UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES

Nocturna:

Uma perceção suburbana

Tiago Manuel Ferreira Marques Valido

Trabalho de Projeto
Mestrado em Arte Multimédia
Especialização em Fotografia

Trabalho de Projeto orientado pelo Prof. Doutor José Carlos Francisco Pereira

2019

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu, Tiago Manuel Ferreira Marques Valido, declaro que o presente trabalho de projeto de mestrado, intitulado “Nocturna: uma perceção suburbana”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato,

Lisboa, 25 de Outubro de 2019

Resumo

O presente trabalho de projeto relata, através de um conjunto de imagens fotográficas, uma realidade suburbana, e foi intitulado de *Nocturna*: uma perceção suburbana. De forma sucinta, descrevem-se os primórdios da história da fotografia, baseados nos fundamentos teóricos de Walter Benjamin sobre as diversas fases da *aura*, com particular incidência na fotografia. Pela sua análise da obra de Eugène Atget, depreende-se que o conceito de *aura* está associado a algo mais que o carácter de objeto único e irreproduzível, situando as reflexões benjaminianas no contexto histórico e sociológico em que foram escritas, propondo-se a sua avaliação crítica. Posta a questão central sobre o estatuto da fotografia, exploram-se as considerações de André Rouillé sobre as fronteiras a partir dos quais uma fotografia como documento se transcende e invade a área artística. Faz-se um percurso descritivo da evolução técnica da fotografia, a qual conduziu ao movimento pictorialista e à sua possível apreciação como arte.

Por a fotografia possuir um intrínseco carácter documental, foi utilizada pelas diversas ciências que surgiram com a industrialização do século XIX, entre as quais a etnografia, à qual se dá particular relevo, e cujo método de pesquisa em muito se pode comparar com o modo de agir do *flanêur*. Na investigação etnográfica, geralmente existe a necessidade de "recorte" de uma determinada realidade devido à multiplicidade de assuntos que podem ser estudados, o que remete para a obra de August Sander, fotógrafo que insere no âmbito da fotografia artística a noção de tipologia e de arquivo, metodologia essa adotada mais tarde por Bernd e Hilla Becher nas suas séries fotográficas (tipologias).

Releva-se também o contexto em que a fotografia desenvolve as suas singularidades, a par com o crescimento económico e a expansão das cidades, traduzidos numa nova estruturação social, com um impacto irreversível no comportamento do homem moderno, criando as bases da sociedade de consumo, a qual se haveria de estender até aos nossos dias. Nesse sentido, as cidades transformam-se num grandioso palco de teatro, onde cada indivíduo é, simultaneamente, ator e espectador perante o outro.

Assim, o projeto *Nocturna*: uma perceção suburbana é baseado nestas questões, deixando ao livre arbítrio do observador a interpretação das respetivas imagens, bem como a consistência da sua integração no âmbito da sua parte descritiva e conceptual.

Palavras-chave: fotografia; Walter Benjamin; *aura*; documento; cidade.

Abstract

This project work reports, through a set of photographic images, a suburban reality, which was titled *Nocturna*: a suburban perception. Briefly, it begins with a description of the history of photography, based on Walter Benjamin's theoretical foundations on the various phases of the *aura*, with particular focus on photography. From his analysis of Eugène Atget's work, it appears that the concept of *aura* is associated with something more than the character of a unique and irreproachable object, situating the Benjamin´s reflections in the historical and sociological context in which they were written, proposing their critical evaluation. With the central question about the status of photography, André Rouillé's considerations on the boundaries where a photograph as a document transcends and invades the artistic field are explored. It describes the technical evolution of photography, which led to the pictorialist movement and its possible appreciation as art.

Because photography has an intrinsic documentary character, it was used by the various sciences that emerged with the industrialization of the nineteenth century, including ethnography, to which particular attention is devoted, where its method of research can be compared with the way of acting of the *flanêur*. In ethnographic research, there is usually the need to “cut out” a given reality due to the multiplicity of subjects that can be studied, which refers to the work of August Sander, a photographer who inserts within the scope of artistic photography the notion of typology and his methodology was later adopted by Bernd and Hilla Becher in their photographic series (typologies).

The context in which photography develops its singularities, along with economic growth and the expansion of cities, is also emphasized, translated into a new social structure, with an irreversible impact on the behavior of modern man, creating the foundations of consumer society, which would extend to the present day. In this sense, cities become a grand stage of theater, where each individual is simultaneously an actor and spectator before the other.

Thus, the project *Nocturna*: a suburban perception is based on these issues, leaving the observer free to interpret their images as well as the consistency of their integration within their descriptive and conceptual part.

Keywords: photography; Walter Benjamin; *aura*; document; city.

Agradecimentos

Antes de mais, gostaria de agradecer aos meus pais, Ana e Manuel, pelo incentivo e por todo o apoio que me foram prestados durante todo este percurso académico.

Aos meus colegas de mestrado, pelo seu companheirismo, solidariedade, pela troca de ideias e sugestões que tanto contribuíram para a definição do objeto final do presente trabalho de projeto.

A todo o corpo docente do mestrado em Arte Multimédia, pela partilha dos seus conhecimentos que enformaram os fundamentos teóricos para a elaboração deste trabalho, com particular destaque do professor Sérgio Mah, pela forma insistente como procurou motivar-me para a elaboração deste projeto fotográfico.

Aos meus amigos, Tiago Araújo, Nuno Oliveira, César Nunes e David Veiga, que me acompanharam nas longas perigrinações noturnas pelas ruas da cidade, onde foram tiradas muitas das imagens que constituem um corpo importante no meu crescimento como fotógrafo, servindo-me como preciosos assistentes nas diversas tarefas acessórias, nomeadamente na iluminação.

Ao professor José Carlos Pereira, pela ajuda, pelas suas sugestões, pela paciência, pela sua disponibilidade, e por tão prontamente ter aceite o papel de orientador do trabalho de projeto que foi por mim desenvolvido ao longo do curso.

Ìndice

Introdução 1

Capítulo I – Contextualização teórica 2

I.1. Os primeiros passos da fotografia 2

I.2. O conceito de aura em Walter Benjamin 5

I.2.1. As fases da *aura* 9

I.2.2. O caso de Eugène Atget 14

I.2.3. O "aqui e agora" – a ineludível *aura* na fotografia 17

I.3. O fotógrafo como etnógrafo 19

I.4. O arquivo de August Sander 24

I.5. A fotografia: entre arte e documento 27

I.6. A tipologia e a série: os Becher e a Nova Objetividade 36

I.7. A modernidade e a fotografia 39

I.8. A cidade como palco de teatro 42

Capítulo II - *Nocturna*: uma perceção suburbana 45

II.1. Sinopse 45

II.2. Um projeto desenvolvido do dia para a noite 45

Conclusão 52

Anexo 54

Bibliografia 58

Ìndice de figuras

Figura 1: Nicéphore Niépce. "Vista da janela em Le Gras". 1826 2

Figura 2: “Carte-de-visite” contendo o retrato de el-rei D. Pedro V, tirado no estúdio “Mayer & Pierson”, em Paris 5

Figura 3: David Octavius Hill. "Peixeira de New Haven” 6

Figura 4: Anónimo. "Retrato de Franz Kafka"..... 13

Figura 5: Peter Henry Emerson. "Uma manhã de Inverno". 1887. 14

Figura 6: Eugène Atget. “O Panteão”.1924 16

Figura 7: August Sander. "O Pedreiro". 1928. 25

Figura 8: August Sander. “Jovem Soldado”. 1945..... 26

Figura 9: Alfred Stieglitz. “A Cidade da Ambição”. 1910. 33

Figura 10: Albert Renger-Patzsch."Mina de carvão «Heinrich-Robert», torre de extração". 1951. 37

Figura 11: Bernd e Hilla Becher. "Fachadas industriais”. 1978-92. 38

Figura 12: Bernd e Hilla Becher. "Torres de água". 1988. 39

Figura 13: Tiago Valido. Duas imagens integrantes do projeto “Candy Land”. 2016. 46

Figura 14: Tiago Valido. "Candy Land #6". 2016. 47

Figura 15: Tiago Valido. "Blocos". 2017. 47

Figura 16: Tiago Valido. “Fachadas” do projeto "2735". 2018. 48

Figura 17: Tiago Valido. "Beco" do projeto "2735". 2018. 49

Figura 18: Tiago Valido. "Viela" do projeto "Nocturna". 2018. 49

Figura 19: Tiago Valido. "Entulho" do projeto "Nocturna". 2018. 50

Figura 20: Tiago Valido. "Recanto" do projeto "Nocturna". 2019. 51

Introdução

Este projeto fotográfico, intitulado de *Nocturna*: uma perceção suburbana, incide sobre a realidade do espaço suburbano da cidade do Cacém. O subúrbio é uma realidade complexa, cujos contornos, por vezes, não são claramente definidos e cuja estratificação económica e social se encontra num outro nível face ao que se observa nos grandes centros. A pirâmide de rendimentos familiares, neste contexto, tem uma base demasiadamente larga, quando comparada com a de outras cidades mais prósperas, o que se traduzirá tanto na arquitetura, como na respetiva paisagem.

Assim, *Nocturna*: uma perceção suburbana resulta de um estudo analítico e prolongado de deambulações pelas ruas, de noite e de câmara na mão, iluminando os cantos mais obscuros com a luz de um *flash*, como se tratasse de cenários de um crime já cometido, de onde os criminosos já se ausentaram. Deste modo, foram retratados vários lugares, sempre sem pessoas, apenas revelando os vestígios da atividade humana e as múltiplas estruturas deixadas, muitas vezes, ao acaso. As fotografias não foram previamente encenadas ou preparadas, apenas partem da minha própria observação direta e os respetivos ângulos dependem dos meus critérios de perspetiva para cada situação concreta. Este projeto tem como objetivo mostrar ao observador expressões da vida do subúrbio e, ao mesmo tempo, transmitir momentos de reflexão sobre esta realidade.

A fotografia, que nasceu a par com as cidades modernas, foi constantemente posta em causa como obra de arte. Neste sentido, procurando os argumentos para dar resposta a esta questão, fez-se uma investigação sobre o conceito de *aura* em Walter Benjamin e, tratando-se de um projeto fotográfico de raiz documental, fez-se também a sua diferenciação e traçaram-se os limites do que, na fotografia, poderá ser considerado arte ou um documento, baseada na reflexão de André Rouillé. Para tal, recorreu-se ao estudo dos primórdios da técnica fotográfica, de modo a entender a sua génese, e de forma a melhor enquadrar este projeto, tendo em conta a evolução da fotografia, dada a sua natureza documental no campo das artes.

Capítulo I – Contextualização teórica

I.1. Os primeiros passos da fotografia

Aquela que é, em geral, considerada como a primeira fotografia da História, data de 1826. Trata-se de uma vista urbana obtida através de uma janela, da autoria de Nicéphore Niépce, onde podemos observar um telhado e alguns edifícios adjacentes, de contornos pouco nítidos ou detalhados, adquirindo uma natureza sensivelmente pictórica.

Figura 1: *Nicéphore Niépce. "Vista da janela em Le Gras". 1826*

Como precursoras desta imagem, podem-se destacar as técnicas já existentes na época do Renascimento, que teriam sido utilizadas como instrumento de auxílio à pintura (*camera obscura*[1]), ou seja, a formação da imagem através de dispositivos óticos e projeções adequadas de luz já teria sido inventada. Esta possibilidade técnica já existia desde a época de Aristóteles. O processamento químico, elemento fundamental para a fixação da imagem, foi aperfeiçoado através de testes e múltiplas experiências ao longo de séculos, combinando-se com a descoberta da fotossensibilidade dos sais de prata.

[1] Designação latina de câmara escura.

A fotografia não terá sido a primeira técnica a recorrer ao uso da câmara escura mas, ainda assim, foi pioneira na conciliação dos conhecimentos da ótica, consubstanciados na câmara escura, com a sensibilidade à luz de alguns compostos químicos, retirando do processo a mão humana e o gesto do pintor: "Ao colocar uma máquina ótica e química no lugar das mãos, dos olhos e das ferramentas de desenhistas, gravadores e pintores, a fotografia redistribui a relação que, havia vários séculos, insistia entre a imagem, o real e o corpo do artista. Os lápis, os buris ou pincéis são ferramentas tão rudimentares, e tão tributárias da mão, que não passam de simples prolongamentos dela. O artista adere às suas ferramentas e às suas imagens, e é precisamente essa unidade entre o corpo-ferramenta e a imagem manual que a fotografia vem quebrar, para selar um novo elo: entre as coisas do mundo e as imagens." (Rouillé 2009: 34).

O século XIX foi um tempo de particular importância para a evolução da fotografia. O advento da Revolução Industrial, que originou o êxodo das populações rurais para os centros urbanos, terá contribuído para o desenvolvimento das grandes cidades, bem como a necessidade de garantir o escoamento das mercadorias lançou os alicerces da sociedade de consumo, tal como a conhecemos no presente, e propiciou um clima favorável para o desenvolvimento científico e para a sua aplicação técnica a várias e novas invenções. Como consequência, um mundo desmoronava-se, e um outro se erguia. Deste modo, a fotografia, não fugindo a essa realidade, progrediu e beneficiou dos referidos avanços técnicos e científicos. Essa alteração na sociedade, e particularmente no contexto da fotografia, pode ser ilustrada pelas palavras de Susan Sontag na seguinte passagem: "As câmaras começaram a duplicar o mundo na altura em que a paisagem humana passou a estar submetida a um vertiginoso ritmo de transformação: enquanto uma imensidão de formas de vida social e biológica são destruídas num brevíssimo espaço de tempo, surge uma invenção que permite o registo do que vai desaparecendo. A Paris melancólica de Atget e Brassaï, com a sua intrincada estrutura, já praticamente não existe. Tal como os amigos e parentes já mortos preservados no álbum de família em fotografias que exorcizam parte da ansiedade e remorsos provocados pelo seu desaparecimento, também as fotografias dos bairros agora demolidos, das zonas rurais desfiguradas e estéreis compensam a nossa precária relação com o passado." (Sontag 2012: 24).

Como referido, através da fotografia de Niépce, pode-se constatar que este meio técnico procura representar essencialmente a cidade, os edifícios, os monumentos históricos e os casebres no coração dos grandes centros, ignorando, nesta primeira fase, a emergência das multidões, resultado dos vários fluxos migratórios, consequência da industrialização. Perante este facto, as ideias de urbanização e de expansionismo das cidades constituem-se os fatores que mais influenciam os primórdios da fotografia, fazendo refletir nas imagens os valores, os hábitos, as sensibilidades, em suma, as transformações introduzidas pelo novo estatuto social, económico e urbano moderno.

