

A Semântica da Forma em Sebastião Salgado: a Matriz Atget

Marcos Fabris¹

Resumo

A crítica especializada ressalta os aspectos fiéis, “realistas”, da desoladora condição do homem no século XX reveladas nas imagens produzidas por Sebastião Salgado. Tais imagens dariam a ver de modo inequívoco a exclusão dos desafortunados e dos miseráveis das diversas sociedades modernas, questionando as fronteiras hipócritas que colocam a salvo uma ordem burguesa que procura sobreviver a duras penas. Busco aqui aprofundar a crítica ao seu trabalho tentando colher elementos para melhor formular e desenvolver questões que parecem centrais em sua obra: a tradição à qual o artista é tributário, as complexas relações entre forma e conteúdo nas fotografias e o processo de estetização das imagens que produz.

Palavras-chave: Fotografia, Sebastião Salgado, Pós-Modernismo.

“Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?”¹

Todos sabemos que a palavra de ordem neo-liberal continua sendo a modernização. As tentativas de desmascarar seus interesses e contradições são comumente atacadas ou mal-compreendidas, mesmo pela crítica de esquerda, sobretudo no momento do pós-modernismo, com seus golpes fatais na insistência em destruir tentativas de articulação de perspectivas históricas abrangentes, racionais e totalizantes². Até onde percebo, o fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado reativa determinadas formas pertencentes a uma tradição para assim atualizar a discussão sobre o “estatuto do engano”: o mito da modernidade, suas transmutações e suas consequências sociais mais nefastas, agora em termos globais. Ele tenta articular relações entre, por um lado, o processo de modernização pelo qual são obrigados a passar os excluídos (além dos que, graças a esse mesmo processo, passaram a sê-lo) e, por outro, o preço cobrado em material humano pelo processo que os exclui, e que neste momento é comumente percebido como um movimento histórico irreversível.

¹ Cf. BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas – magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993, p. 223.

² No caso brasileiro, o mapeamento do desmonte de uma situação política e artística, favorável não apenas ao florescimento de uma crítica de esquerda conseqüente a respeito do processo de modernização, mas também à formação de um público mais informado e politizado, fora feito já em 1969 no artigo *Cultura e política, 1964-1968 alguns esquemas*, de Roberto Schwarz. In SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. As idéias nele contidas foram recentemente revisitadas por Luiz Renato Martins para “examinar o desuso da reflexão histórica nos dias de hoje [na produção artística contemporânea] e suas implicações, em vários níveis, na sua versão brasileira [que] surge como traço globalizado.” Cf. MARTINS, Luiz Renato. *A situação da arte e o “pensamento único”*. In **Margem Esquerda – ensaios marxistas 5**. São Paulo: Boitempo Editorial, maio de 2005, p. 94.

“[No século XIX] o modelo neo-liberal era inalcançável para a grande maioria das demais nações, cujas condições eram outras, mas era também indescartável, porque representava a tendência de ponta no sistema internacional. São contradições objetivas. [...] No século XX o modelo norte-americano e ultimamente a fórmula neo-liberal funcionam de maneira análoga, como paradigmas quase incontornáveis. Parafraseando Marx, as idéias da classe dominante na nação hegemônica do período tendem a ser dominantes ou pelo menos presença obrigatória nas nações periféricas. Quem as adota tais quais é apologista ou deslumbrado. Quem pensa que as pode desconhecer coloca-se intelectualmente fora do mundo. Dentro do possível, tudo está em relacionar-se com elas de maneira judiciosa, reconhecendo sua parte de necessidade, mas sem perder de vista as realidades e os interesses próprios. Na verdade, quem foi eurocêntrico e depois impôs o padrão americano foi o capitalismo.”³

Mas como, no que diz respeito à compreensão da obra do fotógrafo, relacionar-se hoje, de maneira judiciosa, com as idéias dominantes impostas pelo capitalismo, presentes tanto nas nações centrais quanto nas periféricas, sem perder de vista realidades e interesses próprios de uma classe, quando alguns dos mais eficazes instrumentos de mapeamento e cognição (leia-se produção crítica) parecem encontrar-se em letargia apologista, deslumbrada ou simplesmente fora do mundo? Adicionemos a isso o desconhecimento por parte da crítica especializada de algumas das matrizes artísticas mais relevantes da obra de Salgado, ou seja, o repertório das forças produtivas pertencentes à tradição de questionamento ou recusa do modelo de modernização imposto desde o século XIX, e teremos um diagnóstico preciso sobre as razões da incompreensão de sua obra. Daí a urgência de mapear tal tradição, resgatando os significados históricos originais de alguns dos procedimentos formais por ela utilizados para, dessa maneira, recuperar a chave alegórica perdida de temas, figuras e procedimentos técnicos e artísticos, compreendendo seus usos, alcances e, por conseguinte, a extensão de sua validade como arma de esclarecimento do presente no momento da pós-modernidade. Este ensaio pretende-se um passo rumo à identificação de uma das matrizes da produção artístico-fotográfica de Sebastião Salgado, o fotógrafo francês Eugène Atget.

