoranda em Educação pela Universidade Federal do Paraná (2000). Atualmente atua como pesquisadora do Núcleo de Estudos e Pesquisas em Infância e Educação Infantil - NEPIE – UFPR, com ênfase na História da Infância. Desenvolve oficinas para a formação de professores para Educação Infantil e séries iniciais e é criadora e coordenadora do grupo Bonequeiras sem Fronteiras, que agrega 200 artesãs de diferentes partes do Brasil mobilizadas na confecção manual de bonecos de pano para crianças em situações de privação. Em 2012 a Ação das Bonequeiras sem Fronteiras confeccionou e entregou 400 bonecos de pano para as crianças expulsas com suas famílias de Pinheirinho, em São José dos Campos. E-mail: cordeiroandrea@yahoo.com.br

A sensação difusa de cruzar uma fronteira para além do conforto do que se vive como criança protegida no lar me tomou igualmente quando sentada na banca de revistas de meu pai (aos 5 ou 6 anos de idade) folhee a revista Realidade e vi a foto de um carrinho de puxar esmagado em meio a uma avenida movimentada. No fundo da foto um lençol branco cobria uma forma estranhamente familiar e eu sabia, sem que ninguém precisasse me explicar, que ali havia um igual - e que estava morto.

Naquele momento uma comunhão se estabeleceu. Comunhão esta que possivelmente não se deve a um insight da consciência do risco de crescer em uma cidade moderna, nem à beleza mórbida das luzes e sombras da foto, ou ao contraste entre os sapatos pretos do adulto em pé e o lençol branco da criança deitada... mas a algum elemento muito subjetivo, e que se intrinsecamente pessoal em um nível é também amplamente universal no sentido do alcance que a imagem da vulnerabilidade de uma criança é capaz de ter.

A fotografia em questão é da autoria de William Seaman, repórter fotográfico do Jornal Minneapolis Star e venceu prêmio Pulitzer de fotojornalismo no ano de 1959. Uma leitura do que ela agrega e evoca é o ponto de partida para levantarmos neste artigo uma série de temas ligados à modernidade: a fotografia e o consumo voraz de imagens como advento essencial e puramente moderno, a infância e sua presença subliminar nos textos teóricos sobre a modernidade, a cidade e a experiência urbana moderna.

1 Olhar a Fotografia

Nestes dias deploráveis, produziu-se uma nova indústria que muito contribuirá para confirmar a idiotice da fé que nela se tem, e para arruinar o que poderia restar de divino no espírito francês.(...) A partir desse momento, a sociedade imunda se lança, como um único Narciso, à contemplação de sua imagem trivial sobre o metal.

Charles Baudelaire, 20/06/1859.

O fragmento acima compõe o texto "O público moderno e a fotografia" redigido por Baudelaire para a *Revue Française* numa série de artigos sobre a edição do Salão Francês de Belas Artes de 1859. Num jorro de indignação o poeta expressa sua angústia ante o que julga ser a derrocada do gosto artístico francês, conspurcado pela voga do cientificismo e da

“obsessão pelo real, entendendo a fotografia ao mesmo tempo como sintoma e catalisadora desse processo”.²

O conteúdo da crítica, na íntegra, é tão agressivo e hiperbólico que possibilita pensarmos que a verborragia de Baudelaire mirava na fotografia, mas metralhava tudo que ela poderia evocar em termos de “modernidade”: a indústria, a velocidade, a tecnologia, a banalização da arte. As desconfianças de Baudelaire quanto à capacidade de julgamento estético da burguesia emergente, que com avidez consumia toda e qualquer novidade; a possibilidade de um mercado de imagens reproduzíveis em velocidade e quantidade até então inimagináveis e, finalmente, a irrupção do prestígio do naturalismo e do realismo nas artes parecem ter sido fenômenos que colaboraram para o fortalecimento das reservas de Baudelaire ante a fotografia, que em sua análise se perfilava com “o desenvolvimento da lógica industrial, funcionalista, quantitativa e, portanto, demasiadamente impura para querer dialogar com a arte”. (ENTLER, 2007, p.10)

Curiosa ira esta voltada à fotografia, pois ressalta os sentimentos ambíguos de Baudelaire ante a modernidade, em que se mesclam ao repúdio reacionário à fotografia e à máquina em geral, um deslumbramento pelo cotidiano, pela moda, pela vida noturna e pelo protagonista da aventura moderna: o homem comum sobrevivendo ao turbilhão da mudança contínua.

