

METAMORFOSES DOS OLHARES FOTOGRÁFICOS SOBRE A CIDADE*

Jean-Claude Lemagny

Tradução: Eveline Bouteiller Kavakama

Confessemos inicialmente o lugar relativamente modesto que ocupam os temas urbanos entre os fotógrafos que renovam nosso olhar sobre o mundo. Salvo, talvez, entre os anos 30 e 50, o que foi chamado a “fotografia humanista”. A fotografia ainda não parou inteiramente de fugir das ásperas realidades de nosso universo tecnológico. Se ela mostra as grandezas dele, é por meio do “terrível”, se ela ainda hoje testemunha os seus aspectos humanos, é a partir de muitos desencantos.

E isso, a despeito da quantidade prodigiosa de fotos que se amontoam em agências e arquivos. As pesquisas de ponta criativas, mesmo e sobretudo recentemente, preferiram procurar na paisagem selvagem ou rural, na introspecção, a intimidade, e na encaenação do imaginário os suportes às suas interrogações sobre a natureza do testemunho fotográfico. Desejo mais ou menos consciente de escapar ao ambiente opressivo? Vontade de enfrentar um integrismo tecnológico e “comunicacional” ameaçador (o qual não merece nada melhor, efetivamente, que estas palavras feias), mostrando que a arte sempre teve pouco a ver com as implicações da atualidade? Receio recair nos clichês dos monumentos e dos bairros turísticos. Ninguém saberia decidir, mas é forçoso constatar que quando o fotógrafo contemporâneo toma a cidade é, freqüentemente, para se enternecer sobre o que tende a nela desaparecer, ou para denunciar seus aspectos mais desumanos.

Nos anos 30 se desenvolve uma nova visão poética da cidade como cenário mágico para o pedestre sonhador. Em 1933, Brassi publica *Paris à noite*, que revela a poesia

* Métamorphoses des regards photographiques sur la ville. *La ville, art et architecture en Europe, 1870-1993*, p. 377-382, Paris, Centre Pompidou, 1994.

dos lampadários e dos calçamentos molhados. Seu amigo e compatriota Kertesz o havia iniciado nesse vagar maravilhado que desdobra as realidades da rua e da qual Gérard de Nerval foi o primeiro poeta. O tcheco Jindrich Styrsky transfigura, como Rimbaud, “pinturas idiotas, frontões, cenários, telas de saltimbancos”. Seu compatriota Vilem Kriz amplia as árvores das praças e as entradas de metrô. Como se fossem precisos estes olhares estrangeiros para que os mistérios de Paris revivessem em nosso imaginário.

Hoje é o espírito de Magritte que inspira Gilbert Fastenaekens quando ele fotografa Bruxelas à noite. E Jean Mounicq soube reencontrar o puro olhar sonhador de um Atget sobre os recantos secretos e ainda preservados de Paris.

Nesse final de pré-guerra, há uma tensão entre dois pólos: o surrealismo, com, desde 1928, Boiffard, para *Nadja* de André Breton; o cubismo, e sua exaltação das estruturas metálicas do meio ambiente moderno, com Fernand Léger e Germaine Krull em *Métal* (1928). Movimentos anti-clássicos e mesmo anti-estéticos, criadores de sonhos subversivos (Delaunay, Chagall, na pintura) – a torre Eiffel e a ponte transbordadora de Marselha – permitiam misturar o rigor das estruturas abstratas à fantasia surrealista e à vertigem das vistas mergulhadoras, caras à fotografia desde Coburn (1913), desde Rodchenko na Rússia, Moholy-Nagy em Londres, Umbo na Alemanha, Hans Finsler na Suíça. Henri Lacheroy, Jaroslav Rossler, Ilse Bing e muitos outros disso se ocuparão. No misterioso *Moï Ver*, a paisagem parisiense atravessou por inteira os prismas do cubismo. O holandês Paul Citroën, em suas montagens, já havia levado ao delírio o amontoamento pleno das cidades futuristas (*Metrópolis*, 1923). A “fotografia humanista”, que conhecerá sua grande época logo após a guerra, é antes de tudo uma fotografia da convivialidade e da poesia urbanas. Poesia não mais incômoda, à maneira dos surrealistas, mas calorosa, até sentimental, tingida de nostalgia ante as tradições populares destinadas ao desaparecimento. Ela expressa muitas vezes, em suma, a mágoa difusa de tantos cidadãos de não mais viver no campo. Em 1949, a *Paris des rêves* de Izis conhece um sucesso de livraria tão enorme quanto significativo. Willy Ronis celebra as ruas em escadarias ainda ladeadas de velhos muros e de hera, de onde se domina a grande cidade nublada (*Belleville, Ménilmontant*, 1954). Marcel Bovis nos fala da poesia dos bulevares desertos e René-Jacques sabe reencontrar a atmosfera chuvosa dos filmes policiais.