Atget (1857–1927) nasceu e viveu sob o signo da modernização de Paris, empreitada encabeçada por seu famoso prefeito, o Barão Haussmann. Uma sucinta descrição desse processo é importante para contextualizar alguns dos porquês da produção do fotógrafo. Serei breve ao fazê-la, uma vez que estudiosos do assunto já se debruçaram exhaustivamente sobre o tema em outros lugares⁴.

³ Entrevista de Roberto Schwarz . In GONÇALVES, Marcos A. & CARIELLO, Rafael. “*Desapareceu a perspectiva de um progresso que torne o país decente*”. **Folha de São Paulo**. Ilustrada, pp. E 8 – 9, sábado, 11 de agosto de 2007.

⁴ Recentemente T. J. Clark reviu o processo no capítulo “*A vista de Notre-Dame*”, em CLARK, T. J. **A Pintura da vida moderna – Paris na arte de Manet e de seus seguidores**. São Paulo: Companhia das

A partir da segunda metade do século XIX a “velha” Paris desaparecia material e socialmente para dar lugar à outra, forjada segundo novas formas de configuração do capital. As decorrentes formas de organização social – conseqüente reflexo da nova geografia da cidade e o modo como o dinheiro passara a ali circular – não eram apenas redescoberta cultural ou ideológica, mas imagem de uma mudança econômica global: não apenas a cidade, mas os subúrbios de Paris estavam em franco processo de (re)colonização; estes já não eram nem cidade nem campo, mas um espaço intermediário, zona híbrida entre o primeiro e o segundo. Haussmann promovera a quebra de monopólios estatais visando lucros privados (como a quebra do monopólio da companhia de táxis e o fomento à fabricação de lâmpadas de rua para a iluminação da “nova” Paris) e remodelara a cidade de tal modo a não apenas expulsar a classe trabalhadora do centro para as periferias (naturalmente a valorização do mercado imobiliário crescia em proporção geométrica em determinadas áreas da cidade e os especuladores não desprezariam tamanha oportunidade de lucro⁵), mas também para a circulação de mercadorias e tropas de soldados: o barão não desejava outras insurreições na cidade, ao menos nenhuma com chances de vitória.

Ao remodelar a cidade, o barão “mata” a rua e o *quartier* para criar os *grands boulevards*. Dessa morte advêm uma série de transformações nos serviços e informações conectados de várias maneiras à vida doméstica. O contexto da indústria era o *quartier* – coeso, separado e conhecido intimamente – entrelaçando negócios e formas de sociabilidade: a burguesia “do bairro” era também parte do *quartier*. Ao homogeneizar os negócios da cidade, o prefeito de Paris abre campo desimpedido para a livre empresa: os *grands magasins* serão o signo e o instrumento da substituição de uma nova forma de capital por outra, que obedeceria à lógica geral do processo de haussmanização. Trata-se aqui do fim da privacidade do consumo (a mercadoria sai do *quartier* e a compra é transformada em questão de habilidade mais ou menos impessoal) e da mudança na natureza dos serviços (com segmentação de tarefas e especialização da mão de obra). Em outras palavras:

“[...] a Paris de Haussmann não era uma forma neutra na qual o capitalismo casualmente se desenvolvia: era uma forma de capital, e uma das mais efetivas. As cidades estavam entre os melhores investimentos disponíveis, pelo menos nos termos do Barão Haussmann; e da massa de lucros produzidos em torno da Place de

Letras, 2004. David Harvey também o detalha exaustivamente em HARVEY, David. **Paris, Capital of Modernity**. Londres e Nova York: Routledge, 2006.

