



Exemplo e atualidade de Manuel Alvarez Bravo

Exemplarity and contemporary relevance in Manuel Alvarez Bravo

Marcos Fabris¹

Resumo: Este artigo pretende apresentar e problematizar algumas das características primordiais das imagens produzidas pelo fotógrafo mexicano Manuel Alvarez Bravo, salientando a originalidade do caráter narrativo de sua produção imagética, eminentemente de cunho modernista. Pretende-se também discutir algumas de suas filiações estéticas e políticas, sem contudo apartar estas esferas do campo de sua produção artística.

Palavras-chave: Fotografia, Crítica, México, Manuel Alvarez Bravo

Abstract: This article intends to present and problematize some of the core characteristics of the images produced by the Mexican photographer Manuel Alvarez Bravo, underscoring the originality of the narrative character in his modernist imagery. Some of his artistic and political filiations will be discussed, attempting to connect them with his artistic oeuvre.

Keywords: Photography, Criticism, Mexico, Manuel Alvarez Bravo

“Um escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém. O caráter modelar da produção é, portanto, decisivo: em primeiro lugar, ele deve orientar outros produtores em sua produção e, em segundo lugar, precisa colocar à disposição deles um aparelho mais perfeito. Esse aparelho é tanto melhor quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto maior for sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores ou espectadores. Já possuímos um modelo desse gênero, do qual posso falar aqui rapidamente. É o teatro épico de Brecht.” (BENJAMIN, 1993, p. 132).

I

Com todas as possíveis implicações do fato, o fotógrafo mexicano Manuel Alvarez Bravo (1902 – 2002) já faz parte do panteão de fotógrafos latino-americanos consagrados pela História da Fotografia, pelo crescente mercado das artes fotográficas e pelo não menos significativo circuito de grandes exposições em prestigiosas vitrines nacionais e internacionais. Uma das últimas grandes retrospectivas dedicadas ao artista foi uma

¹ Doutor em Letras pela FFLCH – USP, pós-doutorado em Columbia University (Nova York), pós-doutorado na Université Paris Ouest Nanterre (Paris), pós-doutorado no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC USP.

“nova” mostra no museu Jeu de Paume de Paris intitulada “Manuel Alvarez Bravo – unphotographeauxaguets” [Manuel Alvarez Bravo – um fotógrafo à espreita], de 16 de outubro de 2012 a 20 de janeiro de 2013.

Novamente, a “magnitude” de sua produção nos foi revelada, sobretudo nas imagens produzidas a partir de 1930, época na qual abandona definitivamente sua fase inicial pictorialista² para adotar uma postura mais “criativa”, “moderna”. A curadoria, os textos e a seleção e disposição das imagens orientam a “nova” recepção nos termos do velho viés formalista. Ao esquivar-se do que abstratamente sugere como leitura “estereotipada”, a mostra louva o “discurso poético” e a maestria formal do artista, decantada em reflexos e *trompe l’œil*, típicos das grandes metrópoles, nos corpos que se alongam pelo solo reduzidos à “simples massa”, nos fragmentos, no décor minimalista, na harmonia geométrica e nos objetos com múltiplos significados – todos pertinentes e equivalentes – produto do suposto experimentalismo do fotógrafo no uso de cores, formas e volumes.

Sem prejuízo do fato de que Bravo realmente experimentou ou, se preferirmos, “testou” todos estes elementos ao longo das oito décadas em que produziu sua obra, o público que visitou a mostra em solo francês perdeu mais uma chance de experimentar, por sua vez, um sabor realmente inédito ou nova visada crítica na mostra dedicada ao mestre, a saber, seu efetivo compromisso – artístico e político – com as classes trabalhadoras de seu país, ausentes das mostras em geral. O interesse do fotógrafo pela experiência dos despossuídos, dos pobres, dos trabalhadores, enfim, é emblemático de seu alinhamento e engajamento político, decantado nas escolhas formais feitas em termos fotográficos pelo artista. Residirá precisamente aí, creio, sua tendência artisticamente progressista e seu posicionamento político, de par com esta, perante todo um modo de vida e uma cultura inclusive artística – a sua. E como se equacionariam as relações entre forma e conteúdo em sua produção fotográfica? O que revelariam elas sobre o México de Bravo? Que significaria, para Bravo, estar “à espreita”?

