



A utilização de fotografias é também muito incisiva na sequência do combate que Belarmino realiza com o espanhol Tony Alonso. Toda a cena é filmada e montada de uma forma que oscila entre um movimento de envolvimento no combate e um estilo mais analítico, quase abstracto, em que são experimentadas várias aproximações ao ringue, aos pugilistas e às histórias que Belarmino vai contando. A medida que o combate se desenrola, a imagem em movimento começa a ser entrecortada por fotografias, e os últimos momentos são já apenas imagens fixas que mostram os gestos e as expressões dos pugilistas.



Fig. 03/04 Fernando Lopes, *Belarmino*, 1964.

Misturando-se e contaminando as restantes partes do filme, as fotografias fazem parte do estudo da personagem, da sua fisionomia, dos seus gestos no ringue e nas ruas.<sup>[03]</sup> Mas porquê fotografias? E como é que elas ajudam a explicar a força expressiva tanto do combate físico quanto dos pequenos gestos e expressões da vida quotidiana?

Aquelas primeiras fotografias parecem resgatar Belarmino das ruas de Lisboa, tirando-o do anonimato da multidão, fixando-o, dando-lhe um nome e uma história partilhável. Ao longo do filme, são também várias as cenas que se passam no seu espaço doméstico, em cafés ou noutros lugares da cidade, onde é observado na sua vida quotidiana, ele que também ganhava a vida a retocar fotografias. Todos estes gestos e atmosferas se prolongam e cumprem nas imagens de um filme que é também o retrato de uma certa Lisboa do centro, nos anos 60. O que também se cunpre, e que é comum a tantos outros objectos artísticos dos últimos cento e cinquenta anos, é a sentença de Charles Baudelaire relativamente ao “heroísmo da vida moderna” e à beleza transitória que nasce das paixões particulares que se podem encontrar entre os “milhares de vidas flutuantes que circulam nos subterrâneos de uma grande cidade” (Baudelaire, 2006, p. 29). Baudelaire viu como ninguém antes dele que a vida metropolitana é rica em assuntos poéticos e maravilhosos: “o maravilhoso rodeia-nos e embebe-nos como a atmosfera; mas não o vemos” (ibid., p. 30). Perante esta riqueza, trata-se ainda hoje de descobrir os bons acessos e de desenvolver as boas ferramentas que permitam ver melhor, tarefa que a fotografia pode cumprir de uma forma exemplar.



[03] Fernando Lopes refere que Belarmino é também um filme sobre um rosto, um combate de hoje e, em última instância, um combate corpo-a-corpo entre o realizador e o pugilista, pelas ruas de uma cidade que ambos conheciam bem. Sobre esta dimensão do corpo-a-corpo, cf. Neves, 2014, pp. 17-18.

A segunda aproximação fotográfica (e cinematográfica) é de alguma forma um prolongamento da – e um desvio em relação à – questão do subterrâneo enunciada por Baudelaire. O filme *Cavalo Dinheiro* (2014), de Pedro Costa, abre com uma sequência de imagens de Jacob Riis, do trabalho *Como a outra metade vive* (*How the other half lives*), um clássico da história da fotografia que retrata e analisa a precariedade das condições de vida das classes mais desfavorecidas de Nova Iorque em finais do século XIX, na sequência dos grandes movimentos de migração que marcaram esse período e das profundas transformações urbanas que o acompanharam. Na sua maioria são imagens subterrâneas, quer quando retratam os espaços de habitação, trabalho ou lazer, quer quando retratam um exterior que, num certo sentido, também estaria fora da visibilidade, ofuscado pelo predomínio da “metade favorecida”. Muitas das imagens mais impressionantes são de espaços exíguos, cujo acesso foi facilitado pela investigação e também pelas técnicas de iluminação adoptadas por Riis, nomeadamente o uso do *flash* à base de pó de magnésio, sem as quais não seria possível captar com tanto detalhe os espaços, os rostos e a gestualidade dos retratados.