Durante os primeiros anos que se seguiram à imagem de Niépce, a primazia da fotografia incidiu principalmente sobre a cidade em crescimento, como referido anteriormente, com pouco foco sobre as pessoas ou cenas do quotidiano. Após a morte de Niépce, Louis Daguerre, que até então teria desenvolvido esforços para o aperfeiçoamento da técnica de fixação e obtenção da imagem, desenvolveu diversas fórmulas até chegar ao tão famoso daguerreótipo em 1839, que acabou por ser adotado pela nova profissão que então surge, a do fotógrafo retratista que, segundo Walter Benjamin, no seu ensaio *Pequena História da Fotografia,* de 1931, coincide com o início do período do apogeu do que, conceptualmente, chamou de *aura*.

Um daguerreótipo é uma peça única e exclusiva (não reprodutível) e era um processo caro e complexo que, por essa mesma razão, era quase exclusivamente utilizada pelos fotógrafos profissionais, estando vedado à grande maioria das pessoas. Nessa época, para Benjamin, através da correlação de vários procedimentos técnicos e manuais, as primeiras fotografias captavam enigmas, ou mesmo segredos, que dimanavam dos rostos dos modelos, com efeitos que insinuavam algo de misterioso nas próprias feições dos retratados. As limitações técnicas desse período induziam uma duração de tempo de exposição maior para a sensibilização das chapas pela luz, com o objetivo de fazer emergir das zonas escuras os contornos primordiais de um rosto. Durante o processo fotográfico, e particularmente no momento de obturação, as pessoas eram coagidas a ficarem imóveis, como se de um manequim se tratasse. Por essa razão, e dada a ainda impossibilidade de reprodutibilidade, cada uma destas fotografias constituía uma peça única, ou seja, uma obra inédita e

irrepetível, característica que, para Walter Benjamin, era determinante para ser detentora de *aura*.

I.2. O conceito de aura em Walter Benjamin

Com o advento da invenção do negativo, e da capacidade da reprodução massiva da fotografia, nasce a industrialização da técnica, fazendo com que alguns fotógrafos e pintores tenham enveredado por esta profissão, contribuindo para o seu desenvolvimento. Uma das aplicações que terá tido maior sucesso por essa época terão sido os cartões-de-visita (*carte-de-visite*), personalizados com a fotografia do respetivo titular, sendo considerado por Benjamin como o período do início do declínio da *aura*. Benjamin critica a propagação do retrato, enquanto cópia, num contexto que permitia aperfeiçoar o negativo para melhorar a qualidade técnica obtida através do retoque, em prol do desígnio burguês como forma de transmissão da sua posição social, tentando demonstrar hábitos geralmente atribuídos à aristocracia.

Figura 2: *"Carte-de-visite" contendo o retrato de el-rei D. Pedro V, tirado no estúdio "Mayer & Pierson", em Paris*

Neste contexto, o que se pode entender como *aura*? Nas suas próprias palavras, Benjamin refere-se a este conceito do seguinte modo: "Podemos defini-la como o aparecimento único de algo distante, por muito perto que esteja.

Seguir com o olhar uma cadeia de montanha no horizonte ou um ramo de árvore que deita sobre nós a sua sombra, ao descansarmos numa tarde de verão – isto é respirar a aura dessas montanhas, desse ramo." (Benjamin 2006: 213).

Ao pretender esclarecer a noção de *aura*, recorrendo a uma equiparação metafórica com uma ocorrência constatável na Natureza, Benjamin abre caminho a uma controvérsia; até então associava-se a *aura* à imagem, aos homens e mulheres nela retratados; a fundamentação da *aura* na perceção do sujeito proposta por Benjamin, com recurso à referida equiparação, reforça a sua dependência face ao sujeito que observa. Na realidade, pode-se depreender que, num determinado momento, é a perceção que, por si mesma, transforma imagens pouco significativas, e comuns, em algo completamente diferente na sua avaliação qualitativa e, assim sendo, a *aura* é compreendida em relação ao observador, através da forma como ele a "vê". Deste modo, a metáfora utilizada por Walter Benjamin aponta para uma interpretação da *aura* assente numa experiência ímpar, ou seja, a perceção de qualquer coisa diferente daquilo que está perante nós, uma "aparição" edificada através de uma conjugação de tempo e espaço que ocorre num momento único. Por esta razão, a *aura* não é um atributo do objeto em si mesmo, transcendendo a esfera da sensibilidade humana, e particularmente aquilo que é observado na fotografia. É algo que é do domínio secreto do indivíduo, porque não se pode tornar visível nem tão pouco transmissível na sua plenitude.

Figura 3: *David Octavius Hill. "Peixeira de New Haven"*

É nesta perspetiva que se pode traduzir a avaliação de Benjamin relativamente ao retrato da peixeira (*Figura 3*), da autoria de David Octavius Hill, como "algo de novo e especial: naquela peixeira de New Haven de olhos postos no chão com um pudor indiferente e sedutor, permanece algo que não se esgota como testemunho da arte do fotógrafo Hill, qualquer coisa que não se pode reduzir ao silêncio, que reclama insistentemente o nome daquela mulher que viveu um dia, que continua a ser real hoje e nunca quererá ser reduzida a *arte*" (Benjamin 2006: 245-246).

Embora a *aura* atribuída à Natureza e à fotografia sejam similares enquanto fenómenos do "distante", existe uma distinção importante entre elas: no caso das "montanhas" e do "ramo", a *aura* fundamenta-se essencialmente na respetiva forma da perceção de quem observa; já no caso da fotografia, Benjamin destaca, com insistência, a importância material de obediência aos aspetos técnicos para a obtenção da *aura*.

Uma das características técnicas da fotografia consiste na possibilidade da sua reprodutibilidade através de uma matriz original, ou seja, o negativo fotográfico, pondo em causa "o valor singular da obra de arte *autêntica*." (Benjamin 2006: 214). Esta inovação histórica exige, para que a fotografia se possa enquadrar como "obra de arte", uma nova perspetiva, conforme referido por Benjamin: "A obra de arte reproduzida será cada vez mais a reprodução de uma obra orientada para a reprodução. Por exemplo: a partir de uma chapa fotográfica é possível tirar um grande número de cópias; não faz sentido interrogarmo-nos sobre qual será a autêntica." (Benjamin 2006: 215-216).

Como consequência, é introduzida a oposição entre obra *aurática* e obra tecnicamente reproduzida. Procurando resolver esta antítese, Benjamin afirma: "A receção de obras de arte processa-se com tónicas diferentes, de que ressaltam duas, opostas. Uma é o valor de culto, outra o valor de exposição da obra." (Benjamin 2006: 216).

As primeiras manifestações artísticas remontam ao tempo da Pré-História, correspondendo à necessidade de representação das atividades quotidianas, com atributos ritualísticos. Nesse período, ainda não existiria a consciência da noção de arte, pelo que refletiam, numa primeira fase, dimensões ocultas e mágicas sendo, posteriormente, ligadas à religião. Extrapolando este ideal para

o panorama da obra de arte, ambos encerram, em si mesmos, como que um êxtase, que convida à adoração do transcendente e do etéreo.

A cópia das obras de arte sempre foi possível, quer por razões académicas quer por razões de ordem de avidez económica. Muito embora as cópias possam ser muito semelhantes ao original, elas nunca conseguem, por muito perfeitas que sejam, atingir o objeto que se pretende imitar, ou seja, será sempre possível, através de meios técnicos, despistar a sua fidelidade, o que confere à obra de arte o carácter de autenticidade e unicidade.

Mesmo as obras mais antigas, realizadas sob inspiração da magia, têm um valor cultural que não difere daquele que é atribuído às obras de arte, que obedecem a uma forma de "ritual secularizado"[2] (Benjamin 2006: 214), às quais se associa o denominado *valor de culto*.

Devido à multiplicação exaustiva do original, a fotografia perde o seu carácter de peça única e perde igualmente a autenticidade e o seu valor de culto ou, segundo Benjamin, a sua *aura*, ou seja, a fotografia vai perdendo o estatuto de "obra de arte":

> A autenticidade de uma coisa é a essência de tudo o que ela comporta de transmissível desde a sua origem, da duração material à sua qualidade de testemunho histórico. Como esta se baseia naquela, também o testemunho histórico é posto em causa na reprodução, em que a duração material escapou ao homem. Sem dúvida que é apenas este testemunho que é afetado, mas o que desse modo fica abalado é a autoridade da coisa. (Benjamin 2006: 211).

Um elemento essencial da *aura*, assinalado por Benjamin, consiste na unicidade da "obra de arte", que fica ameaçada devido à reprodutibilidade técnica. Esta forma de reprodução contraria o que havia sido até então a *tradição*, ou seja, a forma de imitação manual que, mesmo por muito fiel que seja, mantém incólume o carácter genuíno e irrepetível do seu original, bem como a *autoridade* da sua realização histórica.

A divulgação permitida pela difusão exaustiva das imagens, quer através de publicações ilustradas quer pelo cinema, vai introduzir uma alteração irreversível no conceito tradicional da arte. A partir do momento em que o atributo

[2] Quanto mais secularizada estiver uma obra de arte, maior será a probabilidade da existência de cópias manuais da mesma. Como consequência, o fenómeno de existência única e o seu carácter de autenticidade mais se desvanece na perceção do observador. No entanto, subsistirá sempre um resquício de autêntico, que permanece identificável, em detrimento do seu *valor de culto*.

de autenticidade falha na produção artística por via da fotografia e do cinema, é posta em causa a essência da obra de arte em torno do respetivo *valor artístico*, conforme descrito por Benjamin:

> A disputa travada ao longo do século XIX entre a pintura e a fotografia à volta do valor artístico dos seus produtos parece-nos hoje despropositada e confusa. Isto em nada afeta o seu significado; pelo contrário, até o acentua. De facto, esta disputa foi expressão de profundas transformações históricas a nível universal, de que nenhuma das duas partes estava consciente. Na medida em que a época da sua reprodução técnica libertou a arte do seu fundamento ritualístico, desapareceu para sempre a aparência da sua autonomia. Mas a alteração de funções que a arte sofreu devido a este facto ficou fora dos horizontes do século XIX. E o seu significado escapou ainda durante muito tempo ao século XX, que assistiu ao desenvolvimento do cinema. (Benjamin 2006: 219-220).

Esta alteração promoveu a massificação da informação, criando um ambiente de aproximação da arte às populações, como também, pela via da racionalização, acolhe um crescente acesso ao conhecimento por parte destas. Esta relação bilateral de comunicação, facilitada pela repetição técnica e que tem continuado a expandir-se, revela a revolução desencadeada nessa época, a qual Benjamin designa de *valor de exposição*.

A evolução técnica da fotografia, mais exatamente desde a época da utilização do processo do daguerreótipo onde, para além da necessidade do uso dos métodos de carácter químico, se tornava também imprescindível o olhar e o talento do operador, cria uma obra única e irrepetível, condizente com o conceito de *aura*. Já na multiplicação exponencial de um mesmo original, a fotografia equipara-se à produção industrial em série, banalizando-se, e, como consequência, transforma-se em mercadoria, qual produto de consumo para as massas. Assim, a fotografia dissemina-se, populariza-se, mas perde a sua *aura*.

Contudo, os conceitos teóricos expressos por Walter Benjamin estão eivados de uma feição tendencialmente marxista, contaminados com algumas das contradições do ideal moderno, pelo que as suas reflexões deverão ser analisadas e devidamente contextualizadas.

I.2.1. As fases da *aura*

Embora não seguindo uma ordem cronológica, Walter Benjamin, no seu já referido ensaio de 1931, intitulado de *Pequena História da Fotografia*, identifica três diferentes fases da *aura* na fotografia.

Numa primeira fase, a qual é denominada de *apogeu*, coincide com os primeiros tempos da fotografia e, consequentemente, com o início da atividade dos primeiros fotógrafos. Estes optaram, como preferencial alvo das suas imagens, pelo retrato, com particular incidência nos rostos humanos. Os modelos utilizados eram pessoas anónimas, cuja seleção era independente da sua beleza física, e para a qual não eram requeridos quaisquer tipificações ou artifícios. Caberia ao fotógrafo captar na imagem a sua essência, aquilo que, não sendo passível de ser visto, poderia encerrar no seu conjunto os elementos personalizados do modelo, condizentes com a sua personalidade, com as suas emoções, em suma, as suas peculiaridades. É neste sentido que Benjamin expressou a ideia de que "O rosto humano tinha uma auréola de silêncio na qual repousava o olhar." (Benjamin 2006: 248). Convém anotar que este período inicial da história da fotografia corresponde à utilização da técnica de Daguerre, o que obrigava a longos períodos de exposição, devido à baixa sensibilidade das chapas utilizadas e aos reagentes químicos até então conhecidos, para que fosse possível constatar os contornos da imagem.[3] Assim, essas imagens apareciam como que envolvidas por um "véu" misterioso (*auréola*), o qual representava a sua marca observável, e que remetia para algo divino, numa composição de *magia* e *técnica*, comparável à simbologia própria da imagem sagrada, tão comum na pintura clássica. Como tal, reconhecia-se a presença de uma *aura*, elevando o *valor de culto* destas fotografias, numa proximidade com o sentimento da presença de algo sublime.

Esse "véu", que transparece nessas imagens, é consequência das técnicas utilizadas, onde Benjamin reporta a "[…] continuidade absoluta entre a luz mais clara e a sombra mais escura." (Benjamin 2006: 251).

Nessa época, o ato de fotografar significava um processo complexo, moroso e de elevada tecnicidade já que, para além da captação da imagem, o fotógrafo tinha também a responsabilidade relativamente à preparação da placa sensibilizável e à revelação das imagens captadas. Inclusivamente, na sua

[3] "As fotografias de Daguerre eram chapas de prata iodadas e impressionadas na *camera obscura*; tinham de ser viradas de um e de outro lado até se poder reconhecer nelas, com a iluminação adequada, uma imagem de um cinzento pálido. Eram peças únicas, e em média pagava-se, em 1839, vinte e cinco francos-ouro por uma destas chapas. Não era raro haver gente que as guardava em estojos, como se fossem joias." (Benjamin 2006: 245).

multiplicação, através do processo descoberto por Henry Fox Talbot[4], era o próprio fotógrafo a quem incumbia a sua realização. Por outro lado, para os modelos, eminentes desconhecidos, representava a distinção inolvidável que se tornaria um registo singular para a posterioridade, quais testemunhos perpétuos da sua existência. É estabelecido um tipo de inter-relação mútua entre os atores da fotografia, em que as virtualidades de cada um dependem da performance do outro e, portanto, não são só os imperativos de natureza técnica as causas da unicidade dessas imagens, pois esta decorre também de uma representação social, onde "[…] cada cliente era recebido pelo fotógrafo, um técnico da mais recente escola, e o fotógrafo tinha diante de si, em cada cliente, alguém que pertencia a uma classe em ascensão, com uma aura que se aninhara até nas pregas da casaca ou da *lavallière*. De facto, essa aura não se limita a ser o produto de uma câmara fotográfica primitiva" (Benjamin 2006: 252).

