



A FOTOGRAFIA ENTRE A ARTE POPULAR E A ARTE ERUDITA

Marcos Fabris¹

<http://lattes.cnpq.br/4478948224543956>

RESUMO - Este artigo pretende discutir alguns dos aspectos que marcam o estabelecimento e a dissolução das fronteiras entre dois pólos convencionalmente descritos como arte culta e arte popular, tecendo paralelos entre o teatro de variedades, forma de expressão popular por excelência, e a fotografia, expressão artística que desde seus primórdios circula entre os dois extremos deste contínuo. Nestes termos, ambiciona-se verificar como determinadas condições sócio-históricas favorecem a criação de recursos formais que minimizam, ou suprimem, tais distinções consagradas pela crítica de arte.

PALAVRAS-CHAVE - Fotografia, vaudeville, Weegee, crítica de arte, modernismo.

ABSTRACT - This article aims to discuss some of the aspects that underscore the establishment and the dissolution of the borders between two poles conventionally described as high art and popular art, establishing parallels between vaudeville, a popular art form *par excellence*, and photography, an artistic expression which, since its inception, has circulated between the two extremes of this continuum. It is our intention to verify how some socio-historical conditions favour the creation of formal and artistic structures that can minimise, or altogether suppress, traditional distinctions consecrated by art criticism.

KEYWORDS - Photography, vaudeville, Weegee, art criticism, modernism.

A oposição entre “espetáculo sério” e “entretenimento” já era um fato consumado na vida cultural de Nova York pelo menos desde 1830. Geograficamente, o primeiro tinha assento na Broadway enquanto o segundo espalhava-se pela cidade, mas concentrava-se sobretudo numa das ruas mais populares do sul de Manhattan, *the Bowery*, a anti-Broadway *par excellence*. Enquanto uma representava essencialmente o teatro burguês frequentado por *le tout New York* (embora nem sempre tenha sido assim: a Broadway era, em seus primórdios, uma

¹ Doutor pela FFLCH-USP; pós-doutorado pela Universidade de Columbia, Nova York; pós-doutorado pelo MAC-USP Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo; marcosfabris@usp.br



rua de atrações populares) a outra significava diversão para a classe trabalhadora, a quintessência do “circo das massas”, e por “circo” entendam-se atrações circenses e burlescas, cinemas, cabarés, gabinetes de curiosidades (os chamados *dime museums*) e, além de bares e restaurantes populares, os teatros de variedades.

Após sucessivas tentativas frustradas de competir com os espetáculos em cartaz na concorrente, com intuito de firmar-se como alternativa a esta e, quiçá, suplantá-la em qualidade (naturalmente nos termos em que o conceito de “qualidade” era – e ainda é! – concebido) mas sobretudo em faturamento, *The Bowery* finalmente se constitui como uma rua de arte proletária feita pelo e para o proletariado, uma espécie de *Boulevard du Crime* nova-iorquino. Em seus tempos áureos, entre 1840 e 1850, seus membros tinham voz ativa no que dizia respeito aos integrantes que comporiam os espetáculos, bem como o tipo de produção que deveria ser apresentada nos teatros, como em *Beulah Spa* e *Two of the B'boys*, peças que incorporavam alguns dos frequentadores assíduos do local à narrativa ou *A Glance at New York* e *New York as It Is*, que pretendiam investigar a vida na cidade do ponto de vista dos habitantes locais “como ela era”.

Contudo, a rápida consolidação da indústria do espetáculo na cidade, chancelada por turnês de artistas já publicamente consagrados no universo do teatro “sério” com a grife de uma Sarah Bernhardt, e a transformação de escritores em produtores artísticos e/ou donos de teatros (August Daly, David Belasco ou Henry D. DeMille), que expandiam e diversificavam seus negócios, não deixava alternativa a *Bowery* senão a decadência. Por volta dos anos noventa do século XIX era claro que a vida cultural da rua encontrava-se moribunda e não resistiria muito mais, não fosse a chegada de novas forças, com seus próprios talentos, platéia e repertório. Uma delas era o *Yiddish Theater*, com produções que desde 1889 tinham lugar na *Bowery*, primeiro com a encenação de clássicos como Shakespeare ou Ibsen, mas que logo traria montagens de peças escritas pelos próprios membros dos diversos grupos que proliferavam na cidade (como *The Wild Man* e *God, Man and the Devil*, de Jacob Gordin). Não raro, a comunidade local de imigrantes somava forças para auxiliar na arrecadação de fundos permitindo que companhias estrangeiras se instalassem na cidade e seus espetáculos pudessem ser encenados – dentre alguns dos casos mais famosos, a ajuda organizada por Emma Goldman para receber e instalar a companhia russa de Paul Orloff e Alla Nazimova num



teatro da rua 31 (SANTE, 1991) – o que significava, em termos práticos, a expansão geográfica e ideológica das fronteiras de atuação dos grupos, do sul do *Lower East Side* rumo ao norte de Manhattan.