⁵ “‘Arquiteto demolidor’, Haussmann, pela abertura das grandes avenidas e bulevares, embeleza a cidade encarecendo os aluguéis, expulsando de Paris o proletariado, a tiros de canhão contra as barricadas – 1830, 1848, 1850, 1871. Haussmann concebe a metrópole, à diferença da cidade, como terreno da luta social, vê a cidade do ponto de vista do interesse capitalista. Abre Paris à especulação do grande capital financeiro, alienando seus antigos moradores, proscrevendo-os para seus arredores e periferias, utilizando a cidade diretamente como mercadoria. Com Haussmann, Paris vive ‘as mais belas horas da especulação’; na modernidade, tudo é cálculo e interesse, e as avenidas abrem-se para a livre circulação do capital”. Cf. MATOS, Olgária. *A cena primitiva – capitalismo e fetiche em Walter Benjamin*. In **Discretas esperanças – reflexões filosóficas sobre o mundo contemporâneo**. São Paulo: Nova Alexandria, 2006, p. 70.

l'Alma e da rue de Turin veio o capital para financiar as novas fábricas em La Villette ou para impulsionar o movimento da La Samaritaine.

Todavia, os inimigos da haussmanização queriam dizer mais ou menos que isso. Eles não tinham a noção precisa de como a obra do barão se conectava com o capitalismo, nem se interessavam por sua lógica financeira – à parte as acusações de dissimulação e desperdício. O que era vívido era a percepção de alguma espécie de vida que a haussmanização havia destruído. Diziam ter perdido a cidade, que esta lhes fora roubada. Era o seu modo de dizer que o capital invadiu e rompeu a economia do *quartier*; que se tornara uma força separada e insistente no interior do mundo do trabalho, e que o que ele destruiu era uma forma de vida que havia sido Paris para a maioria dos habitantes da cidade.”⁶

Quando Atget inicia seu trabalho de fotógrafo – ingressara inicialmente no conservatório de arte dramática de Paris, tornando-se comediante, para logo abandonar o teatro e se dedicar à pintura, e posteriormente à fotografia – a inexorabilidade do processo de modernização de Paris nos moldes propostos por Haussmann era *un fait accompli*. Por não ser um homem de posses⁷, e dadas sua origem humilde e constantes dificuldades financeiras, não poderia senão deparar-se com tal processo, do qual seria vítima e arauto, e que apenas se intensificaria com o passar do tempo. Seu mapeamento da reconstrução da cidade, sob uma lente que ampliava a substituição de uma forma de vida por outra, inclui imagens feitas em todos os bairros de Paris, seus vinte *arrondissements*, retratando dos interiores dos apartamentos burgueses, às pequenas ruas e praças que desapareciam, dos grandes bulevares que surgiam às prostitutas e os “*zoniers*”, os habitantes da periferia. Ao abordar sua produção, pretendo explorar apenas alguns dos aspectos mais relevantes que encontram ecos na produção iconográfica de Sebastião Salgado. Início com sua tentativa de representar o que denominou “*les petis métiers*”, ou os pequenos ofícios, e a forma por ele utilizada para fazê-lo.

Atget, os “*petis métiers*” e o teatro urbano

Entre 1899 e 1901 Atget busca estabelecer relações entre aqueles que executam pequenos ofícios a beira do desaparecimento e o cenário urbano da Paris *fin de siècle*. No que diz respeito à representação do trabalho, a cidade de Atget *era* os pequenos ofícios, que fotografará em espaços públicos como na famosa série de imagens feitas no pequeno mercado de rua entre a Place Saint-Médard e a rua Mouffetard, no quinto bairro da cidade. Passo a descrever algumas dessas fotografias a seguir⁸.

⁶ Cf. CLARK, T. J. op. cit. pp. 105-106.

⁷ Atget percorria a cidade tentando sobreviver da venda de suas imagens, destinadas a pintores como Derain e Braque, que por vezes as utilizavam como matrizes de seus quadros, ou a órgãos oficiais como a Biblioteca Histórica da Cidade de Paris, a Biblioteca Nacional, a Biblioteca de Artes Decorativas ou Museu Carnavalet, que as compravam para “documentar” o processo de reconstrução da cidade.

⁸ As imagens aqui discutidas encontram-se em: BEAUMONT-MAILLET, Laure. **Atget Paris**. Paris: Hazan, 1992. HARRIS, David. **Eugène Atget – Itinéraires parisiens**. Paris: Éditions des musées de la Ville de Paris, 1999. LE GALL, Guillaume. **Atget, life in Paris**. Paris: Éditions Hazan, 1998.

