

A imagem fotográfica na percepção do espaço: paisagem e espaço urbano na fotografia portuguesa

Abordar o espaço na Fotografia

Temos acesso, nos dias de hoje, a uma enorme literatura internacional sobre essa fotografia em suportes múltiplos, que invade o nosso espaço e a nossa consciência.

A fotografia mantém-se como documento viável, mas o universo ficcional que a rodeia não lhe devolveu o estatuto de prova que a sociedade lhe conferia. Atravessou século e meio de adequação às formas de pensar e de sentir e, se foi agente de novas formas de olhar o mundo, também contribuiu para a desmistificação de muitas crenças, incluindo as que sobre si mesma se formavam. A percepção do espaço pareceu, a certa altura, centralizar todos os benefícios e malefícios da imagem fotográfica.

Historicamente a fotografia converteu-se no instrumento inseparável da experiência da realidade, através do qual se transmite e inculca a noção de espaço. O espaço é uma realidade na nossa experiência sensorial, apercebe-se com a vista, encontramos nela relações de massa, de luz e sombra, do movimento dos objectos, anexamos-lhes fenómenos acústicos que têm a ver com o movimento; a experiência do espaço é um fenómeno biológico. Estas convicções apenas frutificam no estudo da fisiologia do século XIX.

Descartes e Locke imaginavam a consciência como um espaço interno, escuro, vazio e fechado como a câmara escura, onde as sensações perceptivas do mundo, (como a imagem reflectida através de um pequeno orifício e projectada num suporte), eram objecto de observação por um sujeito-olho, alheio a esse mundo exterior. Com o mundo auto projectado na sua frente, esquecem-se os sentidos e, naturalmente, a visão. A câmara escura era o instrumento que indicava como no vazio se podia conhecer o mundo, através de um ponto matematicamente definível, (o orifício da câmara). Na realidade, e até o século XIX, negligenciava-se a visão dos dois olhos, a monocularidade e a óptica geométrica eram códigos de construção de um mundo visual que garantia a formação de um espaço homogéneo, unificado e plenamente visível. O observador não alterava a informação fornecida pelo mundo, o exterior era um mundo de verdade, objectivo, externo e pré-determinado. A fotografia canaliza simplesmente anteriores percepções do espaço.

Mas, do mesmo modo, a câmara escura afecta a metafísica da interioridade que se vinha desenvolvendo desde o século XIV com Thomas de Kempis: o mundo interior de cada um, passa a ser um espaço privado com um sujeito soberano, que se podia apropriar do mundo visual como consciência separada de qualquer relação activa com o exterior. Jonathan Crary, (1990), atribui a mudança deste paradigma da visão de um observador passivo, na transição do século XVIII para o século XIX, que a obra de Goethe, “Teoria das Cores”, de 1810, confirma; aí se manifesta um modelo de visão subjectiva, mas o corpo, com a sua densidade fisiológica, aparece como o lugar onde a visão se torna possível. Segundo Crary, o que acontece é que, contrariando a dualidade cartesiana, o novo observador passa a ser entendido como produtivo, possuindo, de resto, uma diversidade de capacidades para criar a experiência visual. No século XVIII, o sensualismo de Condillac anunciara um interesse pelo papel dos sentidos, do corpo, que respondia ao espírito liberto e poliformado dos intelectuais iluministas. Michel Foucault iria explorar esta nova percepção em “Vigiar e punir, nascimento da prisão”, fazendo coincidir a urgência do controlo do corpo e da mente humana, com o aparecimento das novas ciências sociais e humanas.

No início do século XX as fotografias tornam-se comuns na imprensa, nos livros, revistas e cartazes. A fotografia ajudou a acreditar que a nossa visão e a nossa crença nas formas reais coincidia com a realidade. Estamos, naturalmente, condicionados pela perspectiva monocular e geométrica transmitida pela objectiva, acreditamos no olhar e nas fotografias, apesar de sabermos do espírito crítico relativo que veio questionar a verdade científica. A filosofia fenomenológica, na sua versão epistemológica como a de Bachelard, (1993), enumera os obstáculos ao conhecimento da realidade e também estuda a noção de espaço criativo, captado pela imaginação e que não poderia ser o espaço indiferente que é o do géometra. A fotografia também divulgou a noção de paisagem, que, tal como a pictórica, não imita e não representa um território, mas uma ficção enquadrada que se assume como um todo convencional, uma representação cultural. A paisagem que se vai ensaiando no Renascimento nórdico e italiano, (e correspondendo a dois modos distintos de olhar a distância) só se assegura como género no século XVII, na Holanda liberta do domínio espanhol. Representar o que os olhos observam é uma das primeiras provas de que o homem deixou de olhar para o céu em busca da sua Jerusalém e passou a olhar para a terra, onde tem os seus prazeres e afazeres. Uma diversidade de factores, desde o contexto urbano, a economia de

