

Fotografia como arte

A busca pelo reconhecimento artístico da fotografia é antiga e nesse combate participaram tanto os profissionais atuantes na época e que podiam, de certa forma, contribuir para o debate, quanto os que tinham a seu dispor publicações mais restritas a exemplo dos manuais fotográficos. O modelo que seria adotado como artístico estava ligado a uma concepção elitista de arte praticada por uma determinada facção do *metier*, a qual pertencia Nadar. Mas não se pode ignorar as preocupações teórico-críticas em prol da arte, disseminadas por Disdéri, então classificado como fotógrafo meramente comercial.

Ao longo da história da fotografia, a crítica, que é contemporânea dos primeiros grandes produtores de *portraits*, adotou o conceito de arte, hoje passível de restrições por seu elitismo, que condenou à marginalização obras como as de Disdéri. Mas para nos situarmos no momento contemporâneo, livrando-nos dos preconceitos fixados pela crítica do séc. XIX, é importante reconstruir o trajeto da mesma e, com isso, colocar em debate esses pressupostos de acordo com a perspectiva atual.

Nessa formação da crítica oitocentista e na luta pela fotografia como arte, o jornal *La Lumière* teve papel fundamental. Fundado em 1851, em Paris, foi o primeiro periódico francês destinado a discutir e propagar notícias sobre fotografia. *La Lumière* foi uma publicação ligada à Société Heliographique⁴⁹, criada em 1850 por profissionais e especialistas da fotografia que tinham em comum o uso do procedimento do calótipo em detrimento do daguerreótipo. “A situação minoritária dos calotipistas como os progressos necessários para que esta técnica se desenvolvesse nutriam nos profissionais um desejo de reforma”⁵⁰. (Gunthert, 2002, p.43)

⁴⁹A dissolução da Société Heliographique é impreciso. Segundo Gunthert, historiador da fotografia, seu fim remete a agosto de 1851, um semestre de intensa atividade. A ela sucede a Société Française de Photographie, fundada em 1854 e existente até hoje, mas sem obrigatoriamente ser uma continuidade da outra.

⁵⁰La situation minoritaire des calotypistes comme les progrès nécessaires à apporter à cette technologie aliment un désir de réforme.

A possibilidade de mudança surgiu então a partir da associação desses minoritários, que através de um colegiado descobriram os meios de obter um melhor reconhecimento, de desenvolver certo poder sobre o debate público, de favorecer a circulação das idéias, “ou ainda – de acordo com uma estrutura largamente utilizada no campo literário – a possibilidade de transformar a marginalidade em *avant-garde*”. (Gunthert, 2002, p. 43)

O olhar *avant-garde* desses considerados, “marginais da fotografia”, por utilizarem da técnica do papel, foi determinante para compreender não só a concepção fotográfica dos dois profissionais em estudo nesta tese, como para avaliar a crítica e o julgamento pertinentes a eles, bem como para localizá-los na cena fotográfica da época. A convergência de profissionais artistas numa associação como a Société Héliographique foi importante para a formação de um olhar e de um julgamento de valor sobre a produção fotográfica oitocentista:

Par l'invention d'un antagonisme de discours, par l'affirmation d'une esthétique, par le recours à la stylistique du journalisme, de la polémique et de l'urgence, la Société donne corps à une nouvelle image du médium. A la photographie comme pratique, elle substitue le photographique comme mythologie. Le ressort de cet exercice de légitimation culturelle repose sur ce que François Brunet appelle une « dé-vulgarisation⁵¹ ». à rebours du modèle d'inspiration saint-simonienne proposé par Arago douze ans plus tôt, la photographie s'y trouve définie non par ses caractères populaires ou égalitaires, mais comme une activité exigeante et élitare, encadrée par une hiérarchie de maîtres de des chefs-d'œuvre, à égal du grand art. Cette revalorisation passait par l'emprunt d'un ordre esthétique profondément conservateur, en partit dépassé et à vrai dire assez éloigné des potentialités propres de l'enregistrement visuel. Cette étape était nécessaire. Jusqu'alors, l'exercice du médium relevait de la technique, du commerce et de l'utilité. La Société Héliographique fait de la photographie un roman: il n'en fallait pas moins pour la faire accéder au rang de pratique culturelle. La précocité de ce changement de statu restera un atout incomparable dans l'histoire de la réception de cette technologie. (Gunthert, 2002, p. 55)

⁵¹Termo usado por François Brunet, historiador da fotografia, no livro *La naissance d'idée de photographie*, p.15: “Par dé-vulgarisation, on entend un processus de requalification de la photographie dans la culture et la société, qui tend à transformer en pratique cultivée, voire savante, ce que Pierre Bourdieu appelait en 1965, “art moyen », accessible à tous, relativement indépendant d'une éducation, et socialement normé. »

4.1

Francis Wey

Ao invés da idéia da fotografia com características populares ou igualitárias, difundida desde o seu surgimento e propagada pela Academia de Ciências em 1839, a Société Heliographique defendia o meio como uma atividade exigente, enquadrada por uma hierarquia de mestres e obras-primas como uma grande arte. É, nesse cenário de afirmação artística elitista da fotografia, que entra em cena o então crítico de arte Francis Wey. Ao contrário da maioria dos seus colegas da época, que desmereciam a idéia da fotografia, assina ao longo de 1851 mais de trinta artigos nos trinta e oito primeiros números do periódico. Através de muitos deles, teóricos por excelência, ele busca discutir a influência da “heliografia sobre as belas artes”⁵², coloca questões sobre o naturalismo na arte e, sobretudo, formula uma teoria do *portrait* bem antes de Nadar começar a trabalhar como fotógrafo na rue Saint-Lazare. “Wey cita muitos exemplos para definir uma estética própria à fotografia. Ele pode legitimamente ser considerado como o primeiro crítico desse meio”. (Mondenard, 2000, p. 23) Seu papel foi fundamental para a nova invenção alcançar o status de arte⁵³.