O filme *Cavalo Dinheiro* surge na continuação de outros filmes de Pedro Costa. É ainda a história das Fontainhas, o bairro da periferia de Lisboa que já não existe por via da sua demolição, ou que talvez exista de forma profunda e problemática nas memórias e nos espaços entretanto habitados pelos antigos moradores. Pedro Costa tem mergulhado de forma paciente e meticulosa nessa outra existência assombrada, e no caso de *Cavalo Dinheiro* fá-lo ao seguir de perto Ventura, que já fora protagonista de *Juventude em Marcha*. Mas desta vez os fantasmas de Ventura estão mais densos, amplificando, com recurso à construção da palavra e aos jogos de luz e sombras, o registo de uma dupla intimidade: a intimidade daquelas vidas específicas, com todos os seus dramas, paixões e desilusões, e também a intimidade colectiva e histórica que se imprime nos rostos e nos discursos, num ajuste de contas com o colonialismo português e com o pós-25 de Abril.

Por outro lado, o filme é desde o seu início assombrado pelas presenças anacrónicas das fotografias de Jacob Riis, as quais, de um certo ponto de vista, parecem ter pouco a ver com os espaços percorridos por Ventura. Essa referência directa à Nova Iorque na viragem para o século XX é assim um gesto pleno de repercuções, que nos permite ver o filme dentro de uma certa linhaagem da relação entre a representação fotográfica e fílmica. Trata-se da matriz documental e testemunhal que é própria de ambas as formas – pese embora as múltiplas diferenças –, unindo-as segundo um princípio de evidência que constrói muita da sua dimensão social e política.

A maior parte dos fotografados por Riis são seres das sombras, que por isso se ajustam também ao olhar de Pedro

Costa e à sua construção de personagens que, saindo das sombras, procuram uma sintonia com os ritmos da vida. A meio do filme também nos é apresentada uma galeria de retratos, tratando-se na verdade de planos fixos, mas não fotografias, com uma luz muito expressionista.



FIG. 05 Pedro Costa, *Cavalo Dinheiro*, 2014.



FIG. 06 Pedro Costa, *Cavalo Dinheiro*, 2014.

Mas se as fotografias de Riis têm um desespere amplificado pela exiguidade do espaço e pelo *flash* que espalha nas imagens o branco queimado, as “fotografias” de Costa, sem deixarem de remeter para algum desespere, têm também uma espécie de força e de delicadeza ética – as possíveis quando se trata de fazer arte com as metades escondidas da sociedade. E essa atmosfera contagia o resto do filme, inclusivamente os seus momentos mais desesperantes, como a cena do diálogo no elevador entre Ventura e o soldado-estátua, viagem pelos traumas da história recente de Portugal, uma história de falsos apaziguamentos.

Neste sentido, o gesto de Pedro Costa relativamente às fotografias de Riis não tem apenas a ver com uma citação, com uma apropriação de materiais da história da fotografia (gesto

tantas vezes explorado na arte contemporânea). Talvez tenha a ver também com essa necessidade de não esquecer e de procurar uma redenção dos sem-nome que a engranagem da história vai deixando para trás, tarefa que Walter Benjamin concebia como um elemento fundamental da sua concepção da história. Talvez seja o gesto que não esquece a escravidão anónima, sob a forma de barbárie, que muitas vezes é contemporânea das grandes criações culturais (Benjamin, 2008, pp. 117-119). Portanto, o gesto de Costa é também uma forma de melhor compreender o trabalho de Riis e, dentro do possível, de estender até ele, a partir do presente, uma força redentora. É a vida dessa outra metade da Nova Torque de finais do século XIX que assim ganha um novo sentido.