Muitas das fotografias produzidas pelo artista poderiam ser escolhidas como objeto de análise para este brevíssimo estudo: o corpo de sua obra é extenso e, acima de tudo, coeso. Os olhares mais detidos logo percebem que suas imagens se inter-relacionam e se complementam (e não simplesmente pela ação de um tempo em abstrato, como nos

² Em linhas gerais, podemos dizer que o pictorialismo é o primeiro movimento artístico constituído em torno da fotografia, ainda próximo de seu surgimento no século XIX. Ele floresce primeiramente na Europa entre 1889 e o início da primeira guerra mundial, pregando que os “fotógrafos-estetas” deveriam sobretudo preocupar-se com a beleza em detrimento do fato. Posteriormente, expande-se para outras áreas, inclusive o oriente. Manuel Alvarez Bravo não desconhecia esta estética, que circulava inclusive por meio de publicações presentes também no México.

informa a curadora da mostra parisiense³), adensando uma *unidade* que claramente pretende tecer uma *narrativa* nada metafísica. Para iniciar uma investigação produtiva a respeito desta arte que denominei (eminentemente) narrativa e a natureza desta narração, gostaria de ater-me ao estudo de uma imagem em particular⁴, representativa no conjunto da obra de Bravo inclusive (mas não apenas) por conta da superexposição que (ainda) sofre numa sociedade midiática que insiste em desenraizar a produção cultural de seu solo histórico. Banalizada e despolitizada no contexto de sua obra, tornou-se “icônica”, “bela”, “um símbolo” – no limite, a “Mona Lisa” de Bravo. “*Obrero em huelga, asesinado*”, de 1934, merece, portanto, maiores considerações⁵.

II

Nesta fotografia, um homem jovem encontra-se deitado no chão; seus traços fisionômicos revelam suas origens indígenas. Seus trajés simples, manchados, nos mostram sua possível origem social: um camponês, um operário ou um homem do povo – mais tarde, o autor nos confirmará tal impressão através do título da fotografia. Seu corpo, da altura de suas coxas à cabeça, é visto muito de perto e cruza toda a imagem da esquerda para a direita. Ao contrário de “*El soñador*”, de 1931, imagem “semelhante” na qual um homem tem os olhos fechados e parece dormir tranquilamente, *Obrero* aparenta estar alerta: mantém seu olho aberto que “olha” para cima com certa “placidez” e de modo um tanto “altivo” ou “desafiador”, quiçá “heroico”. Sua cabeça, posicionada à direita e levemente acima de uma linha imaginária que dividiria a fotografia ao meio horizontalmente, está coberta de sangue, que escorre até o canto direito inferior da imagem. Seu braço esquerdo, estendido sobre o chão, posiciona-se em primeiro plano de modo a formar um ângulo aproximado de 90º com a linha de sangue que escorre de sua cabeça. Dado o arranjo formal da imagem, incluindo o ponto de vista adotado pelo fotógrafo, o observador é posicionado literalmente ao lado do homem retratado. O que parece ser um tecido negro serve de fundo para a figura deitada.

³ A declaração da curadora, juntamente com uma breve descrição da exposição, poderá ser encontrada em: <http://lemagazine.jeudepaume.org/2012/12/l-ouvrier-en-greve-assassine-raconte-par-laura-gonzales-flores/>

⁴ Não cabe aqui fazer uma extensa exposição e análise de toda a obra do autor. Acredito que o número de imagens não limite, necessariamente, a análise inicial da obra de Alvarez Bravo como um todo nem do que ela representa em termos sociais, políticos, econômicos e históricos. Conforme a teoria crítica dialética elaborada por Theodor Adorno, <http://lemagazine.jeudepaume.org/2012/12/l-ouvrier-en-greve-assassine-raconte-par-laura-gonzales-flores/> o “fragmento artístico”, ou seja, a obra de arte - neste caso a fotografia proposta - não seria simplesmente uma “parte representativa” do todo, mas o “todo” em uma única parte. É a partir desta premissa que proponho o estudo de apenas uma única imagem para dela derivar a discussão que segue. Para as considerações do filósofo alemão sobre o tema, ver ADORNO, T. *Cultural Criticism and Society*. **Prisms**. Cambridge, Ma.: The MIT Press, 1994.