Existia uma ignorância generalizada das populações quanto à forma e conceção dos processos inerentes à produção de imagens o que, na prática, gerava um fator de mistério e de surpresa relativamente aos resultados obtidos, o que introduzia nos modelos um sentimento de reserva, e mesmo de desconfiança quanto ao sucesso decorrente de uma posição demorada de imobilidade sob coação do instrumento fotográfico, com um significado de sacrifício e cuja finalidade poderia ser associada ao fracasso. O que está presente nesta fase da *aura* altera-se profundamente a partir de 1880, data apontada por Benjamin como sendo o início da fase posterior: "O que acontece é que, nesses primórdios, o objeto e a técnica se correspondem de uma forma tão radical como a da sua separação no período seguinte, de decadência." (Benjamin 2006: 252).

A segunda fase da *aura*, designada como a *decadência*, tem origem no advento da industrialização da fotografia, e estende-se até ao final do século XIX. Tem o seu fundamento no desenvolvimento tecnológico, nomeadamente na descoberta do processo de reprodução através do negativo, na evolução da ótica e dos seus instrumentos, e o recurso ao retoque das fotografias, o que vai

[4] William Henry Fox Talbot inventa, em 1840, um processo de multiplicação denominado de calótipo, também conhecido por *talbótipo*. É considerado como o processo que inicia a reprodução do positivo, com recurso ao negativo. O calótipo é caracterizado pelas suas grandes zonas claras e escuras, bem como com a textura do papel, que lhe atribui um efeito pictórico, deveras diferente da nitidez da imagem daguerriana.

permitir uma massificação do produto, bem como a sua acessibilidade e democratização. Como consequência, assiste-se à utilização da fotografia como negócio, em detrimento da fotografia enquanto arte. Nasce, assim, o fotógrafo profissional, e com ele a proliferação dos estúdios tendo em vista a comercialização do retrato pago e por encomenda.

Os estúdios fotográficos começam a ser espaços atulhados de adereços, que visavam simular cenários e que, por outro lado, desviam a atenção do observador para esses objetos, ao invés de a concentrar no fotografado. Benjamin procura descrever este fenómeno, recorrendo a um retrato de Franz Kafka em criança (*Figura 4*), da seguinte forma: "Foi nessa altura que nasceram os *ateliers* com drapeados e palmeiras, gobelins e cavaletes, com aquele aspeto ambíguo, entre execução e representação, câmara de tortura e sala do trono, dos quais um dos mais aterradores testemunhos é o retrato de Kafka em pequeno. Nele se vê, com fato de criança sobrecarregado de passamanes, o rapazinho de cerca de seis anos, numa espécie de paisagem de jardim de inverno. Ao fundo, folhas de palmeira. E, como se se quisesse fazer ainda mais asfixiantes e acanhados estes trópicos acolchoados, o modelo tem na mão esquerda um chapéu desmesuradamente grande, de aba larga, como os que se usam em Espanha. A criança desapareceria certamente no meio deste cenário se não fossem os olhos, de onde sai uma imensa tristeza que domina a paisagem que lhes foi destinada." (Benjamin 2006: 251).

O exemplo mais mediático desta época terá sido protagonizado por Disdéri, que criou os já referidos cartões-de-visita fotográficos em 1850, e que se terá tornado milionário com esta descoberta.[5] Esta transformação técnica retirou à fotografia o seu poder mágico e ao fotógrafo o encanto de, por meio da sua competência e criatividade, realizar as peças que deslumbravam os espíritos mais atentos às obras de arte.

[5] "Fotografar transformou-se numa indústria rendosa, sobretudo no campo da retratística, para a qual Disdéri encontrara uma forma e uma fórmula. A partir de 1852, os seus «retratos *carte de visite*» foram-se insinuando cada vez mais no seio da pequena burguesia, agora eufórica por, ainda por cima a um custo reduzido, poder deixar-se retratar – um privilégio até então reservado à aristocracia e à grande burguesia endinheirada." (Kracauer 2013: 271).

Figura 4: *Anónimo. "Retrato de Franz Kafka"*

Contudo, alguns fotógrafos não se conformaram com o definhar da fotografia como arte, que tem o seu início com Peter Henry Emerson; no propósito de tentar conservar a fotografia no âmbito da arte, e procurando rivalizar com a pintura, recorrem à manipulação das imagens por intermédio da técnica complexa do retoque. Por esta via, procuravam introduzir um efeito de originalidade nas imagens fotográficas, como se de um quadro se tratasse. Esta prática generaliza-se, criando um movimento o qual foi denominado de pictorialismo. No desenvolvimento deste movimento, aprimoram-se processos cada vez mais sofisticados, para auxiliar na ocultação da nitidez da imagem, característica inerente à fotografia, com o objetivo de lhe conferir uma analogia com uma tela pintada.

Esta tentativa de reintroduzir na esfera da fotografia o conceito de obra única, que havia sido deglutido pela reprodutibilidade técnica, não consegue esconder a ficção da realidade ou, conforme refere Benjamin, a “ilusão” de *aura*, o que revela a frustração quanto ao objetivo dos pictorialistas: “Por fim, os comerciantes começaram progressivamente a ocupar o lugar dos fotógrafos profissionais e quando, mais tarde, se generalizou o retoque do negativo, com o qual os maus pintores se vingavam da fotografia, iniciou-se uma fase de rápida decadência do gosto.” (Benjamin 2006: 250).

Figura 5: *Peter Henry Emerson. "Uma manhã de Inverno". 1887.*

Entretanto, e devido ao facto dos aparelhos se tornarem mais leves e compactos, as lentes mais luminosas e as chapas mais sensíveis à luz, os fotógrafos diversificaram o seu género fotográfico, estendendo a sua atividade também à arquitetura das cidades, pois os avanços tecnológicos referidos permitiram a recolha de imagens em ambientes menos iluminados ou mesmo noturnos.

Assim, e como consequência, a terceira e última fase da *aura* apontada por Benjamin, a *revitalização*, deve-se inteiramente a Eugène Atget, que elaborou um fascinante e exaustivo inventário das ruas de Paris.

I.2.2. O caso de Eugène Atget

Em contraponto com os seus antecessores, que se dedicavam a retratar pessoas ou a fotografar paisagens, e tendo consciência das profundas transformações da paisagem urbana e da realidade social que se vive em Paris, Atget decide refletir essas mudanças ao fotografar a cidade despida de vida.

Deste modo, consagra a sua atividade fotográfica à recolha de imagens de “clichês” de objetos de produção artesanal que acabariam por desaparecer: portas, fachadas, vitrinas, etc., vindo a ser considerado, mais tarde, o precursor

do movimento surrealista na fotografia já que, ao invés de reproduzir o real, retrata a sua ausência.

Trata-se de uma representação que assume um carácter quase fantasmagórico, sendo possível estabelecer semelhanças com o "cenário de um crime"[6], de onde os seus autores já se evadiram, restando apenas alguns indícios da sua passagem. É de salientar que as fotografias de Atget incidem essencialmente sobre a paisagem urbana, que se encontra em vias de desaparecer, como consequência das alterações em curso, decorrentes das modificações sociais e urbanas, onde o "antigo" dá lugar ao "novo" (Roullié 2005). Ao documentar o que está prestes a desaparecer, Atget está a contribuir para um processo histórico, dado que nas suas imagens está implícito um significado fortemente político e, por outro lado, têm subjacente uma denúncia acusatória. Mas quem é o acusado? De um modo geral, poder-se-ia dizer que é a modernidade e os seus efeitos. Contudo, é preciso averiguar quem são os responsáveis pela modernidade. Benjamin comenta essas imagens da cidade da seguinte forma: "Elas exigem já uma receção num sentido preciso. O tipo de contemplação sonhadora já não lhes é adequado. Inquietam o espectador, que sente ter de procurar um determinado caminho para as compreender." (Benjamin 2006: 218).

As imagens de Atget conduzem a interrogarmo-nos sobre o objeto das suas fotografias. Atget fotografa uma cidade condenada a uma profunda metamorfose, por via da indução das consequências do aparecimento de uma nova relação de forças sociais e económicas. Nas ruas da cidade de Paris "moderna", Atget mostra aquilo que não vemos normalmente e, ao mesmo tempo, tudo aquilo que nos é possível ver, ou seja, um conjunto de imagens triviais, vulgares, às quais o fotógrafo concede uma ubiquidade de registo. Paradoxalmente, o trivial torna-se arte.

[6] "Não foi por acaso que se compararam as fotografias de Atget com as de um local do crime. Mas, não será cada canto das nossas cidades um local do crime? Não será cada um dos seus transeuntes um criminoso? E não será função do fotógrafo – sucessor dos áugures e dos arúspices – revelar a culpa nas suas fotografias e apontar a dedo os culpados?" (Benjamin 2006: 261). Curiosamente, o trabalho inicial de Thomas Struth recupera esta meditação de Benjamin sobre o trabalho de Atget.

Figura 6: *Eugène Atget. "O Panteão".1924*

Atget, que sempre recusou o título de artista, assumiu uma forma de captação de imagem inédita e inovadora, concretizada no esvaziamento do elemento humano, subjacente à construção e à expressão imagética onde estará implícita a não reprodução da realidade, ou seja, o que é visível aos olhos do observador não é mostrado na totalidade. As sombras que ocultam ou eliminam os pormenores, que poderiam ser observáveis numa imagem correspondente ao real, devem ser entendidas como consequência de uma outra forma de o tratar.

Benjamin vê a obra de Atget como sendo responsável pela revitalização da *aura*, pois provoca uma rutura no que era realizado até então, essencialmente assente na perspetiva do lucro, obtido pela comercialização exaustiva do retrato, atividade esta tão comum aos fotógrafos ditos profissionais, detentores de estúdios para o efeito, que pululavam nas principais cidades modernas, como já referido. Como tal, pode-se constatar esta visão através das suas palavras: "E, de facto, as fotografias de Paris por Atget são precursoras das fotografias surrealistas, guarda avançada da única coluna verdadeiramente larga que o Surrealismo conseguiu pôr em movimento. Foi o primeiro a desinfetar a atmosfera asfixiante que o retrato fotográfico da época da decadência tinha criado. É ele que limpa, e mesmo purifica, essa atmosfera, ao iniciar a libertação do objeto em relação à sua aura, incontestável mérito da mais recente escola da fotografia. […] Ele procurava o desaparecido e o escondido, e assim essas

fotografias se voltavam também contra a ressonância exótica, empolada e romântica dos nomes das cidades: aspiram a aura da realidade como se fosse água de um navio a afundar-se." (Benjamin 2006: 253-254).

Muitas das fotografias de Atget foram vendidas a baixo valor a alguns pintores da época, como auxiliares à pintura. Convém anotar no seu trabalho a forma sistemática como captou as suas imagens, que provavelmente veria como meros registos documentais, mas que na prática se revelam como possuidoras de uma inigualável qualidade artística, quer pela sua composição extraordinária quer pelo facto da sua obra ainda se manter atual, abrindo espaço a múltiplas interpretações, o que faz do seu reportório um dos exemplos mais fascinantes e marcantes da história da arte fotográfica.

I.2.3. O "aqui e agora" – a ineludível *aura* na fotografia

O advento da fotografia trouxe consigo uma crise na perceção. Até então, só se conheciam imagens construídas pelo Homem: pela sua criatividade, pela sua genialidade, pela sua mão. Obras únicas, irrepetíveis, autênticas, em suma, detentoras de *aura*, segundo Walter Benjamin. Na fotografia, pela primeira vez, é utilizada uma máquina capaz de reproduzir o real, de forma fiel e quase instantânea de um determinado momento concreto, introduzindo a noção do "aqui e agora" (Benjamin 2006).

A fotografia é a única técnica conhecida que reproduz com exatidão um momento presente. De facto, a imagem obtida num determinado instante é única e irrepetível. Ainda que se possa reproduzir um negativo em número infinito, ela reproduzirá sempre aquele determinado momento, conferindo-lhe uma característica de unicidade, irrecuperável e, portanto, perdido no tempo. Esta natureza particular da fotografia foi também destacada no texto *Pequena História da Fotografia*: "[…] a mais exata das técnicas é capaz de dar um valor mágico às suas realizações, um valor que um quadro pintado nunca mais terá para nós. Para lá de toda a mestria do fotógrafo e do calculismo na pose do seu modelo, o observador sente um impulso irresistível de procurar numa fotografia destas a ínfima centelha de acaso, o aqui e agora com que a realidade como que consumiu a imagem, de encontrar o ponto aparentemente anódino em que, no

ser-assim daquele minuto há muito decorrido, se aninha ainda hoje, falando-nos, o futuro, e o faz de tal modo que podemos descobri-lo com um olhar para trás. A natureza que fala à câmara é diferente da que fala aos olhos. Diferente sobretudo porque a um espaço conscientemente explorado pelo homem se substitui um espaço em que ele penetrou inconscientemente." (Benjamin 2006: 246).

Neste excerto do seu ensaio, Walter Benjamin parece reconhecer na fotografia a existência de um momento "mágico", que não será possível encontrar na pintura, o que permite deduzir a existência de uma espécie de *aura* no instante captado pelo fotógrafo, independentemente do número de exemplares reproduzidos.

Efetivamente, a fotografia é o registo, numa fração de segundo, simultaneamente da memória e do facto, ou acontecimento, e da perceção visual do recorte que o fotógrafo tem da realidade. Por outro lado, ao relatar a existência da "ínfima centelha de acaso, o aqui e agora" (Benjamin 2006: 246), bem como "a mais exata das técnicas […] capaz de dar um valor mágico às suas realizações, um valor que um quadro pintado nunca mais terá para nós" (Benjamin 2006: 246), o autor deixa transparecer que a fotografia parece dotada de uma qualidade que lhe é expressamente inerente, e que não será reconhecida na pintura.

Para além disso, convém notar que quando Benjamin se refere ao fotógrafo, e ao observador, os coloca numa posição ativa na produção da imagem, uma vez que o primeiro faz a sua realização técnica através do dispositivo ótico, enquanto o segundo intervém na criação daquilo que ele observa. Esta visão de Benjamin parece ser redutora para o fotógrafo como criador e autor de arte, uma vez que lhe atribui apenas um papel de mero operador de máquina, como se a mesma imagem pudesse ser produzida de forma equivalente por quem quer que acionasse o dispositivo, pois, como já dito no início deste trabalho, e reforçado por Benjamin, esta nova técnica abolia a mão de todo o processo, no sentido artesanal: "Com a fotografia, a mão liberta-se pela primeira vez, no processo de reprodução de imagens, de importantes tarefas artísticas que a partir de então passaram a caber exclusivamente aos olhos que veem através da objetiva." (Benjamin 2006: 209). Nesta perspetiva, o teórico alemão dá a entender que a qualidade da fotografia depende em

exclusivo dos aparatos fotográficos utilizados, retirando a importância da intervenção do técnico, o que na prática não corresponde à verdade.

