

A EMERGÊNCIA DE UM NOVO OLHAR SOBRE A CIDADE: AS FOTOGRAFIAS URBANAS DE 1870 A 1918*

Anne de Mondenard

Tradução: Eveline Bouteiller Kavakama

Praticada com paixão desde sua invenção, a fotografia transformou nossa percepção do mundo. Este novo instrumento de expressão visual é logo investido de uma missão científica, documentária, arqueológica e histórica. Em agosto de 1839, quando Arago apresenta ao mundo inteiro o segredo dessa invenção, ele entrevê claramente sua utilização nesses diferentes domínios e insiste sobre o “imenso papel que os procedimentos fotográficos estão destinados a desempenhar”¹. Se, no século XIX, a Europa se lança na via do progresso, ela não deixa de expressar menos ainda seu interesse pelo passado e sua consciência da História. Inventada, dominada no mesmo momento em que nasciam as metrópoles européias, Londres, Paris, Berlim, a fotografia é convocada a prestar contas destas transformações estruturais, profundas e rápidas.

A cidade, esse tema estático que autoriza os longos tempos de pose, é de fato um tema de predileção dos primórdios da história da fotografia. Uma das primeiras imagens de Daguerre, em 1839, representa então o *Boulevard du Temple* em Paris. Uns dez anos depois, vem a era do *calotype* (negativo em papel que permitia várias imagens) sucedendo a era do *daguerréotype* (imagem única sobre placa de cobre), a difusão da imagem fotografada pode finalmente ser vislumbrada. Entre 1851 e 1855, a gráfica fotográfica de Blanquart-Evrard², próxima a Lille, difunde sob a forma de álbum numerosas vistas

* L'émergence d'un nouveau regard sur la ville. Les photographies urbaines de 1870 à 1918. *La ville, art et architecture en Europe, 1870-1993*, p. 94-96, Paris, Centre Pompidou, 1994.

1 *Comptes rendus des séances de l'Académie des Sciences, 1839*, “séance du lundi 19 août 1839”, Paris, Bachelier, 1839, t. IX, pp. 257-266.

2 Isabelle Jammes, *Blanquart-Evrard et les origines de l'édition photographique française: catalogue raisonné des albums photographiques édités, 1851-1855*, Genève, Librairie Droz, 1981.

de cidades, sobretudo de Bruxelas, mas também de monumentos de Paris, da França, da Itália, da Alemanha, da Bélgica, da Espanha. Ao mesmo tempo, Fenton leva para Londres vistas de Moscou. Essas primeiras fotografias de cidades, destinadas a um público mais amplo que o dos conhecedores, ignoram freqüentemente a realidade urbana contemporânea: elas representam monumentos de séculos passados e expressam, como nas litografias românticas, o desejo de preservar a herança cultural antiga e medieval. A fabricação das estampas de Blanquart-Evrard permanece, entretanto, uma produção artesanal de luxo que não encontra lugar em um século que procura, antes de tudo, a rentabilidade. Ele precisa se retirar. Em alguns anos, as melhorias dos procedimentos técnicos torna possível uma difusão mais maciça dos clichês. Numerosos fotógrafos, instalados em todas as grandes cidades da Europa, se engajam nessa produção. Com uma população que exerce cada vez mais o turismo cultural, as vistas das cidades conhecem um verdadeiro sucesso. Mas nem essas tiragens, quase sempre reunidas em álbuns, nem as imagens estereoscópicas fabricadas desde os anos 1860, nem os cartões postais que as sucederam por volta de 1900 renovam essa visão da cidade. Essas vistas se padronizam cada vez mais e se resumem à representação quase exclusiva de monumentos. Os edifícios aos quais cada cidade se identifica aparecem enquadrados de maneira ampla, frontal; da mesma forma, as ruas são tomadas de maneira axial a partir de um ponto de vista ligeiramente elevado.