O outro fator responsável pela sobrevivência da *Bowery* como centro de cultura popular foi a consolidação no local do teatro de variedades, o *vaudeville*. Na verdade, ele existia como atração em vários pontos da cidade. No entanto, encontraria aqui uma situação privilegiada para seu (re)florescimento. Graças a leis criadas ou ignoradas por grupos ou líderes locais influentes, os teatros operavam sete dias por semana, o que em si já configurava uma infração a disposições estabelecidas pelas autoridades responsáveis (que elegantemente as ignoravam mediante acordos distantes de quaisquer códigos legais ou éticos). Seu público era majoritariamente pobre, composto por norte-americanos e imigrantes da região. Não raro viviam no limiar da miséria e faziam qualquer coisa para garantir sua sobrevivência – o que não excluía o trabalho nestes mesmos teatros ou, sempre que a oportunidade se apresentava, a prática de todo tipo de trambique e contravenção. Todos pareciam circular, em suma, por uma zona limítrofe entre a lei e o delito, a ordem e a desordem, sem muitos meios-tons entre um extremo e outro. A rua tinha mais uma significativa vantagem sobre os outros locais da cidade: contava com os resquícios da tradição e memória populares, pois o gênero nascera ali por volta dos anos quarenta do século XIX com espetáculos que incluíam números de menestréis, mágica e ventriloquia, portanto desde o princípio uma arte de cunho essencialmente popular, já que dela ausentes as referências alegóricas aos sistemas hegemônicos da alta-cultura.

Aos poucos estes números seriam incorporados às peças encenadas nestes teatros (normalmente melodramas), nunca como parte de seu enredo ou narrativa, mas como números menores de diversão ligeira, portanto inferiores hierarquicamente, nos intervalos dos espetáculos principais. Começariam a ganhar cada vez mais espaço e representatividade porque as platéias se identificavam, de forma bastante direta, com seus assuntos, temas, tipo de humor e modos de concepção e encenação. Não tardou até que dois terços do programa de um estabelecimento típico consistisse de quadros característicos do teatro de variedades. Por volta de 1900 já somavam cem por cento do programa em casas a eles especialmente consagradas, como o famoso *Miner's*.



Os números aqui apresentados eram variados, compostos por equilibristas, malabaristas, dançarinos, comediantes, músicos, cantores adultos e mirins (em geral *newsies*, vendedores ambulantes mirins de jornal, que rapidamente conquistavam a simpatia da platéia), atores, declamadores de poemas, beldades em trajés sumários, e, dentre tantos outros, artesãos que demonstravam suas habilidades manuais, como modelar argila ou algo semelhante (SANTE, 1991). A sequência dos quadros não tinha, necessariamente, uma ordem pré-estabelecida e suas ligações não respeitavam as convenções da narrativa tradicional do drama burguês, em grande parte pelos próprios ritmos da imprevisibilidade e improvisação impostos à sobrevivência física de seus participantes e, por conseguinte, às possibilidades de existência do próprio espetáculo. Assim, o fluxo da narrativa tradicional sai de cena para dar lugar a uma estrutura de caráter episódico (como, por exemplo, num sonho). Decorre que a aparência geral de “naturalidade” do espetáculo desanda; por esta via, as marcas de sua execução não podem senão se darem a ver, fazendo-se presentes ao apontarem para si através dos saltos e improvisos que lhe são constitutivos. O que parecia “bem feito” num outro tipo de fazer artístico toma aqui um aspecto rudimentar de “bricolagem”, já que o espetáculo acaba por explicitar os procedimentos materialmente necessários para criar cada uma de suas células constitutivas, ou seja, cada unidade ou quadro e, no conjunto, o mosaico que compõe o todo deste organismo vivo. Entornada a pseudo-naturalidade, estranha a esta nova constituição, explicitam-se, imperiosamente, pelos procedimentos da superposição e da montagem, os elementos materiais que apontam para as marcas do trabalho realizado. E tudo aqui contribui para iluminar não apenas a obra em si, mas também a estrutura ou armação que a emoldura:

