

2. Outros olhares

2.1. Fragmentos no espelho

Educado pelo caráter unívoco da obra de arte, o olhar da sociedade pré-industrial liga a imagem a quem a faz, visto vigorar a crença de que a essência de uma imagem é extraída do homem. A pintura ou o desenho seriam a mescla da personalidade do autor com sua interpretação. Contudo, a concepção do artista sobre determinado fato é insuficiente para conter a avidez de saber e conhecimento impulsionados pelas transformações que irrompem em meados do século XIX, após a Revolução Científica-Tecnológica (também chamada de Segunda Revolução Industrial). O período marca o fim da economia mecanizada - substituída pela economia industrial - e inaugura a aplicação das descobertas científicas no processo produtivo. Por essa razão, torna-se possível explorar novos potenciais energéticos que, por sua vez, originam o desenvolvimento de áreas como metalurgia, química e medicina, e de onde surgem outras descobertas. Carros, navios, aviões, telégrafo, telefone, iluminação elétrica, fotografia, cinema, radiodifusão, televisão, arranha-céu e sistemas metroviários são algumas das criações que entraram para o cotidiano e que delinearam o que viria a ser a metrópole moderna (Cf. Sevcenko, 1998, p.10).

As invenções estão condicionadas a experiências e conhecimentos anteriores, mas surgem também devido à demanda social, ainda que a sociedade não se enxergue como desejante. Logo, não surpreende que com a metamorfose urbana vivida ao final do século XIX houvesse reivindicação de uma expressão artística equivalente às mudanças e ao expansionismo. A Revolução alterou não apenas as formas de produção como também cidades, pessoas e percepções de tempo e espaço; os modos de ver recebiam estímulos advindos de outros enquadramentos. Mudam as formas de ver, mudam as formas de mostrar, pois a

complexidade alimentada pela tecnologia induzia a outras narrativas e representações. Até então, cidade, pessoas, situações, enfim, a vida era mostrada através de pinturas em quadros, desenhos, afrescos e painéis, mas tais visualidades não eram suficientes para suprir o deslumbre e a euforia do mundo moderno. Entravam em cena as tendências realistas, e é neste contexto que aparece a fotografia, "o meio de expressão de uma sociedade estabelecida sobre a civilização tecnológica, consciente dos seus objetivos, racionalista e baseada em hierarquias profissionais²" (Freund, 1976, p.8). Diversas fases pontuam a trajetória da fotografia e sua relação com a sociedade, dentre as quais três são apontadas por Annateresa Fabris como mais marcantes que as demais:

A primeira etapa estende-se de 1839 aos anos 50, quando o interesse pela fotografia se restringe a um pequeno número de amadores, provenientes das classes abastadas, que podem pagar os altos preços cobrados pelos artistas fotógrafos (Nadar, Carjat, Le Gray, por exemplo). O segundo momento corresponde à descoberta do cartão de visita fotográfico (*carte de visite photographique*) por Disdéri, que coloca ao alcance de muitos o que até aquele momento fora apanágio de poucos e confere à fotografia uma verdadeira dimensão industrial, quer pelo barateamento do produto, quer pela vulgarização dos ícones fotográficos em vários sentidos (1854). Por volta de 1880, tem início a terceira etapa: é o momento da massificação, quando a fotografia se torna um fenômeno prevalentemente comercial, sem deixar de lado sua pretensão a ser considerada arte (Fabris, 1991, p.17).

A última etapa identificada por Fabris é a abordada nesta dissertação, porque acontece exatamente quando a cidade perde a aparência medieval e adquire características que a aproximam da cidade atual, com prédios comerciais, pontes, ruas largas e tráfego intenso entre outras querelas. Contudo, antes de seguir adiante é válido dar significado ao vocábulo que será amplamente utilizado na pesquisa: modernidade. Para Ben Singer em *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular*, a modernidade pode ser compreendida através dos conceitos moral e político, cognitivo e socioeconômico que, segundo o autor, sobrepujaram o pensamento contemporâneo. No primeiro conceito, o termo sugere um período de dúvidas e

² Tradução livre do original: "Es el típico medio de expresión de una sociedad, establecida sobre la civilización tecnológica, consciente de los objetivos que se asigna, de mentalidad racionalista y basada en una jerarquía de profesiones".

questionamento das certezas asseguradas pelo mundo feudal e sagrado; no cognitivo, a modernidade indica a percepção e a construção do mundo sob os critérios da racionalidade instrumental. O último conceito situa a modernidade como designadora de

Uma grande quantidade de mudanças tecnológicas e sociais que tomaram forma nos últimos dois séculos e alcançaram um volume crítico perto do fim do século XIX: industrialização, urbanização e crescimento populacional rápidos; proliferação de novas tecnologias e meios de transporte; saturação do capitalismo avançado; explosão de uma cultura de consumo de massa e assim por diante (Singer, 2004, p.95).

A concepção neurológica seria, de acordo com Ben Singer, a quarta maneira de compreender a modernidade e tem como base as teorias sociais de Georg Simmel, Siegfried Kracauer e Walter Benjamin. Aqui, o realce é concedido à relevância da experiência subjetiva resultante dos choques físicos e perceptivos do ambiente. Singer adverte que este conceito pode ser visto como um desdobramento da concepção socioeconômica da modernidade, cuja leitura fora acrescida dos aspectos que transformaram a estrutura da experiência. "A modernidade implicou um mundo fenomenal - especificamente urbano - que era marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fases anteriores da cultura humana" (Singer, 2004, p.95), resume, referindo-se ao bombardeio de impressões, choques e sobressaltos aos quais os contemporâneos do período estiveram sujeitos. A rápida e sucessiva carga de estímulos interiores e exteriores seria a causa da intensificação dos estímulos nervosos que constituem a base psicológica do homem moderno, afirma Georg Simmel em *A metrópole e a vida mental* (1987), texto seminal sobre o indivíduo e a modernidade.