Outros fotógrafos, entretanto, mais preocupados com inovação do que com produção, propõem uma visão diferente e vão se interessar de maneira mais particular pela moderna. O panorama da cidade conhece desde o início da história da fotografia um desenvolvimento privilegiado: ele permite ampliar o campo de visão e logo vislumbrar a cidade no seu conjunto. Em um primeiro tempo, os fotógrafos constroem essas imagens juntando vários negativos. A representação de uma cidade se presta perfeitamente a este tipo de reconstituição, que se desenrola, às vezes, em comprimentos surpreendentes: o panorama de Moscou da coleção Bonnemaison,³ realizado por volta de 1870 por Scherrer e Nabolz, mede de fato 6,20m. Logo em seguida, com um aparelho equipado de uma objetiva que varre o horizonte, os fotógrafos obtêm, sobre um único clichê, uma vista panorâmica. O panorâmico produz imagens que às vezes mexem nos efeitos de perspectivas. Uma imagem anônima, tirada na beira de um cruzamento em Monte Carlo reproduz o percurso do olho de um pedestre. Esta conquista técnica que caracteriza toda a história da fotografia permite simplificar rapidamente todo o ritual

3 *Panoramas, photographies 1850-1950, collection Bonnemaison*, Arles, Actes Sud, Affirmatif, RIP, 1989.

de tomada de vista. O negativo de vidro substitui o negativo de papel, a sensibilidade das emulsões aumenta, e desde os anos 1880, usam-se placas secas de gelatina e brometo de prata. É o início do instantâneo, o aparelho se livra de seu tripé, a manipulação é mais cômoda e esquece-se que os primeiros fotógrafos muitas vezes realizaram verdadeiras façanhas. Eles precisavam, de fato, preparar suas placas logo antes da tomada de vista e alguns não hesitaram em carregar um material pesado e incômodo para alcançar novos pontos de vista. O grande esforço de Félix Nadar foi o de conseguir em condições adversas, sem dúvida desde 1868,⁴ as primeiras vistas aéreas de Paris tiradas de um balão. Durante muito tempo, para dar a impressão de uma vista aérea, os fotógrafos colocaram suas máquinas no alto dos monumentos. Somente com a Primeira Guerra mundial, com objetivos militares, estas vistas se generalizam. Nadar, sempre à procura de novas façanhas, se interessa pelo mundo subterrâneo. Em uma visão decididamente moderna, que mostra novos aspectos da cidade, ele fotografa os esgotos de Paris. Ele é o primeiro a usar a luz artificial para obter uma imagem desses lugares sombrios e obscuros. Ele nos faz, então, ter consciência da existência de uma vida subterrânea nestas novas vias do tecido urbano.

Às iniciativas dos fotógrafos respondem numerosas encomendas de administrações, que compreendem rapidamente todo o partido que podem tirar da fotografia. Em 1852, Henri Le Secq realiza algumas fotografias das primeiras destruições dos velhos bairros de Paris. Alguns anos mais tarde, Charles Marville⁵ é encarregado de documentar os trabalhos dirigidos pelo *préfet* da Seine. Para o Serviço de trabalhos históricos da cidade de Paris, durante quinze anos, Marville cobre todo o processo de transformação da capital. Ele fotografa os velhos bairros que vão ser destruídos para serem construídos novos monumentos e abertas grandes avenidas, as próprias destruições, em seguida as diferentes etapas da construção e enfim a obra concluída. Ele é igualmente encarregado de fotografar as instalações dos grandes parques parisienses e o novo equipamento urbano. Sempre respeitando os imperativos da abordagem documental, Marville consegue produzir imagens inteiramente novas enquadradas de maneira ampla e frontal tal qual uma escultura, uma vespasiana se inscreve com força na imagem. Ela adquire um valor monumental e toma ares de monstro metálico. Nas fotografias de ruas, para tornar perceptíveis os novos traçados, ele escolhe seu ponto de vista e seus enquadramentos

4 Jean Prinnet et Antoinette Dilasser, *Nadar*, Paris, Armand Colin, 1966, p. 137.

5 Maria Morris Hambourg et Marie de Thézy, *Charles Marville, Photographs of Paris 1852-1878*, New York, The French Institute/Alliance Française, 1981.