As aproximações fotográficas de *Belarmino* e de *Cavalo Dinheiro* visam dar o mote para uma reflexão sobre o gesto em fotografia, em particular no espaço urbano. Essa reflexão, como vimos e continuaremos a ver, implica frequentemente questões sociais, políticas e históricas. Implica também perceber o modo como a fotografia dialoga com diferentes modos de produção de imagens e com outras formas artísticas. Contudo, importa agora analisar outras referências filosóficas e conceituais em torno do gesto e da atmosfera, as quais contribuirão para pensar a complexidade das aproximações fotográficas da cidade.

## 2. UM PUGILISTA COM DORES DE BARRIGA

A primeira referência provém dos textos que Edmund Husserl escreveu por volta de 1906 e que se debruçam sobre a imagem. É importante referir que se trata menos de uma reflexão sobre imagens específicas e mais de uma reflexão sobre os actos de consciência relativos à nossa experiência com uma qualquer imagem, e neste sentido as análises fenomenológicas de Husserl visam sobretudo descrever o que ele chama de consciência de imagem (*Bildbewusstsein*). As suas descrições assentam numa lógica da representação constituída por três níveis, os quais, simplificando, se podem caracterizar da seguinte forma: o primeiro é a imagem física, o suporte da imagem; o segundo é o objecto-imagem, que remete para o que nesse suporte se destaca e possibilita a experiência de ver uma imagem; o terceiro é o tema-imagem, aquilo para que a imagem remete e que lhe é intrínseco.

Não é agora a ocasião para analisar em detalhe e discutir tecnicamente estes actos de consciência. Concentremo-nos antes num conjunto de anotações que Husserl dedica às características

que uma imagem deve possuir para se tornar estética. No seu vocabulário, essas características devem dizer respeito ao aparecer, ao modo como o objecto-imagem aparece, e não propriamente ao conteúdo daquilo que está a ser apresentado. A relação privilegiada da fotografia com o real vem complicar esta equação e esta estrutura dos actos genéricos de consciência de imagem, e é verdade que Husserl recorre frequentemente ao modelo da imagem fotográfica para análises muito específicas. Esse é o caso da passagem que a seguir se apresenta, a qual é um exercício de pensamento que se sucede a uma série de anotações sobre a relação entre apresentação e função de objectos inanimados. O modelo da fotografia e da expressão corporal é convocado, neste caso, para pensar a apresentação de seres humanos:

*Assim também na apresentação de seres humanos. Grupos.*

*Não um amontoado de membros humanos, no qual não se saberia bem onde estes pertenceriam. A que cabeça pertencem estas pernas, estes braços, etc.? O que faz ela, onde está ele? Posição característica. Fotografia instantânea [Momentphotographie]: entre as incontáveis posições singulares que realmente ocorrem, qual é a "mais notória", e entre as mais notórias, qual é a "melhor". Cada nervo, cada músculo sintonizado com a acção. Nada de indiferente, de casual. Etc. O máximo possível de expressão, isto é: o aparecer mais intenso e mais robusto possível da excitação intuitiva da consciência de objecto, na verdade, não do ser humano enquanto coisa, mas do ser humano na sua função, na sua actividade (pugilista), no seu fazer e sofrer, aquilo que, precisamente, deve ser o objecto da apresentação. E a máxima unidade possível. O pugilista pode simultaneamente ter uma dor de barriga, e as colículas podem expressar-se no rosto. Isso seria um belo objecto estético: um pugilista ou um lançador de disco que simultaneamente tem dor de barriga.*

(Husserl, 1980, pp. 145-146)<sup>[94]</sup>

Concentremo-nos em dois aspectos levantados por este excerto. Em primeiro lugar, este exercício de pensamento começa pelo confronto com a apresentação de seres humanos, não como uma espécie de massa humana indistinta, mas como grupos em relação aos quais é necessário encontrar as "posições características". E é neste contexto que surge a referência à fotografia instantânea, pois ela permite detectar a posição singular "mais notória", a "melhor". Os músculos sintonizados com a acção referem-se ao âmbito da expressão, e de uma forma de entender a expressão que se confunde com a máxima intensidade no desempenho de uma função por parte do "retratado". Husserl utiliza a ideia de simionia entre o corpo e a acção, cujo ápice seria a função do pugilista. Portanto, passamos dos movimentos relativamente