1. a modificação ou modulação por parte do artista de seu número segundo as reações imprevisíveis de uma platéia ativa, regulando assim o ritmo da apresentação, ou seja, a ausência de ações padronizadas por parte do artista-trabalhador ao mesmo tempo que recebe e reage a impulsos externos, os estímulos físicos do público;

2. a síntese visual e gestual que disso decorre, oriunda da mímica e da pantomima;

3. o aspecto satírico, empréstimo direto da linguagem da caricatura, que esta síntese visual pode adquirir;

4. a fisicalidade das ações apresentadas no palco e a destreza e controle técnicos necessários para bem executá-la, requisitos fundamentais que, se ausentes, podem



comprometer o artista a ponto de causar-lhe danos físicos graves o suficiente para afastá-lo de seu ganha-pão;

5. a mescla de gêneros considerados distintos ou díspares, presentes no mesmo número ou espetáculo;

6. o tratamento de temas do cotidiano daquelas pessoas, artistas e espectadores, numa abordagem em sintonia com seus assuntos (JENKINS, 1992).

O conteúdo desta matéria consiste primordialmente na descrição da vida da classe trabalhadora num ambiente geográfico e material ancorado no trabalho, nos esforços físicos e na improvisação. Tudo nesta atmosfera a isto se sujeita e disto decorre. Tomemos a precariedade das acomodações das classes trabalhadoras, que a qualquer momento dependeriam de planos emergenciais concebidos às pressas, frequentemente de forma coletiva, para continuarem de pé. A maior parte de seus integrantes viviam em favelas verticais denominadas *tenements*, verdadeiras bombas incendiárias que frequentemente pegavam fogo e eram reduzidos a pó em poucas horas. A julgar por imagens da época, não era fácil distinguir entre um destes edifícios recentemente construído e outro em ruínas (o vale-tudo na especulação imobiliária, nos ganhos ilícitos das parcerias entre poder público e iniciativa privada e a ausência do cumprimento de leis que garantam minimamente a segurança o bem estar coletivo vêm de longa data). Somemos a isso o espaço interno das casas, exíguo e inóspito, que impele os moradores e suas atividades para o exterior. Das formas de organização e improvisação de cunho coletivo e da “expulsão” dos moradores de suas casas para a cena da rua decorre o caráter frágil que assume qualquer distinção entre o público e o privado. Até mesmo um local que sem sombra de dúvida seria considerado “interior” ou “privado” em outro contexto, por exemplo, uma sacada, janela, escada ou telhado, torna-se aqui uma arena na qual se desenrola um “número” para uma plateia de espectadores interessados e curiosos, ou, inversamente, um camarote a partir do qual se assiste a outros “quadros” que se desenvolvem em outros espaços semelhantes, incluindo as vias públicas. Nesta espécie de teatro urbano feito pelo e para o pobre, como definir de maneira categórica as fronteiras entre interior e exterior, público e privado, palco e plateia, se a sala de estar passara à rua e vice versa? A porosidade advinda destes modos de organização social traz consigo um alargamento dos horizontes, criados a partir de novas constelações (BULLOCK &



JENNINGS, 1996), que incluem a possibilidade de modos inéditos de concepção, representação (e reversão?) de determinadas experiências societárias. A interpenetração de dados ou ações que já não se encaixam em suas definições correntes associada à existência dinâmica e coletiva de uma comunidade, que por outras vias não teria alternativa senão seu próprio esmorecimento, bane o selo do “definitivo” para, em seu lugar, instaurar uma ordem estribada no “contingente”. Este cenário simplesmente não contempla o hirto ou a estagnação. A série de números variados neste teatro vivo denuncia que aqui nada “é”: o que *aparecia* como estado imutável revela-se *processo*, portanto passível de reversão.

Trata-se, em suma, de uma matéria social que não é informe, um “teatro de situações” que refuta toda metafísica, transpira materialidade e que a explicita a cada momento da “encenação”. Sem espaço para devaneios e quimeras, a “tigrada” da indústria cultural representa para si e seus pares, na vida e no palco, uma peça cujo didatismo nomeia, ainda que em diagonal, as vicissitudes e condições materiais de sua própria existência, em forma e conteúdo. Não abisma a identificação imediata da plateia.