I.3. O fotógrafo como etnógrafo

Charles Baudelaire, nos seus textos, denominou o *flâneur* como sendo uma personagem que deambula pela cidade sem destino definido, com um estado de espírito de neutralidade, preocupando-se sobretudo com a observação objetiva dos acontecimentos que procura registar, num processo contínuo, para posteriormente inferir acerca da estrutura e relações sociais vigentes, bem como das expressões comportamentais face às múltiplas situações do quotidiano.

O *flâneur* não é um "turista ocasional" que passeia pela cidade. É, ainda que temporariamente, um membro da cidade local, um observador atento aos objetos, aos eventos verbais e não-verbais, às alterações ocorridas durante o seu percurso. As suas caminhadas têm essencialmente um sentido exploratório, cada uma das quais inspiradas na recolha das experiências obtidas, através das observações mais recentes.

Para Walter Benjamin, a ação do *flâneur* é comparável à de um "[…] herói [que] decide ir em busca de aventuras, seguindo o rasto de um pedaço de papel que deitou ao vento. Seja qual for a pista que o *flâneur* siga, todas o levarão a um crime. Isto torna claro como também o romance policial, não obstante o seu calculismo sóbrio, contribui para a fantasmagoria da vida parisiense. Por enquanto, ainda não transfigura o criminoso; mas transfigura os seus adversários e os terrenos de caça em que o perseguem." (Benjamin 2006: 43).

Esta forma de agir do *flâneur* pode ser em muito comparável ao trabalho de campo desenvolvido pelo etnógrafo, que se preocupa maioritariamente em conhecer, descobrir, examinar e recolher informações, expressões verbais ou gestuais, tradições, saberes, manifestações culturais, curiosidades e especificidades, que possam contribuir para a avaliação e caracterização de um determinado grupo, comunidade ou lugar. Este conjunto de análises realizadas no âmbito da experimentação junto de uma população, e a correspondente

narrativa dos aspetos relevantes detetados no decurso deste processo, constitui o objeto da etnografia.

Assim, ao etnógrafo não compete elaborar entrevistas nem tampouco proceder a interrogatórios. A sua ação deve ser essencialmente de mero espectador sem prejuízo de poder participar nas diversas atividades locais. Conviver com as pessoas, estabelecer relações de confiança mútua como forma de progressivamente se imiscuir na comunidade, e ser reconhecido como um deles, constitui um passo imprescindível para uma pesquisa mais próxima da "realidade". Esta integração implica uma interação frequente e requer um período mais ou menos prolongado de relações interpessoais, o que pressupõe a necessidade de uma permanência continuada do etnógrafo no seio do seu objeto de estudo.

Através do seu trabalho incessante de explorar e inventariar factos, o etnógrafo percorre múltiplas rotas no local de estudo, algumas delas recorrentes, urdindo uma intrincada malha de trajetos, tornando-se um frequentador habitual de alguns locais, os quais, na sua perspetiva, são considerados como principais focos de emanação de elementos vários, para enriquecer o seu manancial de anotações.

A cidade é uma fonte inesgotável de acontecimentos, originados pelo desenvolvimento exponencial de relações entre os cidadãos. É um mundo de encontros e desencontros ocasionais ou voluntários, superficiais ou íntimos, gerando uma dinâmica constante e permanente, a qual, desde longa data, tem sido alvo da curiosidade, pesquisa, investigação e exame, tendo construído, de forma sucessiva e ao longo dos tempos, uma discussão dialética em torno da sua génese e da sua evolução histórica. No movimento regular ou aleatório, e de forma periódica ou atípica, formam-se locais de convergência pública, onde se desenrola uma imensidade de cenários, em que cada indivíduo desempenha um determinado papel, adequado a cada grupo social, constituindo um teatro vivo onde a cidade funciona como o seu palco.

Não obstante a presença assídua em alguns lugares e a necessidade de ser visto, conhecido e reconhecido pelos nativos, o etnógrafo deve dar primazia aos contactos, procurando criar uma rede de múltiplas interações, sobre as quais ele próprio age ou reage consoante a oportunidade do momento. O contacto é fonte indutora de ulteriores trocas com o interlocutor e é na reciprocidade que

assenta a motivação para o analista elaborar a sua coletânea de apontamentos, baseados na sua diversidade, complexidade e redundância. Neste conjunto de interações, ele deverá entender a linguagem do nativo para melhor assimilar o que é dito, mas terá de tomar toda a atenção relativamente às palavras e meias palavras citadas, às insinuações e aos silêncios, e também às expressões não-verbais que, na preciosa multiplicidade de informações que encerram em si mesmas, não devem ser desprezadas. A pesquisa realizada, segundo os trâmites atrás enunciados, vai constituir o cenário propício para a interpretação da realidade percecionada.

Ao longo do seu trabalho, o etnógrafo vai aumentando a sua rede de contactos, envolvendo-se em diversos ambientes sociais e diferentes locais de aglomeração de pessoas, gerando uma teia de inter-relações pessoais e de grupo, que permitem exponenciar o número cumulativo de registos relevantes para o seu estudo. Uma vez reunido um conjunto de informações, que o pesquisador considera suficientes para um relatório que permita fazer uma descrição em concordância com a "realidade" desse determinado lugar, terá de elaborar uma narrativa que sintetize, de forma tão objetiva quanto possível, a caracterização da comunidade observada.

O desenvolvimento de um projeto de estudo de narrativas etnográficas, como consequência da pesquisa sobre a memória coletiva de uma comunidade, refletir-se-á num exercício descritivo correspondente à interpretação que o etnógrafo obtém para si próprio sobre o conteúdo da interligação com os nativos.

Apesar do trabalho de campo desenvolvido pelo etnógrafo permitir uma vasta compilação de eventos observados, não é possível abarcar todo o universo daquela realidade, pelo que uma eficiente etnografia requer a adoção de uma estratégia sectorial, ou seja, fazer um "recorte" sobre um determinado assunto, o que dá a possibilidade ao etnógrafo de orientar a sua pesquisa para uma parcela do objeto estudado.

A fase da narrativa etnográfica é a mais complexa, pois trata da conversão de inúmeros dados em texto. A dificuldade resulta do facto da etnografia e da escrita serem dois universos completamente díspares: por um lado, a etnografia constitui uma experiência do Outro que deverá ser assimilada e interpretada; a escrita consiste na codificação dessas experiências numa redação que,

obedecendo a um princípio de coerência, permite ao leitor a sua compreensão tão próxima quanto possível daquilo que o etnógrafo vivenciou.

A descrição do antropólogo não se pode confundir com a do nativo, pelo simples facto de cada um deles ser diferente do Outro. O nativo procura exprimir as suas ideias, enquanto o antropólogo tem outra missão, ou seja, perceciona aquilo que julga que o nativo pensa. Assim, poder-se-á dizer que o seu discurso provém de uma relação onde a experiência do diálogo é o fator que determina e enforma a narrativa etnográfica.

Reconhecendo a importância da narrativa, consequência da recolha tão vasta quanto possível das informações pertinentes ao tema escolhido, fruto da decisão tomada para o "recorte", tal trabalho poderá ser beneficiado se for complementado com o recurso à documentação através de meios audiovisuais de imagem fixa ou em movimento.

A fotografia é um excelente aliado da etnografia. Ela estimula o olhar e, ao mesmo tempo, comunica sem falar, evocando acontecimentos sem necessidade de os revelar visualmente. A narrativa escrita do etnógrafo revela a experiência que obteve nos seus contactos com a população local, a qual se traduz na própria experiência que lhe foi transmitida, influenciada pelo referencial sobre a interpretação relativamente aos eventos que vivenciou ou dos quais foi ouvinte. Não obstante, já na fotografia, a escolha das imagens, por depender exclusivamente do fotógrafo, permite uma leitura mais concreta, deixando a porta aberta a uma multiplicidade de interpretações, como tão bem é descrito por John Berger, no seu texto *Compreender uma Fotografia*, de 1972:

> As fotografias são o testemunho de uma escolha humana que foi exercida numa dada situação. Uma fotografia é o resultado da decisão do fotógrafo de que vale a pena registar um acontecimento particular ou um determinado objeto que foi visto. Se tudo o que existe fosse continuamente fotografado, toda a fotografia perderia o seu significado. Uma fotografia não celebra o acontecimento em si mesmo nem a faculdade da visão em si mesma. Uma fotografia já é uma mensagem acerca do acontecimento que regista. A premência desta mensagem não está inteiramente dependente da premência do acontecimento, mas também não pode ser completamente independente dela. A mensagem, nos termos mais simples, decifrada significa: decidi que ver isto é algo que merece ser registado. (Berger 2013: 318).

O enquadramento fotográfico de apoio à pesquisa etnográfica está imbuído de algumas dificuldades e da necessidade de obediência a alguns requisitos. O ato de fotografar não pode ser entendido como a mera captação de

sucessivas imagens, sem que sejam definidos critérios e objetivos que enformem o projeto antropológico. Assim, como já ficou expresso, também a fotografia deve ser alvo do "recorte" (enquadramento), consentâneo com o da pesquisa. Esta noção é explicada pela seguinte passagem: "Uma fotografia, quer se trate de um retrato ou de uma imagem de ação, só se mantém fiel ao meio se excluir a noção de plenitude. O seu enquadramento marca o limite transitório; o seu conteúdo remete para conteúdos exteriores ao enquadramento; a sua estrutura indica algo impossível de abarcar – existência física." (Kracauer 2013: 286).

A necessidade de tomar consciência das dificuldades subjacentes ao ato de fotografar em ambientes desconhecidos sem que, previamente, se estabeleçam relações de perceção empática, obriga a uma observação perspicaz e a uma sensibilidade visual adequada ao discurso que se pretende construir. Similarmente a uma boa prática etnográfica, a fotografia exige a necessidade de reconhecer elementos de estranheza, ou de retirada de naturalidade ao olhar, bem como a capacidade de saber quais os momentos para se aproximar ou distanciar. Estes são os quesitos determinantes de ambas as práticas: etnográfica e fotográfica. Para além disso, torna-se particularmente importante, na captação fotográfica, decidir quais os fragmentos da realidade que deverão ser revelados e os que devem ser ocultados. De certo modo, a técnica fotográfica pode ser comparável à de uma alargada pesquisa antropológica, na medida em que uma menor abertura da lente corresponde a uma maior profundidade de campo.

Convém, no entanto, assinalar que o uso da fotografia no trabalho de campo da etnografia beneficia dos avanços tecnológicos consagrados nos respetivos registos, através de instrumentos de menor dimensão e, por via deste facto, mais facilmente transportáveis, o que permite trabalhar independentemente das condições de luz e, ao mesmo tempo, proporcionar uma mais próxima interação com os retratados, gerando uma maior confiança entre os seus atores. Terão sido estes desenvolvimentos que, por volta de finais do século XIX, permitiram novas aplicações no retrato, abrindo o caminho a projetos cada vez mais exaustivos e diversificados.

I.4. O arquivo de August Sander

O contexto industrial e científico vigente nos finais do século XIX catapulta a fotografia para um olhar mais direto no reconhecimento desta nova realidade e das modificações notáveis do meio envolvente e, deste modo, a compreensão da sua utilização como ferramenta determinante para ilustrar o decurso da vida quotidiana, nomeadamente as condições laborais das populações da época. Tal facto vem inspirar o projeto do fotógrafo August Sander[7], que o denominou de *Homens do Século XX*, utilizando o processo de recorte da sociedade da época, dividindo-a em sete grupos, a saber: *o camponês, o artesão, a mulher, classes e profissões, os artistas, a grande cidade e os marginalizados*. Nesse período, as relações sociais estavam fortemente polarizadas entre empresários e operários, o que se refletia na relação entre os artistas e o ambiente político da Alemanha, como refere Paulo Rossi: "Com a industrialização tardia, porém rápida, floresce uma forte classe de trabalhadores operários que se organizará em conselhos, uma classe média urbana crescente, o esvaziamento do campo, e o fortalecimento de uma elite proprietária dos meios de produção, do comércio e do sistema financeiro. A instauração da República enfraqueceu a aristocracia imperial – que ainda manteve altos cargos nas forças armadas até a ascensão do nazismo – e a substituiu pela elite industrial, fortalecendo a classe média, que, impulsionada pelo operariado, ascendeu política e socialmente." (Rossi 2009: 43).

É neste contexto político-social alemão, em que se esgrimiam várias ideologias, que surgem movimentos em prol da classe trabalhadora, em clara oposição à nova burguesia em ascensão. A estratificação da sociedade em múltiplas classes profissionais e sociais estará, provavelmente, na origem do projeto *Homens do Século XX* e da sua organização por grupos.

[7] August Sander (1876-1964) nasceu em Herdorf, na Alemanha, foi aprendiz do fotógrafo Georg Jung na cidade de Trier, tendo-se notabilizado especialmente como retratista. Desenvolveu os seus conhecimentos de fotografia nas áreas da revelação, cópia e retoque dos negativos, que constituíram as bases fundamentais do seu trabalho. O seu mais importante projeto, *Homens do Século XX* [*Menschen des 20. Jahrhunderts*], que não terá sido concluído, marca o rumo da sua ação no contexto da sociedade alemã, onde executou a maior parte das suas fotografias.

Figura 7: *August Sander. "O Pedreiro". 1928.*

A metodologia seguida por Sander neste seu trabalho artístico consistia na captura de "documentos fotográficos" de pessoas como figuras paradigmáticas dos grupos sociais onde se encontravam inseridas. Essas imagens recolhidas visavam essencialmente fatores distintivos da sua profissão, como sejam o seu vestuário, os instrumentos que transportam, os gestos, as fácies e o cenário que as envolvia, procurando retirar o foco de cada qual *per si*. O seu objetivo consistia em reconhecer, através de imagens, elementos e traços fisionómicos que pudessem caracterizar, de forma genérica, e conferir, devido a esses atributos, a sua pertença a cada um dos grupos que havia identificado na circunscrição de "recorte". A reprodutibilidade da fotografia, resultado dos avanços científicos, coloca em choque os conceitos da fotografia enquanto expressão artística e da fotografia como indústria. O projeto *Homens do Século XX*, considerando a sua conceção e a sua finalidade, poderá situar-se no limiar desta dictomia, dado que, se por um lado assistimos à captura de imagens de natureza institucional, pelo outro se vislumbra a busca pela realização da fotografia artística.