mercado, a cartografia das Descobertas, com os seus apontamentos a cor de floras exóticas, os jardins privados, os Milenarismos e a própria Reforma, abalando as certezas da fé, tudo proporciona o olhar sobre o espaço próximo que se possui, o espaço novo que se está a descobrir. A paisagem directa e conhecida substitui a paisagem imaginária, os apontamentos parciais dos cadernos dos artistas, que constituem os fundos do seu teatro pictórico tornam-se tema da pintura.

A paisagem associa a sua designação ao campo fora de muros. Mas a fotografia quando nasce, em 1826, com o francês Nièpce, amante da arte italiana e mau desenhador, representa um pormenor urbanizado; oficialmente as primeiras fotografias, de Daguerre, em 1839, são paisagens das ruas de Paris. É na cidade e pela cidade que a divulgação se afirma. A perspectiva geométrica, triangular, mantém-se e determina a composição da paisagem produzida. A metáfora do espaço é o espelho e o teatro.

Hoje não se duvida que na percepção do espectador existe um espaço semântico, que se baseia num sistema de valores adoptados pela sociedade, (Stigneev1989). Filósofos e cientistas trouxeram uma revalorização do espaço, exterior e interior, anulando a partir da relação espaço-tempo, com a quarta dimensão, a ideia de espaço vazio. A percepção do espaço torna-se um dos temas do Modernismo, nomeadamente no construtivismo russo. Lissitzky, já em 1929 podia concluir: *Não conhecemos espaço fora dos objectos, nem objectos fora do espaço. Formar espaço significa formar objectos, que podem dividir-se em elementos. Ao contrário o tempo é constante, não pode decompor-se em elementos. Os factores do espaço são divergentes, os factores do tempo são sequenciais.* (*) Hoje, a grande preocupação é desunificar o espaço.. Por isso mesmo se associa à polissemia poética.

Na realidade a grande revolução na concepção do espaço remete para a reflexão sobre a fotografia, que ajudou a aprofundar a convicção de uma realidade visível. O psiquiatra Serge Tisseron que desenvolve análises sobre a Fotografia, (2000) considera que é mais fácil acreditarmos que o mundo é como o vemos . A fotografia foi posta ao serviço dessa ilusão. Ilusão que a sua adopção pelo método positivista e pelos agentes judiciais e policiais, ajudaram a fortalecer. Mas a verdade é que na nossa visão só existem as coisas que a nossa linguagem pode nomear. E as nossas expectativas e os nossos desejos

(*) El Lissitzky, "Pangeometria", in "Poéticas del espacio", ed. Steve Yates, Ed. Gustavo Gili, S.A., FotoGGrafia, Barcelona 2002, pp.114.

alteram sistematicamente essa percepção.

É com o primeiro e o segundo Modernismo que se contraria a visão dualista do sujeito racional e de um mundo exterior distinto, objectivo, que o Positivismo tinha aceite. A invenção da fotomontagem, reflecte a nova consciência histórica que implicava a reconstrução da cultura; anula radicalmente a noção de espaço homogéneo, multiplicando os espaços oferecidos numa só superfície, eliminando o ponto de vista único.

Para os Dadaístas, a imagem fotográfica punha em relevo a natureza abstracta da cultura e proporcionava autenticidade. A verdade ligava-se à experiência quotidiana dos meios de massas. Trata-se naturalmente do uso de um espaço pessoal e social, como fenómeno cultural, (*proxemia*). A fotografia como novo objecto de análise acabaria por revelar o papel da câmara escura como fundadora do sistema ordenador da modernidade.