Uma das imagens que compõe esta série retrata a praça à distância em ângulo frontal e data de 1898. Em visão panorâmica, vemos à direita parte da fachada de uma igreja que supomos ser antiga (ao menos quando comparada às outras edificações). No centro, a fachada de um edifício recoberto por uma miríade de propagandas e anúncios. Naqueles mais visíveis lê-se “*Au Bon Marché*” e, no maior deles, “*Grand bazar universel – Maison L. Demogé – 13, 15 & 19 – Ave. Des Gobelins – Maison recommandée pour son grand assortiment et vendant le meilleur marché de Paris*”. Abaixo deste: “*Vins et dégustation*”. À esquerda, outros edifícios recobertos por propagandas: “*Chocolat Vinay*”, “*Boulangerie-pâtisserie*” e outras tantas ilegíveis. Por toda a praça circulam pedestres, negociantes e fregueses do mercado. A porção de rua representada no primeiro plano e o entorno circundado pelos edifícios através da atribuição de foco para todos os planos da imagem não deixam dúvida sobre o espaço a ser representado – e investigado: o cenário que (ainda) guarda (alguma) característica da velha Paris. Outras imagens da praça são feitas pelo fotógrafo, que se aproxima aos poucos até enfocar os diferentes profissionais que ali trabalham. As imagens daqueles que exercem seus pequenos ofícios são quase todas muito semelhantes: no centro as “personagens principais”, ao seu lado, algum “figurante” e, no fundo, parte do “cenário” anteriormente descrito, agora desfocado. Vemos assim imagens de um cesteiro que parece conversar animadamente com outra personagem da praça, da vendedora de frutas, do guarda-chuveiro, das vendedoras de ervas, de uma velha senhora florista e sua cliente ou companheira de ofício (homens, mulheres e crianças vestem-se e parecem se comportar de maneira semelhante, bastante simples, em hábitos cotidianos; isso dificulta qualquer diferenciação marcada entre “comprador” e “vendedor”, uma “classe” ou “outra”: ao julgar pelo “figurino” e pela “atuação”, os “papéis” parecem intercambiáveis). A praça é assim figurada como o palco da vida urbana onde cada personagem representado parece apresentar-se como um ator em seu papel característico, contracenando uns com os outros nas diversas atividades sociais e humanas que se imiscuem na tecitura da vida social.

Gostaria neste momento de ater-me à questão da atribuição de foco para este conjunto de imagens, um procedimento fundamental para a compreensão da produção iconográfica de Atget (e de Salgado). Num primeiro momento, ao concentrar-se no “cenário” da vida urbana, a praça e suas ambigüidades visuais (o antigo – a igreja –, e o novo – os prédios –, a colonização do espaço pela mercadoria, o caos visual e a enorme quantidade de informação que mal pode ser abarcada neste “espetáculo”), Atget atribui alta qualidade focal a todos os planos da imagem, não deixando quaisquer dúvidas a respeito de cada um dos “elementos cênicos” que os compõem. No entanto, quanto mais a individualização dos ofícios na praça aumenta, maior é o efeito de desfoque utilizado pelo fotógrafo. Através deste processo, sobre o qual Atget detinha completo controle técnico, a figura do *petit métier* se “liberta” da cidade do Barão Haussmann, a qual ele não mais pertence, “destacando-se” da imagem. Possivelmente um dos melhores exemplos da utilização desta forma de representação encontra-se na imagem “*XIII – Quartier Croulebarde – un chiffonnier, le matin, avenue des Gobelins (1901)*”.

A fotografia nos mostra, com foco em todo o primeiro plano, um homem de corpo inteiro que puxa uma carroça repleta de sacos. Sua figura é diminuta se comparada à

altura destes sacos atados por uma corda ao veículo. A parte inferior de seu corpo revela sua perna direita à frente, o joelho levemente dobrado e a perna esquerda firmemente apoiada atrás, num evidente movimento de avanço. A parte superior mostra braços hirtos, ombros enrijecidos e olhar fixo no observador da imagem, contradizendo o que as pernas insinuam: num jogo dialético, o “*chifonnier*” avança e recua, caminha e pára. O pouco que distinguimos num segundo plano muito desfocado revela edifícios, carros e árvores em uma larga avenida ou bulevar.