Quando se trata de Robert Doisneau, a palavra “humanismo” passa a soar pedante: “humano” basta. Mas em todos os sentidos, da maior grandeza à maior gentileza. Para ele, uma cidade é inicialmente constituída por seus habitantes. Os *buildings* ainda não lhes impunha o anonimato. Doisneau ainda conheceu o tempo no qual as pessoas se

juntavam na frente do fotógrafo, como se vê nos velhos cartões postais. Quando ele fotografa apenas a arquitetura, ela o faz rir, ao mesmo tempo que o inquieta (série da *Anarchitecture*). A pretensão dos arquitetos e urbanistas modernos o deixa muitas vezes pasmo, como mostra o seu trabalho para a DATAR. Seu universo é a rua como lugar de poesia, de convivalidade. Sua indulgência é infinita, porque ele sente mais do que ninguém o insondável da natureza humana, do emocionante ao sublime. O ano de 1956 é um ano charneira na história da fotografia. A exposição “A grande família do Homem” triunfa em Paris. Mas Roland Barthes derruba sua ideologia em *Mythologies* (1957). Robert Frank está fotografando os Estados Unidos. E William Klein publica *New York*, livro nocaute, que nos atinge com toda a brutalidade das megalópolis modernas. Frank, assim como Klein, confessa dever muito a Bill Brandt, ele mesmo na origem penetrado de surrealismo, mas logo fascinado pela monumentalidade dos gigantescos cais negros de Londres. A franqueza que Bill Brandt dá a tudo que ele fotografa faz com que mesmo personagens se pareçam com casas. De cultura cosmopolita, permanecendo entretanto um perfeito *gentleman*, ele soube dar uma visão sutil da capital do Reino Unido, feita de distância e de cumplicidade. Londres e as cidades do norte da Inglaterra adquirem então uma solenidade encarvoada e fantasmagórica. Fachadas ou pedestres aparecem sempre com um acréscimo de presença, com um trágico que evoca tanto o inferno do *blitz* quanto a silhueta para sempre enigmática de Jack, o estripador. Mas tudo isso está governado pelo domínio dos escuros e da luz que, fato raro em fotografia, pode permitir-se passar por negligência. Tal como em um quadro de Cézanne, os pedaços de tela não cobertos. Mas há também em Brandt (assim como em Eugène Smith, que fotografa Pittsburgh) uma veemência, um lirismo, que vão, para o melhor ou o pior, ser totalmente repudiados pelas novas tendências a partir dos anos 60.

Foi provavelmente preciso para Robert Frank o contato com um país onde ele se sentisse estrangeiro e perdido para criar seu estilo abusado (ou melhor sua recusa de qualquer estilo), e deixar arrastar um olhar em deriva sobre o que não tinha significado algum para ele mesmo nem, como ele adivinhava, para ninguém. Exilado em sentido inverso, William Klein impôs seu dinamismo e monumentalidade a esse velho mundo que o recebia. Com enorme ousadia e vulgaridade jubilatória de um grande Americano saudável. Antes de Frank, toda fotografia tomava ares de professora primária, cara de querer ensinar-nos alguma coisa, de nos infligir lições de moral. Antes de Klein, toda fotografia parecia cristalizada em suas próprias formas, submetida às necessidades ópticas restritas do meio. Klein explodiu tudo, tendo se apercebido de que não há espaços nem volumes mais subversivos nem mais loucos que os que se engolfam nas objetivas

das máquinas fotográficas, por menos que se queira fazê-los mexer. Tanto em Moscou quanto em Roma, as caras de bêbados aparecem em tomadas inteiras e os planos se sobrepõem. E os edifícios participam todos de uma gigantesca *Metropolis*, onde a arquitetura ao mesmo tempo exalta e denuncia sua enormidade.