Marshal Berman explora muito bem estes contrapontos baudelairianos classificando as expectativas e leituras de mundo do poeta em pastorais e antipastorais³. Para Berman o texto "O público moderno e a fotografia" é lapidar no sentido de expor a contradição e deixar clara a cisão que Baudelaire estabelece - neste momento- entre a sua visão antipastoral do mundo moderno enquanto “realidade” - vazio e repugnante - e sua visão pastoral do artista moderno – alguém voltado à beleza e não à verdade.

A fotografia, entendida por ele, neste momento, como mimese da realidade, seria vazia de conteúdo artístico e ameaçaria a própria lapidação do gosto do público e da prática do artista:

² ENTILER, R. **Relativizando Baudelaire: uma releitura da crítica ao Salão de 1859**. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/42146955/Ronaldo-Entler-Baudelaire.>> Acesso em 20 de agosto de 2011.

³ Berman nomeia como modernismo pastoral e antipastoral, respectivamente o que o século XX chamou de modernolatria e desespero cultural. A visão pastoral "proclama a natural afinidade entre a modernização material e a modernização espiritual", entretanto "esquece as sombrias potencialidades" dos movimentos político e econômicos da burguesia. Já a antipastoral "não apenas desliga o seu artista do mundo material do vapor, da eletricidade e do gás, mas também de toda a história da arte, passada e futura" (Berman, 1988, p. 134-143).

Dia a dia, a arte perde o respeito por si mesma, se prosterna diante da realidade exterior, e o pintor se torna cada vez mais inclinado a pintar, não o que sonha, mas o que vê. Entretanto, é uma felicidade sonhar, é uma glória exprimir o que se sonha, mas o que direi? Você ainda conhece essa felicidade? Afirmará o observador de boa fé que a invasão da fotografia e a grande loucura industrial não estejam ligadas a esse resultado deplorável? Será possível supor que um povo, cujos olhos se habituaram a considerar os resultados de uma ciência material como produtos do belo, não terá, ao largo de certo tempo, particularmente diminuída sua faculdade de julgar e de sentir o que há de mais etéreo e de mais imaterial? (BAUDELAIRE, 20/06/1859)

Se tomássemos o texto acima sem relacioná-lo ao restante da produção de Baudelaire poderíamos ter a impressão sólida de estar diante de um arauto da arte pela arte, um poeta alheio e avesso à experiência social moderna, um entusiasta do isolamento e do “esoterismo”⁴ artístico. No entanto, como brilhantemente nos lembra Berman, este mesmo Baudelaire que separa tão claramente neste texto o “belo” do “verdadeiro”, o “visto” do “sonhado” e que critica ferrenhamente a burguesia e seus desvarios consumistas, o vazio cotidiano e a lógica modernizadora é o poeta que como nenhum outro soube captar a essência dual, sedutora e apavorante da modernidade, e sobre esta essência construiu sua obra “pois seu gênio poético e sua realização, mais que em qualquer outro poeta antes e depois dele são argamassados com a específica realidade material; - a vida cotidiana (...) o que ele sonha se inspira no que ele vê” (BERMAN, 1988, p.138)

O paradoxal Baudelaire construiu seu trabalho imerso nas experiências da vivência social moderna e nisso consiste a força e amplitude de sua obra, que o coloca entre os mais expressivos críticos da modernidade. E se sua oposição à fotografia é visceral no texto de 1859 seu relacionamento cotidiano com fotógrafos e com a prática de ser retratado por eles⁵ parece ter sido muito pacífico e respeitoso, chegando no caso do fotógrafo Nadar, às raias da admiração. Não foram encontrados registros de nenhum outro texto onde o autor tecesse críticas sistemáticas à fotografia, que após sua fase pré-industrial de fato se disseminou como prática cultural moderna, pouco a pouco dissociada do papel de ameaça à pintura alçando em alguns casos o status de arte.

