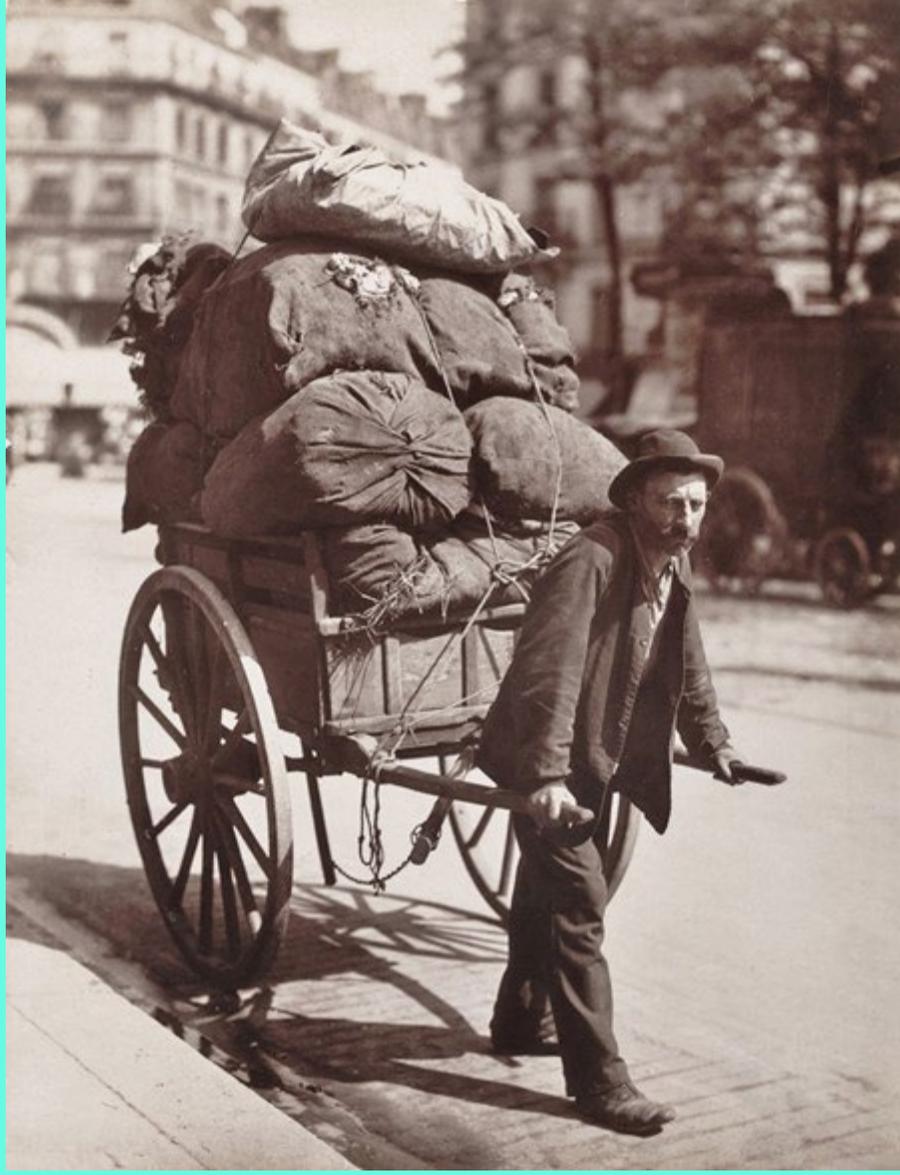


Fig. 1: Catador, Eugène Atget, 1899 - 1900. Foto: reprodução.



ARTIGO

INSPIRAÇÕES PARA A ARTE DE NOSSO TEMPO

Como a arte contemporânea poderia contribuir para avançar, no atual cenário, com respostas satisfatórias e em curso progressista?

MARCOS FABRIS
ABCA/SÃO PAULO

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

Walter Benjamin

Como se relacionar hoje de maneira judiciosa com as ideias dominantes impostas pelo capitalismo tardio, sem perder de vista realidades e interesses próprios da maioria, quando alguns dos mais eficazes instrumentos de mapeamento e cognição parecem encontrar-se em letargia - apologista, deslumbrada ou fora do mundo? Como a arte contemporânea poderia contribuir para avançar, no atual cenário, com respostas satisfatórias e em curso progressista? Como inspiração, gostaria de sugerir um breve exame da tradição politicamente mais combativa: o trabalho de Eugène Atget (1857-1927).

O fotógrafo francês nasceu e viveu sob o signo da modernização de Paris, empreitada encabeçada por seu famoso prefeito, o Barão Georges-Eugène Haussmann (1809 - 1891). Estamos na segunda metade do século 19, momento em que a “velha” Paris desaparecia material e socialmente para dar lugar à outra, forjada segundo novos

modos de configuração do capital. As decorrentes formas de organização social, conseqüente reflexo da nova geografia da cidade e de como o dinheiro passara a ali circular, não eram apenas redescoberta cultural ou ideológica, mas imagem de uma mudança econômica global. E não apenas a cidade, mas os subúrbios de Paris estavam em franco processo de colonização - 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 “cidade-luz”) e remodelara a cidade de tal modo a expulsar a classe trabalhadora do centro para as periferias. A valorização do mercado imobiliário crescia em proporção geométrica em determinadas áreas e os especuladores, como sabemos, não desprezam oportunidades de lucro. Nesse contexto, também importava a circulação de mercadorias e, evidentemente, tropas policiais para controle da população. Insurreições na

cidade eram indesejáveis, sobretudo aquelas com chance de sucesso.

Ao remodelar a cidade, o barão “matava” a rua e o *quartier* para criar os grandes bulevares. 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. As grandes lojas de departamento serão o signo e o instrumento da substituição de uma nova forma de capital por outra, que obedeceria a lógica geral do processo de haussmanização. Trata-se 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.