No entanto, nos Estados Unidos, Ed Ruscha havia escolhido uma abordagem absolutamente seca, entregando-se desde 1963 a impassíveis enumerações de edificações encontradas ao longo das estradas. Atitude a comparar, no mesmo momento, à dos alemães Bernd e Hilla Becher, que, no entanto, exaltam a presença plástica tanto quanto Ruscha tenta anulá-la. As coleções de edificações industriais que eles alinham nas paredes das galerias negam toda conexão urbana; entretanto, o modo dos Becher trai uma certa concepção do procedimento artístico comum a essa época. Assim, já em 1957, Chargesheimer havia fotografado ruas e cruzamentos de Colônia na mesma hora, cedo pela manhã. Gabriele Basilico explora sistematicamente os austeros subúrbios de Milão, seguindo o mapa. Mário Cresci publica em um único livro todos os aspectos visuais de uma única cidade, a troglodita Matera (1975).

Esta tradição de impassibilidade ressurgiu com o americano Lewis Baltz, cujas muito sutis composições decorrem justo da arquitetura utilitária, e o suficiente para fazer disso imagens intensamente pessoais. Esse modo gelado da crítica foi recentemente aplicado por Gilbert Fastenaekens aos labirintos de concreto de alguns cantos de Bruxelas.

No entanto, o romantismo europeu permanecia presente e vivo, embora tornado um pouco atemporal, no grande Joseph Sudeck, em Praga, assim como em Ferruccio Leiss, poeta das atmosferas nubladas de Veneza. E como ele se prolonga em Nápoles no caso de Mimmo Jodice, que evoca uma cidade marcada pela morte.

Mais que a teoria conceitual ou as nostalgias sonhadoras, é um movimento choque vindo dos Estados Unidos que recolocará em andamento a jovem fotografia européia dos anos 70. Trata-se da visão insolente de um Lee Friedland e de um Garry Winogrand. Ultrapassando a habitual oposição entre a espontaneidade relaxada dos acasos da reportagem e a marchetaria minuciosa da foto montada, as imagens de Friedlander aceitam a anarquia visual dos subúrbios e, no entanto, salvam toda esta confusão no último momento, pela caída justa dos pedaços do espelho. Além disso, esta influência vem secretamente reunir-se à grande lição de Henri Cartier-Bresson (*Moscou*, 1955), mestre incontestado da exata coabitação das formas registradas. Bernard Plossu, Bernard Desamps, Christian Milovanoff (*Beaugrenelle*), Yves Guillot, Magdi Senadji, o alemão Wilhelm Schürman e muitos outros ilustrarão este procedimento errante à procura de epifanias que reconciliam visão interior e surgimento do real. Falecido prematuramente

em 1965, Jacques Darche havia, desde 1950, percorrido a rua à procura de encontros visuais com verdadeiro rigor de tipógrafo. E hoje Julie Wayne, americana de Paris, descobre mundos encastrados nos labirintos dos reflexos das vitrines.

Muitos são aqueles para os quais a cidade se torna a oportunidade de construções visuais, sem nenhuma mensagem de ordem social ou política. Assim, Jean-Christophe Ballot reencontra a grandeza romana mesmo nos lugares mais incoerentes da cidade eterna. Assim a extraordinária justeza das relações dissimuladas nos canteiros de ruas encontrados por Jean-Louis Garnell. Assim a severidade impassível e fantasmagórica das fachadas fotografadas em Barcelona por Humberto Rivas.

Progressivamente, dois elementos quase se eliminaram de nossos olhares sobre a cidade: seus limites, outrora tão fortemente marcados; e, cada vez mais, seus pedestres, substituídos pelos carros.

Testemunhas eloqüentes disso são as pesquisas sistemáticas desenvolvidas nas proximidades de Paris por Laurent Sully-Jaulmes e Alain Blondel. Elas balizam o irresistível declínio da qualidade de nosso meio ambiente. E o trabalho de John Davies aparece como inteligentemente anacrônico, querendo captar as cidades na inteireza de sua paisagem. O de Jean-Paul Brohez em torno de Liège lhe é comparável. As cidades se tornam de fato muito grandes para que se possa “cobri-las”, a não ser por avião.