Mas Baudelaire e sua muito citada crítica interessam neste texto não apenas pelo aspecto canônico que o autor tem quando o assunto é modernidade e fotografia. Se já não

⁴ Termo cunhado por Walter Benjamin e retomado por Bryoni Fer ao tratar da crítica das vanguardas artísticas modernistas que se isolavam da realidade como forma de preservar a sua arte pura.

⁵ Ele se deixou retratar algumas vezes por grandes fotógrafos como Etienne Carjat, Charles Neyt e Nadar, tornando-se este último um amigo bastante próximo.

procede a preocupação do autor com a formação de uma sensibilidade estética advinda da materialidade da vida - posto que é ele mesmo quem, na prática de sua produção literária, mostra-nos que é a vida, em seus aspectos também materiais e cotidianos, a fonte da “beleza peculiar e autêntica” da modernidade, que surge inseparável de “sua miséria e ansiedade intrínsecas”⁶ – é com precisão de Cassandra que o poeta anuncia que algo na sensibilidade coletiva vai mudar como consequência de uma inundação de imagens na formação do olhar do homem moderno.

Na época em que expressou sua crítica, a fotografia era ainda uma atividade restrita aos aficionados, pois exigia uma parafernália volumosa, tempo e paciência para ser executada, mas, como antevia, rapidamente a indústria transformou o princípio do daguerrótipo em algo portátil e acessível, o que potencializou a promessa inicial da fotografia como forma de captação de um grande número de temas para observação, arquivamento e apreciação. E as fotos se proliferaram, e se democratizaram, e se tornaram na maior parte dos casos, não uma atividade artística, mas uma atividade social, um “passatempo quase tão difundido quanto o sexo e a dança” e, continua SONTAG (2010, p. 18) , “um instrumento de poder”.

Crescer no século XX foi crescer, década após década, cada vez mais cercado de imagens fotográficas. E metalinguisticamente a fotografia registrou sua própria história bem como lances lapidares da história da modernização do ocidente, à qual está inexoravelmente vinculada. Sontag nos lembra do paralelismo entre a difusão da máquina fotográfica entre as pessoas e a paulatina redução do tamanho dos núcleos familiares. Assim a foto da avó no porta-retrato passa a substituir a presença da avó na família que se direcionava a ficar cada vez mais restrita aos pais e seus filhos.

Fotografar era reter um passado, era preservar vestígios do que foi um dia a família e o cotidiano, era uma forma obrigatória de registro das pequenas vitórias e celebrações individuais, era a principal atividade ao se fazer turismo, era uma forma de ver de maneira mais segura e protegida uma cena- e um mundo- que logo não seria mais. “Tirar uma foto é participar da mortalidade da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa ou coisa. Justamente por cortar uma fatia desse momento e congelá-la, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo.” (SONTAG, 2010, p.26). Isso é definitivamente, muito moderno.

⁶ BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. São Paulo. Cia das Letras, 1988.p.138.

É esta dimensão ampla da atividade fotográfica como prática social moderna, extensiva a praticamente todo o globo, que acabou transformando as formas de ver: "ao nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas idéias sobre o que vale a pena olhar e, sobretudo, uma ética do ver". (SONTAG, 2010, p.13) Instaure-se então um regime voraz de consumo de imagens e nos tornamos insaciáveis. Ver mais pode ter o sentido de conhecer mais, de saber mais, de deter mais para si os eventos de um mundo em constante ebulição, porém também pode, e é aí que centralizaremos nossa análise, ter o sentido de uma falsa participação que não se define de maneira legitimamente empática ou interessada e que pode facilmente ajudar na solidificação da idéia de que o mundo é todo parcelado, a história é, sempre e unicamente descontínua e o fato fotografado, depois de focado, enquadrado e "revelado" existe por si só, naquele momento recortado e irreal.