⁵ A peça publicitária veiculada pelo museu Jeu de Paume para a referida exposição elegeu justamente *Obrero...* como a imagem a ser comentada pela curadora responsável. Sua apreciação da imagem pode ser encontrada em <http://lemagazine.jeudepaume.org/2012/12/l-ouvrier-en-greve-assassine-raconte-par-laura-gonzales-flores/>.

A partir da descrição acima, o espectador se dá conta que o homem “ao seu lado” está provavelmente morto e, ao contrário do que afirma o crítico A. D. Coleman, poucos considerariam a hipótese de morte por “hemorragia interna” (COLEMAN, 1997). Da sarjeta, a seu lado, observamos a quantidade de sangue que jorra de sua cabeça, ensopa seus cabelos e escorre pelo chão. A violência e a dramaticidade evocadas pela imagem de fato desautorizam a sugestão de “morte natural” ou “falha dos órgãos internos: ao olharmos o corpo *deste ponto de vista*, nos damos conta que a suposta morte do corpo ao lado só pode ter ocorrido de modo violento. Finalmente o título sugerido, “*Obrero em huelga, asesinado*”, refuta em definitivo a alternativa proposta por Coleman, ratifica a ideia de morte e atribui um caráter altamente político à imagem: não se trata simplesmente de um “homem”, mas de um “*obrero*”, nem um trabalhador qualquer, mas um “*obrero em huelga*”⁶, que presumivelmente lutando por seus direitos trabalhistas, ou em nome de uma classe – a classe social mexicana que mais parece interessar a Alvarez Bravo – foi *asesinado*, e não “morto”⁷, num título que claramente sugere maior compromisso com esta classe, revelando não apenas uma “simpatia” mas seu alinhamento e engajamento político e social mais profundos⁸.

A sensação de violência e dramaticidade desta imagem, seu caráter político, bem como o *ethos* dos *strata* retratados por Alvarez Bravo, evocado de maneira tão contundente nesta fotografia, estão intimamente ligados à forma escolhida pelo fotógrafo para retratar o conteúdo da imagem. Vejamos como alguns destes procedimentos formais são aqui equacionados.

As linhas retas presentes na imagem criam uma direção – e tensão – de forças no que diz respeito à condução do olhar do espectador. Graças à forte relação de subordinação destas linhas, de qualquer ponto em que se comece a olhar a imagem, somos sempre, e irremediavelmente, remetidos ao epicentro da fotografia: a cabeça do homem morto. Assim, das coxas passa-se pelo corpo e chega-se à cabeça. Se o olhar desvia e percorre a mancha de sangue até o canto direito da fotografia, na vã tentativa de “viajar” pela imagem, hipoteticamente “(re)criando” significados, depara imediatamente com um contraponto, o braço estendido do trabalhador. Este é mais um caminho que novamente conduz o olhar à cabeça do morto. A força inexorável com que o espectador é

⁶ Trabalhador em greve, no espanhol.

⁷ Como num hipotético título “*Homem morto*” ou mesmo “*Trabalhador morto*”.

⁸ A curadora da mostra francesa dedicada ao artista parece concordar, ao menos em termos, com o crítico A. D. Coleman. Discorrendo sobre os materiais que compõem a exposição, ela menciona a “beleza” de *Obrero...*, um homem “ainda não completamente morto, mas entre a vida e a morte – um entre-lugar tão presente na obra do artista”. As informações podem ser encontradas no sítio eletrônico do museu Jeu de Paume, acima referido.

mais que simplesmente remetido mas impelido, coagido, constrangedoramente arremessado a este *punctum* (BARTHES, 1984) é seu *fatum*, tão grande (e inescapável?) quanto o do próprio trabalhador assassinado nestas condições: assim como o morto nesta imagem, nós, espectadores (apenas?), não temos muita escolha. Por onde quer que nossos olhos vaguem, depararemos sempre com nosso “destino”, ou seja, o de encarar de perto o objeto da fotografia – nosso duplo – e tudo aquilo que ele evoca: a desigualdade e injustiça sociais, as lutas, o sistema (injusto?) no qual o trabalhador estava inserido e que o levou à morte, enfim, toda a representação das (possíveis) relações (imaginárias) do sujeito – ou do assunto/tema – face às suas condições (reais) de existência.