Um dos quadros mais populares no teatro de variedades, modelar da experiência expressa no e pelo ponto de vista do subalterno, era um show de calouros intitulado “*amateur night*”. Os prêmios chegavam a cinco dólares em ouro ou um relógio para o primeiro colocado e todos os candidatos ganhavam um dólar apenas por sua participação, o que naturalmente atraía uma série de aspirantes a vencedores, pobres-diabos cujos “talentos” raramente se encaixavam na definição corrente do termo. Dado o caráter “heterogêneo” das habilidades demonstradas no palco, as apresentações poderiam ser dolorosamente tediosas para aquelas plateias cujas exigências já eram em parte pautadas pelos critérios da indústria, comprometendo, segundo elas, o “ritmo” do espetáculo. O público, sem o decoro observado nas casas de espetáculos grã-finas, logo se manifestava negativamente – na melhor das hipóteses com vaias e gritos, na pior, com uma dose considerável de brutalidade para com o candidato. De fato, o espetáculo era articulado como um jogo de espelhos, no qual aqueles que o frequentavam ora desempenhavam o papel do concorrente a prêmios e ora o faziam como integrantes de um júri popular que senhoreava sobre a população diante de si, reconhecendo o “mérito” de alguns e tripudiando sobre a massa dos incapazes de “fazer bem feito”, escarnecendo-a. No limite, sujeitos e objetos confundiam-se no mesmo processo.



Os administradores e organizadores do espetáculo, zelosos do sucesso porque atentos aos cifrões, logo perceberam que se tratava menos da valorização de reais “talentos” amadores desconhecidos, ou seja, do ato bem acabado que pretendia convencer a plateia de possíveis capacidades ou competências em geral imitativas, do que do sucesso do desempenho mambembe de números medíocres. Para o público, que atingia o delírio com os mais incapazes, valia a lei do “quanto pior, melhor”. Uma espécie de gancho gigante foi logo introduzido ao show, instrumento com o qual o candidato indesejável era literalmente fisdado para fora do palco por um funcionário que atendia os desígnios perversos de espectadores siderados de estesia macabra, que entre risos sardônicos gritavam “*Give ‘im the book*”, mescla entre “Fisque-o!” e “Para fora com ele!”. Não tardaria até que o gancho fosse alçado à categoria de astro principal do espetáculo. A nova vedete, expressão material da fereza generalizada, exigia um contingente sem fim de desafortunados, atores coadjuvantes a ela subordinados, ideais para o papel de si mesmos. Naquele que seria um dos quadros mais difundidos entre os teatros do gênero, via-se, pela via da fraude, do humor negro e da zombaria, que o conteúdo dos números era sempre o mesmo, um instantâneo fotográfico da experiência cotidiana de uma classe, composta pela competição desigual, pela humilhação contínua e pela exclusão por mãos espectrais que sequer conseguiam nomear. A burla era séria.

Arthur Fellig, mais conhecido por Weegee, era um dos fotógrafos norte-americanos atuantes entre os anos trinta e cinquenta do século XX em Nova York e adorava o teatro de variedades. O contato que teve com este tipo de arte foi de fato fundamental para o desenvolvimento de sua produção fotográfica. Frequentava o meio antes mesmo de tornar-se um de seus trabalhadores – chegou inclusive a tocar violino acompanhando filmes mudos em cinemas da cidade. “O teatro de variedades sempre me fascinou. [...] *Miner’s na Bowery*, isto sim é que é viver!” (FELLIG, 1961, p. 16), diria mais tarde. Como vendedor de doces em um dos teatros da Segunda Avenida, teve a oportunidade de assistir aos espetáculos gratuitamente, conhecer seus bastidores e frequentar os mesmos lugares de seus artistas e público, conhecendo a fundo a atmosfera ali reinante e dela se impregnando.