[94] Um movimento semelhante é realizado pelas fotografias de Bealrindo, na sua passagem das ruas para o Ringue.

indiferenciados que são próprios de um grupo de pessoas ou de uma multidão para a máxima intensidade do aparecer estético tal como é encarnado pelo pugilista fotografado.<sup>[95]</sup>

Em segundo lugar, e aqui as coisas complicam-se, esse pugilista poderia ter uma dor de barriga. Para lá do elemento anedótico desta formulação, esconde-se aqui um aspecto problemático relativo à expressão, e em particular à expressão tal como é captada pela fotografia: é que a posição "mais notória" ou a expressão mais intensa da relação entre corpo e função não implicam necessariamente um estado interior. Ou melhor: no limite, a dor de barriga, podendo manifestar-se no rosto do pugilista, dá conta de um nível de ambiguidade insanável. A intensidade dos gestos e da expressão pode ser facilmente ferida de artificialidade, se por artifício entendermos a ausência de uma relação causal, verificável segundo um critério de verdade, entre um estado interior e a aparência, em imagem, da gestualidade ou da expressão humana.

Wittgenstein, que aplicou a sua agudeza analítica a estas questões, observou que certos aspectos da expressão, tais como as "subtilezas do olhar, do gesto e do tom de voz" pertencem àquelas "evidências imponderáveis" que nos podem convencer do carácter genuíno de um determinado sentimento, mesmo quando somos incapazes de descrever a diferença entre um sentimento genuíno e um sentimento fingido (cf. Wittgenstein, 2002, pp. 605-606, Parte II, §251-§257). Por outro lado, realça as oscilações que podem ocorrer na interpretação de uma expressão, algo que está intrinsecamente relacionado com o tema da mudança de aspecto.

*A interpretação de uma expressão facial pode ser comparada à interpretação de um acorde [der Umdeutung eines Akkords] em Música, quando o sentimos umas vezes como modulação para esta escala, outras vezes como modulação para aquela escala.*  
(Wittgenstein, 2002, Parte I, §536)

A ligação entre evidência imponderável e modulação permite abrir a questão do gesto e da expressão, no sentido em que aquela não é redutível à lógica simplista da manifestação externa de um estado interior, nem a um mero quadro comunicativo e semiológico. Pela sua capacidade de fixar gestos, a fotografia constitui uma ferramenta valiosa para analisar a modulação das formas de vida. É óbvio que algo do aspecto dinâmico da modulação se perde na fixação do movimento, mas ao mesmo tempo há todo um novo mundo que se abre diante dos nossos olhos. E isto acontece porque, como Eli Friedlander observa, "o gesto, enquanto imobilização da acção, adquire uma qualidade inerentemente discreta e independente" (Friedlander, 2014, p. 48). Por outras palavras, desde a escultura *Laocome* ao *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, existe uma longa tradição de práticas e discussões teóricas

[94] John B.rough, na tradução inglesa, traduz *Rindgänger* por "pugilista", embora uma tradução igualmente correcta pudesse ser "lureador" (literalmente: aquele que luta num ringue). Para os propósitos do presente artigo, e tendo em conta as ressonâncias que cria com o filme *Bealrindo*, mantenho a opção "pugilista".

em torno dos gestos imobilizados na arte; mas as expressões e os gestos captados pela fotografia, que incluem e desdobram a “força de evidência” (Barthes, 2001, p. 148) fotográfica, contribuem de forma singular para um campo de jogo artístico onde força expressiva, ambiguidade e construção andam de mãos dadas.