Se este uso particular das linhas ratifica o *pathos* da imagem, o valor tonal (todas as variações de cores, do preto ao branco) o reforça ainda mais. O uso das diferentes gradações de cinza, incluindo o preto máximo e o branco alvo, permitem que o corpo do trabalhador morto seja “projetado” para fora da imagem (lembremo-nos de que estas são escolhas feitas pelo fotógrafo e que envolvem, entre outras questões, a fotometria, ou seja, a medição da quantidade e qualidade de luz e sua utilização, a forma de revelação do filme e a ampliação das cópias, atribuindo-lhes então o contraste desejado). Vejamos de que forma isto se dá neste caso.

Este corpo “ejetado” atinge o espectador (que *já* se encontrava visualmente aproximado da imagem) de modo implacável, pois o tecido escuro, quase negro, que serve de pano de fundo para a cena, “impede” uma “fuga” do olhar por trás. O chão no primeiro plano, com seus diferentes tons de cinza, do mais claro ao mais escuro, porém todos um tanto neutros, serve de apoio para o corpo do homem, ao mesmo tempo que o arremessa, já que este corpo difere drasticamente do resto da imagem quanto aos tons de cinza e branco. Assim, a camisa posicionada quase ao centro do quadro, de um branco alvo, límpido, pois está coberta de luz – ela é de fato a parte mais iluminada da cena – contraposta ao fundo negro e “amparada” pelo primeiro plano com seus tons de cinza “médio”, acaba por adquirir volume suficiente – quase autônomo – para projetar-se para fora da imagem, trazendo com ela todo o corpo do homem. A proeza com que Alvarez Bravo faz uso dos recursos técnicos e compositivos é notável; estes encontram-se a serviço de uma ideia mestra ou narrativa, que sem autonomização, truques estetizantes ou pura metafísica pretende salientar o assunto da imagem, e por conseguinte as questões sociais, políticas e ideológicas por ela evocadas.

E novamente: o ponto de vista utilizado pelo fotógrafo, ou seja, a tomada da imagem no mesmo plano em que se encontra este homem morto, influencia

poderosamente o modo como a imagem é percebida e recebida pelo espectador. Ela provavelmente não causaria o mesmo impacto se tivesse sido tomada sob outro ângulo, por exemplo de cima para baixo ou mais distante do corpo. Nesta situação hipotética, o espectador não teria a sensação de estar, como de fato parece ocorrer nesta imagem, literalmente ao lado deste homem (e, como ele, agonizando?), quase como se pudesse tocá-lo, dada a sua proximidade, inclusive (e não por acaso, também) dos temas políticos, sociais e ideológicos evocados pela fotografia.

A determinação do ângulo de tomada da imagem pelo fotógrafo revela, portanto, uma posição ideológica. Se Alvarez Bravo utiliza-se de planos abertos para contextualizar o homem em seu meio, como em *“Bicicletas en Domingo”*, de 1966 ou *“Paisaje Chamula”*, de 1967, de forma a inseri-lo em seu *habitat* geográfico, social, político e histórico, também aqui seu homem mexicano é posto em contexto. Se ele, no entanto, escolheu utilizar-se de outro recurso, uma tomada mais fechada – fazendo uso de uma objetiva 50 mm aproximada do assunto ou mesmo de uma teleobjetiva – é porque a imagem ganharia vigor ao tensionar seu objeto.