O fotógrafo August Sander divide a sua atividade entre o retrato com finalidade comercial e como forma de subsistência, e a construção contínua e

laboriosa do seu projeto *Homens do Século XX*, trabalho este que realiza de uma forma romântica e sem visar diretamente o lucro, concretizando a paixão da arte pela arte.

Ao separar estas duas dimensões da sua atividade, Sander dá a entender que arte e mercado são dois campos distintos de um mesmo ofício que, embora utilizando a mesma tecnologia fotográfica, divergem quanto à sua forma de "olhar". Isto significa que a problemática que envolve a dúvida sobre a caracterização artística da fotografia dos finais do século XIX é absorvida por August Sander nas suas duas vertentes. *Homens do Século XX* constitui-se um exemplo da materialização e aprofundamento da arte fotográfica e simultaneamente a cisão entre arte e negócio.

Figura 8: *August Sander. "Jovem Soldado". 1945.*

A facilidade de recolha de imagens fotográficas gera a sua multiplicação exponencial e, consequentemente, a necessidade do arquivo para conservar registos de eventos, qualquer que seja a sua natureza, servindo a memória futura. O arquivo expande-se e oferece um repertório para as gerações vindouras. A fotografia regista, num determinado instante, um acontecimento histórico, único e irrepetível. No momento seguinte, essa imagem torna-se

passado. A sua condição de material visível permite o seu transporte para o futuro e a sua potencial possibilidade de consulta permanente, correspondendo ao seu armazenamento como arquivo. Esta ideia pode ser reforçada através da seguinte passagem de Ruth Rosengarten: "Nos produtos da velha tecnologia analógica, a indexicalidade da fotografia – o facto de, porquanto captação de um acontecimento real numa superfície fotossensível, a fotografia ser um resíduo, um registo vestigial de algo que aconteceu – faz com que a imagem fotográfica tradicional, ela mesma, seja um objeto arquivístico." (Rosengarten 2012: 14).

O registo sistemático de uma determinada realidade, consignado em *Homens do Século XX*, a sua metodologia e a sua forma de classificação contêm em si uma conceção de arquivo, uma vez que terá sido realizado de forma repetitiva e exaustiva, para descrever a sua história fisionómica, constituindo um universo que implica a construção de um repositório organizado, permitindo a sua transmissão como herança ímpar para as gerações posteriores.[8]

I.5. A fotografia: entre arte e documento

A fotografia na era da sua reprodutibilidade técnica, associada à sua capacidade de mobilidade, ao seu custo mais reduzido e à velocidade de produção, bem como à confiança geralmente aceite quanto ao conteúdo das suas imagens, ofereceram à fotografia potenciais condições para desempenhar um papel imprescindível como documento de intervenção no contexto da sociedade industrial. Os avanços da tecnologia fotográfica seguiram a par com os da indústria, assimilando com ela a produção em série acompanhando a lógica da diversidade e da inovação. A possibilidade de fotografar pessoas e coisas, em qualquer lugar, destacando o pormenor ou o panorama, em ambientes mais claros ou menos iluminados, percorrendo locais mais próximos ou longínquos, mais triviais ou ignorados, num sem fim de imagens originais ou repetidas, gerou uma profusão de registos. A fotografia foi então ganhando

[8] "Obras como a de Sander poderão, de um dia para o outro, ganhar um sentido de atualidade inesperado. As mudanças de poder, como as que hoje se impõem entre nós, costumam tornar a elaboração e o refinamento da perceção fisionómica uma necessidade vital. Pode ser-se de esquerda ou de direita, mas vamos ter de nos habituar a que nos olhem com a intenção de que lado vimos. E nós próprios não vamos poder de deixar de olhar assim para os outros. Mais do que um livro ilustrado, a obra de Sander é um atlas para nos exercitarmos." (Benjamin 2006: 256).

protagonismo, quer no seio daqueles que a usavam profissionalmente como meio quer como suporte documental nas relações socioeconómicas, o que atesta a veracidade de uma determinada realidade, tal como é reconhecido por Rouillé:

> Os lugares, as datas, os usos, os dispositivos, os factos: tudo comprova que a invenção da fotografia se insere na dinâmica da sociedade industrial nascente. Foi ela que assegurou as condições de seu aparecimento, que permitiu seu desdobramento, que a modelou, que se serviu dela. Criada, forjada, utilizada por essa sociedade, e incessantemente transformada acompanhando suas evoluções, a fotografia, no decorrer de seu primeiro século, como destino maior conheceu apenas o de servir, de responder às novas necessidades de imagens da nova sociedade. De ser uma ferramenta. Pois, como qualquer outra, essa sociedade tinha necessidade de um sistema de representação adaptado ao seu nível de desenvolvimento, ao seu grau de tecnicidade, aos seus ritmos, aos seus modos de organização sociais e políticos, aos seus valores e, evidentemente, à sua economia. Na metade do século XIX, a fotografia foi a melhor resposta para todas essas necessidades. Foi o que a projetou no coração da modernidade, e que lhe valeu alcançar o papel de documento, isto é, o poder de equivaler legitimamente às coisas que ela representava. (Rouillé 2009: 31).

Estas duas condições da fotografia, documento e profusão, tornam inevitável e premente o recurso à utilização do arquivo, como refere Rouillé, uma vez mais: “Uma das grandes funções da fotografia-documento terá sido a de erigir um novo inventário do real, sob a forma de álbuns e, em seguida, arquivos.” (Rouillé 2009: 97).

O daguerreótipo, caracterizado como imagem única e irrepetível, era conservado e guardado em estojos, devido ao elevado custo e valor para o seu proprietário. A transição para a sua materialização em papel, facilmente encontrou refúgio nos álbuns, que foram progressivamente ganhando popularidade, tal como anota também Rouillé:

> A união fotografia-álbum constitui, desse modo, a primeira grande máquina moderna a documentar o mundo e a amealhar suas imagens. Antes do desenvolvimento das agências e dos arquivos, o álbum e a fotografia-documento funcionaram em simbiose durante quase um século. Em todos os casos, a fotografia-documento tem como horizonte o arquivamento, levando a cabo, primeiramente, por ampliação ou redução, uma mudança da escala das coisas. (Rouillé 2009: 98).

Neste contexto, a fotografia como meio de registo constitui um campo quase inesgotável de acumulação de elementos factuais inseridos em todas as matérias do conhecimento e também no círculo das relações interpessoais. A proliferação documental da fotografia determina o seu inevitável alojamento no arquivo.

Embora na sua génese a fotografia não seja por si só um documento, pela sua natureza de registo da realidade, ganha um carácter documental. Como tal, universaliza-se, permitindo aos seus observadores aceder a todos os locais, mesmo aos mais recônditos, através de imagens oferecidas pelo olhar peculiar do fotógrafo, proporcionando uma perceção afetada pela curiosidade e interesse subjetivos do seu autor. Nesta perspetiva, é transmitido ao observador um mundo imagético, naturalmente deturpado da realidade. Susan Sontag sintetiza esta ideia do seguinte modo:

> A fotografia não se limita a reproduzir o real, recicla-o, o que constitui um processo-chave de uma sociedade moderna. As coisas e os acontecimentos são submetidos, sob a forma de imagens fotográficas, a novos usos, recebem novos significados que estão para além das distinções entre o belo e o feio, o verdadeiro e o falso, o útil e o inútil, o bom e o mau gosto. A fotografia é um dos principais meios para produzir essa qualidade que, quando atribuída às coisas e às situações, desvanece essas distinções: *o interessante*. O que torna qualquer coisa interessante é o facto de poder ser considerada semelhante ou análoga a uma outra coisa. Há uma arte e há modas para ver as coisas de forma a que nos pareçam interessantes; e, para alimentar essa arte e essas modas, há uma reciclagem constante dos artefactos e gostos do passado. Os clichés, reciclados, transformam-se em metaclichés. A reciclagem fotográfica faz com que objetos únicos se tornem clichés, se tornem artefactos inconfundíveis e vividos. As imagens de coisas reais estão entremeadas com imagens de imagens. (Sontag 2012: 170).

A fotografia exerce uma poderosa intervenção na forma de apreender o mundo. Ela impõe-se pela magnitude do seu potencial e produz uma revolução civilizacional na vertente da comunicação. Testemunha e relata os acontecimentos mais relevantes da História, e das ciências dos últimos dois séculos, através da fotografia-documento. No entanto, ela não se esgota como registo documental, ocupando um lugar destacado no campo da arte, não obstante as vicissitudes que teve de ultrapassar, como é destacado, aliás, por Rouillé:

> […], a fotografia nunca esteve totalmente dissociada de seu aspeto «expressão». Dependendo da época, das circunstâncias, usos, sectores ou dos profissionais envolvidos, era um ou outro aspeto que prevalecia, pois a fotografia não é, por natureza, um documento. O documento não conseguiria formar, da fotografia, qualquer essência ou noema. Mesmo não sendo em sua natureza um documento, cada imagem fotográfica contém, no entanto, um valor documental que, longe de ser fixo ou absoluto, deve ser apreciado por sua variabilidade no âmbito de um regime de verdade – o regime documental. (Rouillé 2009: 27).

Como já referido, a primeira metade do século XIX é caracterizada pelo aparecimento das máquinas que dão lugar à industrialização. A produção

artesanal, então realizada pelo artista, assente na manufatura de “peça a peça”, dando lugar à expressão da criatividade do seu autor, vai ser substituída pela fabricação através de maquinaria, num sistema contínuo onde a ação do homem se exerce sobre uma pequena parcela do processo da linha de montagem, de uma forma repetitiva e monótona. A arte tradicional, particularmente a pintura, tendo como principal objeto o retrato, tanto individual como de grupo, também exigia um lento processo de realização. Os modelos eram, em geral, indivíduos ligados à nobreza ou à alta burguesia. É neste ambiente socioeconómico que surgem as primeiras fotografias tipificadas pelo método de Daguerre, dirigindo-se a uma clientela similar, num processo menos demorado, onde a destreza manual é substituída pelo talento visual e pelos conhecimentos técnico e químico.

A qualidade da imagem realizada de forma mecânica pela fotografia garantia uma maior correspondência com a realidade que pretendia representar, o que invade o tradicional domínio da pintura. Assim, a fotografia entra em concorrência com a pintura, suplantando-a pela novidade, rapidez do processo e fidelidade da imagem obtida, o que leva a que muitos pintores adotem também este ofício: “As coisas desenvolveram-se tão rapidamente que já por volta de 1840 a maior parte dos pintores de miniaturas se tinham tornado fotógrafos, a princípio como atividade paralela, mas a breve trecho em regime de exclusividade. A experiência adquirida na sua anterior atividade ser-lhes-ia proveitosa: o alto nível dos seus trabalhos fotográficos deve-se, não tanto à sua mestria artística, mas sobretudo às suas aptidões artesanais. Esta geração de transição desapareceu muito lentamente.” (Benjamin 2006: 249-250).

Essas primeiras imagens fotográficas, que emanam de uma máquina onde nada fica e mostram como resultado a representação de uma realidade, geram desconfiança e temor. Desconfiança porque não se entendia como, sem qualquer razão aparente, seria possível o aparecimento de uma imagem tão próxima do real. Temor, pois as populações sentiam-se impressionadas pela nitidez dos detalhes, bem como pela sensação de estarem a ser observadas pelas personagens nelas retratadas. Esta técnica inovadora terá dado lugar, como aliás é timbre da natureza humana, a posições diametralmente opostas, onde alguns a glorificam e outros a repudiam linearmente. Os primeiros entusiasmam-se, reconhecendo as virtualidades desta nova forma de

representação[9], e os segundos, não entendendo o importante papel do operador, cingem-se ao juízo redutor de ser fruto da intervenção de uma máquina, que apenas se limita a captar um cópia do real, ignorando completamente o trabalho de bastidor usado pela aplicação de conhecimentos científicos no campo da ótica e da química, que culminam o processo de criação. Assim, os detratores da fotografia argumentavam que ela não poderia ganhar o estatuto de arte, uma vez que o seu produto era um resultado do uso de um método mecânico, o que lhe retirava toda e qualquer expressão da inspiração artística, fator este indispensável à obra de arte. Entre os mais ferozes críticos da possibilidade da fotografia poder ser incorporada no mundo das artes, destaca-se Charles Baudelaire, como se pode deduzir das suas afirmações no texto *O Público Moderno e a Fotografia*:

> Se for permitido à fotografia substituir a arte em qualquer uma de suas funções, ela irá suplantá-la e corrompê-la a breve trecho, graças à aliança natural que encontrará na estupidez da multidão. É preciso, então, que retorne ao seu verdadeiro dever, que é o de ser a serva das ciências e das artes, mas a mais humilde das servas, como a impressão e a estenografia, que não criaram nem suplantaram a literatura. Que ela enriqueça rapidamente o álbum do viajante e devolva aos seus olhos a precisão que faltava à sua memória, que ela ornamente a biblioteca do naturalista, amplie os animais microscópicos, ou, mesmo, apoie com algumas informações as hipóteses do astrónomo, seja enfim a secretária e o notário de quem quer que precise, na sua profissão, de uma absoluta precisão material, até aqui, tudo bem. Que ela salve do esquecimento as ruínas decadentes, os livros, as estampas e os manuscritos que o tempo devora, as coisas preciosas cuja forma irá desaparecer e que pedem um lugar no arquivo de nossa memória, e terá a nossa gratidão e será aplaudida. Mas se lhe for permitido usurpar o domínio do impalpável e do imaginário, de tudo aquilo que apenas tem valor porque o homem lhe acrescenta alma, então, desgraçados de nós! (Baudelaire 2013: 103-104).

Nos seus primórdios, a fotografia serviu de instrumento auxiliar à pintura, o que a terá tornado subalterna daquela expressão artística. Havia a convicção que a capacidade de colher a intimidade espiritual e refleti-la na tela estava reservada à vocação inata do pintor. No entanto, é sabido que, à semelhança da

[9] "Não há linguagem que consiga transmitir uma ideia exata da verdade, e isto já não parece tão maravilhoso quando pensamos que a origem da própria visão foi, neste caso, o desenhador. Se imaginarmos a nitidez com que um objeto é refletido num espelho absolutamente perfeito, talvez nos aproximemos tanto da realidade como por qualquer outro meio. Com efeito, a verdade é que a chapa daguerreotipada é infinitamente (utilizamos o termo de modo intencional), é *infinitamente* mais precisa na sua representação do que qualquer pintura efetuada por mãos humanas. Se observarmos uma obra de arte comum com um potente microscópio, todos os traços de semelhança com a natureza desaparecerão – mas o exame mais minucioso do desenho fotogénico revela apenas uma verdade mais absoluta, uma identidade de aspeto mais perfeita com a coisa representada. As variações de sombra e as gradações de perspetiva linear e aérea são as da própria verdade na sua perfeição suprema." (Poe 2013: 56).

pintura tradicional, também na fotografia, a capacidade para alcançar a essência do modelo, utilizando uma luz apropriada, um enquadramento e pose adequados, bem como o olhar do retratado corretamente direcionado, só poderá ser almejado por aqueles que detêm a aptidão de conseguir transformar em arte um retrato aparentemente corriqueiro.