### 3. FLUSSER: GESTO E AFINAÇÃO

Ao referir-se à relação entre os músculos e a acção, Husserl utiliza o verbo alemão *abstimmen*, que significa sintonizar, afinar ou coordenar. No mesmo sentido, Wittgenstein utiliza uma analogia musical para explicar a modulação que ocorre na interpretação das expressões e dos gestos. E é também a este campo semântico da língua alemã que Vilém Flusser vai buscar dois conceitos que estabelecem o enquadramento teórico do seu livro sobre os gestos, exposto no primeiro capítulo, intitulado “Gesto e afinação – exercício na fenomenologia dos gestos” (“Geste und Gestimmtheit – Einübung in die Phänomenologie der Gesten”). Esses conceitos têm uma carga semântica muito rica e complexa que os torna difíceis de traduzir para português. Trata-se de *Stimmung* e *Gestimmtheit*, aqui traduzidos por “acorde” e “afinação”, respectivamente. Flusser também os deixa relativamente indefinidos, como se só os pudéssemos compreender por intermédio da observação e descrição dos gestos. De alguma forma, trata-se de um círculo vicioso, o qual, contudo, é interrompido pela existência de dois critérios: por um lado, reconheço-me nos gestos do outro; por outro lado, a introspecção permite-me saber quando eu próprio exteriorizo passivamente um acorde gestual e quando o represento de maneira activa (Flusser, 1993, p. 13). Portanto, a não definição destes conceitos é consentânea com a sua polissemia e, no mesmo sentido, contribui para manter o seu carácter dinâmico no contexto de uma filosofia dos gestos.

Ambos os conceitos resultam do radical *Stimm-*, que está na origem do verbo *stimmen* (que significa afinar) e de *Stimme* (que significa voz). Por seu lado, *Stimmung* tanto pode significar afinação, tom, atmosfera, disposição, acordo ou acorde. *Gestimmtheit*, a afinação, remete, no texto de Flusser, para uma espécie de condição de possibilidade de *Stimmung*, de acordes particulares. A utilização destas noções decorre da tentativa de resgatar a compreensão dos gestos quer de uma perspectiva causal e mecanicista, quer de uma perspectiva sustentada por noções estritas e convencionais da semiologia, como código, contexto ou mensagem. Flusser reconhece que os gestos têm inevitavel-

mente uma dimensão convencional, mas a sua proposta procura transcendê-la. Daí a questão da afinação: podemos ler um gesto, interpretar ou reagir a um gesto pois há nele um domínio expressivo que se faz de acordo com a modulação da própria vida e com a sua dimensão afectiva. Na perspectiva de Flusser, estamos no mundo não apenas de acordos com acordes e afectos específicos e pontuais, mas também segundo essa condição de afinação e afectação permanente que nos é constitutiva, uma proposta de clara inspiração heideggeriana.

Neste sentido, Flusser refere que a relevância estética dos gestos não decorre da sua correspondência necessária e exacta com um estado interior privado, nem do facto de serem ou não enganadores, mas sim da forma como afectam o espectador, fazendo-o entrar na atmosfera e no campo expressivo dos gestos realizados ou representados. É este carácter “artificial” que é trabalhado pelas artes (ibid., p. 14). Além disso, o próprio conceito de gesto pode ajudar a explicar o que é a arte e como ela se relaciona com os sentimentos e os afectos humanos. Implicando um aspecto de construção, pode então falar-se de uma exploração artística da intensidade expressiva das acções e paixões humanas (como o boxe e os gestos urbanos) por intermédio de gestos-imagens afinados.

Um dos gestos que Flusser descreve no seu livro é exactamente o “gesto de fotografar” (Flusser, 2019). Na sua complexidade – pois implica o gesto do fotógrafo numa tensão com o mundo que se move ao seu redor – o gesto de fotografar é *também*, ou talvez seja *sobreposto* – um gesto de afinação. Isto significa que nem o fotógrafo nem o fotografado nem os próprios espectadores podem ser encarados simplesmente como sujeitos e objectos abstractos, imóveis, imutáveis. Num certo sentido, e embora Flusser não o diga de forma tácita, os gestos de um fotógrafo deixam transparecer esse movimento de afinação em relação ao mundo e às coisas fotografadas, movimento que pressupõe necessariamente a mediação da constituição técnica das máquinas fotográficas.

