

A fotografia dos lugares

< EMÍLIA TAVARES >

No início do século XX foi sendo estabelecida uma nova relação entre a realidade e a sua representação, para a qual a fotografia contribui de modo significativo, no contexto dum desenvolvimento generalizado da tecnologia e do seu impacto no quotidiano da sociedade modernista.

Se a paisagem natural e construída se modificou, em virtude dos novos desenvolvimentos tecnológicos que a Revolução Industrial tinha proporcionado, também os meios de percepção dessa mesma paisagem sofreram mudanças, sendo um deles o registo mecânico da realidade, através da invenção da fotografia.

O modo como a fotografia irá definir-se no contexto da tradição pictórica paisagista revela muito sobre o carácter expandido do novo meio de registo das imagens, desde a sua vocação científica à artística. A pintura de paisagem prevalecia tanto na sua inspiração do sublime como na prática dum impressão descritiva, que o surto do gosto pela viagem tinha instaurado, afirmando-se nas chamadas vistas topográficas ou "vedute". E é também nestas duas vertentes que a fotografia irá impor a sua presença e o seu modo de observar.

Desde a sua invenção e o seu anúncio público em 1839, que os entusiastas do novo processo de registar imagens enaltecem as suas possibilidades no campo da ciência. Na verdade, muitos são os exemplos de como a fotografia depressa foi colocada ao serviço de missões de reconhecimento, registo territorial e patrimonial, quer por iniciativa estatal quer por iniciativa de grupos económicos ou de conhecimento.

As imagens fotográficas passaram a ser parte activa e importante quer no registo e divulgação do património histórico, exótico e longínquo, como foi o caso da Missão Arqueológica ao Egipto em 1849, conduzida pelo fotógrafo Maxime du Camp, quer constituindo-se como testemunho de acções de progresso económico e tecnológico, como foram os levantamentos de Édouard-Denis Baldus sobre a construção da linha de caminho de ferro norte-sul, entre Paris e Lyon entre 1855-1859, ou ainda os levan-

tamentos épicos de reconhecimento do Oeste americano, da autoria de fotógrafos como Charles L. Weed ou Carleton Watkins.

A fotografia pode assim, de forma ampla, imbuir-se tanto do espírito prático e de grande incremento tecnológico como da permanente fruição espiritual da natureza e da sua componente estética.

Nesta breve abordagem interessa-nos, contudo, tecer algumas considerações relativamente ao desenvolvimento da fotografia de paisagem documental em Portugal.

Em termos de inventário e dentro do espírito de fidelidade ao real que a fotografia rapidamente conquistou, desde os finais do século XIX, assistimos a uma utilização efectiva e programada da fotografia com o objectivo de produzir testemunhos visuais das alterações da paisagem natural. Assim, no final do século XIX, os ecos da Revolução Industrial e as políticas de progresso tecnológico definidas pelo "Fontismo" foram determinantes para a alteração da paisagem natural, sobretudo no que diz respeito à construção do caminho de ferro. A fotografia irá desempenhar aqui um papel fundamental, sendo de destacar os levantamentos sistemáticos e rigorosos de Emilio Biel (1838-1915), que constituem hoje um acervo importantíssimo para compreendermos o modo como a paisagem rural e natural foi sendo alterada pela chegada do caminho de ferro e de toda a sua engenharia.

Nas muitas imagens que constituem esse levantamento podemos constatar esse confronto entre o cenário naturalista por excelência e a imposição de pontes, carris, locomotivas, enfim, símbolos de pedra e ferro dum nova ordem económica e ambiental. São imagens que revelam um tempo histórico de transição, que mais do que uma fractura na paisagem anunciam uma nova sociedade.

E se a novidade tecnológica era objecto de registo fotográfico, também a história e os seus vestígios foram, desde logo, um dos temas e uma das vertentes privilegiadas para o exercício da observação fotográfica. Podemos apontar como exemplo o projecto inovador e marcante do arquitecto Joaquim Possidónio Narciso da Silva (1806-1896) que levou a cabo o registo fotográfico do património histórico nacional, publicado >>

<< no *Álbum Revista Pittoresca Descritiva de Portugal com Vistas Photographicas*, datado de 1862.