O limite do conhecimento fotográfico do mundo é que, conquanto possa incitar a consciência, jamais conseguirá ser um conhecimento ético ou político. O conhecimento adquirido por meio de fotos será sempre um tipo de sentimentalismo, seja ele cínico ou humanista. Há de ser um conhecimento barateado, uma aparência de sabedoria; assim como tirar fotos é uma aparência de apropriação, uma aparência de estupro. (...) A onipresença das fotos produz um efeito incalculável em nossa sensibilidade ética. Ao munir este mundo, já abarrotado, de uma duplicata do mundo feita de imagens, a fotografia nos faz sentir que o mundo é mais acessível do que é na realidade. (SONTAG, 2010, p.34)

Além desta falsa sensação de conhecer muito do que nada se sabe, a profusão de imagens empapa e anestesia o olhar e as reações. A fotografia depois de sua popularização encontrou sua aplicação "caseira" em registrar os bebês, os casamentos, as formaturas, as viagens de férias – eventos a serem rememorados quando a nostalgia avisa que o tempo está passando rápido. Mas a fotografia profissional, em especial o fotojornalismo, de forma quase predatória persegue os eventos chocantes, as misérias humanas, a dor. "O vasto catálogo fotográfico da desgraça e da injustiça em todo o mundo deu a todos certa familiaridade com a atrocidade, levando o horrível a parecer mais comum – levando-o a parecer familiar, distante ("é só uma foto"), inevitável." (SONTAG, 2010, p.31)

Assim nos acostumamos a ver mais e cada vez mais, e a saturação do olhar faz com que choque inicial causado ante uma imagem de sofrimento ou injustiça perca sua força, sua carga emocional. Num impulso mórbido e fágico o homem moderno se expôs gradativamente a mais horror, mais violência, mais dor, não para sentir mais necessariamente, mas para suportar mais e, quiçá, sentir menos.

Neste sentido é que chama a atenção a vivacidade com que retornou à memória a imagem vencedora do Prêmio Pulitzer⁷ de 1959 na categoria fotografia. Uma mirada rápida⁸ na trajetória das fotos premiadas desde 1942 a 2011 nos mostrará que a foto do vagão esmagado é das primeiras a trazer a temática que vai se tornar uma das favoritas do fotojornalismo: tragédias que envolvem crianças. Mas o faz de forma pudica se comparada às fotos de um bebê desfigurado após o terremoto do Haiti, que venceu o prêmio de 2011, ou às crianças mortas e mutiladas no Iraque, nas fotos vencedoras do Prêmio de 2005.

Em uma escala que corresponde muito bem à formulação de Sontag acerca da contínua e dolorosa experiência da recrudescência das imagens violentas nas últimas décadas, o Prêmio Pulitzer no fornece uma mostra da exposição cada vez mais agressiva e explícita de imagens chocantes nos jornais. A morte de uma criança em geral toca em algo de muito frágil na alma do homem, mas a sutileza da morte representada pelo respeitoso lençol branco parece ter perdido sua força de catarse emotiva... há agora que se expor a dor de maneira mais crua.

A foto de Seaman é também historicamente menos célebre do que outras das contempladas pela premiação, como a impressionante foto da menina vietnamita queimada por Napalm (premiada em 1973) que ajudou a reverter a opinião pública americana acerca da legitimidade da guerra do Vietnã, ou da terrível imagem de um urubu à espreita de uma criança que definha de fome na África (premiada em 1994), cuja notoriedade levou seu autor a uma crise ética que culminou em seu suicídio. Mensurar o impacto da foto de Seaman à época de sua publicação não nos é possível no momento, mas o fato é que não é uma foto que apareça frequentemente nos debates atuais sobre fotojornalismo ou nos sites de fotografia.