Com a banalização da imagem fotográfica na sequência do aparecimento dos cartões-de-visita, dá-se uma crise no modo como é considerada a fotografia enquanto objeto de arte, dado que ela deixa de ter o carácter de peça única e irrepetível. O retrato fotográfico, como lugar-comum da representação clássica do desenho e da pintura, amputava a possibilidade de interpretações. Quando o objeto da produção fotográfica tende a concentrar-se quase que exclusivamente em fotografias de famílias e cartões-de-visita, onde as poses, as vestes e os adereços se assimilavam aos preceitos sociais característicos da aristocracia é, então, transmitida uma ideia monótona e unificada e, como tal, isenta de criatividade, fator este inerente à obra de arte.

Esta vulgarização ainda mais se acentuou quando, em 1889, a *Kodak*[10] entrou no mercado da comercialização de máquinas fotográficas com a campanha publicitária assente no *slogan* "You press the button, we do the rest", com vista a generalizar a prática fotográfica, gerando um sem número de amadores e "curiosos" que, desprovidos de sensibilidade artística, passaram a recolher imagens desenfreadamente e sem qualquer critério tendo como motivação ver o resultado das suas ações fotográficas, com eventual ambição de se poderem equiparar aos fotógrafos profissionais. Por tal facto, a fotografia perde, devido a este uso desproporcionado e sem qualquer sentido estético, o seu cariz de prática artística, o que desencadeia a sua decadência.

[10] George Eastman (1854-1932), bancário de profissão e apaixonado pela fotografia, utilizava as suas horas livres após o seu trabalho a fazer experiências, investigando a aplicação de gelatina fotossensível sobre chapas de vidro. Como resultado, em 1879 registou em Inglaterra uma patente de máquina, que utilizava o gelatinobrometo. No ano seguinte, patenteou a mesma máquina nos Estados Unidos, o que fez com que o preço das câmaras fotográficas se reduzisse consideravelmente, o que permitiu o acesso à sua aquisição a uma parte bastante mais alargada da população daqueles países. Eastman, em 1881, renunciou à sua atividade profissional de bancário para se dedicar inteiramente à indústria fotográfica, ainda sem grande expressão. Só em 1888 é que é fundada a empresa *Kodak*, e com ela a primeira câmara com essa marca (*Kodak* 100 vistas), utilizando um rolo de papel. Os consumidores, após captadas as cem imagens, enviavam a câmara à fábrica, que seria posteriormente devolvida com os respetivos negativos revelados e as ampliações positivas dos mesmos.

No entanto, alguns fotógrafos, não se conformando com este afastamento da arte, procuram adaptar-se à nova realidade, por meio da utilização de "artifícios", tais como o retoque do negativo, de modo a assemelhar a fotografia à pintura, o que levou à criação do movimento pictorialista. Este movimento é contrário à vulgarização e profusão das imagens, e a favor da qualidade. Difundir e multiplicar representa o afastamento do original e, por sua vez, conduz ao seu declínio em termos artísticos. Defende a sua autonomia através da recusa da subserviência à pintura. Sustenta a busca da arte, procurando alcançar o patamar atribuído às Belas-Artes. Deste modo, o objetivo dos pictorialistas era atingir a perfeição absoluta na sua arte, independentemente dos métodos para a alcançar. O fim em si mesmo justifica os meios: "Para eles, trata-se igualmente de tudo fazer contra as supostas causas da decadência da fotografia: contra a industrialização e a democratização, contra a padronização e a vulgarização, contra a mercadoria. Tudo isso com a finalidade de reavaliar a fotografia, de passa-la do domínio das artes mecânicas para o domínio da arte como um todo." (Rouillé 2009: 253).

Figura 9: *Alfred Stieglitz. "A Cidade da Ambição". 1910.*

Estes princípios, enquanto fundamentos do pictorialismo, acolhem o processo do retoque, prática que afasta a fotografia do mero registo da realidade, por aquilo que pode ser visto e também por aquilo que não se vê a olho nu. A pretensão de colocar em paralelo a arte fotográfica com a pintura, por meios que lhe são alheios, contribui para a sua confessa menoridade enquanto arte. É aceitar que o trabalho de desenho se sobrepõe ao do fotógrafo. Ao colocar-se em total oposição a qualquer outra produção de imagem que não seja a da esfera equiparável à pintura, o movimento pictorialista prescinde da natureza própria da fotografia em si mesma como espelho do real e busca o estatuto de uma visão artística para o seu processo, assente na aliança indissociável entre os instrumentos mecânicos e a intervenção manual do fotógrafo.

Não obstante as múltiplas críticas que foram dirigidas à inflexibilidade do pictorialismo, este contribuiu para o entendimento do conceito contido na imagem final do procedimento, ou seja, a sua disparidade relativamente à realidade. São exemplos paradigmáticos da distorção os retratos e as paisagens realizados por Alfred Stieglitz, considerado como um dos mais importantes precursores do movimento, que induziram uma nova forma na relação tripartida entre o fotógrafo, a imagem e o observador.

De uma forma sumária, o pictorialismo encerrava, em si mesmo, a veleidade de construir uma obra de arte por meio da manipulação técnica e artesanal dos seus suportes, procurando "extrair o único a partir do múltiplo" (Rouillé 2009: 260). Ele visava acrescentar ao processo mecânico a intervenção manual e criativa do fotógrafo-artista, com um método equiparável ao do pintor, obter uma nova realidade, dando lugar à arte pictorialista: "Opondo-se à verdade documental – apoiada na mecânica, na nitidez, na desumanização, na objetividade do procedimento –, o pictorialismo defende vigorosamente um regime de verdade baseado no *flou*, na interpretação, na subjetividade, na arte. A verdade pictorialista se estabelece no procedimento do misto: não é a verdade imaginária do desenho ou da pintura; não é a verdade analítica da fotografia; é a verdade sintética da arte fotográfica. Essa verdade e essa arte, o pictorialismo encarnou-as, defendendo-as durante quase meio século, particularmente na luta – tão inútil quanto obstinada – contra o modernismo, diante do qual, extenuado, ele vai apagar-se nos anos 1930." (Rouillé 2009: 260-261).

A conceção artística ou não artística da fotografia reside, principalmente, no processo de realização, por ser fundamentado na tecnologia, o que o diferencia da arte tradicional, onde a elaboração é quase exclusivamente manual. Apesar disso, são geralmente reconhecidos alguns atributos caracterizadores da fotografia, nomeadamente a precisão nos contornos, a capacidade de descrever os detalhes e a sua nitidez, o que valoriza o documento fotográfico e, simultaneamente, conduzem-no à sua exclusão do campo das artes. São precisamente estas qualidades que, manifestando a sua proximidade ao real, determinam o seu maior pecado de violação do encantamento da obra de arte. Tal como refere Siegfried Kracauer no seu ensaio *Fotografia*: "A tendência criadora não precisa, pois, de estar em conflito com a tendência realista, bem pelo contrário: pode documentá-la e completá-la – uma interação de que os realistas do século XIX ainda não podiam estar cientes." (Kracauer 2013: 282).

O fotógrafo, ao captar uma imagem, pode ter a intenção de obter um mero testemunho de um determinado espaço e/ou momento, apenas com a função de registo, ou seja, a fotografia-documento. Ao invés, pode ter a pretensão de criar um objeto artístico, sendo este considerado fotografia-arte. Não obstante a intenção do autor das imagens, a fotografia-arte não obtém esse estatuto no imediato. Tal facto só acontecerá havendo o reconhecimento por parte do público, dos críticos e das instituições. Mesmo a fotografia-documento (sem qualquer objetivo artístico) pode vir a ser considerada obra de arte. Isto significa que a intenção de produzir arte não se esgota na vontade do seu autor, nem a fotografia-documento se restringe unicamente à sua finalidade enquanto elemento probatório e objeto de estudo.

As fotografias, independentemente da sua finalidade, artística ou documental, serão sempre utilizadas como registo documental. A oposição intransponível, colocada pelos artistas tradicionais, para que a fotografia pudesse ocupar nem que fosse um recanto desse seu espaço tão cioso, resguardado apenas à inspiração do espírito criador, traduz-se no reconhecimento da sua função limitada ao âmbito documental, sem prejuízo de se poder vislumbrar o carácter artístico em qualquer documento fotográfico. No entanto, ela desempenhará um papel importante na recolha de imagens nas práticas de várias ciências, gerando numerosos documentos, como registos de

factos e ações, que muito terão ajudado a evolução da ciência no seu todo. E também a sua aplicação, em quase todas as áreas, dissemina-se e amplia-se de forma ilimitada, requerendo a metodologia e a prática do arquivo.

I.6. A tipologia e a série: os Becher e a Nova Objetividade

A inclusão da fotografia no campo das artes ganha, a partir da segunda metade do século XX, uma nova perceção, devido a uma nova visão de alguns fotógrafos, entre os quais se pode destacar a obra do casal Bernd (1931-2007) e Hilla Becher (1934-2015), que se propõe enfatizar a função fotográfica na captação objetiva das imagens, renunciando a "artifícios" acessórios e marginais que transfiguram o original. Esta conceção é um regresso aos mais nobres e genuínos atributos da fotografia: a representação fiel e exata do que se pretende captar, a claridade da imagem e a riqueza dos detalhes inerentes à qualidade da ótica dos aparelhos, apoiada numa inusitada aliança entre a máquina e o objeto: "Pureza significa, na realidade, nitidez das linhas, fineza dos detalhes e resultado mecânico das formas." (Rouillé 2009: 265). Inspirado por estes princípios, nasce um movimento na Alemanha, que terá sido denominado de Nova Objetividade, sendo geralmente considerados como sendo os seus precursores Albert Renger-Patzsch (1897-1966) e August Sander (1876-1964); a obra destes fotógrafos é caracterizada pelo registo sistemático e contínuo, por forma a edificar um inventário, dividido em tipologias previamente definidas e organizadas à semelhança de um modelo enciclopédico, o que se veio a tornar preponderante como método na fotografia artística contemporânea.

A Nova Objetividade dá primazia ao mecanismo fotográfico, dele retirando o poder das suas potencialidades intrínsecas, sendo que o operador utiliza a sua habilidade para obter um resultado artístico. O valor artístico reside no emprego da técnica fotográfica e na capacidade de conferir às imagens a força da sua visibilidade. A sua proposta consiste em reproduzir a realidade, superando a exatidão, ou seja, revelar a "beleza" das coisas que os olhos não conseguem vislumbrar. O virtuosismo da máquina, associado ao talento do fotógrafo, oferecerão imagens dotadas de uma claridade que transmite uma inexcedível nitidez dos contornos dos objetos, bem como a profusão dos seus detalhes, tal

como descrito por Rouillé: “Independentemente das coisas e das formas, as visibilidades são maneiras de ver e de mostrar, luzes e modos de distribuição da luz – distribuições singulares dos claros e das sombras, do visto e do não visto.” (Rouillé 2009: 266). O peculiar cunho de subjetividade próprio do pictorialismo, com maior incidência no retrato, é substituído pela objetividade e precisão deste novo movimento, bem como a alteração de um plano de profundidade, para um efeito de superfície, como consequência da mudança do olhar humano para uma visão mecânica.

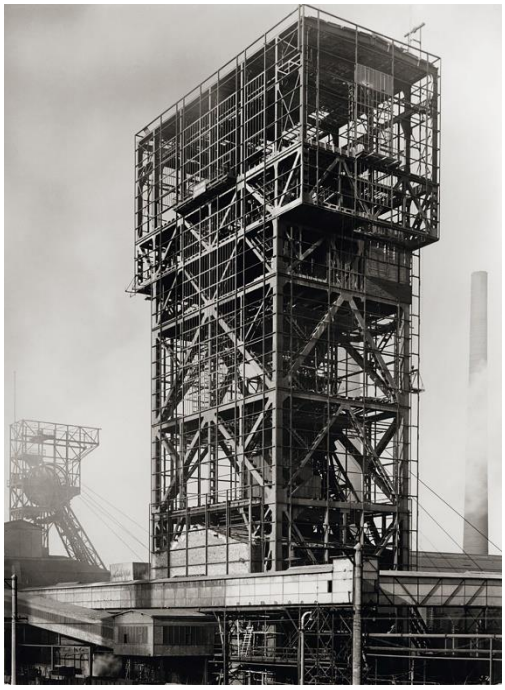

Figura 10: *Albert Renger-Patzsch."Mina de carvão «Heinrich-Robert», torre de extração". 1951.*

Na linha deste movimento, o já referido casal Becher, trabalhando em conjunto desde 1958 até ao falecimento de Bernd em 2007, fotografou instalações fabris, construídas no período pré-nazi, a partir de um processo serial. Como estratégia, segmentaram em diversos ramos a atividade industrial, em conformidade com a verosimilhança das respetivas instalações, como sejam: silos de armazenamento de cereais, reservatórios, torres industriais, poços de extração, entre outros. Esta organização serial, exercida sobre tipologias arquitetónicas previamente definidas, e em estruturas isoladas e desprovidas de vida humana, obedecem aos princípios de arquivo subjacentes à obra de August Sander. *Homens do Século XX* consagra a ideia de tipologia taxonómica, num

limitado universo sociológico, ou como diria Walter Benjamin, “um atlas para nos exercitarmos” (Benjamin 2006: 256), especificidade essa presente no trabalho dos Becher, com a diferença de assentar nas suas “esculturas anónimas”[11], enquanto Sander se baseava em retratos.

A divisão taxonómica permite tratar todas as imagens de forma consistente. Essa consistência está patente na rigidez da metodologia adotada pelos Becher, que consistia na captação das imagens a preto-e-branco segundo o mesmo plano frontal, utilizando um enquadramento e distribuição do objeto no fotograma semelhante para cada tipologia, sob condições de luz idênticas para todas elas, organizando-as em séries. Na sua apresentação, as fotografias da mesma tipologia eram colocadas em grelha, centrada individualmente numa borda branca, como se de um retrato se tratasse, criando uma uniformidade entre elas, ainda que se refiram a estruturas diferentes.