A nova configuração de experiência promovida pela modernidade advém das alterações ligadas à mudança na produção após a Revolução Científico-Tecnológica. A vida diária sofreu o impacto do tráfego, da distribuição de mercadorias produzidas em massa e dos sucessivos lançamentos de tecnologias de meios de transporte e comunicação (Cf. Gunning, 2004, p.33). A fotografia atuava em consonância com a cidade emergente - reflexo da forte ligação entre

ambas - mas a imbricação ocorre desde as experiências iniciais de Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), litógrafo que teve a ideia de aplicar desenhos e imagens obtidas com a câmara escura à pedra litográfica. A imagem que é considerada a fotografia precursora data de 1827 (Imagem 1) e foi feita da janela do estúdio de Niépce, localizado no segundo andar da propriedade de sua família, *Maison du Gras*. A vista mostra parte do telhado de um celeiro (à direita), um pombal (à esquerda) e os fundos da cozinha de uma padaria (também à esquerda, mais ao fundo). Telhados e construções compõem a cena que perdurará no desenvolvimento da técnica, ainda que por um longo tempo tenha prevalecido o uso da fotografia para a confecção de retratos e cartões de visita. As primeiras fotografias conhecidas são, na verdade, heliografias, uma combinação entre o princípio da câmara escura e o conhecimento das substâncias fotossensíveis para conseguir uma imagem estável e inteiramente desenhada pela luz. A investigação sobre os modos de fixação ainda percorreria um longo caminho até que Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851) conseguisse, em 1838, congelar uma imagem pela ação direta da luz através do seu invento, o daguerreótipo.



Imagem 1- Point de vue du Gras, 1827 | Por Joseph Nicéphore Niépce.
Fonte: KOETZLE, Hans-Michael, 2005; p.8-9.

Nas experiências de Daguerre, a imagem é menos granulada e mais nítida, mas a cidade se mantém distinta daquela conhecida pelos habitantes ao revelar um mundo vazio em contraste com as multidões que flanavam pelas ruas de Paris. O registro de 1838 do *Boulevard du Temple* (Imagem 2), mostra uma localidade fantasmagórica, sem sinais de transeuntes. A exceção são as duas figuras no quadrante inferior esquerdo da fotografia, um engraxate e seu cliente, captadas em função da paralisia exigida pela atividade e que um olhar menos atento pode confundir - em pose e localização - com as árvores ou um hidrante. A ausência humana é resultante das limitações do daguerreótipo, visto que eram necessários 40 minutos para a captura das imagens, e por causa do longo tempo de exposição apenas o que se mantinha imóvel era incluído no processo. Tudo o mais que se movia ou não ficava registrado, ou se transformava em borrão.

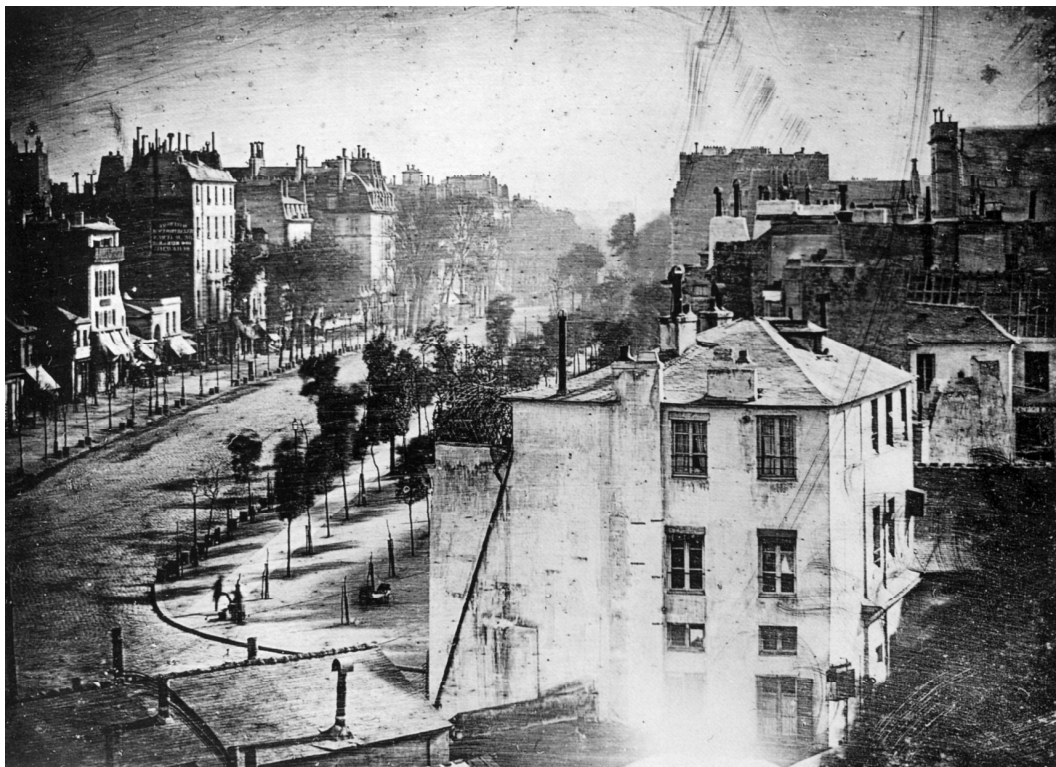


Imagem 2 - Boulevard du Temple, 1838 | Por Louis Daguerre.

Fonte: KOETZLE, Hans-Michael, 2005, p.16-17.