O flâneur caracteriza a modernidade. É o espectador que observa e tudo vê, as montras, as ruas, o que acontece, o tráfico, os movimentos. Anónimo procura não se diluir na multidão, porque o seu lema é a singularidade. É, quando fotógrafo, um observador activo, observa o mundo com paixão e ironia, porque se sente conhecedor. O que o surpreende é fotografado. É predador pelo corpo, mas assegura-se do juízo crítico.

Cresce, em todo o caso, com a procura de diversos ângulos e pontos de vista, a noção da fragmentação do mundo que a fotografia divulga, os princípios da aparência, a sua opacidade : a composição da imagem alimenta-se da decomposição do espaço.

Este olhar, tão presente a partir da segunda metade do século XX, traz conotações sociológicas, basta pensar em obras que abordam aproximações do espaço urbano contemporâneo tratado pela Fotografia, como as de Bourdieu ou Marc Augé.

Recentemente, o sociólogo José Machado Pais distingue os *tempos predominantes* nas sociedades arcaicas e modernas e a sua *inscrição espacial* na cidade. (*) Confronta, em observação minuciosa do quotidiano actual, o *tempo absoluto e imóvel* da concepção de Newton, *que se oporia a um espaço contornável e inerte, espaço de ver o tempo passar* (...) do de Einstein, onde *o tempo deixa de ser exterior ao espaço. Por isso o espaço não se limita a ver o tempo passar, pelo menos o tempo topófilo de que nos falava*

(*) – Pais, José Machado, *Lufa-lufa Quotidiana, Ensaios sobre a cidade, cultura e vida urbana*, Imprensa das Ciências Sociais, 2010, pp. 11/14

Bachelard. Tempo e espaço interpenetram-se numa relação cronotópica de mútua dependência. Na obra desenvolve a tese de que nos finais do século XIX o anterior *paradigma da lentidão* vai sendo substituído pelo *paradigma do encontrão*, a que associa a neurastenia que sabemos identificar a atitude da saúde nervosa do Modernismo. Um capítulo desta obra de Sociologia, *Um dia sou turista na minha própria cidade* problematiza, a concepção do tempo e espaço urbanos observados, através de testemunhos que circulam por descodificar no quotidiano, *modos de a cidade se fazer e dizer.*(**) *A cidade, afirma, pode ser lida como um texto social, como uma realidade sociológica.*

A cidade da ordem burguesa do século XIX

Ao construir o museu imaginário do mundo, através das missões fotográficas dentro e fora das suas nações, a Fotografia orientava a sua acção quer para a publicação quer para encomendas destinadas às frequentes exposições universais .O “sapere aude!” deste século que se vê a si mesmo como “o século da razão” transformou as imagens fotográficas na montra do mundo que se tentava colonizar ou dominar economicamente e definiam uma história de arte, dos costumes e das gentes do globo inteiro.

As grandes obras industriais ou de construção são, naturalmente temas de séries fotográficas e eram acompanhadas por fotógrafos privativos, para controlo do trabalho ou encomendadas a grandes fotógrafos. Lançamento de caminhos de ferro, pontes, estações, edifícios monumentais como a Ópera de Paris ou o Palácio de Cristal, no

Porto, a produção da estátua da liberdade para oferecer aos Estados Unidos, em França, tiveram minuciosos levantamentos fotográficos. As grandes capitais são fotografadas minuciosamente, quer repetindo encenações já conhecidas da pintura, quer procurando o mais pitoresco, menos conhecido. O nacionalismo romântico exalta o património; os monumentos destacam-se como esculturas e os equipamentos sociais que resultam da benemerência e da virtude burguesa funcionam como património.