Proveniente do meio romântico, onde conviveu com Victor-Hugo, Gerard de Nerval, Musset, Delacroix, Théophile Gautier, suas idéias de arte oscilam contudo entre romantismo e realismo. Francis Wey surge para inscrever a fotografia definitivamente no campo da arte e, devido aos acontecimentos da cena fotográfica à época, é conduzido a defender o procedimento do calótipo (negativo-positivo) em detrimento do daguerreótipo (imagem única sobre placa de prata). A oposição dessas duas técnicas encobria duas tendências: romantismo e realismo.

En faisant le choix du calotype contre le daguerrotype, Wey ne se positionne pas seulement en héritier du romantisme contre le réalisme, il se débarrasse d'un procédé qui peut être assimilé à une machine. C'était sans doute la seule issue pour intégrer la photographie dans le champ de l'art et donc de la critique. (Mondenard, 2000, p. 40)

⁵²*La Lumière* surge para apoiar e solidificar a idéia da fotografia em papel, em lugar do daguerreótipo.

⁵³Wey prend ensuite plusieurs exemples pour définir une esthétique propre à la photographie. Il peut donc légitimement être considéré comme le premier critique de ce médium.

Para o crítico, a interpretação do autor é que pode levar a fotografia a ser considerada arte e só o calótipo, na época, permitia ao fotógrafo essa possibilidade. Em seu primeiro artigo sobre fotografia intitulado “De l’influence de l’héliographie sur les beaux arts”, publicado em 9 de fevereiro de 1851, ele defende o calótipo pela incerteza dos contornos contra a precisão de linhas do daguerreótipo. Deixa claro ainda que “o mecanismo do papel, que dava uma granulação particular e uma precisão de imagem hesitante, não tão perfeita quanto a do daguerreótipo, parecia ter mais vida. Ao simplificar a execução, o profissional interpreta a natureza e adiciona, à reprodução de cenas e linhas, a expressão do sentimento e das fisionomias”. (Wey, *La Lumière*, 1851)

No que tange ao *portrait*, Wey considera que o daguerreótipo é muito útil quando se trata de reproduzir arquitetura, mas detestável quando se trata do *portrait*, pois o procedimento registra a realidade sem traduzir a verdade: “a verdade na arte não reside no papel impiedoso e inteligente da natureza, mas na sua espiritual interpretação. Do ponto de vista da realidade ultrajante, podemos dizer que os *portraits* daguerreanos proclamaram largamente a superioridade do pensamento e a necessidade da inspiração”. (Wey, *La Lumière*, 1851).

O calótipo chegou para transformar e ampliar a atividade fotográfica oitocentista, bem como para enfatizar seu apelo artístico. Foi um divisor de águas entre os profissionais do meio: de um lado, os mecânicos, defensores do daguerreótipo, que reproduziam a realidade sem interpretá-la e, de outro, os adeptos da nova técnica em papel, os “artistas verdadeiramente originais” que poderiam retirar dela recursos imprevistos e torná-la um grande tesouro⁵⁴.

Francis Wey aborda especificamente a questão do *portrait* em dois artigos importantes. Intitulados “Théorie du portrait” I e II, foram publicados em 27 de abril e 4 de maio de 1851, respectivamente. Torna-se importante ressaltar que sua teoria está longe das propostas por muitos dos autores dos manuais de fotografia em que o traço característico é o depoimento de quem fotografa. Francis Wey assume verdadeiramente o papel de crítico de arte e coloca a serviço da fotografia todo seu eruditismo. Wey está interessado em conceber e desenvolver uma teoria

⁵⁴Essa discussão daguerreótipo x calótipo é travada ao longo de muitos números de *La Lumière*. Um dos avatares da nova técnica é Gustave Le Gray, ex-pintor, fotógrafo, professor e responsável pela formação de muitos dos profissionais que se tornaram importantes no século XIX, entre eles, Nadar.

estética própria à fotografia e para tal apóia-se na “teoria dos sacrifícios” anunciada por Baudelaire no Salão de Arte de 1846.

Para Wey, o *portrait* fotográfico supõe uma “interpretação”. Ele acredita que a verdadeira semelhança encontra-se muito mais no respeito aos códigos perceptivos e de valor estético, que na fidelidade estrita à aparência do modelo. A verdadeira semelhança de um *portrait*, sua “verdade”, supõe uma ultrapassagem dos limites da fotografia, vista como reprodução mecânica, através de uma teoria artística fundada a partir da tradição pictórica e colocada em prática por um artista.

O crítico francês valoriza o papel do fotógrafo que, como o pintor, interpreta o que é visto e imprime sua marca, nela implícito seu gosto pessoal. Wey defende o modelo da pintura como ponto de partida para a fotografia e considera importante ter em mente o que são a semelhança e as diferenças essenciais que a separam do real. Para ele “a semelhança difere de um fato material, é uma idéia abstrata, resultado de uma interpretação. Ela não é essencialmente subordinada a uma precisão absoluta, longe disso, ela é suscetível de tomar emprestado uma verossimilhança mais forte, à das “infidelidades desejadas”. (Wey, 1851)

Na “Teoria do Portrait I”, Francis Wey argumenta: “do mesmo modo que o trabalho mental que nos faz apreciar a semelhança é instintivo e independente de nossa vontade, o artista que a produziu foi tomado por um impulso involuntário. Ao esforçar-se por copiar, ele a interpretou sem se dar conta dela. O que ele viu ficou marcado de determinada maneira no seu pensamento e é este pensamento que tornou a semelhança sensível.” Em consequência disso, o crítico enumera algumas considerações sobre a questão, que vale a pena reproduzir:

- 1) Que la réalité absolue, si elle était possible, serait loin d’être une des conditions essentielles de ce que l’on appelle *la vérité dans l’art*;
- 2) Que la ressemblance n’est qu’une interprétation subordonné au goût, à la mode, aux préjugés d’une époque, et aux idées préconçues des appréciateurs de l’œuvre de l’artiste;
- 3) Qu’une copie matériellement fidèle, si elle choquait ces idées, risquerait de le paraître bien moins qu’une interprétation plus inexacte, mais entendue de manière à donner satisfaction à l’esprit. (Wey, 1851)