Evidencio, entretanto, que fotografia urbana não é fotografia de arquitetura. O discernimento é dificultado pela própria história da técnica, cuja popularização é simultânea às grandes mudanças que assinalaram a passagem para o mundo moderno. A entrada do vidro, do ferro e do aço no mercado construtor incentivou a criatividade e dinamizou a produção de monumentos impressionantes como o Palácio de Cristal, em 1851, e a torre Eiffel, finalizada em 1889. As duas construções atenderam os objetivos das Exposições Universais - Londres e Paris, respectivamente -, que eram feiras mundiais onde os países demonstravam o seu poderio industrial. O inovador na Arquitetura e na Engenharia, porém, eram os métodos de projeto e execução aplicados ao uso de elementos pré-fabricados e produzidos em série (Cf. Argan, 1992, p.84). Tais construções refletiam a ocupação do espaço e o ganho de produtividade possibilitado pelo advento das tecnologias industriais, e foram devidamente documentadas fotograficamente. François Soulages enxerga no destaque dado à *arché* de uma arquitetura - ou seja, ao princípio e ao arcaico, ao que pertence à esfera do estrutural e do antigo ao mesmo tempo - a diferença entre fotografia urbana e de arquitetura.

A confusão decorre do fato de que o produto de um arquiteto está sempre dentro de um determinado contexto: assim, Charles Marville parece ser muito mais o fotógrafo da paisagem parisiense, em decomposição e recomposição em função do trabalho de Haussmann, do que um fotógrafo de arquitetura (Soulages, 2010, p.332).

Com a intenção de que a capital francesa fosse moderna, o barão George-Eugène Haussmann (1809-1891), sob os auspícios de Napoleão III (1808-1873), demoliu prédios, alargou ruas e modificou a paisagem parisiense entre 1853 e 1870. Charles Marville (1816-1879), fotógrafo, documentou as obras que remodelaram Paris e atribuíram a ela o *status* ambicionado pelo prefeito Haussmann. Parte do material produzido por Marville resultou no *Álbum du Vieux Paris*, composto por mais de 400 imagens da cidade velha que "precisava" ser demolida para dar lugar a outra Paris (Cf. Krase, 2004, p.27-28). A *haussmanização* influenciou governos em todo o mundo, desembocando no Brasil em 1903 com o prefeito do Rio de Janeiro, Pereira Passos, coordenando

obras e projetos - ação conhecida como *bota-abaixo*. Das muitas mudanças que marcaram a passagem para a modernidade, talvez a que melhor a represente seja o pensamento de que o velho (tudo o que existia até o início das transformações técnicas) deveria ser descartado para dar lugar ao novo, traço comum que endossou a ruptura com o antigo e pode ser observado em todas as cidades que se pretendiam modernas.

O processo de modernização da *urbe* favoreceu o cenário de produção de imagens porque todos os feitos eram fotografados. Na França, porém, ações para a manutenção da memória da cidade são anteriores às demolições em série que pontuaram a modernidade. Já no começo do século XIX, em 1837, é criada a *National des Monuments Historiques* para elencar os monumentos históricos do país. Outras iniciativas se seguiram, e em 1898, a Câmara Municipal de Paris criou a *Commission du Vieux Paris* para coordenar a documentação e a pesquisa sobre a cidade histórica, e a conservação dos monumentos. Este grupo era formado por personalidades e instituições dedicadas à preservação do patrimônio urbano. Andreas Krase afirma que "no final do século XIX, as pessoas voltaram a sua atenção para o passado histórico da cidade. Como em nenhum outro lugar, em Paris se consolidou um interesse repleto de nostalgia pelo nascimento de uma nova época³". Ainda segundo o autor, as demolições de Haussmann intensificaram a consciência do caráter único e efêmero dos prédios históricos: "A cidade se converteu em metrópole, com largas e retilíneas avenidas que pareciam relegar ao esquecimento para sempre a estreiteza e escuridão da cidade medieval⁴" (Krase, 2004, p.27).

Sabedor do zelo dos franceses com o patrimônio histórico e imbuído ou não da mesma consciência, Haussmann fundou o *Service de Travaux Historiques* para fotografar a cidade antes das alterações que a elevariam à condição de

³ Tradução livre do original: "En el último cuarto del siglo XIX, diversos grupos de ciudadanos dirigían su atención hacia el pasado histórico de la ciudad. Como en ninguna otra urbe europea, en París se cristalizó el sentimiento de asistir a la eclosión de una nueva época, con todo el interés y la nostalgia del pasado que ello significa".

⁴ Tradução livre do original: "La ciudad se había convertido en una metrópoli moderna, dotada de suntuosas avenidas rectilíneas que parecían relegar para siempre al olvido la estrechez y la oscuridad de la ciudad medieval".

sinônimo de modernidade. O registro oficial ficou a cargo de Charles Marville, que durante vinte anos seguiu as orientações sobre o que era necessário documentar. Outros fotógrafos - J. Barry, Paul Emonts, Henri Godefroy, Eugène Gossin, os irmãos Berthaut - e a *Union Photographique de Paris* foram incumbidos do registro, mas todos recebiam instruções específicas e restritivas da liberdade criativa acerca do que era esperado das fotografias que iriam fazer. A exceção dessa regra foi Eugène Atget (1857-1927).

2.2. Virtuose na fotografia

Artístico. Assim Walter Benjamin (1994) define o trabalho de Eugène Atget em *Pequena história da fotografia*. O autor o vê como virtuose da fotografia e atribui a ele o mérito de ter sido o "primeiro a desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional, especializada em retratos, durante a época da decadência⁵". Entre 1897 e 1927, Atget produziu cerca de dez mil imagens de Paris que doava ou vendia para artistas e coleções como as da *Bibliothèque Historique de la Ville de Paris*, *Musée de la Ville de Paris*, *Musée Carnavalet* e *Bibliothèque Nationale*. Inicialmente, seu trabalho não tinha nenhuma pretensão além de valer como moeda de troca para as necessidades do dia a dia. Atget começou a fotografar após não obter o resultado esperado como ator e pintor, seguindo um caminho bastante comum aos artistas que tinham a mesma sorte. Por ter noção de arte e exercido o ofício, conhecia as demandas dos pintores e voltou-se para eles quando abriu seu primeiro ateliê, em 1892, e colocou uma placa anunciando que fazia *Documents pour artistes* (encaixam-se nesta classificação fotos de paisagens, animais, monumentos, reprodução de quadros e de modelos, assuntos que inspiravam e acudiam aos artistas que criavam com base em modelos pré-existentes).