A fotografia concentra uma série de questões relevantes, a começar pela mobilidade urbana que agora se impunha àqueles que exerciam os pequenos ofícios. Os excluídos dos novos tipos de troca que aconteciam em Paris tornavam-se ambulantes, deveriam *circular* para, aspirando maior visibilidade (e aqui, qualquer semelhança com o processo de circulação do capital e das mercadorias não é mera coincidência!), maximizar seus ganhos. A imagem também fala do crescimento da cidade:

“Na segunda metade do século XIX, quando o volume diário de lixo cresceu consideravelmente com o progresso da indústria e aumento do consumo, parte da atividade dos pequenos ofícios alterou suas características e começou a ligar-se à indústria do lixo urbano. A figura do “*chifonnier*” apareceu como fração do *lumpenproletariat* – o último degrau da hierarquia social [...]. Ele logo se tornou parte do imaginário social, representante de uma população inteira de pequenos comerciantes e sua mobilidade social.”⁹

Eram estes os “profissionais” que levavam o lixo urbano para a periferia da cidade, onde, após reciclagem, retornava à metrópole na forma de novas mercadorias, outrora rejeitadas. Na maneira como foi representado nesta fotografia, o “*chifonnier*” é parte de uma “escultura”, apresentado como um componente indissociável do restante do conjunto do qual faz parte, a carroça e o lixo a ser reciclado. Isso graças sobretudo ao valor tonal atribuído a todo o bloco do qual faz parte. Assim, não há fronteiras precisas entre o homem, a carroça e os objetos descartados: todos têm “valor cênico” semelhante. Não há hierarquia entre os diferentes elementos que compõe a imagem, o que estabelece uma nova relação material radical: ao reduzir o trabalhador ao mínimo denominador comum de uma equação concebida nos termos da modernização de Paris já descritos, rebaixando-o e igualando-o ao lixo reciclável que voltará a ser consumido, Atget revela, formalmente, as contradições entre “avanço” e “retrocesso” na circulação de ambos (plasmadas no corpo do homem, este já completamente reificado). Aqui, o avanço, que não se dá sem resistência, é a marca do retrocesso: o primeiro convive com o segundo, é parte constituinte desse, e não pode senão ser o resultado final dessa operação de subtração social. O mérito inexcusável de Atget foi o de estabelecer relações formais entre “o público e o privado, o fora e o dentro, o passado e o presente, a embrutecedora monotonia (o reino da mercadoria) e a desordem dionisíaca final (Paris como um salão de

⁹ LE GALL, Guillaume. op. cit. p. 17 (minha tradução).

diversões, Paris como Comuna, Paris como um diorama em chamas)”¹⁰, desmascarando o engano onde ele era mais bem fundado nas aparências¹¹.

Em *L’Assommoir*, Zola já havia dado notícia da relação entre ambiente material e os objetos que o povoam¹², ao retratar um momento anterior do mesmo processo de exclusão que Atget retoma no início do século XX. De modo semelhante, ambos parecem, como demonstrou Antonio Candido em notável observação, propor uma maneira de representação do objeto na qual

“[a] ação se torna quase descrição, na medida em que os atos são manipulações; a narrativa parece uma concatenação de coisas e o enredo se dissolve no ambiente, que vem a primeiro plano através das constelações de objetos e dos atos executados em função deles. Aqui, poderíamos dizer contrariando o famoso ensaio de Lukács que descrever é narrar.”¹³

A produção de imagens que “descreve” seu objeto de estudo nesses termos exige um tipo muito específico de contemplação, ensinando-nos a ver o que a ideologia encobre. Noutras palavras, promove uma (re)educação política do olhar. Daí a necessidade de recobrar a chave alegórica dos símbolos e procedimentos utilizados, bem como suas imbricações com o momento sócio-histórico com o qual se relaciona e com quem estabelece diálogo para sua posterior compreensão. O “*chiffonnier*” não era apenas uma personagem, mas o representante de todo um grupo de trabalhadores excluídos no processo de modernização de Paris.

Assim, a atribuição de foco seletivo para retratar o *chiffonnier* não é apenas um efeito estético qualquer, mas uma estratégia artístico-política. Atget nos ensina que a qualidade intrínseca a uma imagem com real poder de cognição sobre sua hora e lugar históricos é a de, necessariamente, ser uma evidência em autos de um processo histórico¹⁴.

¹⁰ Sugiro aqui aproximações entre a obra de Eugène Atget e os escritos de Walter Benjamin nas *Passagens*, no qual o filósofo, assim como o fotógrafo, opera como um *chiffonnier* que coleta cacos da História. Cf. CLARK, T. J. *Será que Benjamin devia ter lido Marx?* In CLARK, T. J. **Modernismos** (org. Sonia Salzstein). São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 290.

¹¹ A formulação é de Roberto Schwarz. In SCHWARZ, Roberto. *Nacional por subtração*. In **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

¹² Cf. ZOLA, Emile. *L’Assommoir*. Paris: PML, 1995.

¹³ Cf. CANDIDO, Antonio. *Degradação do espaço*. In **O discurso e a cidade**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1993, p. 72.