No entanto é uma fotografia que, se analisada à luz de um maior entendimento do que é viver sob a beleza e o risco de uma cidade que se moderniza, pode nos mostrar no que oculta e revela muitos dos paradoxos de seu tempo. Ela nos diz algo sobre o que é ser alguém diante da cidade que cresce; diz-nos do “herói moderno” de Baudelaire que aqui, personificado na criança – figura outsider por excelência - tenta sobreviver numa constante situação de conflito, e do fotógrafo-*flâneur* que sorve da cidade o que ela lhe oferece em dor e

⁷ Criado em 1917, pela Universidade de Colúmbia em Nova York é outorgado anualmente a pessoas que realizem trabalhos de excelência na área do jornalismo, literatura e música. Apenas matérias e fotografias publicadas por jornais nos Estados Unidos são elegíveis pelo prêmio nas categorias de jornalismo.

⁸ As fotografias estão disponíveis no site: <http://www.pulitzer.org/>
ALEGRAR nº09 - jun/2012 - ISSN 18085148
www.alegrar.com.br

beleza. Ver não é compreender, mas uma foto pode se tornar uma passagem para a ampliação da compreensão à medida em que nos detemos também sobre o que ela não mostra⁹.

2 Olhar a criança



Para as crianças do Bronx, como eu próprio, a estrada traz uma carga de particular ironia: à medida que voamos através de nosso mundo da infância, pressurosos de fugir, aliviados por vislumbrar o fim à vista, não somos meros espectadores, mas participantes ativos no processo de destruição que dilacera nossos corações. Contemos as lágrimas e pisamos fundo no acelerador. Marshal Berman

“Em meio à busca de Berman por uma compreensão da radicalidade da experiência de deslumbramento e desterro vivida por “homens e mulheres”¹⁰ ante ao que denomina com precisão de *aventura da modernidade*; incidentalmente, pela via de suas memórias pessoais ou de sua análise dos poemas de Baudelaire é possível (num esforço de refinamento do olhar) perceber outros personagens presentes nas cidades que se transformavam em metrópoles, nos bairros cortados ao meio por vias expressas, nos casarões derrubados em nome da higiene e progresso: havia crianças lá.

A família em farrapos do poema Baudelaireiano sai de trás dos detritos, pára e se coloca no centro da cena. O problema não é que eles sejam famintos ou pedintes. O problema é que eles simplesmente não irão embora. (...) Esta cena primordial revela algumas das mais profundas ironias e contradições na vida

⁹ “A própria mudez do que seria hipoteticamente compreensível nas fotos é o que constitui seu caráter atraente e provocador” (Sontag, 2010, p. 34).

¹⁰ BERMAN, M. Op.cit., p.15.
ALEGRAR nº09 - jun/2012 - ISSN 18085148
www.alegrar.com.br

da cidade moderna. O empreendimento que torna toda a humanidade uma “grande família de olhos”, em expansão, também põe à mostra as crianças enjeitadas dessa família.¹¹

Podemos ler a citação acima fazendo a analogia proposta pelo autor: entendendo a população pobre em geral como “as crianças enjeitadas” da grande família composta pela humanidade. Mas uma leitura literal do texto, no caso específico desta citação, não a esvazia de sentido, pois o processo de modernização de fato pôs a descoberto de maneira inegável a existência de uma infância que escapava ao projeto moderno de organização harmônica, asséptica e racional das relações sociais.

As idéias burguesas (que se formam em simbiótica relação com o desenvolvimento das cidades modernas) sobre trabalho, moral e família, que inicialmente poderiam ser tomadas como dispositivos autodisciplinares e reguladores no interior dessa classe, tornam-se modelos de conduta, imposto a todas as esferas da sociedade implicando na necessidade de novas diretrizes sociais e políticas em busca de algum regramento e controle sobre as crescentes populações urbanas e a conseqüente recrudescência da exclusão, miséria, doenças endêmicas, mortalidade infantil e delinqüência.

Assim a infância entrará na pauta das discussões políticas e de assistência social, numa perspectiva também multifacetada, pois será simbolizada como berço e raiz do novo homem moderno e de uma nova e próspera nação, mas por outro lado protagonizará grande número de problemas sociais e será muitas vezes associada aos resíduos de uma população doentia, ignorante e degenerada. Preocupar-se e ocupar-se da infância passará então a ser um indício de desenvolvimento dos Estados e as questões referentes aos cuidados, formação e educação da criança e de suas famílias figurarão entre os principais temas dos governos e de diversos grupos de intelectuais, educadores, profissionais liberais e filantropos, que se imbuíram da missão de sanear, proteger e regenerar a sociedade através da intervenção sobre a infância.