A partir desses pressupostos, Francis Wey deixa claro que a semelhança não é o real e abre espaço para iniciar a questão que será discutida por ele em seu

segundo artigo: o estilo. Ao lado da interpretação, ou seja, da escolha dos aspectos do real a serem fotografados, o crítico salienta o gosto pessoal do artista que é o que o distingue artisticamente e evidencia sua marca. Ele discorre sobre o excessivo uso de acessórios e mobiliário nos *portraits* que muitas vezes desviam a atenção do que considera o mais importante e centro de atenção de um retrato: o personagem mesmo. “Les artistes veulent que l’on arrive à lui sans obstacles, et qu’il nous arrête au passage. Leur interprétation, plus vraie que la réalité absolue, satisfait à la tendance de notre esprit”. (Wey, 1851)

Aproveito as palavras do próprio Wey, de que “a semelhança não é mais que uma interpretação subordinada ao gosto, à moda, aos preconceitos de uma época, e às idéias preconcebidas dos apreciadores da obra do artista”. Se desde seus primórdios, havia a corrente defensora e praticante da fotografia como registro mecânico da realidade; seu lado interpretativo/artístico foi também aí configurado. O conceito de fotografia como arte está entranhado em sua história da mesma maneira que sua vertente registro/documento.

Francis Wey, como crítico de arte, preocupava-se com a questão da semelhança, da verdade e também da beleza. Para alcançar o belo, acreditava que o fotógrafo deveria seguir os mesmos passos que o pintor, caso contrário, sua obra “friamente mecânica não impressionaria”. “Que l’héliographie soit apte à rendre beau ou laid, c’est un point incontestable; mais l’option est entre les mains de l’artiste”. (Wey, 1851) Como grandes mestres do *portrait* na pintura, cita Van Dyck, Rubens, Ticiano, que souberam destacar as cabeças de seus retratados, interpretando com estilo seus modelos.

A partir das teorias de Francis Wey, dos ensaios de Disdéri, da autobiografia de Nadar, e dos manuais fotográficos do século XIX, discutidos nesta tese, é possível acompanhar o quanto a questão da semelhança era cara à fotografia no período. “Abstrata e interpretativa”, para Wey, “íntima”, para Nadar e “moral”, no conceito de Disdéri, a semelhança possui várias qualificações; estas, ao mesmo tempo que se diversificam pela *práxis* do fotógrafo, convergem para a mesma preocupação, a de haver sempre uma referência viva, o indivíduo, a ser comparado à imagem registrada. O *portrait* tinha que funcionar como um espelho verossímil porém, dotado de um reflexo, uma imagem gravada em suporte material, passível de ser tocada, manipulada, guardada em álbuns e exibida aos amigos.

4.2

Gustave Le Gray, Nadar e a *Société Héliographique*

Francis Wey não falava em semelhança íntima, mas sua concepção interpretativa da fotografia foi certamente a mesma praticada por Nadar. O fotógrafo não era integrante ainda da *Société Héliographique*, mas lá estavam muitos de sua roda de amigos, que comungavam da mesma visão de arte. Entre eles, Gustav Le Gray, um dos fundadores. Ex-pintor, fotógrafo, professor e responsável pela formação de muitos dos profissionais que se tornaram importantes no século XIX, entre eles, Adrien Tournachon, Félix Nadar, Carjat, Maxime du Camp. A *Barrière de Clichy*⁵⁵, local onde funcionava sua casa, seu laboratório e oficina de impressão, bem como seu ateliê e local de cursos, é considerada como uma *haute école de photographie*. Suas idéias de unir a ciência à arte, a partir da fotografia, foram fundamentais para inserir esta última na esfera artística.

Le Gray praticou pouco o *portrait*, e preferia tratá-lo a partir da pintura. O gênero era considerado o “calcanhar de Aquiles de sua arte” (Aubenas, 2002, p. 48). Mas ao praticá-lo seu estilo guarda muito das características de Nadar: fundo neutro, domínio do claro-escuro, enquadramento mais próximo do fotografado e despojamento de cenário. Destacou-se também por sua aptidão em lidar com a química fotográfica. Entre 1850 e 1854 publica quatro manuais onde descreve em particular duas de suas invenções mais importantes: o procedimento negativo sobre vidro ao colódio (1850) e o negativo sobre *papier ciré sec* (1851).

“Por sua atividade como professor, sua participação nas discussões da *Société Héliographique* e no jornal *La Lumière*, sua mediação entre a ciência e a arte, Le Gray estava no centro das discussões técnicas que apaixonaram então sábios e amadores”. (Aubenas, 2002, p. 40). Nadar comprou do mestre e amigo seu último ateliê, na 35, rue des Capucines e o transformou numa verdadeira usina fotográfica. A Biblioteca Nacional Francesa dedicou a ele, em 2002, a exposição “Gustave Le Gray (1820-1884): l’oeil d’or de la photographie”.

O calótipo, inclusive, foi o procedimento logo adotado por Nadar em seu início de carreira. “Au moment où Nadar faisait ses premiers pas, en 1854, Le

⁵⁵ Antes da *Barrière de Clichy* o fotógrafo teve outros endereços, em Paris.

Gray maîtrisait déjà en virtuose le genre qui allait faire la juste célébrité de son élève et ami. » (Aubenas, 2002, p. 48) No que se refere à concepção artística de Le Gray, o fotógrafo adotava, como preconizava Francis Wey, a teoria do sacrifício. Para ele, “la beauté (...) consiste dans le sacrifice de certains détails, de manière à produire une mise à l’effet qui va quelquefois jusqu’au sublime de l’art. » (In: Aubenas, 2002, p. 33). Suas fotos de paisagens têm como marca lirismo, virtuosidade técnica e plasticidade incríveis.

O próprio Nadar desempenhou papel importante, não só como artista e produtor, mas como ativista da causa da fotografia artística. O ano de 1859 é simbólico para a história da fotografia no século XIX. Foi a primeira vez que a fotografia foi exposta, não exatamente como integrante do Salão de Belas Artes, mas paralela a ele, no Palácio da Indústria, em Paris. “Este evento permanece uma espécie de enigma que permite toda espécie de interpretações freqüentemente contraditórias e sem comprovação precisa: reconhecimento das capacidades artísticas da fotografia para uns, caracterização da ambigüidade de seu estatuto, para outros⁵⁶”. (Roubert, 2000, p. 5) Mas a luta da fotografia para conseguir ingressar no salão de arte foi permeada por muitas brigas e batalhas.