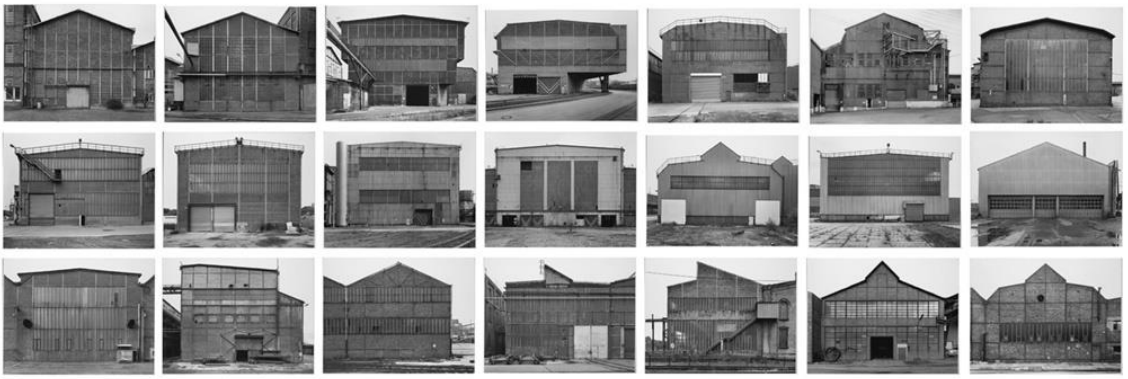

Figura 11: *Bernd e Hilla Becher. "Fachadas industriais”. 1978-92.*

Este dispositivo de representação permite a comparação entre tipologias de estruturas, não como um mero documento de registo de um objeto específico, mas a partir de uma visão objetiva, com particular incidência sobre a expressão industrial de uma época. Este trabalho distingue-se pela opção por temas vulgares que sugerem o seu distanciamento de um tempo, estigmatizado por um determinado período específico, onde a imagem fotográfica regista os vestígios de um acontecimento.

[11] *Esculturas Anónimas* [*Anonyme Skulpturen*] é o título do primeiro livro publicado pelo casal Becher, em 1970.

A obra dos Becher é desenvolvida com base na predominância do efeito da tecnologia da máquina, onde os fotógrafos exercem uma ação limitada por parâmetros restritos (enquadramentos, condições de luz para evitar a linha do horizonte, entre outros), mais ou menos constantes e inflexíveis. A sua originalidade assenta nos métodos, no tipo de objetos fotografados, na constância dos respetivos planos e na sua forma de representação em série, inserindo-se, pela qualidade e pela dimensão de inventário das imagens produzidas, no contexto do movimento da Nova Objetividade. Estas características parecem ser confirmadas pelas palavras de Rouillé: “Sendo suprimido o duplo ferrolho modernista – da pureza e da abstração –, a fotografia pode, enquanto matéria e mimese, isto é, enquanto material mimético, adquirir a legitimidade artística que até então lhe era recusada. A partir daí, torna-se possível sua plena integração nas práticas artísticas.” (Rouillé 2009: 22).

Figura 12: *Bernd e Hilla Becher. "Torres de água". 1988.*

I.7. A modernidade e a fotografia

Desde o seu aparecimento em 1826, a fotografia foi enformada e, simultaneamente, enformou a industrialização. As fábricas construídas nos grandes centros urbanos, gerando oferta de trabalho com renumeração garantida, originou a migração em massa das populações rurais cujo sustento

dependia dos produtos agrícolas que estavam sujeitos à aleatoriedade das condições climatéricas. Este processo demográfico implicou que o seu alojamento se realizasse em casebres fora dos limites da cidade, em circunstâncias sanitárias por vezes degradantes, vulneráveis à propagação de doenças, e frequentemente sem estruturas de assistência médica. Além disso, a solidariedade, tão característica dos habitantes dos pequenos meios, foi suprimida pelo anonimato das relações sociais, o que subtraiu às relações humanas a sensibilidade e a afetividade:

> A metrópole exige do homem, enquanto criatura discriminadora, uma quantidade diferente de consciência que aquela que lhe é exigida pela vida rural; aqui o ritmo da vida sensível e mental flui mais uniformemente, segundo um ritmo mais lento, feito sobretudo de hábitos. É assim que o carácter intelectualista da vida mental urbana se torna compreensível – em contraste com a vida das pequenas cidades, que assenta mais no sentimento e nas relações afetivas. Com efeito, estas últimas têm as suas raízes nas camadas psíquicas mais inconscientes e crescem da forma mais favorável ao ritmo harmonioso de hábitos ininterruptos. (Simmel 2004: 76-77).

A aplicação prática na construção de fábricas e máquinas despoletou a "febre" pela incessante busca de novos conhecimentos que permitiram a sua materialização em novos inventos, aplicando o modelo científico desenvolvido a partir do século XVII. Tal facto deu lugar a uma das inovações mais surpreendentes pela sua originalidade: a fotografia. A crescente evolução técnica da fotografia, como descrita ao longo dos capítulos anteriores acabou, por ela própria, por contribuir para o desenvolvimento científico nas mais variadas áreas do conhecimento. Por isso, a fotografia usufrui de praticamente dois séculos de investigação tecnológica que, por sua vez, foi alimentada através de documentos fotográficos essenciais para o aprofundamento da pesquisa.

A par destas alterações, verifica-se um elevado acréscimo na economia iniciando-se, devido à denominada produção em série, a necessidade de escoar os bens produzidos e o consequente consumo. Assim, a cultura urbana altera-se substancialmente, e os valores subjetivos dão lugar à materialidade consubstanciada na posse dos produtos disponibilizados pelo mercado. A fotografia, não fugindo a essa regra, oferece também uma preciosa inovação, a qual, pela sua fascinação, se irá impor também através das suas qualidades intrínsecas, que correspondem às particularidades da modernidade:

> A confiabilidade, a exatidão, a precisão que caracterizam os modos de vida, de ação e de pensamento dos citadinos modernos não estão entre as qualidades reconhecidas pelo documento fotográfico? Como não classificar o uso do obturador no fenómeno de generalização dos relógios? E não ver que a «pontualidade» é intrínseca à fotografia, que é a primeira imagem em que o processo é totalmente cronometrado? Quanto à impessoalidade, essa é uma das principais críticas que lhe é dirigida. E o que é a brevidade dos encontros senão uma forma de instantaneidade? Em outras palavras, a partir da metade do século XIX, a fotografia introduz, nas imagens, valores análogos aqueles que, por toda a parte, estão transformando a vida e a sensibilidade dos habitantes das grandes cidades industriais. Um conjunto de convergências, de simultaneidades e de solidariedades silenciosas aproxima a dinâmica industrial, o desenvolvimento das cidades, a transformação dos modos de vida e das sensibilidades, os gostos artísticos, e a fotografia. A fotografia contribuirá para a adaptação do domínio das imagens aos princípios da nova sociedade: durante o tempo em que lhe for possível dar conta desse papel de intercessora, ela vai beneficiar-se do *status* de documento. (Rouillé 2009: 44-45).

A fotografia manifesta-se como um sortilégio capaz de interferir em todos os recantos da cidade, desde os monumentos mais importantes até aos seus locais mais recônditos, passando pelas expressões físicas mais significativas da nova sociedade, como sejam as fábricas, as máquinas, a rede ferroviária em expansão e a consequente circulação da informação. Fornece ainda, no seu apoio imprescindível à economia, a imagem fiduciária, sem a qual a confiança e a boa-fé inerentes a qualquer contrato, não seriam exequíveis. A alienação de património ou qualquer transação comercial a prazo não seriam realizadas se baseadas apenas na confiança informal, porque ninguém ou quase ninguém aceitaria adquirir qualquer bem sem ter um comprovativo fiável que garantisse o respetivo ato. A imagem fotográfica intervém, como descrito, nos mais variados sectores da vida económica, social, comercial, das ciências e mesmo da política, o que a torna num instrumento importante a partir da sua vertente documental.

O aumento acentuado da população na cidade, fruto do êxodo rural, bem como o acréscimo da atividade económica, induz um intensivo movimento de pessoas e bens, e o seu consequente ruído, tão característico da modernidade. Esse bulício, até cerca de 1870, não é possível captar nas chapas fotográficas devido aos longos tempos de exposição, requeridos para a sensibilização dos reagentes químicos e das limitações dos aparatos óticos da época, o que obrigava a que o foco das fotografias da cidade se centrasse em torno da sua arquitetura, pela impossibilidade técnica de captar os seus transeuntes, os quais "[…] mesmo parados, estão ausentes, ou quase, das fotografias. A cidade é um palco sem atores." (Rouillé 2009: 45).

I.8. A cidade como palco de teatro

A exiguidade do meio rural, onde toda a sua reduzida população se move na respetiva área pública, faz com que as pessoas se encontrem com frequência nas mais variadas expressões da vida coletiva. A distribuição de funções é bastante diminuta, cada qual não exerce mais do que uma ocupação, o que conduz, na prática, ao desempenho de reduzidos papéis sociais. Neste contexto, todos se conhecem mutuamente e cada qual forma um juízo global sobre cada um, e devido ao facto de todos residirem nessa mesma área, é estabelecido um equilíbrio entre a vida pública e a vida privada. Esta inter-relação gera uma complicada rede de correspondências entre os seus diversos agentes, criando um espírito de comunhão e compreensão que muito contribuirá para uma perceção de segurança no seu interior. No processo de migração para um espaço social mais vasto, como é o caso das cidades modernas, este equilíbrio entre público e privado não pode ser transferido na medida em que o campo das relações de carácter público se esbate na indiferença das afinidades pessoais. Conforme refere Sennet: "[…] o comportamento em público foi alterado em seus termos fundamentais. O silêncio em público se tornou o único modo pelo qual se poderia experimentar a vida pública, especialmente a vida nas ruas, sem se sentir esmagado." (Sennet 1998: 43).

Segundo Sennet também, o cosmopolita "[…] é um homem que se movimenta despreocupadamente em meio à diversidade, que está a vontade em situações sem nenhum vínculo nem paralelo com aquilo que lhe é familiar." (Sennet 1998: 31). Este seria o comportamento ideal do homem público, e que em muito se assemelha à personagem do *flanêur* de Baudelaire.

A aurora da sociedade de consumo, alavancada pela industrialização, gera no interior da sociedade burguesa a necessidade de aceder a novos produtos, com particular realce na área do vestuário e produtos afins, como forma de projeção da sua imagem. A segregação de classes e os obstáculos à expressão no domínio público determinaram que a família se refugiasse no mundo privado em detrimento do público. Assim, na esfera pública, as relações entre as pessoas resumem-se ao cumprimento de certas normas de cortesia, de convenções e de algumas manifestações rituais: "Enquanto o sujeito tem de dar conta por si só desta forma de existência, a sua própria conservação exige-lhe

um comportamento de natureza social não menos negativo. De um ponto de vista formal, a atitude mental do habitante das grandes cidades poderá descrever-se como de reserva." (Simmel 2004: 83). Seria, assim, como se a intervenção na vida pública perdesse significado e fosse hipervalorizada a vida privada e a respetiva intimidade, como ilustrado na seguinte passagem: "Cresceu a noção de que estranhos não tinham o direito de falar, de que todo homem possuía como um direito público um escudo invisível, um direito de ser deixado em paz. O comportamento público era um problema de observação e de participação passiva, um certo tipo de voyeurismo." (Sennet 1998: 43).

As modificações das relações sociais constatadas neste novo panorama podem ser comparadas à representação teatral, em que as ruas são o seu palco e todas as pessoas são atores e, simultaneamente, constituem a respetiva plateia e, embora estranhas e diferentes entre elas, são capazes de conviver numa diversidade assente em certos códigos simbólicos, como sejam o modo de vestir ou de falar, obedecendo a um conjunto de regras implícitas e geralmente aceites. Este tipo de comportamento contribuiria para a "pacificação" das inter-relações públicas na cidade, como sugere uma vez mais Sennet: "Em situações urbanas, geralmente nos falta o conhecimento externo para julgarmos a realidade do comportamento de um estranho; no teatro, agimos como se fôssemos estranhos para com o ator; de modo que ele precisa suscitar a verosimilhança em seu papel; a lembrança de uma plateia de como esse mesmo ator o desempenhou há cinco anos, meses ou dias não terá qualquer influência. Assim como a crença num estranho, a crença no teatro, portanto, é uma questão de se considerar o encontro imediato como o limite da realidade cognoscível: em ambos, o conhecimento externo, da parte da plateia, não está em jogo – na cidade, por necessidade; no teatro, por sanção." (Sennet 1998: 59).

Na sua qualidade de atores, as pessoas desempenham diferentes papéis, consoante os grupos onde se movem ou nas diversas situações que têm de enfrentar na sua vida quotidiana: "Um papel é geralmente definido como um comportamento apropriado a algumas situações, mas não a outras." (Sennet 1998: 50). Assim, um papel será uma representação que deverá estar em conformidade com aquilo que dele é esperado, ou seja, de modo apropriado e pertinente para determinado momento ou no contexto de um determinado grupo. Nesta perspetiva, cada pessoa exercerá inúmeros papéis seguindo o modo

como cada um deles está previamente definido e a ele seja adequado. Seria como se existissem “catálogos” de desempenho, onde a habilidade do ator tornaria a sua representação mais convincente e de melhor avaliação por parte da plateia. Nesta perspetiva, a qualidade da representação está dependente da forma quão “profissional” é exercida a sua arte da perceção do valor que lhe é atribuído, assim como do reconhecimento dos diversos papéis sociais.

O número de papéis que cada cidadão terá de desempenhar será tanto maior quanto mais numerosos forem os grupos onde se insere e proporcional ao tempo a que está obrigado a permanecer fora da sua habitação. Os residentes nos subúrbios, geralmente vivendo longe do seu local de trabalho, desenvolverão um conjunto de relações sociais dentro de círculos específicos que se estabelecem entre a grande cidade e a sua periferia.

As ruas urbanas, ou mesmo suburbanas, constituem um manancial fascinante de representações teatrais, qualquer que seja a hora do dia ou da noite, aí se exibindo toda uma gama de cenas, dramas, romances ou comédias, e onde se juntam tanto os mais destros como os mais inábeis atores sob os mais diversos cenários. Este impressionante potencial fornece ao fotógrafo a capacidade de selecionar as composições que melhor se adequem ao seu projeto. Mais do que qualquer expressão da pintura, a fotografia tem a capacidade de captar um instante e, aproveitando a sua intuição e impermanência, o fotógrafo consegue transmitir através da imagem e de um olhar atento aquilo que é visível, mas também aquilo que os outros não conseguem discernir.

Capítulo II - *Nocturna*: uma perceção suburbana

II.1. Sinopse

O projeto fotográfico *Nocturna*: uma perceção suburbana surge de uma continuada e exaustiva exploração da cidade do Cacém, onde se constatam fortes indícios de degradação urbana, e de falta de manutenção dos espaços públicos e privados, refletidos quer no património físico quer na qualidade da paisagem. Este projeto retrata alguns dos aspetos mais flagrantes dessa detioração.

Com recurso à luz de um *flash* eletrónico, pretende-se mostrar alguns dos lugares mais recônditos da cidade, realçando os contrastes entre o "novo" e o "deteriorado", mas também ocultar parte da realidade do meio envolvente.