⁵ Walter Benjamin considera que o apogeu da fotografia ocorre no primeiro decênio da descoberta; a decadência seria o período relativo à industrialização das imagens.

Provavelmente as fotografias de Eugène Atget serviriam como apoio para algumas das pinturas expostas no Salão de 1859 e que foram ferozmente combatidas por Charles Baudelaire (1821-1867). No texto *Salão de 1859: o público moderno e a fotografia*, o crítico condena a crença dos franceses que veem na fotografia o meio de obterem uma reprodução exata da natureza:

Um Deus vingador atendeu os votos dessa multidão. Daguerre foi o seu Messias. E agora ela diz a si mesma: “Uma vez que a fotografia nos dá todas as garantias desejáveis de exatidão (acreditam nisso, os insensatos!), a arte é fotografia”. A partir desse momento a sociedade imunda se precipita, como um só Narciso, para contemplar sua trivial imagem no metal (Baudelaire, 2010, p.79).

O texto de Baudelaire remonta ao ceticismo de uma geração frente ao espaço ocupado pela indústria fotográfica, tida por ele como “o refúgio de todos os pintores medíocres, mal dotados ou preguiçosos demais para terminarem seus estudos” (Baudelaire, 2010, p.79). A contrariedade do poeta vinha sendo demonstrada desde 1855, quando começam a aparecer as pinturas realistas de paisagem resultantes da ruptura com as poéticas do Clássico e do Romântico enquanto mediadoras entre o artista e a realidade. O rompimento significou ter que

Enfrentar a realidade sem o suporte de ambos, libertar a sensação visual de qualquer experiência ou noção adquirida e de qualquer postura previamente ordenada que pudesse prejudicar sua imediaticidade, e a operação pictórica de qualquer regra ou costume técnico que pudesse comprometer sua representação através das cores (Argan, 1992, p.75).

O rompimento com o academicismo era reflexo do processo de industrialização e modernidade pela qual a sociedade passava. O cenário do mundo em desenvolvimento suscitava o despertar da consciência para a realidade inusitada que exigia um olhar objetivo. Realismo foi o nome dado a esta tendência artística cuja estética estava ligada à exatidão científica da filosofia positivista. Dentre as correntes derivadas consta o Impressionismo, iniciado com o programa proposto pelo pintor Gustave Coubert (1818-1877) e no qual prevalecia o realismo integral, definido por Giulio Carlo Argan (1992, p.75) como “a abordagem direta da realidade, independente de qualquer poética

previamente constituída". Quando Coubert rompeu com as poéticas do Clássico e do Romântico, em 1847, a fotografia era de domínio público há apenas 12 anos, a manufatura estava cedendo espaço à mecanização e a nobreza era paulatinamente substituída pela burguesia. A industrialização e a divisão do trabalho suplantavam o artesanato, atingindo também a atividade dos pintores, já abalados pela fabricação industrial e comercialização das cores em tubos em substituição à tradição do preparo e transmissão das receitas do mestre para o aprendiz.

Coubert foi o primeiro a aceitar a precisão da lente objetiva e sua capacidade de captar mais e melhor que o olho humano, e não titubeou em usar a fotografia como elemento de suporte para a reprodução pictórica da imagem, dando a ela finalidade semelhante a defendida por Charles Baudelaire, que achava que a técnica deveria servir às artes e às ciências, e não ser entendida como um trabalho artístico. Na introdução do livro *Paisagem moderna: Baudelaire e Ruskin*, Daniela Kern observa que "a fotografia, do mesmo modo que a pura 'cópia' da paisagem pelos paisagistas realistas, para Baudelaire põe em risco a faculdade que os verdadeiros artistas possuem de sentir o espiritual, de perceber o que se esconde sob as aparências" (2010, p.14). Coubert, entretanto, por ser um realista, não compartilhava da noção do "espiritual" como peça chave para a boa pintura, e adaptou-se rapidamente porque não enxergava "disputa" visual entre pintura e fotografia, entendendo como verdadeiramente relevante o trabalho do pintor, este sim sem substituição. Além dele, outros artistas como Edgard Hilaire Germain Degas (1834-1917) e Henri Marie Raymond de Toulouse-Lautrec (1864-1901), aproveitaram a experiência visual oferecida pela fotografia:

Degas e Toulouse utilizaram largamente materiais fotográficos, e para tanto não precisaram enfrentar qualquer problema teórico. Neste sentido, é correto afirmar que a fotografia contribuiu para aumentar o interesse dos pintores pelo espetáculo social. Os fotógrafos, por sua vez, mesmo se deixando guiar de bom grado pelo gosto dos pintores na escolha e preparação dos objetos, jamais pretenderam concorrer com a pesquisa pictórica. Nadar⁶ foi amigo dos

⁶ Gaspar Félix Tournachon Nadar (1820-1910) é o autor do célebre retrato de Charles Baudelaire. Seu envolvimento com fotografia se deu porque, em função do insucesso em outras

impressionistas, tendo acolhido a primeira exposição deles em seu próprio estúdio (1874); mas nunca tentou fazer fotografias impressionistas. Ele percebia que a estrutura de sua técnica era profundamente diferente da que é própria da pintura, e, se dessa técnica podia nascer um resultado estético, não haveria de ser um valor tomado de empréstimo à pintura (Argan, 1992, p.81).