Desta forma, no âmbito da fotografia a questão do gesto remete para pelo menos dois níveis essenciais: o gesto de fotografar e os gestos fotografados. Os dois envolvem a possibilidade de capturar e transfigurar acordes e afinações através de gestos-imagens. No entanto, a imobilização dos gestos levanta questões que extraxeram a mera sintonia dos afectos e da sua expressão. Como conciliar a afinação inerente aos gestos imobilizados com a sua qualidade discreta e independente? E qual é a importância de tudo isto para a fotografia urbana atenta às dimensões sociais e políticas?

Vimos que o campo semântico do gesto está ligado, não só ao âmbito da expressão, mas também ao da afinação e da atmosfera. Por sua vez, a atmosfera do espaço urbano excede em muito o gesto tal como resulta da figura humana, aspecto que está bem presente no trabalho de fotógrafos que trabalham a cidade sem essa presença. Neste contexto, basta recuperar uma referência clássica, o modo como Walter Benjamin caracteriza o trabalho de Atget em “Pequena História da Fotografia”:

*Foi o primeiro a desinfectar a atmosfera asfáltica que o retrato da época da decadência tinha criado. É ele que limpou, e mesmo purificou, essa atmosfera, ao iniciar a libertação do objecto em relação à sua aura, incontestável mérito da mais recente escola de fotografia. [...] Ele procurava o desaparecido e o escondido, e assim essas fotografias se voltam também contra a ressonância exótica, empolada e romântica dos nomes das cidades: aspiram a aura da realidade como se fosse água de um navio a afundar-se.* (Benjamin, 2006b, pp. 253-254)

Vários autores, como Tonino Griffiro (2010, pp. 75-78) ou Gernot Böhme (2017, pp. 14-15), já sublinharam a proximidade entre as noções de aura e de atmosfera, no sentido em que ambas remetem para modos de experiência que, embora difíceis de circunscrever conceptualmente, implicam uma afecção do ser humano que o reíra do controlo da experiência, além de dissovrem qualquer separação rígida, assente numa pura relação cognoscitiva, entre sujeito e objecto.

A modernidade urbana pode ser caracterizada por uma “intensificação da vida nervosa” (Simmel, 2004, p. 75) que introduz no quotidiano gestos cada vez mais rápidos, ajustados aos ritmos do trabalho mecanizado e a uma crescente mediação de aparelhos e técnicas que estabelecem cadeias de gestualidade. Benjamin prolongou esta caracterização em diversos textos, em particular naqueles que dedicou a Baudelaire e aos modos de experiência (*Experiences*) modernos, e é também neste sentido que a sua conhecida noção de inconsciente óptico pode ser lida. Para lá da analogia com a psicanálise, em particular com a *Psicopatologia da Vida Quotidiana* de Sigmund Freud, as potencialidades inscritas nas técnicas fotográficas e cinematográficas abrem um universo de estudo e exploração estética dos gestos num contexto marcado pela experiência do choque e da aceleração da vida quotidiana (Benjamin, 2006, pp. 232-234).