As imagens de rua da transição do século já falam outra linguagem, sejam as do republicano Aurélio da Paz dos Reis, no Porto, sejam as de J.Benoliel, monárquico e amigo de reis, em Lisboa. É a cidade dos acontecimentos ou do quotidiano, onde as pessoas são o assunto primeiro. Vê-se a cidade já fraccionada pelo que acontece, mas

JMP, Lufa-lufa quotidiana, p 17.

ainda sujeita à ordem burguesa. Está lá a palavra de ordem da cidade do século XIX: pureza dos bairros e praças novas, pureza de corpos, de almas, de raças, do ar, dos jardins, a estratégia sanitária que é o receio da convivência com a infecção. Higienistas e analistas sociais sabem da cidade secreta, doente e miserável, que escapa ao controlo social e que convém isolar, os hospitais, os hospícios, os albergues de noite, as cadeias, os bairros controlados pelos municípios. Mas é um *corpo disciplinado, com movimentos previsíveis*, com muito controlo, inibições e decoro, uma lenta contenção nos grupos, (Pais, ob.cit.).

Aurélio trata com o mesmo ardor e apaziguamento as festas da cidade, o seu maior passeio público, o do Palácio de Cristal, as praias da burguesia, as casas ricas dos seus amigos, mas também os comícios e manifestações republicanas e os asilos de raparigas que ajuda a fundar e manter. Na espantosa reunião do Palácio da Bolsa, quando da reclamação da cidade contra o cordão sanitário que isolava a cidade do seu comércio habitual, durante a peste bubónica, apesar da preenchida multidão que ocupa o Pátio, há um sentimento de organização e ordem. É a virtude da burguesia, habituada aos surtos de tifo marginais e controláveis, a rejeitar o diagnóstico de Peste de Ricardo Jorge para defender os seus negócios. O mesmo equilíbrio nas imagens da capital de Benoliel; até as greves parecem risonhas e pacíficas.

A Fotografia, mesmo abordando o movimento dos fluxos e refluxos da cidade, a vivência político-social das suas camadas, define ainda a ordem teatral da composição e a estética desinibida dos cenários.

Na segunda metade do século XX: a cidade labiríntica e secreta

A meados do século, em pleno Estado Novo e muitas desilusões e bloqueios, as imagens urbanas, onde o modernismo formalista não tinha conseguido impor-se, a renovação da fotografia portuguesa faz-se no interior de um sentimento de isolamento e incompreensão da mudança. Victor Palla e Costa Martins em “Lisboa, Cidade Triste e Alegre” ou a capital de Carlos Calvet mostram-nos a cidade-labirinto, afastada dos centros políticos e do lazer que a fotografia internacional, em mudança de expressão e objectivos, tendia também a representar. As cidades do após guerra são de reconstrução, inaugurando ainda o fluxo da sociedade do consumo. Mas no último quartel do século XX, anunciando-se já a era do digital e do virtual, com a tónica doméstica que faz a viragem da mentalidade, a Fotografia e a cidade rompem a estabilidade dos modelos e

estilhaçam-se. A Fotografia perde a ingenuidade e tem consciência da brecha que cria com a realidade, da atomização que lhe impõe. São os temas de fricção que a agitam, as periferias, os não-lugares, a opacidade do real, a contaminação, a desumanidade, o género. A utilização do digital facilita a fotomontagem e a alteração da imagem. Grandes superfícies fotográficas são compostas digitalmente, com um banco de imagens que cresce na reserva e mostram ficções mais claras ainda do que a realidade, onde se contextualizam episódios de guerra, de bairros sociais, de centros comerciais, da bolsa dos negócios mundiais, do quotidiano ficcionado mas imediatamente reconhecível como representativo do nosso mundo.

A leitura sociológica de Alain Mons: a cidade-labirinto

Alain Mons publica em 1994 “L’ Ombre de la Ville”, Essai sur la photographie contemporaine”.

Aborda os temas fracturantes da grande cidade contemporânea, transferindo-os para as imagens fotográficas de grandes fotógrafos da actualidade. Apesar da referência aos não-lugares que atraem os fotógrafos da solidão do espaço, não é a vertente electrónica interiorizada pela população e vertida no espaço de comunicação urbana, que atrai o autor. Nem mesmo o espaço invadido pela publicidade; Alain Mons parte da inter-relação cidade/fotografia e será essa consonância activa que destaca. Na era da aprendizagem pela imagem, da convivência quase angustiante com a imagem fotográfica nos seus múltiplos registos, a cidade fotografada torna-se a cidade que é ou passa a ser no nosso imaginário. É a errância da fotografia para a cidade que Mons analisa. Vemos uma cidade de brechas, com o anonimato dos seus arruamentos de prédios em altura, o desleixo da construção interrompida, das fissuras abertas, escombros de habitações e fábricas, onde, em zonas periféricas sem lei e sem ordem ficam velhos e crianças, o deserto dos espaços abertos das ruas nocturnas, esclarecidos erroneamente pela iluminação elevada, a agitação desfoca-se e há um papel de destaque para a opacidade e mistério da cidade: as coberturas que escondem a construção, os vidros embaciados, o dentro e o fora amalgamados no reflexo dos seus muito vidros. A cidade anónima e também secreta, onde o secretismo significa perigo oculto e a margem social, a solidão dos seus utentes. É a cidade catástrofe e a mentalidade pós-moderna do fraccionamento. Uma cidade onde *a composição da imagem se alimenta da decomposição espacial... Ao mesmo tempo a foto revela uma dimensão catastrófica*