Vivendo a modernização e fazendo parte dela havia crianças, cuja existência era concreta o bastante para que fossem percebidas e que precisavam de alguma forma entrar na conta das perdas e ganhos do progresso. *Ele ama o povo, mas não como pessoas*, disse certa vez a assistente do urbanista Robert Moses¹², ícone da modernização dos Estados Unidos. Analogamente poderíamos pensar que as nações modernas *amam a infância, mas não*

¹¹ *Ibidem.*, p.148.

¹² BERMAN, M. *Op cit.*, p.289.
ALEGRAR nº09 - jun/2012 - ISSN 18085148
www.alegrar.com.br

necessariamente as crianças, pois o que amam, acima da graça e pureza infantil exortada pelo romantismo é a promessa de civilidade que uma infância educada pode representar. Civilizar: preparar para a cidade.

3 Olhar a cidade

*Outra vez te revejo,
Cidade da minha infância pavorosamente perdida...
Cidade triste e alegre, outra vez sonho aqui...
Álvaro de Campos*

A imagem de um centro em volta do qual a pressão aumenta com violência em ventos convergentes é bastante descritiva do fenômeno da moderna urbanização. “Centros ciclônicos de civilização”, é assim que Josiah Strong chama a cidade moderna, “com sua proliferação de problemas sociais, seu cadinho de raças e classes em contato íntimo, seus contrastes sociais, sua mistura própria de expectativas e decepções, e seu misterioso crescimento tentacular.”(Bradbury, 1999, p.78.). Neste movimento a cidade se produz, e em pulsão caótica recria a cultura e a própria civilização.

Tornar-se então, neste torvelinho, um pouco estranho à sua própria cidade - o próprio herói Baudelairiano- é uma experiência compartilhada entre adultos e crianças. E se por um lado a cidade moderna se organiza para ampliar as possibilidades de conquista de bem estar, de saúde, de educação e de segurança, através de novos regramentos impostos para a vida social, por outro vai ficando cada vez mais evidente que o bem estar não é pleno e nem completamente inclusivo. O mundo moderno revelou-se “carregado e perigoso”¹³, nele são parcialmente invalidados os arcabouços de experiências anteriores e as referências mais familiares, como a relação do indivíduo com o lugar em que vive. E é esta relação fluida com o espaço uma das características mais marcantes da experiência da modernidade, “uma experiência que está sempre mudando, que não permanece estática e que é sentida com maior clareza no centro metropolitano da cidade” (FER, 1993, p.10)

¹³Giddens, A. Introdução. In: _____. **As consequências da modernidade**. Tradução Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 1991, p. 19.

De início não podíamos acreditar; aquilo parecia vir de outro mundo (...)eles com certeza não podiam estar dizendo o que as histórias pareciam contar: que a estrada seria dinamitada diretamente através de dezenas de quarteirões sólidos, estáveis, densamente povoados, como o nosso; que algo em torno de 60 mil pessoas, operários e gente de baixa classe média, sobretudo judeus, mas com muitos italianos, irlandeses e negros entre eles, seriam expulsos de seus lares.(...) E contudo, antes que nos déssemos conta, as escavadeiras mecânicas e as motoniveladoras haviam aparecido, e as pessoas recebiam os avisos de que era melhor saírem, e rápido. Elas olharam entorpecidas os demolidores, as ruas que desapareciam, fitaram-se umas às outras e partiram.(BERMAN, 1988, p.276 – 277)

A idéia de um bairro inteiro, com cerca de 60 mil habitantes, sendo destruído para abrir caminho à estrada é ainda hoje chocante e deve realmente ter parecido completamente irreal na ocasião do evento, no início da década de 1950. A experiência de desterro e desamparo diante de necessidades de progresso é relembraada por Berman na perspectiva da memória da criança que ele era e que assistia e participava da dissolução do conhecido com medo, curiosidade, tristeza e um certo fascínio e maravilhamento.