O progresso científico exigia uma sociedade organizada mais racionalmente e com representações consoantes com a realidade. Sendo a objetividade a essência da fotografia - antes restrita à elite intelectual -, foi a ela que a burguesia recorreu para ser retratada nos estúdios. Tamanho entusiasmo era devido à afeição pela pintura da tradição clássica, cuja ênfase é a valorização e o resgate dos elementos artísticos da cultura greco-romana, paixão que reforçou para a maioria dos burgueses a ideia que apenas a reprodução exata da natureza - *tromp l'oeil* - poderia ser considerada arte. Porém, com a expansão tecnológica eliminando a necessidade de conhecimento específico para o manuseio da câmera, amadores entraram no mercado e popularizaram a técnica. A exclusividade perseguida pelo público burguês encontrou repercussão nos fotógrafos-artistas como Gaspar Félix Tournachon Nadar, que em 1853 abria o estúdio fotográfico onde anos mais tarde os impressionistas fariam sua primeira exposição.

Ao contrário de Nadar, que vivia cercado de gente e fazia os retratos do *crème de la crème* de Paris, Eugène Atget era um homem simples que saía com o seu aparato técnico pelas ruas para fazer fotos da cidade. A revelação e o reconhecimento do seu trabalho tardaram a acontecer - ele estava quase no fim da vida - e se deu através de Berenice Abbot (1898-1991), uma das assistentes do também fotógrafo Man Ray (1890-1976), que comprou seus negativos e publicou uma seleção deles no livro *Lichtbilder*, editado em 1930. A genialidade do fotógrafo consiste na ousadia de não ter sido permeável à tentativa de

áreas artísticas e do acúmulo de dívidas, não lhe restava outra opção senão tentar o ofício. Em poucos anos Nadar conquista um público seletivo e seu estúdio se transforma em lugar de encontro da elite intelectual de Paris. Conforme afirmação de Argan, o interesse de Nadar não era se tornar um fotógrafo-pintor. Com efeito, sentindo-se desafiado com as possibilidades da nova técnica, ele optou por explorar as potencialidades e além de obter belos retratos, escreveu textos diversos e um livro de memórias onde narra sua vivência do acontecimento extraordinário que era a invenção da fotografia.

manutenção do caráter aurático dos objetos, conforme faziam os fotógrafos-pintores no início do século XIX. Estabelecendo uma distância para a aura, Atget - na concepção de Walter Benjamin - fundou a fotografia moderna:

Quase sempre Atget passou ao largo das "grandes vistas e dos lugares característicos", mas não negligenciou uma grande fila de fôrmas de sapateiro, nem os pátios de Paris, onde da manhã à noite se enfileiram carrinhos de mão, nem as mesas com os pratos sujos ainda não retirados, como existem aos milhares, na mesma hora, nem no bordel da rua... nº5, algarismo que aparece, em grande formato, em quatro diferentes locais da fachada (Benjamin, 1994, p.101).



Imagem 3 - Maison à Versailles, 1921 | Por Eugène Atget.
Fonte: George Eastman House.



Imagem 4 - Quai de la Tournelle, 1911 | Por Eugène Atget.

Fonte: KRASE, Andreas, 2004, p.122.

Em boa parte das suas fotografias, Eugène Atget abriu mão da presença humana e optou por valorizar detalhes e explorar o vazio. Quando aparecem, as pessoas desempenham papel de coadjuvantes, como no registro do bordel (Imagem 3). O prostíbulo aparece como uma casa qualquer, sem indícios do movimento que costuma haver nestes locais. À exceção das mulheres - uma parada na porta e outra olhando pela janela - nada mais desvia a atenção do observador da porta, das janelas, dos belos vidros aplicados em ambas, da rua de paralelepípedo. O olhar passeia pelo desenho da calçada; é conduzido para as laterais da fotografia e, em seguida, vê-se hipnotizado pela numeração repetida. Já na fotografia do cais de Tournelle (Imagem 4), a presença humana é meramente presumível. O carrinho de mão às margens do rio Sena é mais um dos muitos que ficavam espalhados pelas ruas da cidade ao cair do dia.

Pertenciam aos trapeiros e ambulantes que mais tarde fariam parte da série *Petits métiers*, como será abordado em seguida.

Esta postura, incomum na fotografia, vinha sendo adotada pelos pintores que eliminavam a figura humana das cenas e optavam pela reprodução da natureza. Atget parece ter percebido antecipadamente que o *habitat* do homem moderno seria a cidade. Em suas imagens, o olhar ganha liberdade para passear pelo ambiente despido do fausto comum na fotografia da época. A *urbe* sempre aparece nos ensaios de Eugène Atget, seja como protagonista ou pano de fundo. Mas ao contrário de outros fotógrafos que também clicaram a cidade em transformação, Atget não tinha contrato fixo com as entidades governamentais. Os seus clientes eram os pintores realistas, as bibliotecas e os museus. A estes se somaram empresas editoriais interessadas na divulgação e sistematização do conhecimento sobre a história da arte, desobrigando-o de seguir os padrões estéticos que imperavam sobre o registro da remodelação de Paris (Cf. Krase, 2004).

A liberdade criativa de Eugène Atget propiciou as experiências que o levariam a ser referenciado por outros fotógrafos, dentre os quais destaco a "descobridora" do artista, Berenice Abbot (1898-1991) que, em projeto similar ao de Atget para Paris, registrou por dez anos a Nova York dos anos 1930. As fotografias da cidade geraram o livro *Changing New York*, publicado em 1939 e são, para Susan Sontag, a documentação da incessante substituição do novo:

O livro de Abbott tem um título condizente, pois, em vez de erguer um monumento ao passado, ela simplesmente documenta dez anos da crônica capacidade autodestrutiva da experiência americana, em que mesmo o passado recente é constantemente corroído, varrido, demolido, removido, substituído. Um número cada vez menor de americanos possui objetos com pátina, móveis antigos, jarras e panelas das avós - as coisas usadas que trazem o calor do toque humano de várias gerações (2004, p.83).