Mas, ao mesmo tempo, as cidades superpovoadas se esvaziam de toda humanidade. Os rostos duros e alucinados, que um Jean-Jacques Bénichou ou um Holger Trülzsch captam à toa entre os pedestres nas calçadas, parecem com os dos fantasmas submetidos aos tormentos do purgatório.

Ao encontro das teorias em moda, é a presença formal da cidade que atualmente interessa cada vez mais os fotógrafos. Viu-se isso na grande pesquisa territorial da DATAR, com as imagens rigorosas de Gabriele Basilico e de Albert Giordan; viu-se mesmo Tom Drahos pulverizar a paisagem para obedecer à lógica interna das relações entre as cores. Uma poesia de “presença pura” emana das imagens meditativas de Jun Shiraoka. Ela é reencontrada também sob formas muito diferentes em Rosine Nusimovici e em Thomas Struth.

Rosine Nusimovici submete os encontros de suas peregrinações em Paris à sua visão altiva e sombria. Pensa-se no “cérebro negro de Piranèse” do qual falava Victor Hugo. Rosine Nusimovici dá uma grandeza feroz e desesperada a tudo que seu olhar capta. Uma simples porta maculada ou algumas janelas alinhadas adquirem uma dimensão épica. Raros são os fotógrafos dotados de um poder de metamorfose tão imediata. A cidade de Rosine Nusimovici, fora do espaço e fora do tempo, participa da

mesma realidade que estas grandes epopéias cheias de detalhes enormes, com certeza exagerados, mas nas quais as gerações vêm buscar a verdade.

O alemão Thomas Struth enfrenta um problema fundamental da fotografia. Sua sábia e sólida técnica não deve nos dissimular a intensidade de sua inquietude. Fotografar colocará constantemente este problema: há sempre muito ou não o suficiente. Muito, à medida que a multiplicidade dos pequenos detalhes da realidade vem embaralhar a clareza do propósito visual. Não o suficiente, porque o fotógrafo não pode forçar a entrar elementos interessantes, mas situados fora do seu enquadramento. Uma fotografia sempre tem tendência a estar muito repleta do que é inútil, ou vazia do que é essencial. Thomas Struth revela esse desafio com uma audácia e uma força extraordinárias. Aluno dos Becher, ele tem o sentido das grandes massas angulosas e da espessura do espaço construído. Mas, ao contrário do procedimento deles, ele deixa a objetiva captar a maior parte das coisas: chaminés, fios elétricos, acidentes diversos. E ele assume este preenchimento visual como um dado que o fotógrafo deve enfrentar sem por isso cair no disforme. Disso, uma sobreplenitude dessas imagens, especialmente aquelas das quais ele tira proveito dos amontoamentos em altura da cidade de Gênova.

Aaron Siskind inspirou a *Action Painting* dos anos 45, Walker Evans compreendeu e mostrou com muita antecedência o que seria a *Pop Art*, e desde sempre os fotógrafos fazem *ready-made*... Da mesma forma, Luigi Ghirri, desaparecido recentemente na idade de quarenta e nove anos, colocou em prática o pós-modernismo desde os anos 1970. Seria ainda preciso saber o que é o pós-modernismo. Se ele não é achatamento débil diante do ídolo da comunicação, se ele não é dissolução da arte na rede de morte elétrica (a estética em moda é a da cadeira elétrica e não é um acaso ser Andy Warhol seu grande homem), se ele pode ao contrário preservar sua parte de ironia e de melancólica cumplicidade que foi sempre a marca de suas grandes obras, então Luigi Ghirri foi um precursor. Constatou que o mundo havia se tornado o das propagandas recortadas em papelão, dos letreiros berrantes, das telas de todo tipo, colocados entre nós e a realidade. Ele preferiu rir, pois chorar já não basta mais. Disso ele fez a dominada matéria-prima de seu universo de formas e cores. Aqui a fotografia se mostra capaz, em relação a ela mesma, de uma distância crítica da qual ela ainda precisava para se tornar totalmente uma arte.

Diante do desafio enorme que o crescimento exponencial das megalópoles modernas coloca para a humanidade, a fotografia tem ainda muito a dizer. E ela poderá se apoiar nas aquisições recentes de seus aspectos os mais lucidamente criadores face à realidade das formas.