Vários dos procedimentos que ele próprio utilizaria como músico de cinema encontravam-se presentes também no *vaudeville*: a tentativa de ruptura da linearidade narrativa, a mescla de gêneros “distintos” e a improvisação e condução das atividades artísticas segundo



o comportamento da plateia eram apenas alguns deles. Aprendeu também certos “números”, que como fotógrafo encenaria sem pudores sempre que as situações exigissem, para, através dos quais, obter acesso privilegiado a um determinado evento ou situação, inatingível por outras vias. Eram famosos os disfarces que utilizava em *mise-en-scènes* por ele concebidas, *sketches* armados para se fazer notar ou passar despercebido, conforme sua conveniência, e assim fotografar o objeto como acreditava que deveria ser representado, produzir a imagem o mais rápido possível e comercializá-la antes da concorrência. Mas de forma alguma tais procedimentos se restringem em sua obra a meros adereços, truques que ao fim e ao cabo não revertem numa mudança qualitativa de sua imagística e que só fariam reiterar a imagem distorcida de um Weegee bufão e inconsequente.

Relevante mesmo para sua prática fotográfica é a *somatória* e a *incorporação formal* das experiências vividas no universo do trabalho no cinema e no teatro de variedades, de semelhante intensidade, ordem e grandeza, à fatura de suas imagens, nas quais o fotógrafo codificará uma ótica radicalmente distinta daquela até então utilizada na e pela fotografia norte-americana, e não apenas aquela do período (pensemos, a título de exemplo, na relativa convencionalidade da produção fotográfica da *Farm Security Administration* ou, no limite, na ostensiva estetização do pictorialismo de um Alfred Stieglitz ou de um Edward Steichen). O caráter díspar de suas imagens consistirá precisamente na elaboração e explicitação formal de um ponto de vista que não somente informará o local social do narrador, mas sua posição nas relações de produção. De que modo?

Grande parte do aparato cultural moderno, a indústria da notícia e do entretenimento nas grandes metrópoles para quem Weegee e seus semelhantes trabalharão, é resultado e produto da apropriação e desenvolvimento de modos populares de expressão e diversão, como o teatro de variedades, os bailes e boates populares, os parques de diversão (como Coney Island, posteriormente fotografado por Weegee), os esportes (como o baseball) e as chamadas “penny arcades”, locais nos quais a diversão era tentar ganhar algum trocado fazendo apostas em máquinas caça níqueis (DENNING, 1997). Num futuro muito próximo, o processo de desenvolvimento desta mesma indústria suprimiria, como no caso do cinema silencioso, a necessidade de contratação de mão de obra especializada para as apresentações ao vivo. A massa destes trabalhadores, deslocada para um novo contexto de trabalho, agora no seio da



produção cultural industrial, reproduzível e serializada, imprime, aos poucos, seu “sotaque plebeu” característico tanto às formas de trabalho como às mercadorias postas à venda pela indústria do consumo de cultura de massa. Isto porque se por um lado as novas configurações do moderno aparato cultural criava e ampliava uma massa de consumidores passivos cuja percepção estética era estruturalmente degradada pelo consumo de mercadorias que não passavam de fantasias escapistas (a tese de Adorno e Horkheimer), por outro esta mesma indústria recrutava e aglutina um sem número de trabalhadores que contava com a possibilidade e a vivência de organização social e política suficientemente fortes para permitir a criação de formas artísticas que dialogassem com a realidade que viviam que, por sua vez, não era informe. No limite, estes novos operários da cultura, e Weegee é um de seus representantes, diminuiriam a distância entre o trabalho manual e o trabalho intelectual. Em *Naked City*, o primeiro livro do fotógrafo, a narrativa será assim urdida, tecida neste comprimento de onda, produto da operação de adição do ponto de vista do trabalhador ao do excluído. Toda e qualquer escolha feita pelo fotógrafo será orientada e justificada nestes termos: o recorte no conteúdo, a temática escolhida, a seleção e organização dos materiais, a abordagem proposta e o público ao qual o material se destina. Ao fabricar este ponto de vista e torná-lo eloquente, Weegee iça a fotografia, a literatura e a combinação de ambas a um patamar inédito, pois é somente por ele e a partir dele que poderá pôr em xeque os modos tradicionais de documentação da vida urbana, aniquilando a distinção (até hoje corrente) entre fotografia documental e fotografia artística e desmantelando com ela as fronteiras entre arte popular e arte culta. Vejamos um exemplo, dentre vários, de uma parcela de sua produção artístico-fotográfica que opera nestes termos.