em função das linhas de força impostas pelas estruturas da cidade moderna. Ele nos propõe, então, em um novo rigor formal, imagens cada vez mais geometrizadas. À medida que as vias de comunicação – bulevares, linhas de bonde, pontes – se multiplicam, essa visão geometrizada se acentua. Max Missmann,⁶ em Berlim, acompanha desde 1899 e durante quase quarenta anos as diferentes etapas de construção dessa metrópole. Por volta de 1905, acumulando em uma mesma imagem diferentes planos que correspondem a diferentes vias de comunicação, ele consegue traduzir toda a complexidade da cidade. A hierarquia entre os motivos principais e os motivos secundários não é mais legível; a cidade já aparece como uma rede inextricável de vias que se engavetam. E quando um fotógrafo se interessa pelo canteiro de uma arquitetura revolucionária, esta visão se radicaliza. No final do século, por volta de 1889, Henri Rivière,⁷ litógrafo mas também fotógrafo, segue no visor de sua máquina as linhas da arquitetura metálica da Torre Eiffel, símbolo da modernidade. Como se ele explorasse a carcaça, ele se entrega a surpreendentes contramergulhos. Estas imagens que utilizam os recursos ópticos da máquina e que antecipam a visão construtivista do pós-guerra permanecem, no entanto, marginais.

No mesmo momento nasce na Europa uma corrente pictorialista, que recusa as qualidades documentais da fotografia para se concentrar sobre suas capacidades artísticas. Se as naturezas mortas, os retratos, as paisagens dos pictorialistas estão mais próximos de uma visão simbolista, a vista urbana se inscreve em um contexto mais moderno e contemporâneo. À procura de efeitos de luz, de opacidade e de transparência, como para reencontrar as qualidades estéticas da gravura, um fotógrafo como Alvin Langdon Coburn, em Londres, deixa-se também seduzir pelos efeitos da fumaça na noite. A cidade aparece então em silhueta como uma massa negra imponente. A chegada da eletricidade incita os fotógrafos deste movimento a novas pesquisas estéticas. Longe desses efeitos, um fotógrafo como Gabriel Loppé⁸ procura, ao contrário, traduzir com precisão a atmosfera particular de Paris ou de Londres à noite.

A transformação da cidade em metrópole se opera nos termos de rápidas mutações. A fotografia aparece como a única capaz de seguir o ritmo destas transformações. Ela

6 Wolfgang Gottschalk, *Das große Berlin, Max missmann, Photographien 1899-1935*, Berlin, Argon Verlag GmbH, 1991.

7 François Fossier, Françoise Heilbrun et Philippe Néagu, *Henri Rivière graveur et photographe*, Paris Éditions de la Réunion des Musées nationaux, Les Dossiers du Musée d'Orsay, 1988.

8 Philippe Néagu, *De Manet à Matisse, sept ans d'enrichissements au Musée d'Orsay*, Paris Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1990, p. 222.

é uma testemunha privilegiada para conservar a memória de tudo que, sucessivamente, dá um novo rosto a cada cidade. Ela guardou assim a lembrança das construções efêmeras das exposições universais, que, de Londres a Paris passando por Viena, pontuam o século e são para cada país a oportunidade de afirmar, em uma acirrada concorrência, seu avanço industrial. O fotógrafo está logo em qualquer lugar, para acompanhar todo acontecimento importante, para testemunhá-lo, tratando-se de barricadas da Comuna de 1871 em Paris ou das manifestações das *suffragettes*⁹ em Londres em 1913. Cada episódio da vida cotidiana pode ser registrado. Mas ainda não se trata de fotojornalismo, mesmo se a partir de 1904 o *Daily Mirror*, na Inglaterra, usa unicamente a fotografia como ilustração. O fotojornalismo se desenvolve realmente depois da Segunda Guerra mundial, na Alemanha, com o domínio dos processos de impressão fotomecânica e o advento do instantâneo. E nesse primeiro período, apenas alguns fotógrafos conseguem traduzir com talento a agitação urbana. Em Paris, em 1911, o célebre fotógrafo americano Alfred Stieglitz capta, com um grande domínio do enquadramento, uma cena de rua em que as pessoas se cruzam em diferentes planos. Mas, nesta conquista do movimento, a fotografia se reveza, desde 1895, com o cinema. Os primeiros filmes dos irmãos Lumière, *Tramway place des Cordeliers à Lyon*, *Arrivée d'un train en gare de la Ciotat*, traduzem com seus próprios meios a efervescência da cidade. O fotógrafo capta etapas, momentos significativos, e o documento fotográfico fica como uma prova.