Sua escolha na forma permite estabelecer relações mais complexas com o conteúdo socio-histórico sedimentado na imagem: a tragédia “pessoal” da morte deste indivíduo extrapola seu caráter “doméstico” e dialoga com o contexto socio-histórico ao qual este indivíduo e toda uma classe social pertencem. Em outras palavras, a forma utilizada por Alvarez Bravo faz com que esta imagem, um fragmento conectado ao seu todo e imerso na história, possa ser vista em termos que são “simultaneamente pessoais, políticos, econômicos, dramáticos, cotidianos e históricos” (BERGER, 1991). Ao escolher este ponto de vista, e não um outro qualquer, Alvarez Bravo abertamente toma partido: ele estabelece uma hierarquia de valores dentro do quadro e, por conseguinte, também fora dele.

Esta hierarquia e valor “externo” à imagem ligado ao ponto de vista escolhido é precisamente o caráter de “estranhamento” que este ponto de vista pode proporcionar ao espectador (pensemos no teatro épico de Brecht). A proximidade um tanto “incomum”, talvez mesmo “insólita” do objeto (ao menos *deste* objeto) – se comparada ao ponto de vista tradicional, aquele da câmara frontal à altura dos olhos do fotógrafo desmistifica a autoridade do olho-sujeito burguês de privilegiar um determinado ponto de vista e estabelecer por si só uma hierarquia de valores. Alvarez Bravo põe esta autoridade em xeque quando escolhe este ponto de vista um tanto “insólito”, questionando a “objetividade” fetichista de determinadas formas de produção imagética – sobretudo a da fotografia (e do cinema) como cópia fiel da realidade. Este ponto de vista “alternativo”

atribui à imagem um caráter altamente revolucionário ou, se preferirmos, épico – porque representa, além de “ações”, “condições”: “o teatro épico não reproduz condições, mas as descobre. A descoberta das situações se processa pela interrupção dos acontecimentos” (BENJAMIN, 1993, p. 81).

III

Os procedimentos formais acima descritos e utilizados por Alvarez Bravo revelam, em suas relações com a realidade “visível”, uma certa dissolução, um certo distanciamento do uso tradicional de procedimentos formais mais comumente utilizados por outros fotógrafos, inclusive outros latino-americanos, como Alejandro Witcomb na Argentina, Meliton Rodriguez em Medellín ou J. M. Figueroa no Peru. Sua produção parece ter um caráter genuinamente modernista, ou seja, sua arte de “vanguarda” pretende falar sobre aquilo que está debaixo das aparências do “visível”, e o faz de maneira singular: ela não celebra a mercadoria (neste caso, o corpo do trabalhador posto à venda no mercado de trabalho) mas, bem ao contrário, expõe criticamente os resultados das operações de natureza mercadológica. Deste modo, a imagem aqui considerada, assim como o conjunto da obra de Manuel Alvarez Bravo, cumpre a função que a obra de arte socialmente consequente deve ter: a de revelar conteúdos de verdade de seu tempo, explicitando as devidas relações materiais nas relações de produção, permitindo que se possa expressar o que a ideologia encobre. Desta maneira, sua obra – *Obrero* naturalmente inclusa – não poderia senão aludir de modo particularmente elucidativo à própria História por trás da narrativa que pretende urdir (ela própria, tão histórica como seus assuntos, formas e conteúdos).

Quanto ao possível elemento surreal de seu trabalho, um *topos* na fortuna crítica do artista, se Alvarez Bravo tem algo de surrealista, denominação que lhe foi outorgada por membros proeminentes do movimento na Europa e rejeitada pelo próprio fotógrafo, é graças ao fato de que, assim como Eugène Atget, ele desinfeta a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional, calcada na produção de retratos feitos da maneira mais tradicional, *à la carte-de-visite*. Como o mestre francês, ele (re)inicia um processo de saneamento e purificação da fotografia latino-americana, e começa a libertar o objeto de sua aura (BENJAMIN, 1993). Até mesmo seus retratos, como “*Margarita de Bonampak*”, de 1949 ou “*Retrato desagradable*”, de 1945, em nada lembram a tradicional arte do retratar.