Preservar o passado e mantê-lo em convivência com o presente é habitual para os franceses, como falado anteriormente, mas no caso de Eugène Atget o interesse por construções antigas procurava atender à demanda do mercado. Conforme assegura Andreas Krase (2004, p.29), o conselho de dois amigos - o

dramaturgo Victorien Sardou e o pintor e presidente da *Société des Artistes Français*, Edoard Detaille, ambos integrantes da *Commission du Vieux Paris* - estimulou a dedicação do fotógrafo ao tema. Os motivos que seduziam Atget eram as fachadas inteiras e os detalhes arquitetônicos de edifícios públicos, hotéis particulares e igrejas localizados no centro histórico da cidade. De acordo com Krase (2004, p.29), estão visíveis nestas fotografias os sinais que podem ser considerados a prova de uma formação estética autodidata e guiada pela ambição, característica que marca o desenvolvimento do estilo do fotógrafo.

A produção imagética de Atget não segue uma lógica convencional, mas, de maneira geral, as fotografias foram divididas em cinco séries principais, oito séries complementares e diversos subgrupos. Nas principais estão *Paysages - Documents divers* (reúne os "documentos para artistas" produzidos quando abriu o primeiro estúdio); *Paris pittoresque* (cenas da vida social na cidade); *Le vieux Paris* (arquitetura da cidade); *Environs/Grands Environs* (natureza); e *Topographie du Vieux Paris* (topografia da cidade). Simultaneamente ao ensaio topográfico, houve a produção de *Petits métiers* (pequenos ofícios) e, em seguida, o retorno à documentação da cidade cujo resultado é a série *L'art dans le vieux Paris*.

A atenção de Eugène Atget era atraída por lugares e situações em via de desaparecimento. Em *Petits métiers*, por exemplo, ele se dedica aos artesões, vendedores ambulantes e pequenos comerciantes - representantes de um estilo de vida arcaico que só se manteria numa Paris também arcaica -, como o homem que vagueia pelas ruas de paralelepípedos oferecendo *abat-jours* arranjados em uma cesta repleta de modelos; ou o tocador de realejo e a cantora que alegravam as tardes da cidade pré-industrial. Ambas as categorias profissionais não sobreviveriam muito tempo e tampouco eram condizentes com a nova faceta de Paris.

Na avaliação de Andreas Krase, o fotógrafo aproveitou a iconografia tradicional de vendedores e artesãos - difundida pelas gravuras populares desde o

final do século XVI - para atender a demanda dos viajantes ávidos por recordações.

Como nos desenhos, esses "arquétipos" mostravam representantes das velhas categorias profissionais ou trabalhadores ambulantes, de pé, sobre um fundo neutro e acompanhados de suas ferramentas de trabalho. Na França, se perpetuava a tradição dos *cris de Paris*⁷ (gritos de Paris), nome dado a estas gravuras. A partir dos anos oitenta as gravuras se multiplicaram, efeito similar ao produzido pelo instantâneo fotográfico, que era usada como modelo. A série de Atget despertou um vivo interesse entre artistas, editores e coleções públicas, o que fez com que ele decidisse reproduzi-la sob o formato de cartão-postal⁸ (Krase, 2004, p.30).

⁷ *Cris de Paris* refere-se à gritaria comum dos mendigos e trapeiros vendendo coisas na rua e o mesmo nome foi dado ao conjunto de imagens que "registravam essas manifestações ruidosas e públicas dos mais humildes representantes do povo urbano, certamente com um pitoresco eloquente e uma diversidade totalmente propícia à nostalgia e ao exotismo" (Roche, 2004, p.19).

⁸ Tradução livre do original: "Como en los dibujos, esas 'imágenes de arquetipos' mostraban representantes de viejas categorías profesionales o labores ambulantes, de pie, sobre un fondo neutro y acompañados de sus útiles y herramientas de trabajo. En Francia, se perpetuaba la tradición de los 'Cris de Paris' (Los gritos de Paris), como se llamaba a esos ciclos gráficos. A partir de los años ochenta se multiplicaron los grabados, con un efecto similar al producido por la instantánea fotográfica, y que en parte se servían de fotografías como modelos. La serie de Atget despertó un vivo interés entre artistas, editores y colecciones públicas, de manera que el fotógrafo decidió hacerla reproducir bajo la forma de tarjetas postales".



Imagem 5 - Joueur d'orgue, 1898-1899 | Por Eugène Atget.
Fonte: KRASE, Andreas, 2004, p.45.



Imagem 6 - Marchant abat-jours, Rue Lepic, 1899-1900 |

Por Eugène Atget.

Fonte: KRASE, Andreas, 2004, p.45.

Esta série tem algumas das poucas fotografias onde a presença humana sobressai do ambiente; nas demais, as pessoas são menos destacadas do que vitrines, ruas estreitas do centro histórico, construções antigas, lojas, praças e, pontes. As fotografias de Atget pressupõem a figura humana ao invés de apresentá-la.

Walter Benjamin (1994, p.102) define as imagens de Eugène Atget como precursoras da fotografia surrealista. Benjamin enquadra o trabalho de Atget no Surrealismo porque acredita que com elas começou o exercício do olhar para o

espaço público, o local onde "toda intimidade cede lugar à iluminação dos pormenores". Opinião diversa sustenta Susan Sontag (2004, p.67), para quem a fotografia é intrinsecamente surreal a partir do momento em que ela cria "um mundo em duplicata, uma realidade de segundo grau, mais rigorosa e mais dramática do que aquela percebida pela visão natural".