Numa das querelas entre fotógrafos, pintores e membros do governo representantes da área artística, o discurso de Nadar, proferido numa sessão da Société Française de Photographie, em 21 de novembro de 1856, foi fundamental. O fotógrafo que ainda não era membro da instituição instigou um grande debate relativo ao lugar ocupado pela fotografia na sociedade da época. Nadar conclama a Société a iniciar uma campanha oficial em defesa da inclusão da fotografia no Salão de Artes, sugere que seus membros utilizem de influências pessoais, cada um ao seu alcance, em nome desse objetivo coletivo e se coloca à disposição para publicar artigos sobre a questão.

Com o objetivo de conquistar um lugar junto à arte, a Société Française de Photographie elegeu uma comissão encarregada de avaliar as vantagens e as desvantagens de a fotografia integrar o salão. Esta comissão era formada, entre outros, pelo pintor Eugène Delacroix e o escritor Théophile Gautier. Dada a largada para a corrida em direção ao santuário das artes, a Société necessitava

⁵⁶Reconnaissance des capacités artistique de la photographie pour les uns, caractérisation de l’ambiguïté de son statut pour les autres, cet événement, aux implications et aux enjeux encore mal définis, reste une espèce d’énigme permettant toutes sortes d’interprétations souvent contradictoires et ne reposant sur aucun fait précis.

então “iniciar uma seleção entre os verdadeiros fotógrafos, aqueles munidos do sentimento da arte, e os outros, os ‘falsos irmãos’, como os chamava Périér – vice-presidente – cujos trabalhos e exposições desordenadas nas esquinas dos grandes boulevares deshonravam a fotografia e corrompiam o gosto do público⁵⁷” (Roubert, 2000, p. 8)

A expectativa da SFP era de conseguir integrar o salão de 1857, mas não obteve êxito. “A fotografia perdeu uma batalha, mas não a guerra”. (Roubert, 2000, p. 13) Torna-se interessante observar que a luta travada pela SFP, Nadar e outros, em prol da arte trouxe à tona a discussão e evidenciou publicamente os argumentos e as diversas opiniões a respeito do assunto. Como a Bélgica havia realizado antes da França sua primeira exposição universal de fotografia, no verão de 1856, foi essa a grande mola para que os profissionais franceses, que foram largamente homenageados naquele país, retornassem em busca dessa reivindicação. Nadar foi um deles e “este reconhecimento oficial da fotografia pelo governo belga, combinado a seu próprio reconhecimento como fotógrafo/artista, o encantaram”. (Roubert, 2000, p. 8)

Esse momento foi importantíssimo para o fotógrafo que estava vivendo justamente o período do processo na Justiça, movido em consequência do uso de seu pseudônimo pelo irmão Adrien, e acabara de perder a primeira causa. Para Nadar, Adrien se associou justamente à “massa de fotógrafos comerciais que ocupavam os boulevares”. E nesse momento, os interesses pessoais de Nadar se encontram com os da SFP. Para um, como para o outro, é essencial estabelecer uma distinção entre os bons e os maus fotógrafos:

Et Félix va découvrir à l’Exposition de Bruxelles qu’une exhibition publique de photographie peut aider à opérer cette distinction. Si les tribunaux lui ont retiré l’exclusivité de son nom, sous prétexte qu’il n’était pas artiste photographe, charge aux expositions de photographie de lui redonner cette légitimité. (Roubert, 2000, p. 9)

E é antes de se exprimir diante dos tribunais e de redigir sua defesa que lhe deu o ganho final de causa contra Adrien⁵⁸, que Nadar vai desenvolver sua idéia de

⁵⁷ L’objectif de la SFP est donc le suivant/ opérer une sélection entre les vrais photographes, ceux animés par le sentiment de l’art, et les autres, les « faux frères » comme les appelle Périér, dont les travaux et les expositions sauvages aux carrefours des grands boulevards déshonorent la photographie et corrompent le goût du public.

⁵⁸ Fato tratado no capítulo 1.

uma arte fotográfica para legitimamente figurar no programa do Salão de Belas Artes. Para tal, ele escreve um artigo, que foi publicado no jornal *Musée français-anglais* pertencente ao seu amigo Charles Philipon em 5 de novembro de 1856 e foi lido na sessão de 21 de novembro na SFP, data em que proferiu o discurso naquela instituição. O conteúdo do apelo de Nadar é o seguinte:

Nous aurons décidément une exposition des beaux-arts au mois de mai, et les ateliers se préparent. La photographie n'y est pas appelée. Il me semble que c'est un tort, et je ne crois pas ici être orfèvre. La photographie est aujourd'hui plus qu'une science : elle s'est élevée à la hauteur de l'art, et ils seront de cet avis tous ceux qui viennent de voir comme moi l'admirable exposition de photographie cosmopolite réunie ces jours derniers au Musée royal de Bruxelles par les soins intelligents de M. Romberg. Il est certain que la photographie aujourd'hui n'est plus seulement le rendez-vous de tous les fruits secs des autres carrières, et que le premier opérateur venu ni le second, quelques habiletés de mains qu'ils aient, ne produiront les paysages de M. Aguado ni les monuments de MM. Bisson, et chaque photographe met si évidemment son caractère individuel dans ses œuvres, qu'un œil habitué reconnaît au premier coup leur auteur sans recourir à la signature, comme tel expert reconnaît ses maîtres sans chercher le nom au bas du tableau. Quant au portrait, n'est-il pas un peu temps d'en finir avec ce reproche, que le photographe ne peut donner comme le peintre le sentiment intime et artistique de son modèle ? (...) La photographie est donc pour moi de l'art s'il en fut, et une place doit être réservée à l'exposition des beaux-arts de 1856. (Roubert, 2000, p.9-10, citando o artigo de jornal)

