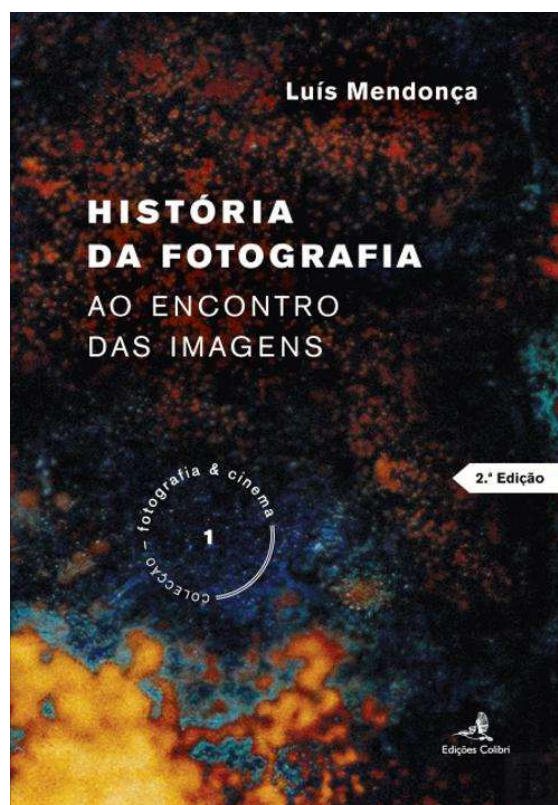


## À espera do contra-campo: subsídios para uma leitura de uma nova *História da Fotografia*

Cláudia Coimbra<sup>1</sup>



Mendonça, Luís. 2020. *História da Fotografia. Ao encontro das imagens*. Lisboa: Colibri. 218 pp. ISBN 978-98-9689-881-6.

Quando nos é proposto que observemos uma fotografia com um olhar desgrenhado, talvez devamos imaginar que acabamos de acordar ou de nascer e que as coisas nos surgem naquela imediatez pura e primordial, instintiva até, típica de uma primeira vez feita de descoberta, de perguntas e tentativas de resposta. Nada de definições absolutas ou (pré)conceitos estanques. Nada de postulados

---

<sup>1</sup> Centro de Estudos Ingleses de Tradução e Anglo-Portugueses – CETAPS, Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Via Panorâmica, s/n, 4150-564 Porto, Portugal.

penteados, nada de riscas ao meio ou bigodes encerados. Olhar uma fotografia pode implicar saber de onde ela vem, e como vem, mas implica, também, a assunção de um vasto campo de possibilidades no que concerne ao seu destino. Para onde vai ela, a fotografia enquanto objeto, enquanto técnica e enquanto arte, nesta nova *História* que Luís Mendonça dá ao prelo? Para onde vai ela, perguntamo-nos, olhando-a nesse instante em que a vemos como espelho, num mundo que, sem imagens, parece sobreviver a custo?

A dada altura em *Novas Cartas Portuguesas* (1972) coloca-se a grande questão: o que pode a literatura? O que pode ela perante as vicissitudes do sujeito enquanto leitor e escritor? Como e de que nos salvará? Ou: no que nos tornamos por ela? Na arte fotográfica essa indagação ontológica e epistemológica é igualmente válida, diria mais, necessária. E depende igualmente de um acordo silencioso, tácito, entre quem tira (ou fabrica) uma fotografia e quem a contempla, mesmo que esta tenha vida própria e dite as suas próprias regras. O autor fala disso mesmo logo na “Introdução”: há uma relação íntima e “inadjetivável” (p. 12) com a imagem que se perde na noite dos tempos e que se mantém (e deve manter) mesmo no mais incerto dos momentos históricos. Mas essa é, convém frisar, também uma relação de liberdade – sobretudo quando da imagem somos cativos. Não há paradoxo aqui.