Weegee realizou sua primeira exposição fotográfica nas dependências de uma prestigiosa escola de fotografia de Nova York, a chamada Photo League. A mostra fotográfica consistia de inúmeros painéis de papel branco pregados lado a lado nas paredes da galeria. Em cada um deles uma série de imagens coladas ou fixadas com tachinhas: fotografias, reproduções de insígnias oficiais, recibos de pagamentos, contra cheques, artigos de jornal ilustrados, desenhos e caricaturas. A palavra “murder”, assassinato em inglês, está por toda a parte, assim como outras relacionadas ao mundo do crime e do trabalho daqueles envolvidos



na sua representação – D.O.A.² e C.O.D.³. Vários dos painéis trazem o nome de Weegee em letras maiúsculas e a imagem de um revólver recortado que flutua no papel. Do cano da arma a tinta aplicada à figura pelo próprio fotógrafo sugere sangue. As legendas para as imagens apresentam-se com a grafia do autor, escritas com caneta sobre as margens das próprias fotografias. Alguns dos painéis trazem no alto títulos como “Murder”, “More Murders” e “Society” e parecem marcar estágios ou “capítulos” da exposição. A informalidade da apresentação e da ocupação do espaço convida o público a interagir de modo particular com o que lhe é apresentado. Era permitido chegar muito mais próximo das imagens do que nos tradicionais locais de exposição, museus ou galerias de arte consagrados. Tocar nos painéis ou nas fotografias também não era proibido. Todo este material, organizado sob a forma de exposição, recebeu o título de “Murder is my business”, uma coletânea do que Weegee havia feito até então para os jornais da cidade.

A organização da exibição afronta, ponto a ponto, todas as regras e padrões tradicionais das mostras de fotografia ou exposições artísticas. De início, o local, que não era propriamente uma galeria concebida para um único fim, mas um salão multiuso com mesas e cadeiras que fazia as vezes de espaço de exposição sempre que necessário. O suporte de papel branco em paredes que não foram antecipadamente preparadas para receber as fotografias devidamente emolduradas com vidro e *passe-partout* causam no espectador que espera algum decoro com as normas correntes de exposição mais um impacto. As imagens coladas ou pregadas dão a ver o caráter provisório da exposição e das próprias fotografias, sugerem precariedade e revelam a presença física do fotógrafo (dentro e fora das imagens) e daqueles que o auxiliaram na elaboração e na execução da mostra, em suma dos trabalhadores envolvidos no projeto: a pintura malfeita que sai do cano dos revólveres, a cola ou o percevejo aparente, a fragilidade do papel jornal, a série de fotografias abauladas e literalmente “expostas” a condições adversas de preservação, as impressões digitais deixadas no suporte escolhido e, como se não bastasse, os bastidores e o *making of* de todo o trabalho que precede a

² D.O.A. ou “Dead on Arrival” é um termo utilizado para designar o paciente que chega ao hospital em estado de óbito.

³ C.O.D. significa “cash on delivery”, ou seja, um sistema de pagamento em dinheiro no momento em que um produto ou serviço é entregue ou executado.



exposição, os contracheques que discriminam os serviços prestados e seus valores (“Explanation: Two murders; Amount: 35.00; Total: 35.00”), a imagem ampliada do documento oficial concedido a Weegee pela polícia (“Press”) e as fotografias que circularam para promover a exposição mostrando, por exemplo, Weegee aplicando uma camada extra de tinta diretamente sobre uma das fotografias no intuito de salientar ainda mais, e de modo pouco “convicente”, o suposto ferimento do retratado. A intromissão da palavra escrita também não passaria despercebida. A letra do artista aparece na margem de algumas das fotografias e painéis, invadindo um espaço que tradicionalmente não é o seu e que, sem grandes pudores, mostra-se grafada à mão. Por toda parte outros textos e legendas explicativas interagem com o restante do material fotográfico, contemplando diferentes registros da língua que tendiam à informalidade, por vezes introduzindo e salientando “erros crassos” de ortografia. Um dos pôsteres, distinto de todos os outros em cor e tamanho, ligeiramente menor, trazia com letras brancas em fundo negro a seguinte frase: “This space reserved for the latest murders” (este espaço encontra-se reservado para os últimos assassinatos). As letras “s” das palavras “reserved” e “latest” foram propositalmente invertidas, como se escritas ou desenhadas por crianças que iniciam sua alfabetização, adultos iletrados ou estrangeiros pouco familiarizados com o alfabeto latino. Abaixo da frase no mesmo cartaz, uma folha branca vazia esperava pelas imagens que dariam continuidade ao *processo* que a legenda anunciava. Os títulos dos cartazes também marcavam presença forte. Ao lado do pôster “mal-escrito”, Weegee posicionou um painel com o título de “Society”, com imagens feitas sobre a alta sociedade local. Para um público minimamente atento e inquisitivo o efeito geral seria de imediato estranhamento e choque, suscitando indagações: “O que as fotografias de gente rica fazem ao lado de cartazes com imagens de acidentes e assassinatos?”, “Quais as relações entre “murder” e “society”, “dead” e “cash”?”, “Por que um dos cartazes aguarda pelos últimos assassinatos?”, “Então virão outros?”, “Quem serão as vítimas, de que e como morrerão, quem as representará e como o farão?”, “Por que as letras ‘s’ estão invertidas nesta situação?”, “Foi descuido ou inabilidade?”, “Mas se por duas vezes aconteceu num cartaz, enquanto no seguinte a palavra “society” foi grafada segundo as regras da língua inglesa, o que isto significa?”. E que dizer dos desenhos e caricaturas que enfeitam (enfeiam?) a exposição? A mescla de gêneros considerados distintos, a aproximação de imagens e assuntos aparentemente