Para Nadar, a equação era simples: para que houvesse artistas na fotografia, era necessário que ela fosse concebida como arte e, para que a fotografia fosse reconhecida como arte, era necessário que ela estivesse presente no Salão de Belas Artes. Nesse processo, a fotografia tinha que deixar claro que não estava competindo com a pintura, como explica Théophile Gautier: “a proposta não é de rivalizar com a pintura, mas impor a idéia de uma arte fotográfica garantindo seu lugar entre os outros médiuns presentes na Exposição de Belas Artes”. (Roubert, 2000, p. 12)

Para conquistar esse lugar, contudo, foi necessário um julgamento entre os próprios fotógrafos para ocuparem o trono da arte. Se ficava claro que não haveria uma rivalidade com a pintura, estava mais do que declarada a guerra entre os próprios profissionais. Nesta luta, estava sendo julgada a potencialidade artística através da capacidade de imprimir uma marca pessoal à fotografia. No caso dos *portraits*, de proporcionar o sentimento íntimo e artístico do modelo e, de um modo geral, provar que os bons fotógrafos não eram meros reprodutores da

realidade a partir de um meio mecânico. Estava cunhado desde então o modelo de fotografia em que se louva como arte a forma artesanal e se condena ao ostracismo qualquer prática que pudesse ter apelo comercial.

4.3

A crítica de Baudelaire

Para esquentar este debate, entra em cena em 1859, Charles Baudelaire, logo no primeiro Salão quando a fotografia quase se aproxima da arte. Avesso à má condução do fenômeno da fotografia, o poeta deixa claro, em sua célebre crítica do Salão de 1859, que a arte nada tem a ver com a reprodução exata da natureza. Em “O público moderno e a fotografia”, Baudelaire repudia a noção de exatidão como valor estético e, com ela, a fotografia representante máxima naquele momento da reprodução fiel do visível.

Nesse artigo, Baudelaire mostra como a poesia e o progresso são “dois ambiciosos que se detestam com um ódio instintivo” e, se há confronto, um sempre tem que se sujeitar ao outro. Um dos sinais do progresso para o poeta é a fotografia, “refúgio de pintores fracassados e sem talento ou preguiçosos demais para terminarem seus esboços.”

Há contudo nesse artigo algumas inquietações de Baudelaire quanto ao papel que a fotografia deveria ocupar. Na opinião dele, deveria ser a “serva das ciências e das artes, mas humílima serva, como a imprensa e a estenografia, que não criaram nem substituíram a literatura”. E, se “lhe for permitido invadir o campo do impalpável e do imaginário, aquilo que vale somente porque o homem aí acrescenta algo da própria alma, então, pobres de nós!”

Ele se pergunta: que homem digno do nome de artista, e que amador verdadeiro já confundiu a arte com a indústria? Para Baudelaire, a fotografia era um meio mecânico de representação por onde não passava o estilo pessoal do artista. “Dia a dia a arte diminui o respeito por si mesma, prosterna-se diante da realidade exterior e o pintor torna-se cada vez mais inclinado a pintar não o que sonha, mas o que vê. No entanto, é uma felicidade sonhar e era uma glória exprimir o que se sonhava”.

Em “O público moderno e fotografia”, torna-se interessante ressaltar que Baudelaire não comenta uma só imagem. Foi a terceira exposição fotográfica

organizada pela Société Française de Photographie e a primeira vez em que ela foi exposta paralela ao salão de arte, juntamente com a pintura e a escultura. Para o poeta essa pretensa ascensão artística proporcionou o mais profundo incômodo. A essa altura muitos dos fotógrafos da época, entre eles Félix Nadar, um de seus amigos mais próximos, já tinha feito dele vários *portraits*.

Além do fato de uma “ciência material” – a fotografia, nas palavras de Baudelaire- passar a ser considerada arte, o poeta abominava a idéia de ela retirar da arte toda a dimensão imaterial e éterea, tornando-se, ainda assim, um produto do belo. Baudelaire não une, no entanto, belo e verdadeiro. Ele diz que “o gosto exclusivo pelo Verdadeiro (tão nobre quanto limitado) reprime e sufoca o amor pelo belo.” E completa: “como o belo é surpreendente, seria absurdo supor que o que é surpreendente é sempre belo. Ora, nosso público, que é singularmente incapaz de sentir a felicidade da fantasia ou da perplexidade (sinal das almas mesquinhas), quer ser surpreendido por meios estranhos à arte, e seus artistas obedientes conformam-se a esse gosto; eles querem impressioná-lo, surpreendê-lo, deixá-lo estupefato através de estratégias indignos, porque sabem que ele é incapaz de se extasiar diante da tática natural da arte verdadeira”.

Para Baudelaire, a fotografia era um meio estranho à arte, mas um meio capaz de surpreender e causar perplexidade, mesmo que a contragosto do poeta. Nesse aspecto, ele tenta livrar do belo o sentimento de surpresa e termina por se dissociar de uma idéia clássica da beleza. Libera a fotografia de um conceito estético de beleza, mas reconhece sua propriedade de criar uma suspensão, um êxtase. O que o incomoda é que este estado de perplexidade é alcançado justamente pela grande maioria, pelas “almas mesquinhas”, que são a seu ver incapazes de se “extasiar diante da arte verdadeira”. O poeta distingue os públicos: o que é capaz de compreender e se maravilhar com as obras de arte não é o mesmo que cai de amores pela fotografia.

Esse artigo foi escrito por Baudelaire em 1859. Francis Wey assinou regularmente ensaios sobre a fotografia ao longo de um semestre em 1851. Nove anos separam os artigos de cada um. Wey, ao tratar a fotografia como arte, aproxima-se de Baudelaire no que tange à concepção artística. A fotografia artística para ele não era um registro verdadeiro do real, do visível, era uma interpretação. O mesmo se pode dizer sobre a arte na perspectiva de Baudelaire, para quem o artista deveria exprimir antes o que sonha do que o que vê. No

entanto, o poeta, nesse momento, não aceita a fotografia como arte e não consegue percebê-la como uma interpretação. Sua visão ainda está orientada pelas palavras iniciais de Arago: segundo seus critérios, a fotografia deveria encontrar seu ponto de equilíbrio entre “utilidade científica e servilidade artística.”