Luís Mendonça diz-nos ao que vem e explicita nas primeiras páginas a sua estratégia para desenhar uma panorâmica do que tem sido a história da fotografia até agora, cujo drama maior parece ser, precisamente, o de ser feita de muita história e pouca fotografia. Mas Luís Mendonça diz-nos também de onde vem: do cinema. O que explicará, talvez, esse lamento mais do que legítimo. E essa veiculação académica – que o faz autoproclamar-se “estrangeiro” – está patente ao longo de toda a obra, presente nas incursões que faz pelo trabalho de realizadores que revelam familiaridade com os códigos visuais de certos movimentos ou, no sentido inverso, de fotógrafos que se servirão de uma nova gramática cinematográfica para criar o seu universo particular, a sua escola, a sua marca. O olho do autor é, portanto, cinéfilo (lembramos que Luís Mendonça publicou recentemente *Fotografia e Cinema Moderno: Os Cineastas Amadores do Pós-Guerra*). E concede, por isso, ao leitor o exercício da sua própria cinefilia. De outro modo, como não abraçar desde logo a relação umbilical entre fotografia e cinema (e, já agora, literatura) quando na capa o fotograma *Celestografia*, de Strindberg (1894), remete esta leitora para as imbricações metafísicas de um romance de Thomas Hardy (*Two in a Tower*) ou, avançando mais de um século, para a abordagem estética do cineasta Bill Morrison, que faz da película campo de batalha e constelação de cicatrizes em *Beyond Zero: 1914-1918*? Como não pensar nesse diálogo inter-artes quando a referência aos famosos manequins-fétiche de Weegee e Bellmer (nos capítulos III e IV, respetivamente) torna possível invocar as anatomias de um golpe falhado em *Ensayo de un Crimen* de Buñuel?

Temos perante nós uma história *on the go*, que é também uma história *on the road*. História-viagem que convoca a filosofia Beatnik e

se deixa levar pela estrada, mais do que pela certeza da chegada a algum lugar. A referência a Jack Kerouak não é inocente porque de sua autoria é a “Introdução” à edição americana de *Les américains*, de Robert Frank (1958), e porque é também dele o amor pelo jazz e pelo improvisado, pelos desvios e pelos pedaços de vida “desgrenhados” que quer a sua produção literária, quer uma certa arte fotográfica nos oferecem. Dito isto, convém alertar o leitor de que nesta viagem, a bem de um certo equilíbrio formal e mental, há paragens, *pit stops* para descanso e reabastecimento, onde é criado um espaço “para parar e pensar” (p. 14): referimo-nos às transcrições fragmentadas de conversas que o autor foi tendo com fotógrafos, teóricos e alunos do curso de Fotografia que ministrou (Luís Mendonça é também docente na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova e no Instituto Português de Fotografia). Estes diálogos partem sempre da análise de uma fotografia afeta ao capítulo ou subcapítulo em questão, numa clara estratégia de posicionar o outro como leitor e promover a discussão do que de ambíguo, relativo e obscuro a fotografia pode trazer (um pouco em contracorrente, alguém sugere que uma fotografia tem uma identidade). Constituem, para além disso, um interessante ensaio de monumentalização: a galeria de imagens selecionadas (secção Galeria Central) permite apanhar cada fotógrafo no seu “ato de grandeza” (expressão que roubamos de Virginia Woolf em *A Room of One’s Own*): veja-se a esse propósito a foto do soldado de August Sander (*Junger Soldat, Westerwald, c.1945*) ou o autorretrato de Claude Cahun (*Autoportrait, 1930*).