A proposta consiste em sensibilizar o observador para os efeitos do rápido e desenfreado crescimento urbano, consequência do movimento económico-social, que obrigou as populações a refugiarem-se na área suburbana dos grandes centros, revelando uma irresponsável degradação paisagística.

Este panorama resulta de ações que normalmente ocorrem ou são realizadas de um modo furtivo, pelo que apenas se podem captar os seus indícios, como se de um cenário de crime se tratasse, para invocar a meditação benjaminiana acerca da fotografia de Atget.

II.2. Um projeto desenvolvido do dia para a noite

O presente projeto já conta com mais de três anos de desenvolvimento, circunscrito à área da cidade do Cacém e suas respetivas freguesias, sendo que é um trabalho ainda em desenvolvimento, que procura explorar o meio físico de um centro urbano na periferia da capital. Vivi parte da minha infância e adolescência nesta cidade e, atualmente, exerço a minha atividade profissional neste mesmo local, o que me permite ter uma perceção mais pormenorizada da paisagem desta urbe periférica.

Este trabalho fotográfico teve a sua génese em 2016, num projeto denominado *Candy Land*, na altura todo ele elaborado em fotografia de médio

formato 6x4,5 cm[12], onde se procura captar o crescimento desorganizado e desenfreado de uma cidade em que se misturavam diversos estilos e formas arquitetónicas.

Figura 13: *Tiago Valido. Duas imagens integrantes do projeto "Candy Land". 2016.*

Candy Land refere-se, em primeiro lugar, às cores escolhidas para os prédios (tons de rebuçado/doce), que são enaltecidas através da utilização de uma película fotográfica Lomography 400 e, em segundo lugar, procura realçar um sentido irónico assente no contraste entre a atração do estereótipo da guloseima e a realidade nua e crua que lhe está subjacente. Para tal, o emprego de um ISO 400, perante as condições de luz que considerei imperativas, permite uma maior profundidade de campo e, subsequentemente, capta melhor os detalhes do meio envolvente.

A máquina utilizada para o efeito foi uma Fujifilm GA645 analógica com Fujinon 60 mm f:4, que tem a particularidade de enquadrar em orientação de "retrato" (vertical) em vez da tradicional de "paisagem" (horizontal), o que se adequa à própria verticalidade dos edifícios, pois que abunda a construção em altura.

[12] Tamanho do *frame* no negativo de 120 mm, que permite quinze exposições por rolo.

Figura 14: *Tiago Valido. "Candy Land #6". 2016.*

Dado os elevados custos de uma película de médio formato, fui experimentando outros formatos ao longo dos tempos, entre os quais o 35 mm convencional, 35 mm panorâmico e, inclusive, a fotografia instantânea.

Figura 15: *Tiago Valido. "Blocos". 2017.*

Mais tarde, e já no decorrer do ciclo académico em que integra o presente trabalho de projeto, retomei esta abordagem ao subúrbio, desta vez optando pela fotografia digital, não só por uma questão económica, mas também pela rapidez, flexibilidade, comodidade e leveza do equipamento. Deste modo, foi utilizada uma câmara sem espelho (*mirrorless*) Fujifilm X-Pro2, com uma objetiva *prime* XF 23 mm f:2[13], de modo a respeitar sempre o modo de olhar e a manter o binário

[13] Tratando-se de um sensor APS-C, a XF 23 mm f:2 equivale ao ângulo de uma 35 mm, em *Full Frame*.

máquina e lente compacto e fácil de transportar, uma vez que a busca de imagens sugestivas, para incorporar no projeto, implicou um caminhar incessante pelas ruas e vielas da cidade, de forma furtiva, num ato que bastante se pode assemelhar ao do *flâneur*, num processo de descoberta e exploração etnográficas.

Assim, elaborei o primeiro projeto em digital sobre o Cacém, o qual intitulei de *2735*, número do código postal da zona. Enquanto que em *Candy Land* incidi mais sobre planos gerais da arquitetura do espaço, já em *2735* o meu interesse passou a estar focalizado nas fachadas dos prédios, nos pormenores e em alguns objetos que eram deixados ao acaso pelos habitantes em locais insólitos, pretendendo com isso fazer um estudo psicossocial daquela região, bem como dos contrastes entre "novo" e "degradado", através das particularidades com que me ia deparando.

Figura 16: *Tiago Valido. "Fachadas" do projeto "2735". 2018.*

As imagens foram captadas no período compreendido entre as onze e as dezassete horas, em dias solarengos, aproveitando o efeito de sombra nas fotografias, de modo que estas pudessem ganhar uma maior profundidade e volume. Para além disso, a sombra revela e, ao mesmo tempo, oculta.

Figura 17: *Tiago Valido. "Beco" do projeto "2735". 2018.*

Na construção do trabalho, houve a necessidade de recorrer ao “recorte” e, consequentemente, à sua organização e classificação, numa perspetiva de arquivo, dada a multiplicidade de tipologias existentes nesta realidade suburbana.

Figura 18: *Tiago Valido. "Viela" do projeto "Nocturna". 2018.*

O projeto *Nocturna* é iniciado algum tempo depois, e está assente na mesma ideia de deambulação pela cidade, de câmara na mão, mas desta vez

de noite. Ele parte, de certa forma, do meu estudo sobre o conceito de *aura* de Walter Benjamin e foi inspirado na seguinte reflexão: “Mas agora continuem a seguir o caminho da fotografia. O que é que veem? Ela torna-se cada vez mais diferenciada, cada vez mais moderna, e o resultado é que não é capaz de fotografar nenhum bairro miserável, nenhum monte de lixo, sem o transfigurar. Para não falar já do facto de que, perante uma barragem ou uma fábrica de cabos elétricos, ela seria incapaz de dizer outra coisa que não fosse: o mundo é belo.” (Benjamin 2006: 283-284).

Nas primeiras imagens captadas, usei um ISO 2500 e a abertura máxima da lente, de modo a propiciar uma maior captação de luz num ambiente que geralmente é pouco iluminado, aproveitando o foco difuso, emitido pelos candeeiros de rua.

Figura 19: *Tiago Valido. "Entulho" do projeto "Nocturna". 2018.*

Esta decisão técnica acabou por se revelar, a meu ver, como não sendo a mais acertada, primeiro, pela quantidade de grão provocada pela utilização de um ISO alto, segundo, pela impossibilidade de ter uma grande profundidade de campo e, consequentemente, todos os motivos da imagem em foco e, em terceiro lugar, como se pode verificar nas imagens acima reproduzidas (Figura 19), a dificuldade em ter uma consistência em termos de balanço de brancos,

dadas as diferentes temperaturas de cor das lâmpadas existentes na iluminação pública. Ambas as fotografias apresentadas estão corrigidas em termos de cor, dentro do que era possível da matriz original.

De modo a combater estas questões técnicas e estéticas, comecei a utilizar a luz de um *flash* eletrónico, disparado fora da câmara, e normalmente direcionado ao motivo que se pretende captar. Desta forma, a minha metodologia passou a ser a seguinte: utilização de uma única lente e distância focal (XF 23 mm), ISO 400, uma abertura de f:8, para conseguir ter tudo em foco e velocidade $^{1}/_{125,}$ de modo a sobressair apenas a luz emitida pelo aparelho utilizado, criando, desta forma, “ilhas” de luz.

Figura 20: *Tiago Valido. "Recanto" do projeto "Nocturna". 2019.*

Neste sentido, a utilização da luz do *flash* remete para a fotografia forense, por se tratar de “cenas de um crime”, onde são fotografados o que se pode considerar os “monumentos” do subúrbio, ou seja, os vestígios da civilização cúmplice que nele habita e as suas respetivas realidades construídas. Por outro lado, este tipo de iluminação em muito se assemelha à de um palco de teatro, onde se vislumbra o cenário, também ele fruto da construção do ser humano.

Conclusão

Para fazer uma avaliação crítica das reflexões de Walter Benjamin, é necessário situarmo-nos na época em que foram enunciadas. Tratava-se de um tempo onde predominavam importantes conflitos de natureza económica e social, tendo como consequência o aparecimento de várias teorias de organização política, e a busca de soluções para os problemas e as condições de vida degradantes das classes operárias, o que enforma a maneira como alguns dos pensadores da época reagiam à inovação e particularmente à fotografia. O facto de, em parte, Benjamin ter retirado à fotografia o seu valor como obra de arte, ou seja, a sua *aura*, devido à possibilidade desta ser passível de repetição continuada, permanente e infinita, poderá ter resultado do facto de ver de forma mercantilista a reprodução exaustiva da fotografia a partir do negativo, e também por a ela associar o despontar de uma nova classe burguesa desenvolvida à custa desta técnica.

Ele próprio considerou que “a mais exata das técnicas é capaz de dar um valor mágico às suas realizações, um valor que um quadro pintado nunca mais terá para nós”, o que, associado à ideia de um “aqui e agora”, subjacente à fotografia, de certo modo parece traduzir-se numa contradição com a questão da extração da *aura* à fotografia.

Na realidade, a *aura* não está nas coisas mas, outrossim, na forma como as vemos, como as sentimos. A fotografia transporta-nos para um momento passado, único e irrepetível e, não obstante, reflete de forma inequívoca o “aqui e agora”. Estas serão as condições que, para Benjamin, são características de uma obra de arte. No entanto, Benjamin vê no trabalho de Eugène Atget a recuperação da *aura*, devido à inovação contida nos seus assuntos fotográficos em contraste com os seus contemporâneos, bem como quanto à substância e à forma como ele o vê, ainda que se trate de uma época onde a “multiplicação” já era conhecida. O reconhecimento de Atget por Benjamin poderá estar relacionado com a própria condição social e a forma como se dedicou à fotografia, fazendo dela não uma fonte de lucro, mas, sim, um modo de sobrevivência em oposição à tendência retratista e capitalista vigentes naquela época.

Ao longo do seu historial, a fotografia foi campo fértil para uma polémica quanto à sua natureza artística. Ela passou por diversas fases onde, por vezes tentou forçar a sua inserção no domínio da arte, como é exemplo flagrante o movimento pictorialista, mascarando uma sua característica fundamental, que consiste na fiel reprodução da realidade. Foi sempre unanimemente reconhecido o seu valor documental, enquanto o seu valor artístico esteve permanentemente sob escrutínio. Ainda assim, está sempre presente na fotografia o fator expressão que lhe é indissociável, que depende da inspiração, do olhar e da técnica do fotógrafo.

Uma fotografia pode ser um documento probatório de um acontecimento, o registo de um instante e, contudo, não ser reveladora da realidade nela contida. Para além disso, ela poderá ser depósito de memória, de beleza, de tragédia, de mistério, de acontecimentos possíveis e, eventualmente, não ocorridos, e nesta amálgama estará latente a *aura* da fotografia, no que ela oculta e ao mesmo tempo revela.

É neste sentido que, sob o manto das tecnologias atuais, se procura recuperar a noção de *aura* tal como Walter Benjamin a considerou, mais concretamente no caso de Atget, quando este retratou o que a modernidade transformava. Embora no presente trabalho de projeto tal se realize a partir de uma cristalização de uma paisagem suburbana, cuja teatralidade possa ser equiparada à sua forma, distinguindo-se, no entanto, pelo palco da nova relação de forças sociais.

Assim, o projeto fotográfico *Nocturna*: uma perceção suburbana constitui, à luz dos conceitos teóricos descritos, uma proposta de demonstração da *aura*, não obstante a utilização de meios técnicos suscetíveis de serem reproduzidos, de carácter documental com *nuances* artísticas, formando deste modo um arquivo de tipologias de uma realidade suburbana.

Anexo

Bibliografia

AMAR, Pierre-Jean. “História da fotografia”. Lisboa: Edições 70, 2018.

BAUDELAIRE, Charles. “O Público Moderno e a Fotografia”. In: TRACHTENBERG, Alan [org.]. “Ensaios sobre fotografia: de Niépce a Krauss”. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

BAURET, Gabriel. “A fotografia”. Lisboa: Edições 70, 2018.

BENJAMIN, Walter. “A Modernidade”. Lisboa: Assírio & Alvim, 2017.

BERGER, John. “Modos de ver”. Lisboa: Antígona, 2018.

_____. “Compreender uma fotografia”. In: TRACHTENBERG, Alan [org.]. “Ensaios sobre fotografia: de Niépce a Krauss”. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

BOCHNER, Mel. “Serial art, systems, solipsism”. In: BATTCOCK, Gregory [ed.]. “Minimal art: a critical anthology”. New York: E. P. Dutton, 1968.

CACCIARI, Massimo. “A cidade”. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010.

COTTON, Charlotte. “A fotografia como arte contemporânea”. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

FOSTER, Hal. “The return of the real”. London: The MIT Press, 1996.

FÜRNKÄS, Josef. “Aura”. In: OPITZ, Michael / WIZISLA, Erdmut. “Conceptos de Walter Benjamin”. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2014.

KAUCAUER, Siegfried. “Fotografia”. In: TRACHTENBERG, Alan [org.]. “Ensaios sobre fotografia: de Niépce a Krauss”. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

KRAUSS, Rosalind. “O fotográfico”. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

MAH, Sérgio. “A Fotografia e o Privilégio de um Olhar Moderno”. Lisboa: Edições Colibri, 2003.

MOLDER, Maria Filomena. “O Químico e o Alquimista: Benjamin, Leitor de Baudelaire”. Lisboa: Relógio d´Água, 2011.

PALHARES, Taisa. “Aura: a crise da arte em Walter Benjamin”. São Paulo: Editora Barracuda, 2006.

POE, Edgar Allan. “O Daguerreótipo”. In: TRACHTENBERG, Alan [org.]. “Ensaios sobre fotografia: de Niépce a Krauss”. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

ROSENGARTEN, Ruth. “Entre memória e documento: a viragem arquivística na arte contemporânea”. Lisboa: Museu Coleção Berardo, 2012.

ROSSI, Paulo José. “August Sander e *Homens do Século XX*: uma realidade construída”. São Paulo: Universidade de São Paulo – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2009. Dissertação de Mestrado.

ROUILLÉ, André. “A fotografia entre documento e arte contemporânea”. São Paulo: Editora Senac, 2009.

SIMMEL, Georg. “As Metrópoles e a Vida Mental”. In: “Fidelidade e Gratidão e outros textos”. Lisboa: Relógio d´Água, 2004.

SENNET, Richard. “O declínio do homem público: as tiranias da intimidade”. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SONTAG, Susan. “Ensaios sobre fotografia”. Lisboa: Quetzal Editores, 2012.

SOUGEZ, Marie-Loup. “História da fotografia”. Lisboa: Dinalivro, 2001.

STIEGLITZ, Alfred. “A Fotografia Pictorialista”. In: TRACHTENBERG, Alan [org.]. “Ensaios sobre fotografia: de Niépce a Krauss”. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.