Esse estudo e essa exploração podem ser realizados com abordagens muito diferentes, e entre elas conta-se a de *Mimic*, de Jeff Wall. Vários comentadores da obra de Wall — e em particular Michael Fried, no capítulo “Street photography revisited: Jeff Wall, Beat Streuli and Philip-Lorca diCorcia” (Fried, 2008, pp. 235-259) —, apontam os fios que tecem esta obra: desde logo, ela faz parte de um período, nos anos 80, em que o artista canadiano se dedicou de forma mais deliberada a questões de índole social (e estas seriam, por sua vez, uma reinterpretção daquilo a que Baudelaire chamou de “pintura da vida moderna”). Nesta imagem em particular, que decorre numa rua atravessada por três transeuntes, o gesto e a expressão do homem de barba indiciam hostilidade para com o homem de fisionomia asiática, pelo que toda a imagem é assim investida dessa tensão. Por outro lado, importa assinalar que a fotografia foi encenada e produzida tendo em conta uma situação que o próprio Wall observara, e que só reproduziu e encenou algum tempo depois. Neste sentido, é um trabalho que se imiscui na tradição da fotografia de rua, subvertendo e jogando com as suas convenções. Não resulta do labor de um fotógrafo que caminha pelas ruas misturando-se com as multões com a sua pequena máquina de 35 mm. Não resulta de um momento decisivo no sentido em que podemos entendê-lo a partir de Cartier-Bresson. No entanto, apresenta um gesto “notável” — para recuperar a expressão de Husserl. Levantam-se aqui, neste jogo com as convenções da fotografia de rua, questões relativas a uma suposta naturalidade e espontaneidade dos fotografados, e também relativas à forma como o fotógrafo se relaciona com a cena fotografada, coisas que nunca são lineares. Mas levanta-se também todo um trabalho sobre o gesto.

Para quem conhece minimamente o trabalho de Jeff Wall, esta referência aos gestos realizados em cenas do quotidiano urbano não constitui nenhuma surpresa. Acresce a isto que, num pequeno texto intitulado “Gestus”, o próprio aponta alguns aspectos do seu entendimento do gesto humano que podem acrescentar alguns dados ao que já vimos anteriormente. Wall começa por definir gesto como “uma pose ou acção que projecta o seu significado como um signo convencional” (Wall, 2007a, p. 85). O mecanismo desta projecção não é explicitado, mas de qualquer forma o texto avança em direcção a uma outra distinção: entre a gestualidade barroca — e a sua dimensão teatral — e a gestualidade moderna, mecanizada e automatizada, ligada à vida das grandes cidades. Do ponto de vista da estética antiga, estes movimentos mecânicos, estas reacções automáticas, não se tratariam efectivamente de “gestos” no sentido pleno, pelo que dificilmente expressariam algo. Mas a sua pequenez e circunscrição tem como contraponto a existência de técnicas, de aparelhos que permitem

aumentá-los e visualizá-los melhor. E é neste sentido que Jeff Wall reconhece o significado da questão do gesto no seu próprio trabalho. Numa entrevista vai referir-se a “micro-gestos” que provêm das entranhas da sociedade e que se expressam no corpo individual (Wall, 2007b, p. 197). Michael Fried, por sua vez, vai ligar esta dimensão crítica, política e social dos micro-gestos à questão da antiteatralidade e da absorção, um tema que percorre os seus livros de história de arte, mas esse não é necessariamente o melhor caminho de interpretação. Parece haver uma dimensão do gesto que não é facilmente redutível à questão da convenção, embora este lado convencional seja exactamente aquilo que torna o gesto pertinente para a esfera pública e, assim, o seu significado pode ser o significado de um corpo que se expressa socialmente. Por outro lado, tal como as noções de afinção ou de atmosfera, estes micro-gestos encenados por actores implicam uma dimensão que combina familiaridade e estranhamento, pelo que também criam atmosferas que parecem resistir a lógicas binárias.

## 6. ÚLTIMAS AFINAÇÕES

Entre a tradição da *street photography* e os trabalhos de Jeff Wall, a dimensão do gesto ganha contornos muito distintos, onde a fronteira entre o espontâneo e o ensaiado se torna por vezes difícil de traçar, e onde entram em jogo questões que excedem o tema da antiteatralidade. Trata-se também de gestos e expressões que são ao mesmo tempo individuais, intersubjectivos e sociais, fazendo parte deste grande espaço heterogéneo e conflitual que são as cidades modernas, onde o anónimo e o individualismo convivem de forma complexa (e talvez problemática) com este sentido de “absorção” que tanto interesse estético parece despertar para um certo modo de ver a fotografia como arte. De qualquer forma, a presença e a ausência do elemento humano, a permeabilidade do quotidiano, bem como os gestos e as suas atmosferas, são, para lá de uma dimensão semiótica de códigos e convenções, formas de estudar o espaço urbano, formas que os fotógrafos encontram para afinar a sua relação com o mundo e consigo próprios, em aproximações que têm tanto de estético como de político. No mesmo sentido, também os filmes *Belamino* e *Cavalo Dinheiro* integram essa matriz fotográfica ligada à capacidade de revelar os mundos escondidos das grandes cidades. Enquanto espectadores deste aparecer, cabe-nos circular neste espaço intermédio e procurarmos as nossas próprias sintomias.