Num primeiro momento, Luís Mendonça conduz-nos (ele que vai ao volante) pelos primórdios oníricos da fotografia prefigurados na infância do Homem durante o Paleolítico Superior, no desenho e na pintura parietal, na gruta como *camera obscura*, no pendor animalista dessa arte primeva; depois vem a puberdade, contida na Alegoria da Caverna da *República* de Platão (e aqui, primeira referência ao célebre ensaio de Susan Sontag da muito, e bem, citada obra *On Photography*); e, finalmente, o *coming-of-age* da fotografia, já no século XIX, mercê dos esforços de um grupo de “burgueses entediados” (p. 23). Da “primeiríssima fotografia do mundo” (p. 24) tirada por Niépce numa muito pontilhistas e deveras forsteriana focalização *room with a view* (*Point de vue du Gras, 1826/7*) à disputa com Daguerre, de quem se destaca o famoso daguerreótipo *Boulevard du Temple* (1838); dos calótipos de Talbot ao ato de performance eivado de humor (negro) e à fotografia como simulação/superação da morte em Bayard (*Autoportrait en noyé, 1840*), subsiste a ideia de um “enigma intrínseco às imagens” (p. 12) e o reconhecimento de um mistério que pode não ser desvendado de todo (Dubois e Godard são convenientemente citados neste ponto), numa espécie de *mise en abyme* que as palavras de Diane Arbus em epígrafe validam: “A photograph is a secret about a secret. The more it tells you the less you know” (p. 11).

O lugar da pintura é problematizado sem se cair na tentação da insistência numa dinâmica de substituição/suplantação: a fotografia não rouba à pintura o que esta pode revelar ou (aceitando a distinção

feita por Sontag em *On Photography*) construir a partir do real. (“A fotografia como forma de arte surge apoiada nos ombros da pintura”, declara inequivocamente o autor – p. 50). Mesmo Baudelaire, que via na fotografia um atentado à imaginação, quis encomendar retratos de sua mãe. Dir-se-ia que a pintura – e isso se verá em mais detalhe no terceiro capítulo, com Alfred Stieglitz e o grupo Photo-Secession, em que o pictorialismo assume papel predominante antes do advento da fotografia *straight* – se constitui fantasma, espectro que não cessa de assombrar a nova técnica como arte. A abordagem estética do órgão oficioso do movimento pictorialista *Camera Work* (1903-1917) é disso exemplo: entre os fotógrafos do grupo que para a publicação contribuem estão pintores de formação como Edward Steichen; e mesmo os que não têm um passado de formação na pintura revelam uma predileção por técnicas pictóricas como o *sfumato*. De tudo isto Luís Mendonça nos dá conta com hábil mestria, atentando nas transições de movimentos opostos ou complementares: Félix Nadar surge como síntese entre o inconsciente ótico e a aura fotográfica propostos por Walter Benjamin, ao mesmo tempo que revela uma faceta surrealista *avant la lettre* (o corpo visto/fotografado de costas); Octavius Hill inicia uma escola de tendência humanista; Eugène Atget institui-se como arquivista topográfico de uma Paris em extinção, povoada de ou documentada a partir de fantasmagorias. Pelo caminho, encontramos Jacques-Henri Lartigue como ícone da chamada geração Kodak, do amadorismo e do *snapshot* e, sobretudo, influência relevante para os cineastas da Nouvelle Vague, influência essa consubstanciada na “suspensão extática do movimento pela imagem fotográfica” (p. 64), como a vemos na fotografia da sua *nounou* Dudu e da bola que parece ficar suspensa no ar *ad aeternum*.

Paul Strand aparece-nos como nome incontornável na cidade de Nova Iorque, na senda de uma estética pictorialista que se institui como ética documental (e de novo, o cinema: Strand realizou com Charles Sheeler a sinfonia urbana *Manhatta*, 1921); a fotografia torna-se documento social em Lewis Hine e no coletivo Photo League; e a elisão fotógrafo-repórter é estabelecida em Jacob Riis, com o seu estudo sobre as condições deploráveis em que a população imigrante da grande metrópole vive, no estertor de Oitocentos (*How the Other Half Lives*). Nunca uma técnica de capturação de imagem – câmara rasteira e descentramento da figura humana – foi reflexo tão pungente de uma mundividência em colapso físico e moral. Na mesma cidade, décadas mais tarde, Weegee fundirá reportagem e sátira nas suas famosas explorações do grotesco num submundo que parece não ter segredos para ele. Estamos já no domínio do *film noir*, facto que o autor nunca deixa escapar por entre os dedos.