IV

Considerando-se que as formas artísticas são expressões de conteúdos socio-históricos decantados, não seria exagero afirmar que Manuel Alvarez Bravo, assim como outros grandes artistas de semelhante tradição modernista, nos oferece a real possibilidade de derivar os conteúdos acima descritos a partir da análise dos procedimentos formais por ele utilizados. Daí a importância de uma descrição com acuidade de tais procedimentos. Assim, a afirmação do crítico inglês John Berger de que o arranjo formal de uma fotografia nada explica (BERGER in TRACHTENBERG, 1980) parece um tanto extrema, senão equivocada.

Porém é o próprio Berger, em um outro ensaio, quem sugere balizas críticas para uma fotografia alternativa àquela que se põe explicitamente à disposição e serviço do mercado hegemônico e da livre circulação de mercadorias (inclusive da arte e da cultura como mercadoria) e que se aplicariam, creio, à produção de Alvarez Bravo:

“as palavras, comparações e signos [utilizados] devem criar um contexto para uma fotografia [...] [Estes elementos] devem marcar e ao mesmo tempo permitir diferentes abordagens [...] e criar um sistema radial que deve ser construído ao redor da fotografia, de forma que ela possa ser vista em termos que são simultaneamente pessoais, políticos, econômicos, dramáticos, cotidianos e históricos” (BERGER, 1991, p. 67).

Este “sistema radial” proposto por Berger utiliza-se dos elementos inerentes à imagem tais como pontos, linhas, retas, planos, contornos, cores, texturas, volumes, ponto de vista, escala, proporção, profundidade de campo, quantidade e qualidade do foco, entre outros, bem como daqueles característicos à técnica fotográfica, como tipo de equipamento utilizado, analógico ou digital, tipos de lente, valor tonal, contraste do filme, contraste do papel, possíveis manipulações manuais ou digitais tanto na revelação quanto na ampliação ou qualidade do grão para valorizar e incentivar a produção de imagens com maior poder de reflexão e questionamento, que auxiliem a desmascarar as formas aparentemente já naturalizadas de manipulação ideológica impostas pela força do capital.

Cabe mencionar que um produtor de imagens na esteira de um Bravo (ou de toda a família artística a que pertence), fotógrafo ou artista, não criará sua produção “do nada”, utilizando-se apenas de sua “sensibilidade ou criatividade individual”. A utilização do

sistema radial proposto por Berger para a produção de imagens, bem como qualquer outra forma de produção utilizada pelo artista, é na verdade produto de formas já disponíveis e criadas socialmente. Como explica o crítico inglês Raymond Williams, cabe ao artista conscientizar-se, antes de mais nada, de seu alinhamento político, ou seja, sua “situação social, modos de vida e visões de mundo” para então se engajar num processo de “produção artística suficientemente comprometido com a realidade social” (WILLIAMS, 1989).

Em tempos de confronto global e aberto entre Trabalho e Capital, numa atmosfera que combina incertezas, medos e esperanças, a fotografia de Bravo traz um sopro de vida à decadência elegante da arte pós-moderna. Contra toda a miséria, barbárie e pobreza de experiência, Bravo ajuda a reacender a esperança em dias melhores. Ao incorporar a miséria, a barbárie e a pobreza de modo crítico em suas imagens, o fotógrafo cata as migalhas que a história dos vencedores reservou aos vencidos. A elas atribui nova função, que agora nutrem esperanças impulsionando para frente, rejeitando “a imagem do homem tradicional, solene, nobre, adornado com todas as oferendas do passado, para dirigir-se ao contemporâneo nu, deitado como um recém-nascido nas fraldas sujas de nossa época”. (BENJAMIN, 1993, p. 116).



Obrero em huelga, asesinado, 1934 – Manuel Alvarez Bravo

Bibliografia

ADORNO, T. *Conferência sobre lírica e sociedade*. In **Os pensadores XLVIII**. São Paulo: Abril, 1975.

Aperture Masters of Photography – Manuel Alvarez Bravo. Hong Kong: Aperture, 1997.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BARTHES, R. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BERGER, J. *Uses of Photography*. in **About Looking**. New York: Vintage International, 1991.

TRACHTENBERG, A. (org). **Classic Essays on Photography**. New Haven: Leete's Island Books, 1980.

WILLIAMS, R. **Resources of Hope**. Londres & Nova York: Verso, 1989.