¹⁴ Refiro-me aqui ao fato da produção de Atget estabelecer vínculos com a tradição que o precede nos termos da representação das vítimas da modernização e do progresso, dando notícia de um projeto, até então vitorioso e inacabado. Parte da tradição com que dialoga inclui a produção de Daumier e Courbet, além de Baudelaire (figura central da modernidade francesa e com quem Atget demonstra compartilhar diversas afinidades), que dedicara um poema específico ao “*chiffonnier*”. A esse respeito, ver *Le vin des Chiffonniers*. In *Tableaux Parisiens. Baudelaire – Oeuvres Completes*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A., 1980, pp.78-79.

“Com justiça, escreveu-se [que Atget] fotografou as ruas como quem fotografa o local de um crime. [...] [Este local] é fotografado por causa dos indícios que ele contém. Com Atget, as fotos se transformam em autos no processo da história. Nisso está sua significação política latente. Essas fotos orientam a recepção num sentido predeterminado. A contemplação livre não lhes é adequada. Elas inquietam o observador, que pressente que deve seguir um caminho definido para se aproximar delas [...] a compreensão de cada imagem é condicionada pela sequência de todas as imagens anteriores.”¹⁵

Em seu diálogo com a pintura, Atget explicita a crise da representação da figura e fundo encerrada na produção da Escola de Barbizon, ele próprio um membro tributário da tradição realista¹⁶, dando um passo além na problematização das questões enunciadas nos termos da pintura a óleo. Ao utilizar-se da fotografia, uma forma muito menos “artística” que a sua “prima rica”, a pintura de cavalete, ele parece falar, nos mesmos termos “rebaixados” da propaganda e do cartaz, sobre o próprio processo de degradação da vida social daqueles que atuavam nos capítulos seguintes do processo de modernização iniciado por Haussmann. Sobretudo quando se trata da sua maneira de fotografar, completamente alheia aos processos mais modernos de então, que incluíam lentes especiais, filtros e correção de “imperfeições” na imagem. Conforme já dito, ao mesmo tempo que dava notícia da obsolescência daquelas personagens numa peça que alterava seu enredo proporcionando-lhes papéis sociais cada vez mais indesejados, e ainda um tanto indefinidos naquele momento, trazia-os para a “boca da cena”. Eram eles as personagens principais e deles as falas mais importantes num cenário, que se por um lado agora se dissolvia, guardava ainda parte da memória do que havia outrora sido.

“[...] o comerciante posando para a câmera era como um ator apontando para si próprio no palco do teatro urbano. Na linguagem do teatro

¹⁵ BENJAMIN, W. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. op. cit., pp.174-175.

¹⁶ Gostaria de propor uma avaliação da obra de Eugène Atget como tributária do programa enunciado pelo Realismo francês, não apenas em termos estéticos mas políticos. Neste movimento, como na obra de Atget, “um conceito novo e ampliado de História, acompanhado de uma radical alteração da percepção temporal, foi central para a abordagem realista. Pessoas comuns – pequenos comerciantes, trabalhadores e camponeses – em suas funções cotidianas começaram a aparecer num palco outrora reservado exclusivamente aos reis, nobres, diplomatas e heróis.” Ao compararmos “*The street singer*” (1862), de E. Manet com as fotografias dos pequenos ofícios feitas por Atget, a “genealogia” do fotógrafo francês, tributário, até onde percebo, sobretudo do segundo período do Realismo, se evidencia: “[nesta pintura de Manet] todo um segmento distinto do *milieu* urbano é capturado numa só figura, retratada, como que pelas lentes de uma câmera fotográfica, entre as idas e vindas de uma porta de bar; a mão levada à boca, os arredores aos quais outrora pertencera mal-esboçados, entrevistados de relance pela fugidia abertura [da porta retratada no canto esquerdo da tela]”. Como Atget, aqui Manet trata seu *petit métier* como natureza-morta: “uma jovem, bastante conhecida nas redondezas do Panthéon, sai de uma brasserie comendo cerejas que leva envoltas numa folha de papel. A obra como todo é de um cinza doce e amarelado e a natureza me parece aí analisada com simpatia e exatidão extremas. Tal pintura tem, fora o assunto, uma austeridade que a enobrece; nela percebemos a busca pela verdade, o labor consciente de um homem que pretende, antes de mais nada, dizer francamente o que vemos diante de nós”. Cf. NOCHLIN, Linda. **Realism**. Londres: Penguin Books, 1990, p. 23 e p. 160 (minha tradução) e ZOLA, Émile. *Une nouvelle manière en peinture* (1867). In ZOLA, Émile. **Le bon combat – de Courbet aux Impressionistes**. Paris: Hermann, 1974, p. 86 (minha tradução).