As provas de Marville sobre Paris testemunham assim a extensão das transformações. Esses documentos estavam, inclusive, destinados a ilustrar uma História geral de Paris. Da mesma maneira, em Glasgow, Thomas Annan¹⁰ é encarregado pelo *City Improvement Trust* de fotografar, para guardar-lhes a lembrança, todos os pátios e ruelas dos velhos bairros destinados à destruição. Aí, de fato, se amontoavam todos os que haviam deixado os campos para vir trabalhar nas manufaturas. Esta superpopulação nestas habitações miseráveis aparece como uma conseqüência da revolução industrial, e a cidade decide a demolição para abrigar estes habitantes em outras condições. Durante três anos (1868-1871), Annan trabalha nesses bairros tristes onde a luz apenas penetra. Suas imagens respodem a uma encomenda, como as de Marville, mas ele acrescenta

9 *Suffragette*: Na Grã-Bretanha, militante que reclamava o direito de voto para as mulheres.

10 *Thomas Annan, Photographs of the Old Closes and Streets of Glasgow, 1868/1871*, Nova York, Dover Publications, 1977.

uma dimensão suplementar. Elas não são vazias, elas mostram, ao contrário, os habitantes desses bairros pobres na sua miséria cotidiana. Uma realidade que apenas a fotografia pode registrar. Nesta perspectiva, John Thompson, um fotógrafo viajante que permaneceu dez anos no Extremo Oriente, fotografa em Londres, apenas alguns anos mais tarde, seus contemporâneos, para denunciar a pauperização da capital: “A precisão indiscutível deste testemunho nos permitirá apresentar verdadeiros tipos de pobres de Londres e nos poupará a acusação de subavaliar ou de exagerar”¹¹. As fotografias posadas de Thompson contêm entretanto toda a força do documento. O livro *Street Life in London* aparece em 1877; ele representa uma primeira colaboração entre um fotógrafo e um jornalista. O texto de Alphonse Smith está ilustrado por trinta e seis imagens reproduzidas em *photoglyptie*.¹² Este interesse particular por uma população que sofre transformações urbanas encontra seu prolongamento na obra do fotógrafo alemão Heinrich Zille.¹³ Entre 1880 e 1914, ele realiza em Berlim, nos parques, feiras, mercados, várias séries de provas. Estes documentos sociais são tão convincentes quanto os de Thompson. Ele se interessa igualmente pela mulher e a mostra em seu trabalho cotidiano: assim como a foto de duas mulheres, por volta de 1900, curvadas como animais de carga, que carregam madeira em uma paisagem, tendo por horizonte a fumaça da cidade industrial.

Durante este mesmo período em que a cidade se torna o lugar de uma agitação permanente, em que as artérias estão ocupadas pelos bondes, os ônibus, os carros, um fotógrafo como Eugène Atget procura, na virada do século, lugares desertos e pitorescos, testemunhos da Paris antiga: pátios, ruelas, muitas vezes ameaçadas de desaparecimento. Trabalhando com um tripé e placas de grande formato, segundo uma técnica antiga, ele faz, entretanto, a transição entre o século XIX e o século XX. Suas fotografias, simples como documentos, mas sempre construídas, são o oposto das imagens sofisticadas dos pictorialistas e anunciam a fotografia pura do período seguinte. Atget nos remete ao passado mas nos projeta na modernidade porque ele se interessa, por exemplo, pelo fenômeno novo dos cartazes na cidade, mas também porque, mostrando estes aspectos

11 John Thompson e Adolph Smith, *Street Life in London*, Londres, Sampson Low Marston, Searle and Rivington, 1877.

12 N.T. *Photoglyptie*: processo de impressão tipográfica que, por meio de matrizes em negativo, permite reprodução tendo a aparência de fotografia colorizada.

13 Heinrich Zille, *Photographien Berlin 1890-1910*, Munich, Schimer/Mosel, 1975.

da velha Paris como vestígios, ele nos fala igualmente de um mundo que muda. E nós olhamos, sem dúvida, as imagens de Charles Lhermitte¹⁴ sobre a Bretanha com o mesmo sentimento. Influenciado pelos pictorialistas Demachy e Puyo, embora próximo da visão realista de seu pai, que é pintor, Lhermitte fotografa a vida urbana na Bretanha entre 1911 e 1913. Ele nos mostra um mundo tradicional, um mundo preservado, não tocado pela revolução industrial, como se ele pressentisse que a Primeira Guerra mundial fosse transtornar definitivamente este mundo rural.

14 *Souvenirs de Bretagne, Photographies de Charles Lhermitte 1911-1913*. Paris, Éditions du Chêne, 1981.