“O poeta recusou uma das invenções mais modernas que permitia ao novo público quase que *tocar no real, apossar-se do real*, este outro grande mito da Modernidade. Diz-se, ocasionalmente, que esse é o lado conservador, reacionário de Baudelaire” (Coelho, 1988, p. 15) Os estudiosos, contudo, ao analisarem Baudelaire, deixam sempre em evidência sua ambigüidade em relação ao novo meio. Um sinal do que chamaria, sua “admiração velada” pela fotografia seria a disponibilidade do poeta em deixar-se retratar e a grande amizade que o uniu ao fotógrafo Félix Nadar.

4.4

Nadar e Baudelaire

Essa amizade é o fio condutor da análise que Jérôme Thélot, pesquisador francês da área de fotografia/literatura, desenvolve a partir da interrelação de um poema de *Flores do Mal* e de uma sessão de pose diante de Nadar. “Le rêve d’un curieux” é o penúltimo soneto da obra e tem como dedicatória as iniciais: F.N. De acordo com Thélot, deve ler-se “à Félix Nadar”. Sua tese de leitura, aproximando os dois amigos, até então não tinha sido aventada, a não ser na sugestão de outro crítico.

A análise é construída a partir do soneto, do artigo “O público moderno e a fotografia” e de uma compreensão crítica da obra de Nadar. Não cabe aqui esgotá-la, somente utilizar alguns pontos enfocados por ela. O que gostaria de enfatizar é a relação dos dois amigos, frutífera para a interpretação de alguns *portraits*, como também para a compreensão da busca da semelhança íntima da qual fala Nadar. A análise elucida ainda uma maneira de ver a fotografia a partir de Baudelaire que funciona como uma metáfora para o contexto artístico da época.

O crítico convida-nos a olhar de novo os *portraits* de Baudelaire feitos por Nadar. Ele destaca os termos utilizados pelo primeiro em “O público moderno e a fotografia” para referir-se à sua relação com o fotógrafo: “dois ambiciosos que se detestam com um ódio instintivo”. Os dois se conheceram na juventude boêmia,

tornaram-se amigos. Nadar não só fotografou Baudelaire várias vezes, como também o caricaturou para jornais e para o *Panhtéon*. Quando Baudelaire ficou gravemente doente, Nadar foi um dos amigos que o acompanhou até o fim. Foi sobre ele o último escrito de Nadar: o livro *Charles Baudelaire intime: le poète vierge* publicado em 1911, um ano após sua morte.

Para caracterizar os dois amigos, Jérôme Thélot utiliza as próprias palavras de Baudelaire retiradas do texto crítico e do soneto. Tece com isso uma interpretação poética envolvendo imagem e dados biográficos de ambos. Ele salienta inicialmente: “a *poesia* e o *progresso*, quando se encontram no mesmo caminho, é preciso *que um se submeta ao outro*”. O *caminho* onde Baudelaire encontra o *progresso* é o que o conduz à rue Saint-Lazare, endereço do ateliê de Nadar: é o caminho que vai do romantismo aos tempos modernos, ao longo do qual o *talento* cede diante do *engenheiro*, o *criador* diante do *produtor*, a *obra* diante do *produto*. É o caminho em que a arte, visando o invisível, começa a ceder diante as imagens mecânicas, estritamente miméticas:

Poésie, rue Saint Lazare, s'en va trouver Photographie. Mais s'il faut que l'un des deux serve l'autre, l'indécision du conflit durera, car certes Nadar, le chevalier de la technique, ne pliera pas plus devant Baudelaire que celui-ci, le célébrant des images, devant son frère ennemi qu'il a vraiment aimé. D'où l'intérêt extrême, et même la sorte de « primitive passion », qu'eut le poète, malgré tout, pour cette photographie que le progrès venait de jeter au monde, et du coup pour l'opération même, compliquée sinon magique, interprétable en tout cas, par laquelle se produit l'image photographique. (Thélot, 1999, p. 5)

Poesia e fotografia personificam-se em Baudelaire e Nadar. Compactuar com o retratista na sessão de pose, é a maneira que o poeta encontra de render-se à sedução da fotografia. E ainda, como que para confirmar sua atitude, dedicou um poema ao operador da foto. Um dos *portraits* de Baudelaire feito por Nadar, cerca de 1856 (foto 1) tornou-se famoso pelo fato de a imagem ter sido registrada tremida, desfocada em função de um movimento do modelo no instante em que a máquina captou seu quase perfil. De pé, olhos fixos para a câmera, Baudelaire parece desafiá-la, ensaiando um movimento de evasão do quadro determinado pela máquina. Situado obliquamente diante de um fundo infinito neutro, ao estilo de Nadar, esta imagem transmite um consentimento não perfeitamente autorizado do poeta ao fotógrafo. Em outros registros feitos dele por Nadar, por mais que exprima uma impaciência latente e inquieta, percebemos que ele posa, espera o

ato fotográfico acontecer. Neste não. Ele sugere um movimento de fuga da moldura!



Foto 1

Sobre esta fotografia, Jérôme Thelôt comenta: “esta imagem que Nadar acreditou ter sido mal sucedida, por estar fora de foco, Baudelaire tera julgado perfeitamente satisfatória: ela representa a resistência da poesia diante da fotografia”⁵⁹. (Thélot, 1999, p. 6) Esta imagem é emblemática, ainda, no sentido de representar para o poeta a possibilidade de um registro não exato da imagem de si mesmo, à maneira como concebia o trabalho do artista; e somente a partir dela, aceitaria a fotografia. Seu encanto pelo desfocado e impreciso da fotografia fica claro quando ele escreve à sua mãe, exprimindo a vontade de mandar fazer um *portrait* dela. Este trecho da carta é sempre citado pelos especialistas:

Je voudrais avoir ton portrait; c’est une idée qui s’est emparée de moi. Il faudrait que je fusse présent. Tu ne t’y connais pas. Je voudrais que le visage eût au moins la dimension d’un ou deux pouces. Il n’y a guère qu’ à Paris qu’on sache faire ce que je désire, c’est-à-dire un portrait exact, mais ayant le flou d’un dessin. Les photographes prennent pour une bonne image, une image où tous les