francês, o *pointe* era o momento áureo da peça, quando o ator, na boca da cena, aproximava-se da platéia para falar seu monólogo olhando para o público. Esta convenção tinha a particularidade de interromper a ação que se dava no palco, da mesma forma que o pequeno comerciante cessa sua atividade no momento em que conscientemente engaja-se num processo de representação.”¹⁷

Se a cidade se tornara o grande teatro do orgulho burguês, Atget parece, através da maneira como utiliza o foco nas imagens que produz, opor a (aparente) simplicidade de suas fotografias às formas espetaculares da modernização da cidade. Ao dar notícia da espetacularização da vida social¹⁸, parece também em certa medida “interromper a ação” dramática da peça burguesa, para, ao descrever um processo, envolver o espectador de suas imagens num outro tipo de palco, mais “científico”, com intuito “didático”: esclarecer o público sobre a sociedade (e a necessidade de transformá-la?), eliminando o caráter ilusionista da maior parte da produção fotográfica de então (nestes termos, o “teatro” de Atget guarda semelhança com o projeto naturalista de Zola, seu interlocutor direto, e, em alguma medida, com a posterior produção de Brecht).

Por esse motivo, reduzir sua obra à mera “documentação” da “Velha Paris” seria ignorar o múltiplo caráter de suas imagens, residindo aí uma de suas maiores contribuições: o saneamento da atmosfera sufocante da fotografia tradicional – o retrato lisonjeiro burguês.

¹⁷ Cf. LE GALL. op. cit. pp. 15-17 (minha tradução).

¹⁸ Novamente aqui revelam-se paralelos de interesse entre a produção fotográfica de Eugène Atget e àquela dos Realistas, corroborando a tese de que o trabalho artístico-fotográfico de Atget retoma – e atualiza – o projeto desses artistas. Não pretendo neste momento discorrer sobre todas as implicações do conceito de “espetáculo” e “espetacularização”, desenvolvidas, como se sabe, no trabalho teórico do grupo intitulado Internacional Situacionista, na figura de um de seus maiores expoentes, Guy Debord. Para tanto, ver DEBORD, Guy. **La société du spectacle**. Paris: Éditions Gallimard, 1992. Tomando como base em termos gerais o conceito de “espetáculo” como uma tentativa de reavaliar o sistema capitalista de um ponto de vista essencialmente marxista, reforço os paralelos entre a produção realista e aquela do fotógrafo francês nos termos da retomada de um projeto que se pretende reação a outro, a saber, a modernização como projeto inacabado. “Não resta dúvida que Manet e seus companheiros olharam para a tradição que os precedia, para Velásquez e Hals, por exemplo. Mas o que mais parecia impressioná-los era a evidência de uma inconsistência, manifesta e papável, e não o fato da imagem estar no final preservada, de alguma maneira, da extinção. Esta mudança de percepção leva, por um lado, a enfatizarem os meios materiais pelos quais a ilusão e a semelhança são construídos [...], e por outro, a um novo conjunto de propostas que a representação formal deveria assumir, até onde era possível fazê-lo sem má-fé. ‘O escopo e o objetivo de Manet e seus seguidores’, segundo Mallarmé em artigo de 1876 [...] ‘é que a pintura deve novamente aprofundar-se em suas causas...’ [...] A ênfase na exatidão, simplicidade e atenção imperturbável é algo que ocorreria repetidamente nos próximos cem anos e não pode ser atribuída à arte que Manet fez nascer. A imperturbável atenção rapidamente cedeu lugar à incerteza (nisto, o caso de Cézanne é exemplar). As dúvidas sobre o ato de ver tornaram-se dúvidas sobre quase tudo que envolvia o ato de pintar. Logo, a incerteza tornou-se um valor em si. Poderíamos quase dizer que se tornara uma estética.” No caso de Atget, creio, a retomada e atualização dessa estética. Cf. CLARK, T. J. *The Painting of Modern Life*. In FRASCINA, Francis & HARRIS, Jonathan. **Art in Modern Culture – an Anthology of Critical Texts**. Nova York: Phaidon Press Limited & Open University, 2006, pp. 44-45 (minha tradução).