O erro dos militantes surrealistas foi imaginar que o surreal fosse algo universal, ou seja, uma questão de psicologia, ao passo que ele se revelou extremamente localizado, étnico, datado e restrito a uma classe. Assim, as primeiras fotos surreais provêm da década de 1850, quando os fotógrafos pela primeira vez saíram a vagar pelas ruas de Londres, Paris e Nova York, em busca da sua fatia de vida sem pose. Essas fotos, concretas, particulares, anedóticas (a não ser que a anedota tivesse sido apagada) – momentos de tempo perdido, de costumes desaparecidos -, parecem muito mais surreais para nós, agora, do que qualquer foto tornada abstrata e poética por efeito de superposição, de uma cópia esmaecida, de uma exposição excessiva e coisas do tipo. Acreditando que as imagens buscadas por eles provinham do inconsciente, cujo conteúdo, como freudianos fiéis, supunham ser intemporal e universal, os surrealistas entenderam mal o que havia de mais brutalmente comovedor, irracional, inassimilável, misterioso – o próprio tempo. O que torna uma foto surreal é o seu *pathos* irrefutável como mensagem do passado e a concretude de suas sugestões a respeito da classe social (Sontag, 2004, p.68).

Walter Benjamin (1994, p.102) considera que os lugares retratados por Atget não são solitários, e sim privados de toda atmosfera que mantinha ativa a ligação com a aura e o valor de culto. Segundo ele, o fotógrafo é responsável pelo ineditismo que bafejou a produção fotográfica do período, mas faço uma ressalva porque entendo que ao se recusar a usar equipamentos mais modernos Atget simultaneamente contribuiu para a manutenção da magia e do mistério compartilhados por objetos do passado. O fotógrafo preferia executar seu trabalho com uma câmera antiga de madeira e usava negativos de vidro de 18 cm x 24 cm, apetrechos ultrapassados, entretanto ainda comuns quando ele iniciou a nova profissão, mas que foram rapidamente substituídos por outras tecnologias as quais ele se recusava a adotar.

Sete anos após a abertura do ateliê onde fazia os *documents pour artists*, na Rue de la Pitié, Eugène Atget mudou para a Rue Campagne-Première, em Montparnasse - onde foi vizinho de Man Ray - e pôde montar um laboratório

em um dos quartos da casa. O método do fotógrafo não era apenas simples, mas também de baixo custo. Para revelar as imagens diretamente das placas fotográficas, Atget expunha à luz solar o papel sensível e o negativo juntos. A imagem tornava-se visível de acordo com a intensidade do sol, sem nenhuma outra ação complementar além do tratamento químico necessário para a fixação. Em *Paris: Eugène Atget* (2004, p.32), Andreas Krase explica que "desde o início a concepção de Atget sobre a fotografia esteve sustentada por um pensamento prático: a finalidade comercial. Como fotógrafo documental, Atget atuava com uma visão instrumental que não coadunava com as convenções plásticas das belas-artes⁹".

Ao contrário de outros fotógrafos, Eugène Atget nunca admitiu ajuda além da recebida por sua esposa, e ele mesmo organizava, divulgava e vendia sua produção: "No decorrer da primeira década do século XX, Atget foi um fotógrafo extremamente produtivo e consciente da sua autonomia. Cerca de 17 mil fotografias foram comprovadamente vendidas por ele a instituições públicas¹⁰" (Krase, 2004, p.32).

2.3.

A arte do *sem-arte*

François Soulages identifica como *sem-arte* aquilo que é feito sem intenção ou pretensão artística e observa que "a maior parte das fotos pertence primeiramente à esfera do sem-arte" (2010, p.160). O veredito da classificação, ainda segundo o autor, dependeria do discurso estético que abraçou a fotografia e do ângulo em que ela é vista, pois isto é que tem poder de transformá-la em

⁹ Tradução livre do original: "Desde el principio, la concepción que tenía Atget sobre la reproducción fotográfica estuvo completamente determinada por una mentalidad práctica: la finalidad comercial de la fotografía. En su calidad de fotógrafo documental, Atget actuaba según una visión puramente instrumental, que no atendía mayormente a las convenciones plásticas de las bellas artes".

¹⁰ Tradução livre do original: "Durante la primera década del siglo XX, Atget era un proveedor de imágenes fotográficas extremadamente productivo y celoso de su autonomía. El número comprobable de fotografías que vendió a las instituciones públicas se aproxima a las 17.000".

arte, documento ou simples recordação pessoal. Eugène Atget - integrante do grupo que sem saber produz arte e acaba gerando uma obra - é para Soulages o exemplo paradigmático desta condição que ele acredita percorrer toda a história da fotografia e, talvez, toda a história da arte. A lembrança do fotógrafo parisiense para explicar as transformações pelas quais os conceitos de gosto, beleza e arte passam no decorrer dos anos, ocorre devido à radical mudança de opinião sobre o trabalho de Atget após a "descoberta" de Berenice Abbot que, como afirma Soulages, "trabalha a tal ponto o inacabável que produz, paradoxalmente, o (por) acabamento - talvez inacabável - da obra de Atget: definitivamente, a fotografia de Atget é transferida do sem-arte para a arte" (2010, p.161).

O registro de Paris não foi considerado uma obra de arte desde que foi feito. Talvez isso tenha ocorrido porque Atget era um profissional como tantos outros que fotografavam os efeitos da modernização na cidade. Trabalho semelhante ao dele foi feito por Charles Marville que, como os brasileiros Augusto Malta (1864-1957) e Marc Ferrez (1843-1923), havia sido contratado para documentar as proezas governamentais. Apesar de vender sua produção a instituições oficiais, Atget não obedecia a nenhum tipo de orientação sobre como e o que deveria ser fotografado. Penso que seja este o seu diferencial em relação aos demais que atuavam no período e também fotografavam cidades. O descompromisso com modelos pré-concebidos permitiu que ele experimentasse uma diversidade estilística na qual pôde fluir um modo novo de ver o que estava quase invisível ou despercebido.