endógena às megalópoles.(*) A cidade é posta a nu nos seus cortes, irregularidades, indeterminações, pela fotografia. Tudo se mistura na translucidez da imagem que é fonte do seu conhecimento e da sua evocação.

A Sociologia do Quotidiano e a cidade dos pequenos sinais

Lufa-lufa quotidiana já se vai desvendando no título. Machado Pais não usa para valorizar o caos urbano do tráfico e das gentes sujeitas a relógios, agendas e compromissos, os conceitos alarmistas ou científicos a que, a bem ou a mal nos vamos habituando. Chama-lhes “correrias”. Lufa-lufa tem a sonoridade rouca do excesso, da falta de ar, mas leva-nos à benevolência do reconhecido como nosso. Conhecendo o trabalho do autor, sabemos que aí nos vamos encontrar ou identificar e descobrir aspectos de um social inadvertido. *Não podemos compreender uma cidade levando apenas em linha de conta a forma como ela se mostra. Porém as imagens de que ela se veste revestem-se de sentidos que importa decifrar. Há que ensaiar uma arte de pensar a cidade através das imagens com que ela se dá para ser pensada.*/*) Há uma empatia que também “se veste” e se “reveste” de metodologias da abordagem.

Aponta-nos uma cidade apressada, esmiuçando comportamentos no meio do trânsito, juntando amostras de auto colantes usados nos carros que podem representar a ideia de si do seu dono ou a exibição ou desgosto do veículo em que circula, obedecendo à síntese, “Dar nas vistas, não dar ouvidos”; faz-nos reanimar a tremenda poluição que a publicidade inscreve na cidade, (num percurso de cerca de 20 minutos a pé um dos seus alunos anotou 158 anúncios publicitários; contabiliza: cerca de 8 anúncios por minuto), o que se prolonga pelas periferias em anúncios locais.

(*) – “L’ Ombre de la ville”, editada em 1994 pelas Editions de la Vilette, ed.Penser l’ Espace, Conde-sur-Noireau, pp.23

Não se trata de uma recolha de teoria adequada, mas de trabalho de campo orientado por si fundamentalmente em Lisboa, que faz argumentar com a literatura sociológica.

O método está sempre presente na observação filtrada pela reflexão epistemológica: *Os olhos nem sempre vêem as coisas, vêem figuras de coisas que significam outras coisas. O olhar que predomina na cidade por onde habitualmente circulamos tende a ser um olhar domesticado, flutuante, oblíquo, fugaz, descentrado, inscrito num ritual urbano de, quanto muito, ver em que param as modas.*(pp. 82).

Em nenhum momento encontramos a cidade ferida de Alain Mons. A cidade, *território*

(*)– “L’ Ombre de la ville”, editada em 1994 pelas Editions de la Vilette, ed.Penser l’ Espace, Conde-sur-Noireau, pp.23

de correrias e sob o domínio do risco tem tempos diversos, mesmo mostrando-se sob o *paradigma do encontro*, substituindo o paradigma da lentidão. Preparando terreno para uma inquirição sobre a experiência da cidade em termos de cidadania, Machado Pais analisa casos onde é precisamente nos grupos jovens de margem, que a assumpção à cidadania participada se afirma pela definição de trajectos inovadores na apropriação do espaço: a invenção de uma cidade sua que os *skaters* exploram, (*Que fazem os jovens skaters do espaço urbano da cidade? Eles reinventam-no, dando-lhe novos usos e, desse modo, produzem um novo espaço distinto do original. (...) Dá-lhe uma existência própria quando o desafia a usos diferentes dos previstos ou preestabelecidos.* (pp. 129)