“Atget foi um ator que retirou a máscara, descontente com sua profissão, e tentou, igualmente, desmascarar a realidade. Viveu em Paris, pobre e desconhecido, desfazia-se de suas fotografias doando-as a amadores tão excêntricos como ele, [...] deixando uma obra de mais de quatro mil imagens. Berenice Abbott, de Nova Iorque, recolheu essas fotos, das quais Camille Recht publicou uma seleção, num volume de extraordinária beleza. Os publicistas contemporâneos nada sabiam sobre aquele homem que passava a maior parte do tempo percorrendo os ateliês, com suas fotos, vendendo-as por alguns centavos, muitas vezes ao mesmo preço que aqueles cartões postais que em torno de 1900 representavam belas paisagens urbanas envoltas numa noite azulada, com uma lua retocada. Ele atingiu o pólo da suprema maestria, mas na amarga modéstia de um grande artista, que sempre viveu na sombra, deixou de plantar ali o seu pavilhão. Por isso, muitos julgaram ter descoberto aquele pólo que Atget já alcançara antes deles. Com efeito, as fotos parisienses de Atget são as precursoras da fotografia surrealista, a vanguarda do único destacamento verdadeiramente expressivo que o surrealismo conseguiu pôr em marcha. Foi o primeiro a desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional, especializada em retratos, durante a época da decadência. Ele saneia essa atmosfera, purifica-a [...]”¹⁹

Finalmente, o “teatro” de Atget nos informa também sobre as possibilidades e restrições do fazer artístico-fotográfico em sua época, ou seja, os embates entre o repertório das forças produtivas e as relações de produção. Como um “*chiffonnier*” de imagens, que coleciona “os dejetos da história [como] um autor incógnito que não reivindica privilégios perdidos”²⁰, ele detém enorme controle técnico e vasto repertório artístico para execução de suas fotografias. Porém, à margem do mercado fotográfico que se desenvolvia em direção à representação lisonjeira da burguesia (e da classe média ascendente) nas famosas “*cartes-de-visite*”, ou do crescente mercado da fotografia de paisagem, de lugares exóticos – a produção fotográfica tornara-se aliada da expansão imperialista²¹ –, Atget se tornava um trabalhador tão obsoleto quanto suas “personagens”. Um *flâneur* em Paris com uma velha câmera, fora do *dernier cri* da indústria e do mercado fotográficos, reunia evidências dos processos acima descritos cifradas em suas imagens. Terminou sua vida na tristeza e miséria. Não viu sua obra elevada ao panteão da *high art*, primeiro em Nova York pelas mãos de Berenice Abbott, fotógrafa e assistente de Man Ray em Paris, depois por uma das frações mais reacionárias da fotografia alemã, os fotógrafos da Nova Objetividade, e finalmente com exposições laudatórias e heroizantes nos mais importantes museus e galerias da Europa e Estados Unidos. Os que o fizeram não foram capazes de perceber que a perspectiva da qual falava, como falaram também Baudelaire, Daumier, Courbet e tantos outros, revelava a imagem

¹⁹ BENJAMIN, W. *Pequena história da fotografia*. In **Obras escolhidas – magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1993, pp.100-101.

²⁰ WOHLFARTH, Irving. *Et cetera? De l' historien comme chiffonnier*. In WISMANN, Heins (org.). **Walter Benjamin et Paris**. Paris: Éditions du Cerf, 2007, p. 562 (minha tradução).

²¹ A esse respeito ver FABRIS, Annateresa. *A invenção da fotografia: repercussões sociais*. In FABRIS, Annateresa (org.) **Fotografia – usos e funções no século XIX**. São Paulo: EDUSP, 1998.

devastadora do processo de modernização (inacabado) visto de dentro por uma de suas vítimas “aprisionada no cativeiro das forças produtivas”²².

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas – magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

CANDIDO, Antonio. *Degradação do espaço*. In **O discurso e a cidade**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1993.

CLARK, T. J. **A Pintura da vida moderna – Paris na arte de Manet e de seus seguidores**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

LE GALL, Guillaume. **Atget, life in Paris**. Paris: Éditions Hazan, 1998.

ZOLA, Emile. **L’Assommoir**. Paris: PML, 1995.

ⁱ Autor

Marcos FABRIS (Doutorando)

Universidade de São Paulo (USP)

Departamento de Letras Modernas – Estudos lingüísticos e Literários em Inglês

Orientadora: Maria Elisa Cevasco

E-mail: marcosfabris@usp.br

²² A formulação é de Iná Camargo Costa. In *Brecht no cativeiro das forças produtivas*. In CEVASCO, M. E. e OHATA, M. (org.). **Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.