dísparos e os títulos que à primeira vista parecem conhecidos mas que logo apresentam ambiguidades somente ratificam o desconforto generalizado que proporciona a montagem da exposição, sancionado a todo instante por cada um dos painéis e corroborado pelo conjunto, formando um todo que é ponto de acumulação do material apresentado.

As opções estéticas feitas por Weegee em sua exposição, todas produto das condições materiais que se lhe impuseram e ponto de chegada de um percurso no universo do trabalho, demonstram a superioridade do alcance de certas formas, aquelas de caráter épico, para tratar de assuntos de semelhante natureza ligados ao coletivo dos trabalhadores, dos marginalizados e das relações sociais que lhes dizem respeito. A revelação do artifício como artifício, a valorização e explicitação das marcas do trabalho, a insistência na montagem que chama atenção para si e exige do observador atenção e disposição para a construção de um raciocínio em torno da descrição de um processo e a recusa frontal da observação do decoro exigido pelas instituições responsáveis pela entronização da fotografia e das artes em geral balizam uma prática que busca sistematizar um modo distinto de apreender a realidade que postula essencialmente a total desacralização da fotografia como arte. Com o regicídio da fotografia clássica e dos clássicos usos que dela foram feitos (re)nascerá a arte como fotografia, que se utilizará inclusive desta forma de expressão estética e artística para conhecimento e avaliação do mundo.

Com sua exposição, Weegee dá indícios concretos de modos alternativos de articulação visual que permitem ver o que os métodos tradicionais de organização do material encobrem. A natureza e diagramação das fotografias nos jornais e tabloides, ilustrações efêmeras e não raro submissas aos textos correspondentes, libertam-se aqui das relações de assimetria e subordinação para, em termos de igualdade, produzir – ou recuperar – as mediações que permitirão ao observador perfurar a membrana das aparências para atingir a essência dos fatos.

Ausentes o compromisso de representação do “real” pela mera cópia fotográfica da superfície do objeto e a relação de vassalagem entre imagem e texto, o que fora concebido como *snapshot* de *fait-divers* adquire *status* de documentação perene que expõe e questiona o próprio conceito de *fait-divers* – o banal, o corriqueiro, o que já é por todos conhecido. Noutros termos, se a disposição das imagens e dos textos num jornal tradicional não permite ao leitor



efetuar as necessárias ligações entre as diversas fotografias e matérias publicadas, a busca por um patamar de compreensão da realidade, mais elevado, se faz necessária.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, W. e LACIS, A. *Naples*. In BULLOCK, M. e JENNINGS, M. (ed.). **Walter Benjamin – Selected Writings Volume 1 – 1913 – 1926**. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1996.

DENNING, M. **The Cultural Front – The Laboring of American Culture in the Twentieth Century**. Londres e Nova York: Verso, 1997.

JENKINS, H. **What Made Pistachio Nuts? – Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetic**. Nova York: Columbia University Press, 1992.

FELLIG, A. **Weegee by Weegee – an autobiography**. Nova York: Ziff-Davis Publishing Company, 1961.