A segunda parte do livro, depois da galeria central de imagens, lança-se na análise do que as vanguardas trouxeram à fotografia e do que esta lhes deu em troca, destacando-se no capítulo dedicado aos experimentalismos o papel do Surrealismo, do Construtivismo Russo, da Escola Bauhaus e da Nova Objetividade e as intersecções advindas da confluência destes movimentos numa nova atitude perante a imagem, patente de resto no trabalho de Man Ray, Boiffard e dos já

referidos Bellmer ou Sander. Menção honrosa para Claude Cahun, *aquela rapaz* (Maria Filomena Molder cita Bernardo Soares) que institui, na sua fluidez sexual, um belo fora do cânone, verdadeiramente *ex-cêntrico*. A marca autoral de Cahun parece antecipar, aliás, a redefinição do fotógrafo enquanto autor, fomentada pela agência Magnum de Cartier-Bresson e Robert Capa; um estatuto que contempla já o “lugar da singularidade (da assinatura)” (p. 118) em cada um(a). É no capítulo dedicado ao erro e à errância que, a propósito da obra de Robert Frank, se recupera Jack Kerouak, o improviso jazzístico e a rua como palco privilegiado. Citamos Luís Mendonça: “O lado dessacralizante – o erro da errância e a errância do erro – é fulcral na estética da fotografia de rua da década de 1950. Com efeito, esta é uma fotografia *on the go*, qual *flânerie* convulsa que procura romper a visão horizontal da fotografia documental clássica e que convoca o acaso, o erro e a velocidade na própria pele da imagem.” (p. 134) A fotografia de rua em Frank, William Klein e Daido Moriyama é, pois, um produto híbrido, nascido da cópula entre *straight photography* e experimentalismo de vanguarda; mas é também uma geografia imprecisa, volátil e sedutora. Um labirinto onde o fotógrafo deve perder-se, para recuperarmos uma ideia de David Gibson que o autor aprofunda.

Inclui-se ainda um subcapítulo à parte para a questão da cor, com incidência exclusiva no trabalho de Saul Leiter e de William Eggleston. Se em Leiter o autor identifica a dívida do fotógrafo para com a pintura do círculo Les Nabis (Vuillard, Bonnard, entre outros), refinando o olho do pintor sobre o mundo; em Eggleston deparamo-nos com uma utilização da cor enquanto “ferramenta de inquirição da sociedade” (p. 150), longe de qualquer valoração de ordem estética. E, contudo, com Eggleston – assim o nota o autor – descobrimos que a cor tende a suplantar a forma por via de referências hitchcockianas (*Vertigo*, *North by Northwest*) e influências plasmadas na obra de David Lynch que não nos deixam esquecer a velha correspondência entre fotografia e cinema.

Sexo, drogas e morte são palavras (e realidades) que ecoam num capítulo mais visceral que reitera a ideia postulada por Sontag de que a fotografia contém em si mesma a arte de inventariar a mortalidade, sendo por isso elegíaca e crepuscular. O autor convida-nos a espreitar pelo buraco da fechadura (*voyeurismo oblige*) e a penetrar num conceito de íntimo que joga com uma certa emanção de transcendência, por mais violento que seja o tema. Fotografia-diário como resistência à vida lá fora, porque só o cá dentro importa, só nele vivemos e definhamos. Os universos de Larry Clark (*Tulsa*, 1971) e de Nan Goldin (*The Ballad of Sexual Dependency*, 1986) espelham um modo de vida no limite e à margem, relatam talvez os últimos dias do fim da sua própria tribo, entre paraísos perdidos e perdições idílicas, antes da última dose, do último orgasmo, do último suspiro. O nosso voyeurismo intoxica-se dessa beleza agressora que fere – literalmente – de morte e que, como bem nos é dito, talvez comova. Talvez. Há ainda tempo para uma reflexão sobre pós-fotografia e simulação, através da obra de Jeff Wall e Cindy Sherman e um regresso,

renovado, sob roupagem conceptual, ao espírito do *flâneur*, agora *flâneuse*, em Sophie Calle (pensemos em *Suite vénitienne*, 1980), artista francesa que permanece fiel a uma identificação da vida com a obra de arte, pulsante de equívocos e jogos de poder/prazer.