Contudo, a ausência de critérios na seleção dos motivos dificultou a arrumação dos negativos de forma lógica para ninguém mais além do próprio Atget. Apesar da hierarquia e da flexibilidade para a entrada de novos elementos, as constantes modificações efetuadas pelo fotógrafo no sistema provocaram um emaranhado de agrupamentos e numerações difíceis de decifrar. Esta "desorganização" seria um impeditivo para considerá-lo autor de alguma obra, pois conforme explicação de Rosalind Krauss (2002, p.51), a *obra* tem uma unidade que decorre de um *corpus* coletivo coerente. Do mesmo modo que

Françoise Soulages, a autora não credita a regras fixas e, mais do que isso, a orientações herdadas das artes plásticas, a autoridade de deliberar sobre o tema:

Será possível imaginar uma obra que abarcasse dez mil fotografias? Eugène Atget produziu um *corpus* considerável, que ia vendendo à medida que o produzia (...). A assimilação deste trabalho de documentação por um discurso especificamente estético iniciou-se em 1925, quando o seu trabalho chamou a atenção dos surrealistas, que o publicaram. Em 1929, foi incorporado à sensibilidade fotográfica da Nova Visão alemã. Assim, começaram a surgir olhares parciais dirigidos a este arquivo de dez mil documentos, cada olhar sendo resultado de uma seleção destinada a demonstrar um determinado aspecto formal ou estético.

Ao que parece, Atget realmente não tinha intenções artísticas. Pelo menos em seu trabalho não há demonstrações do zelo típico que acerca a arte. Ele não se importava que aparecessem na fotografia as marcas da pinça metálica do suporte das placas fotográficas. Do mesmo modo não se incomodava com os "borrões" e desfocagem oriundos do demorado tempo de exposição exigido pela baixa sensibilidade dos negativos. A lente objetiva que Atget gostava tinha curta distância focal e por isso não captava todas as imagens inteiramente. Para contornar o problema e evitar as distorções perspécticas em imagens de edifícios, ele apontava a câmara para frente de modo a ter uma visualização completa do que queria fotografar. Em caso de dúvida, simplesmente renunciava à reprodução integral do objeto: "O fotógrafo ganhava altura inclinando a objetiva ligeiramente para cima¹¹", salienta Krause (2004, p.33). O autor observa que Atget logo se viu confrontado com os limites da lente retilínea porque o campo fotografado era transferido para as bordas da imagem, onde há menor quantidade de luz. É por este motivo que muitas fotos de dele têm um envoltório negro nas bordas. O arredondamento causado pelo halo fortifica a magia já existente no método adotado para o registro e revelação.

Ainda de acordo com Andreas Krause, a preferência de Atget pela objetiva com distância focal curta tinha razões práticas, visto que ela acentua as linhas retas e permite mais profundidade de campo:

¹¹ Tradução livre do original: "El fotógrafo ganaba en altura descentrando ligeiramente hacia arriba el objetivo ubicado en la parte anterior del cajón de la cámara".

As fotografias feitas com a lente grande-angular além de mostrar os detalhes do primeiro plano, captam o espaço ao redor. A intensa aspiração de profundidade, a impressão de cristalização que produzia, às vezes, a convergência das linhas no interior da imagem e a clara separação dos diversos planos respondiam, por outro lado, à concepção que o fotógrafo tinha de imagem, e perduravam como preferência pessoal além da mera aplicação em casos concretos. O mesmo se pode afirmar de outros efeitos que Atget não suprimia, como por exemplo a desapareição dos contornos na contraluz ou o desvanecimento de certas partes da imagem devido a uma luminosidade muito intensa¹² (Krase, 2004, p.33).

Considerando o pouco que se sabe sobre a vida e a "obra" de Eugène Atget, fica a impressão de que as características que levaram os estetas a formar uma opinião positiva sobre as fotografias dele eram resultado da deficiência técnica do equipamento e não de um planejamento estilístico. Mas não se pode esquecer que a recusa do Atget em usar câmeras mais leves - o equipamento completo dele pesava cerca de 20 kg - alegando não estar disposto a mudar seus princípios pode ter relação com a estética desenvolvida para o que ele chamava de "documentos". Ao comparar a fotografia *Tufa Domes*, de Timothy O'Sullivan (1840-1882), obtida em 1868 com a técnica do colódio, com a cópia litográfica de 1878 para uma publicação geológica, Rosalind Krauss (2002, p.42) faz questionamentos que se mostram apropriados também para a produção de Atget: teria ele produzido suas fotografias para o discurso estético e o espaço de exposição? Ou terá sido o discurso topográfico, que serviu com relativa eficácia? A interpretação de suas imagens sob valores estéticos não será uma elaboração retrospectiva concebida para afirmá-las como arte? E, afinal, pergunta Krauss a respeito de O'Sullivan, esta projeção não será injustificada, não constituirá uma falsa história?

Concordo com a inclusão, por François Soulages, de Atget no círculo dos *sem-arte* mas acho importante ressaltar que tanto ele quanto Rosalind Krauss são

¹² Tradução livre do original: "Las fotografías con gran ángulo captaban no solamente los detalles de primer plano, sino también la situación espacial en su totalidad. La intensa aspiración de la profundidad, la impresión de cristalización que producía a veces la convergencia de las líneas en el interior de la imagen, y la franca separación de los diversos planos, respondían por otra parte a la concepción de la imagen que tenía el fotógrafo, y perduraban como predilección personal más allá de su mera aplicación en casos concretos. Lo mismo se puede afirmar de otros efectos que Atget no trataba de suprimir, como por ejemplo la desaparición de los contornos en el contraluz o el desvanecimiento de ciertas partes de la imagen debido a una luminosidad demasiado intensa".

categóricos ao afirmar a recepção como condutora do olhar que vai favorecer um aspecto ou outro da fotografia. E é esta diversidade, oriunda da parcialidade das leituras, que é fundamental para conferir e despertar novos interesses sobre o *corpus* produzido pelo fotógrafo.