### Referências Bibliográficas:

- Barrès, Roland (2001). *A Câmara Clara*, Manuela Torres (trad.). Lisboa: Edições 70.
- Baudelaire, Charles (2006). “Salão de 1846”. In *A Invenção da Modernidade (Sobre Arte, Literatura e Música)*, Jorge Fazenda Lourenço (antologia, intro. e notas), Pedro Tamen (trad. e notas), Lisboa: Relógio D’Água.
- Benjamin, Walter (2006a). “A obra de arte na época de sua possibilidade de reprodução técnica (terceira versão)”. In *A Modernidade*, João Barrento (ed. e trad.). Lisboa: Assírio e Alvim, pp. 287-241.
- Benjamin, Walter (2006b). “Pequena história da fotografia”. In *A Modernidade*, João Barrento (ed. e trad.). Lisboa: Assírio e Alvim, pp. 243-269.
- Benjamin, Walter (2008). “Eduard Fuchs, colecionador e historiador”. In *O Anjo da História*, João Barrento (ed. e trad.), Lisboa: Assírio e Alvim, pp. 107-144.
- Bishop, Janet (2012). *The Aesthetics of Atmospheres*. Jean-Paul Thibaud (ed.). Londres: Routledge.
- Conceição, Nélito (2021). “Gestures, Attunements and Atmospheres: On Photography and Urban Space”. In *Journal of Aesthetics and Phenomenology*, vol. 8, nº 2, pp. 136-153.
- Flusser, Vilém (1993). *Gesten, Versuch einer Phänomenologie*. Benjamins / Düsseldorf: Bohlman Verlag.
- Flusser, Vilém (2019). “O gesto de fotografar”. Nélito Conceição (trad.). In *Artes/Artes*, nº 26, pp. 41-51.
- Fried, Michael (2008). *Why Photography Matters as Art as Never Before*. New Haven: Yale University Press.
- Friedlander, Eli (2014). “The Photographic Gesture”. In *Paragone* 23, nº 1, pp. 46-55.
- Griffero, Tonino (2010). *Atmospheres: Aesthetics of Emotional Spaces*. Sarah de Sanctis (trad.). Farnham: Ashgate.
- Husserl, Edmund (1990). *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung, Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigung*. Das was dem Mensch (1981/1985). Den Haag: Martinus Nijhoff.
- Neves, José (ed.) (2014). *O Lugar dos Ricos e dos Pobres no Clame e na Arquitectura em Portugal: Belamino de Fernando Lopes* (1984). Porto: Darne.
- Stamell, Georg (2004). “As Metrópoles e a Vida Mental”. In *Fidelidade e Gazetão e Outros Textos*, M. J. C. Pereira e M. Knoch (trad.). Lisboa: Relógio D’Água, pp. 75-94.
- Wall, Jeff (2007a). “Gesture”. In *Selected Essays and Interviews*. New York: The Museum of Modern Art, p. 85.
- Wall, Jeff (2007b). “Typology, Luminescence, Freedom: Selections from a Conversation between Jeff Wall and Els Barrès”. In *Selected Essays and Interviews*. New York: The Museum of Modern Art, pp. 185-201.
- Mittgenstein, Ludwig (2002). *Investigações Filosóficas. In Tratado Lógico-Filosófico e Investigações Filosóficas*. M. S. Corrojo (trad.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 169-011.