Inevitavelmente, no derradeiro capítulo, o autor percorre a fotografia portuguesa, que sempre sofreu de uma proverbial lentidão na apropriação de e adaptação à descoberta. Dir-se-ia: “last and least”. Mesmo após o virar do século, depois de Carlos Relvas – que funda no Porto o periódico *A Arte Photographica* – e de seus seguidores, a história da fotografia em Portugal é “uma história de atrasos” (p. 184). No período do Estado Novo, Luís Mendonça destaca: o trabalho surrealista de Fernando Lemos; a sinfonia-poesia urbana de Costa Martins e Victor Palla (*Lisboa, Cidade Triste e Alegre*, 1959) e a obra muito cartier-bressoniana de Castello-Lopes, tingida de uma “heroica expressividade” (p. 187). Dos contemporâneos, relevo para o estudo da escuridão presente na fotografia de Paulo Nozolino; o corpo como *medium* e uma interessante conceptualização do eu em Jorge Molder e Helena Almeida que, segundo o autor, desestabiliza a noção de autorretrato e que vai beber muito lá atrás (Bayard, Cahun) as águas da *performance* identitária. Nas últimas páginas, enquanto tentamos assimilar a ideia, avançada pelo autor, da fotografia como escavação arqueológica (“como quem crava as mãos na terra para desenterrar preciosidades” – p. 192), ato de investigação e de reflexão, a um tempo cursivo e discursivo, daremos razão a Daniel Blaufuks quando confessa que o papel do fotógrafo “é, enfim, também o de não fotografar”? Luís Mendonça, *outsider-insider*, cronista de uma história de histórias, parece querer deixar esta *petite provocation* pairar na cabeça do leitor. Esta, é certo, é uma narrativa que responde a muitas perguntas, inclusivamente perguntas que não fizemos: leia-se o delicioso episódio em que, para ilustrar quão inspiradora uma imagem pode ser, nos é revelado que o antigo treinador do Manchester United, Sir Alex Ferguson, tinha uma reprodução da célebre fotografia *Lunch atop a Skyscraper* de Charles C. Ebbets (1932) na parede do seu gabinete para promover a união da equipa. Mas não se pretende dar todas as respostas, nem se pretende que, a existirem, elas sejam absolutas. E, nesse aspeto, terminamos este percurso com a sensação de que o autor nos deixa numa qualquer estação de serviço, talvez em Los Alamos, seguros de que há também um caminho solitário a encetar. Não se trata de um abandono, antes de um desafio. Caberá a cada um, com a ajuda deste livro e da bibliografia relevante que lhe serve de base metodológica, formular novas inquietações que a fotografia inspire, esperando que a estrada e a viagem por esse encontro com/contra as imagens não acabem. E que o mistério que lhes subjaz nunca morra. Perguntar-nos-emos que espaço, que tempo, haverá para fixar hoje a eternidade num *instante decisivo*. Tal eternidade pode já não ser possível, mas o *dictum* lírico de Emily Dickinson talvez contenha a mais bela definição do *click* de uma câmara: “Forever – is composed of Nows –”<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Emily Dickinson in *Cem Poemas*. Lisboa: Relógio d’Água, 2010: 48.

Luís Mendonça procura, com sucesso, nesta *História da Fotografia* abarcar o incomensurável fascínio da imagem e do infinito devir de que ela nos dá provas (os tais *agoras* contidos num *sempre*). Sem cair nem num academismo exacerbado nem numa exploração exaustiva de conceitos, o autor deixa felizmente incompleta (aguardaremos – *wishful thinking* nosso – um volume que explore a fotografia no feminino, sobre a qual este livro lança preciosas pistas) uma história que, tal como propõe no início, não se pode dar por terminada e para a qual não devemos olhar, nunca, como se fosse a última vez.