Ou as festas *rave*, duras e alienantes, celebração vazia, as manifestações *rap*, que surgem como emancipação, mas também como crítica social e procura de identidade. Numa investigação em Almada, num grupo de jovens cabo-verdianos que cria o seu próprio espaço na prática do *rap* ou *hip-hop*, encontra uma outra cultura, uma outra linguagem, uma outra ideia de cidade: *Pego numa guitarra e faço coisas que me vêm à cabeça. A people, curte.*

Na organização *Batoto Yetu*, em Lisboa, que agrega cabo-verdianos e fomenta a criatividade e imaginação, através da dança, canto e teatro abre-se todo um espaço para uma cultura onde a improvisação é o lema, (*Se não tivéssemos sentido de improvisação... Eu já tive espectáculos em que arrebatavam as coisas. Uma vez, estávamos a representar Os Lusíadas, era aquela cena do Cabo das Tormentas. E o pano do palco não cai, a corda arrebatou-se e não desceu a tela... “Monstro! Monstro!” ... e o tonto do monstro não aparecia. Foi aquela cena de improviso: “Então não apareces? Tens medo?” Havia milhares de pessoas a assistir à peça e pensaram que tudo fazia parte do texto..* (pp. 166/167).

Assim, ao contrário da cidade que se retira para os seus condomínios fechados, às suas habitações de uma classe média sujeita ao trânsito ou às suas periferias, vemos uma cidade a emergir nos mais novos, que se define através de trajectos velhos e novos, inscrevendo-se no espaço que se manifesta em pequenos sinais de adiamento, (*Um dia faço 300 Km para te ver, nos pacotes de açúcar*), em dícticos que auto proclamam a euforia de ser visto. Não se trata já de uma cidade onde os nómadas da cidade, herdeiros dos controversos anos 80 criam espaços temidos. Os novos grupos, podem ou não pertencer a gangs, mas conhecem e sabem-se excluídos do meio que os segrega e é no espaço público que traçam as suas próprias vias de fruição e tentam fazer sua a cidade

que reivindicam, lutando assim contra *a privação de lugar e redimensionando a cidade* e o seu imaginário.

É essa cidade construindo-se em imagens do individualismo moderno, onde os espaços clarificam o peso das mensagens publicitárias e do controlo e proliferam as manifestações de si, é a sua regularidade e desordem, cruzada por sequências de apressamento ou de solidão, a intranquilidade dos seus contrastes que a intranquilidade das imagens de João Pinto de Sousa, na sua ambivalência de cirurgião e fotógrafo, nos pode dar.

Maria do Carmo Serén

Bibliografia

- Bachelard, Gaston, *La poética del espácio*, Fondo de Cultura Economica de España, Madrid, 1993
- Crary, Jonathan, *Modernización de la visión, 1990*, in “Poéticas del espácio”, *Barcelona, 2002*
- Maderuelo, Javier, *El Paisaje, Genesis de un concepto*, Abados Editores, Madrid, 2005
- Mah, Sérgio, *A Fotografia e o privilégio de um olhar moderno*, Ed. Colibri, F.C.S.H./U.L., 2003
- Mons, Alain, *L' Ombre de la ville, Essai sur la photographie contemporaine*, Les Editions de la Villette, Penser l' Espace, Conde-sur-Noireau, 1994
- Pais, José Machado, *Lufa-lufa quotidiana, Ensaio sobre a cidade, cultura e vida urbana*, Imprensa I.C.S., Col. Breve, Sociologia, Lisboa, 2010
- Serén, Maria do Carmo, *A Fotografia em Portugal*, Fubu Editores, S.A.,2009
- Yates, Steve, (ed.), *Poéticas del espácio*, Ed, Gustavo Gilli, FotoGGrafia, Barcelona, 2002

Projecção de fotografias de F.Flower, Aurélio da Paz dos Reis, J.Benoliel, Victor Palla/Costa Martins, Carlos Calvet, Aníbal Lemos, João Pinto de Sousa.