Nestes dois exemplos estão de certa forma resumidos alguns dos aspectos que evidenciam a aplicação funcional e documental da fotografia no final do século XIX.

O Estado e as forças económicas depressa compreenderam que a vertente documental da fotografia servia tanto como elemento de preservação da história, como podia ser um meio de divulgação das obras e das concretizações do presente.

A fotografia tornou-se também, já no século XX, mas cumprindo uma tradição que se vai tecendo no século XIX, um objecto que inspirava o conceito de viagem. As aplicações que a fotografia conhece com a banalização dos seus processos de reprodução tipográfica, como é o caso do bilhete postal, foi fulcral para o acto de divulgação e propaganda dos lugares, numa altura em que o ainda imberbe conceito de turismo começa a desenvolver-se.

Se a viagem permanece um privilégio, o acesso às vistas de lugares longínquos ou não tão longínquos assim, constitui-se como propaganda possível para os mais favorecidos, lugar de sonho para os menos afortunados. Elaborar-se desta forma um inventário que se torna quase uma matriz, qualquer que seja o lugar a ser fotografado, que procura cumprir dois objectivos principais – serem vistos como lugares de excepção e de evasão.

É precisamente isso que podemos observar nas imagens do espólio da Casa Havanesa da Figueira da Foz, certamente produzidas com vista à divulgação das belezas naturais e construídas da terra e que terão sido, em muitos casos, objecto de produção massiva em bilhetes postais.

O grande plano, a vista quase panorâmica impõe-se como requisito principal das imagens de exterior, especialmente patente nas vistas de mar e terra. A representação da Figueira da Foz como um dos lugares privilegiados de lazer da nova burguesia do século XX, é patente nas imagens que captam breves cenas de beira-mar ou nas que dão testemunho da concorrência da praia e do passeio marítimo a ela adjacente. Lugar duma nova fruição, lugar da expressão do ócio como símbolo de ascensão social, como impressão material dum luxo.

Da mesma forma, lugares como o Jardim Municipal, o Hipódromo ou o Casino reflectem as vertentes públicas desse mesmo entorno social privilegiado, ao mesmo tempo que afirmam a excelência patrimonial ou a riqueza natural do lugar.

Destinadas a traduzir uma realidade construída, moldada, estas imagens cumpriram de forma eficaz o papel propagandista da fotografia e a sua capacidade massiva de mostrar. Assim como tornaram possível encurtar distâncias, trazer a cada vez um maior número de pessoas a possibilidade de “olharem” lugares então só imaginados.

De certa forma, a fotografia constituiu-se como a primeira e mais rudimentar forma de conhecer mundo, sem que fosse necessária a deslocação. O acto da viagem adquiriu com a fotografia uma dimensão espiritual, uma dimensão de conhecimento visual que se substituiu ao relato antigo dos lugares, com toda a dimensão exaltante que “poder ver” adquiriu. §

Emília Tavares é Conservadora para a área da Fotografia e Vídeo no Museu do Chiado - Museu Nacional de Arte Contemporânea (Lisboa), tendo produzido ainda inúmeras exposições. Mestre em História da Arte pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, tem realizado estudos sobre a fotografia e propaganda em Portugal no período do Estado Novo, com edição da tese de mestrado nesta área, pela Mimesis, em 2001. Tem desenvolvido uma actividade regular na área da crítica, bem como na realização de seminários e conferências, em diversas instituições e, mais recentemente, de comissariado com as exposições 1980-2004, anos de actualização artística nas colecções do Museu do Chiado-MNAC, Museu Francisco Tavares Proença Júnior, Castelo Branco, 2004 e Joshua Benoliel (1873-1932) - repórter fotográfico, LisboaPHoto, Cardoaria Nacional, Lisboa, 2005).