O amálgama de emoções ao ver a “Nova Nova York” se produzir em nome do progresso, passando por cima, literalmente, de tudo que constituía uma vizinhança faz parte da dinâmica de participar de uma experiência sem precedentes - ao menos em seu país, visto que o processo de urbanização na Paris do Sec. XIX foi igualmente grandioso . Este exemplo extremo de uma experiência social moderna pode ser submetido à análise de Giddens no que se refere ao caráter de descontinuidade histórica associado ao período moderno¹⁴. Giddens atenta para a especificidade da ordem social moderna que tem por vocação deslocar os indivíduos das zonas do que é tradicional ou familiar, colocando-os frente a experiências inéditas e profundamente estranhas. Tais mudanças, ainda segundo Giddens, são diferentes de quaisquer outras transformações antes ocorridas na história visto a velocidade em que se operam e a magnitude do alcance que atingem, espalhando-se por todo o mundo.

Cada canto do mundo parece ter recebido seu quinhão de progresso e de seus efeitos colaterais, e se nas primeiras fases da modernização era ele, o progresso, o grande motor da dissolução e reconstrução das cidades, abastecido pelo otimismo e crença em uma civilização de abundância, beleza, e racionalidade, sua promessa não se cumpriu. Mas no centro do

¹⁴ Giddens, A. Op. cit., p. 13-16.

ciclone as pessoas continuam a inventar formas de enfrentar os desafios de uma modernidade inexorável e ainda em curso.

4 Sobre epifanias

Retomando a fotografia que desencadeou estas reflexões, uma última palavra: uma epifania negativa (como a que deu início a este texto) é ainda uma epifania, no sentido de que traz uma revelação e nos lança no jogo do pensar sobre. Berman, nosso maior interlocutor neste texto, viveu a experiência da epifania negativa da descoberta do risco e da fragilidade do homem – e da criança- moderno da maneira mais dolorosa possível e é dele a palavra final:

... no mundo moderno, aqueles que são mais felizes na tranquilidade doméstica (...) talvez sejam os mais vulneráveis aos demônios que assediam esse mundo. A rotina diária dos parques e bicicletas, das compras, do comer e limpar-se, dos abraços e beijos costumeiros, talvez não seja infinitamente bela e festiva, mas também infinitamente frágil e precária. Manter essa vida exige talvez esforços desesperados e heróicos, e às vezes perdemos. Ivan Karamazov diz que, acima de tudo o mais, a morte de uma criança lhe dá ganas de devolver ao universo o seu bilhete de entrada. Mas ele não o faz. Ele continua a lutar e a amar; ele continua a continuar" (BERMAN, 1988, p.14).

Referências Bibliográficas

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**: o pintor da vida moderna. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. Tempo/espço. In: _____. **Modernidade Líquida**. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. (p. 107-149).

BENJAMIN, Walter. A modernidade. In: _____. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000. (p. 7-36).

BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar**. Tradução Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BLAKE, Nigel; FRASCINA, Francis. As práticas modernas da arte e da modernidade. In: FRASCINA, Francis (et alii). **Modernidade e modernismo: Pintura francesa no século XIX**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. (p. 50-140).

BRADBURY, Malcolm. O nome e a natureza do modernismo. In: BRADBURY, Malcolm; McFARLAINE, James. **Modernismo**. Guia Geral. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. (p. 13-41).

ENTLER, R. **Relativizando Baudelaire: uma releitura da crítica ao Salão de 1859**. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/42146955/Ronaldo-Entler-Baudelaire.>Acesso> em 20 de agosto de 2011.

FER, Briony. Introdução. In: FRASCINA, Francis (et alii). **Modernidade e modernismo: Pintura francesa no século XIX**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. (p. 3-49).

GIDDENS, Anthony. Introdução. In: _____. **As consequências da modernidade**. Tradução Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 1991. (p. 11-60).

HARVEY, David. Modernidade e modernismo. In: _____. **A condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 2000. (p. 21-44).

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.