ENTRE 1899 E 1901 ATGET BUSCA ESTABELECEER RELAÇÕES ENTRE AQUELES QUE EXECUTAM PEQUENOS OFÍCIOS A BEIRA DO DESAPARECIMENTO E O CENÁRIO URBANO DA PARIS FIM DE SÉCULO...

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 um fato consumado. Pobre e em constantes dificuldades financeiras, não poderia senão deparar com tal processo, do qual seria vítima e arauto. 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, 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.

Entre 1899 e 1901 Atget busca

estabelecer relações entre aqueles que executam pequenos ofícios a beira do desaparecimento e o cenário urbano da Paris fim de século. 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.

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 da antiga igreja. No centro, 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



Fig. 2: Vendedor, Eugène Atget, 1899.
Foto: reprodução.



Fig. 3: Florista, Eugène Atget, 1899.
Foto: reprodução.



Fig. 4: Vendedor de ervas, Eugène Atget, 1898. Foto: reprodução.

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 problematiza a modernização da cidade. Outras imagens da praça são feitas pelo fotógrafo, que se aproxima aos poucos até focar os diferentes profissionais que ali trabalham. As imagens daqueles que exercem seus pequenos ofícios são 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”: a 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 apresenta-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.

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...

A atribuição seletiva de foco é um procedimento fundamental para a compreensão da produção iconográfica de Atget, inteligentemente utilizado também nesse conjunto de imagens. Num primeiro momento, ao concentrar-se no “cenário” da vida urbana, a praça e suas ambiguidades 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. Porém 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, “destacando-se”. Possivelmente um dos melhores exemplos da utilização desta forma de representação encontra-se na imagem “XIII - *Quartier Croulebarde - un chifonnier, 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 carroceiro avança e recua, caminha e para. 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, maximizar seus ganhos (qualquer semelhança com o processo de circulação do capital e das mercadorias não é mera coincidência). A imagem também fala do crescimento da cidade:

“Na segunda metade do século 19, 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 carroceiro ou catador 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.”

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 carroceiro 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 ao valor tonal atribuído a todo o bloco do qual faz parte. Não há fronteiras precisas entre o homem, a carroça e os objetos descartados: todos têm “valor cênico” semelhante. Também 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 reificado. Noutros termos: 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. Uma avaliação artística informada e não menos politicamente progressista. 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. Poderíamos afirmar que tem um caráter pedagógico porque promove uma reeducação política do olhar. Então, todos os procedimentos estéticos, incluindo a atribuição de foco seletivo, não são produto de veleidades estéticas, mas estratégia artístico-política. Como nos lembra Walter Benjamin, estamos diante de evidências em autos de um processo histórico:

“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.”

COMO UM CATADOR DE IMAGENS QUE COLECIONA DEJETOS DA HISTÓRIA ELE DETÉM ENORME CONTROLE TÉCNICO E VASTO REPERTÓRIO ARTÍSTICO PARA EXECUÇÃO DE SUAS FOTOGRAFIAS...

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 realista, dando um passo além na problematização das questões anteriormente 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 dos trabalhadores que atuavam nos capítulos seguintes ao processo de modernização iniciado por Haussmann - pensemos em sua maneira de fotografar, completamente alheia aos processos mais modernos de então, que incluíam lentes especiais, filtros e correção de “imperfeições” na imagem. 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, o fotógrafo também os trazia para a “boca da cena”. Eram eles as personagens principais e deles as falas mais importantes num cenário que se por um lado se dissolvia por outro guardava parte da memória - do ponto de vista dos excluídos - do brutal processo de dissolução e do preço pago por ele em material humano. Assim, ao dar notícia da espetacularização da vida social, o fotógrafo “congela” e “interrompe” a ação da peça burguesa para envolver seu espectador num outro tipo de palco, científico, porque descreve

um processo com intuito didático, qual seja, esclarecer seu público sobre processos (e a necessidade de transformá-los?), eliminando o caráter ilusionista, presente na maior parte da produção fotográfica de então. O “teatro” de Atget guarda semelhanças com o projeto naturalista de Zola, seu interlocutor direto, e, em alguma medida, com a posterior produção de Brecht.

Adicionalmente, o “teatro” de Atget nos informa sobre as possibilidades e restrições do fazer artístico-fotográfico que enfrentam os trabalhadores da cultura em sua época, ou seja, os embates entre o repertório das forças produtivas e as relações de produção. Como um catador de imagens que coleciona dejetos da história ele detém enorme controle técnico e vasto repertório artístico para execução de suas fotografias. Entretanto, 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 e de lugares exóticos - a

produção fotográfica tornara-se aliada da expansão imperialista -, Atget se tornava um artista-trabalhador tão obsoleto quanto suas “personagens”. Um *flâneur* em Paris com uma velha câmera, fora do *dernier cri* da indústria e do mercado fotográficos que revelou a imagem devastadora do processo de modernização inacabado, visto de dentro por uma de suas vítimas. Nesse presente sujo, um eco eloquente do passado - com força inspiradora para obrigações futuras.

REFERÊNCIAS

BEAUMONT-MAILLET, L. *Atget Paris*. Paris: Hazan, 1992.

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

CANDIDO, A. *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.

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

HARRIS, D. *Eugène Atget - Itinéraires parisiens*. Paris: Éditions des musées de la Ville de Paris, 1999.

HARVEY, D. *Paris, Capital of Modernity*. Londres e Nova York: Routledge, 2006.

NOCHLIN, L. *Realism*. Londres: Penguin Books, 1990.

ZOLA, E. *Le bon combat - de Courbet aux Impressionistes*. Paris: Hermann, 1974.