⁵⁹ Cette image que Nadar crut ratée, Baudelaire l’aura jugée parfaitement réussite : elle chiffre la résistance de Poésie devant Photographie.

défauts, toutes les trivialités du visage sont rendus très visibles, très exagérés ; plus l'image est dure, plus ils sont contents . (CNLP, 1983, p. 2)

O ligeiro desfocado da fotografia é que a liberta da reprodução exata do real e, para Baudelaire, esse *flou* ainda remete ao desenho, ou seja, à arte. Essa característica possibilita-lhe ter, então, um *portrait* artístico, longe da repetição mecânica do daguerreótipo. Essa referência ao desenho também é cara a Francis Wey, para quem o procedimento do calótipo, por ser impreciso, prescindiria da interpretação do artista e com isso ter-se-ia obtido um registro à altura das grandes obras pictóricas. A exatidão do detalhe, motivo maior da maravilha do daguerreótipo, e a instituição racional da fotografia a partir de Arago, tornou-se um crime contra a criação. O fracasso do calótipo, no que se refere ao detalhe, tornou-se virtude estética.

A imperfeição assinala o homem. Esta oposição é a forma arquetípica de um feixe de alternativas estéticas ou retóricas (nítido/desfocado, detalhes/efeito geral, fineza do desenho/ampliação do modelado de onde ambiente/talento e indústria/arte) largamente inspiradas pelo conflito entre romantismo e realismo que estruturou o debate entre fotografia e arte na França e na Inglaterra.⁶⁰ (Brunet, 2000, p.152)

“O ideal de *portrait* que Baudelaire define, exato, mas com o *flou* de um desenho, se aplica evidentemente às provas de Nadar” (CNLP, 1983, p.1). O desfocado não era a marca de Nadar, apesar de agradar bastante ao poeta. Mas a concepção do *portrait* fotográfico desenvolvida por Nadar passa a ser o modelo de *portrait* artístico. Não só ele, mas uma série de nomes como Carjat, Adam Salomon, entre muitos outros, trilharam o mesmo caminho. A semelhança íntima que conseguia produzir foi avalizada pelo carimbo da arte.

Dos doze *portraits* de Baudelaire, recenseados pelos especialistas, cinco foram realizados por Nadar. As datas são imprecisas e há uma discrepância nas publicações. No mesmo dia porém em que Nadar realizou o *portrait flou* de Baudelaire, consta outro registro (foto 2) em que o poeta se apresenta frontalmente para a câmera. Para confirmar, observa-se que o traje é o mesmo

⁶⁰ L'échec du calotype dans les détails, qui valut ailleurs déficit de positivité, devient vertu esthétique ; l'imperfection signale l'homme. Cette opposition est la forme archétypique d'un faisceau d'alternatives esthétiques ou rhétoriques (netteté/flou, détails/effet général, finesse du dessin/ampleur du modelé, d'où métier/talent et industrie/art) largement inspirées par le conflit entre romantisme et réalisme qui allait durablement structurer le débat sur les rapports entre photographie et art, en France comme en Grande-Bretagne.

tanto quanto o fundo neutro, enquanto o poeta, apesar de guardar o mesmo olhar desafiador, mantém-se na pose, não se mexe. Sobrancelhas contraídas, lábios bem fechados sugerindo tensão e furor. A mão esquerda no bolso da calça se mantém, mas a mudança de angulação do modelo diante da câmera e a nitidez desta segunda imagem, tornam-na completamente diferente.



Foto 2

Em cada *portrait* de Baudelaire, ele é visto de maneira diversa: ora de pé, ora sentado, com a mão no bolso ou entre os botões do casaco, pose da moda no século XIX. Está sempre diante de um fundo infinito neutro. Sua boca se fecha de maneira tensa e a expressão de seus olhos oscila entre uma atitude desconfiada (foto 3), desafiadora e enfurecida (fotos 1 e 2) num rosto quase meigo - uma exceção, na última foto da seqüência (foto 4). Praticamente estas mesmas características são mantidas, também, nos registros feitos por Carjat.

Nadar, em *Baudelaire intime*, reproduz bilhetes, cartas trocadas entre os dois amigos, bem como narra lembranças e descreve os momentos de convivência dos dois. Há uma passagem em que conta quando viu o poeta pela primeira vez e outra, em que observa as características da segunda *persona* de Baudelaire, vinte anos depois:

(...) Il trottât menu comme jadis, soit qu'il tînt braqué, méditatif, au coin d'un carrefour. En voyant cette tête toujours singulière s'évasant du collet de la houppelande invariablement retroussé, nez vigoureusement lobé entre ces deux yeux qu'on n'oubliait plus : deux gouttes de café, sous des sourcils retroussés, - lèvres serrées et amères, mauvaises, cheveux argentés avant l'âge, tantôt trop courts, tantôt trop longs, visage glabre, cléricale ment rasé jusqu'au scrupule - le passant saisi, comme inquiet, songeait : « Celui-là n'est pas tout le monde ». (Nadar, 1911, p. 30)



Foto 3

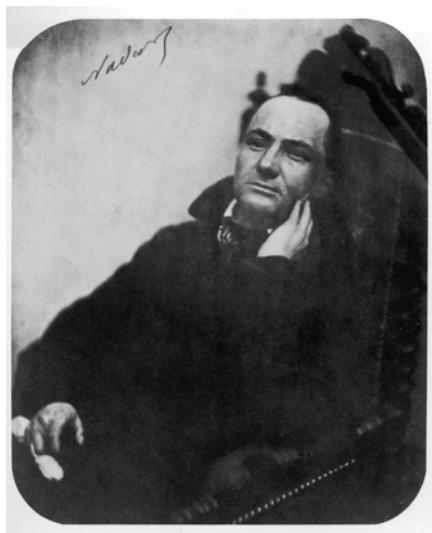


Foto 4

O livro *Baudelaire intime* foi publicado com *portraits* de Baudelaire feitos por Nadar e caricaturas. Percebe-se em seu estilo narrativo, a ausência de um compromisso linear com os acontecimentos, sendo que em qualquer ponto do livro ele expõe o que sua memória lhe oferece. No fim da edição, há uma nota informando que o conteúdo do livro não suscitou o entusiasmo dos baudelerianos por enfatizar muito mais a relação dos dois amigos do que a obra de Baudelaire. A proposta de Nadar é, “desde o início, remoer as impurezas, tocar as cinzas, pois é de lá que deve se revelar um Baudelaire inesperado, insuspeitado, a se mostrar para nós: o poeta virgem”. (Nadar, 1911, p. 12) Nadar se esmera em mostrar que sob:

“la masque d'imperméabilité en défi de tout émoi, la sensibilité de Baudelaire tressaillira à toutes les vibrations.” Ceux qui n'ont pas connu Baudelaire intime ont pu, ont dû devant sa réserve d'attitude prendre pour sécheresse de cœur ce qui n'était qu'une circonspection et certaine pudeur jalouse. Mais mieux encore que la sensibilité, chez notre ami se révélaient des délicatesses rares.” (Nadar, 1911, p. 61)

Em *Baudelaire intime*, Nadar não trata do poeta enquanto modelo, não recupera nenhuma sessão de pose. No que se refere a essa relação de cumplicidade entre modelo e fotógrafo, Baudelaire “é tido como aquele que colabora sempre com a qualidade espiritual de seus *portraits*, onde o estatuto da fotografia, sua função social e seu valor estético, sua constituição semiológica e seu domínio simbólico se encontram dramaticamente engajados.”⁶¹ (Thélot, 1999, p. 6)

Nessa primeira fase de sua carreira como fotógrafo Nadar fotografou muitos amigos e todos a partir do olhar da intuição dos pensamentos e desejos do modelo, buscando acima de tudo a semelhança íntima. Para os especialistas, ele é *hors concours*, não sendo possível compará-lo a quase nenhum outro profissional da época. De acordo com André James, ele só pode ser aproximado, mas guardadas as devidas proporções, da inglesa Julia Cameron (1815-1879).

⁶¹Baudelaire collabore toujours à la qualité spirituelle de ses portraits, où le statut de la photographie, sa fonction sociale et sa valeur esthétique, sa constitution sémiologique et son règne symbolique se trouvent dramatiquement engagés.

4.5

Julia Cameron

Na verdade, Julia Cameron começou a trabalhar uma década após Nadar e seus objetivos eram diferentes. André James enfatiza que os modelos dela também eram amigos, pessoas próximas, mas que ela se “apodera” de suas vítimas e lhes “arranca” as nobres atitudes de acordo com sua própria escolha. “Enquanto Nadar não lhes extorque nada, eles se colocam diante da câmera tal qual são, na simplicidade da confiança”⁶². (James, 1999, p. 5).

O modelo de intimidade, de interpretação do real também é claro em Cameron. A fotógrafa inglesa usava o *flo* como estilo e foi vista, por alguns críticos e pelo meio fotográfico, como uma profissional a quem faltava técnica. Julia Cameron nasceu na Índia, foi educada na França e em Londres, mas viveu a maior parte de sua vida na Inglaterra. Começou a fotografar com quase cinquenta anos, quando já era mãe de seis filhos, sendo que seu caçula, Henry Herschell, tinha 12 anos.

É interessante observar a relação “doméstica” que tinha com a fotografia. A começar por seu local de trabalho, um antigo galinheiro que se tornou sua “Casa de Vidro” (Glass House), um local bem iluminado, com muitas janelas onde ela fez não só suas primeiras fotos, como seus primeiros negativos em colódio. Julia contava com a ajuda de seus empregados para o ofício da fotografia. Sua modelo predileta era sua empregada, Mary Hillier que ora posava como ninfa, como Madona, ora como mulher misteriosa. Na foto 5, ela posa de Madona, juntamente com o neto de Cameron encenando a pré-figuração da morte de Cristo.

⁶²L’attitude de Nadar est différente. Ses modèles sont aussi des amis, mais il ne leur extorque rien, il les prend tel qu’ils sont dans la simplicité de la confiance.



Foto 5

Em suas memórias sobre fotografia – incompletas e não publicadas em vida -intituladas *Annals of my glass house*, Cameron comenta que “the society of hens and chickens was soon changed for that of poets, prophets, painters and lovely maidens”. Essa comparação cômica entre os velhos e os novos ocupantes da casa de vidro atesta a força da arte de transformar a vida e, mais precisamente, a força da fotografia para transformá-la.

Como Nadar, o contexto artístico e social de Cameron foi fundamental para o desenvolvimento de seu trabalho. Ela estava sempre cercada de escritores, pintores, críticos e intelectuais. Manteve, por um bom tempo, correspondência com alguns deles em que falava a respeito de suas experiências e reflexões fotográficas. O poeta e ensaísta inglês Henry Taylor, do qual ela fez alguns *portraits*, encontram-se entre suas amizades. Cameron consegue uma proximidade com os modelos, um despojamento de pose visivelmente demandada não comuns à sua época. Como Nadar, suas imagens trazem uma carga íntima surpreendente.

Cameron desdenhou o que ela chamava de “mera fotografia topográfica”, produzida para os mais variados fins comerciais, científicos, amadores e de intenções artísticas, onde predominavam os rigores quanto à técnica, ao figurino, ao cenário e aos artefatos dos salões de pose. Essas referências correspondem à

fotografia praticada por Disdéri. Cameron ousou e trabalhou com imaginação no uso da luz e do foco.

Em seu livro, *Anais*, Cameron diz que um dos grandes responsáveis por sua técnica e seu estilo de produzir um leve desfocado e uma maneira peculiar de usar a luz foi seu filho mais novo, Henry Herschel Hay Cameron (que depois se tornou também fotógrafo). Ele havia dito a ela: “When I found something that to my eye was very beautiful I stopped there, rather than screwing the lens to the definitive focus all other photographers insist upon”. Esse é um registro de Herchel com ligeiro *flou* (foto 6).



Foto 6

Cameron é conhecida pelos seus *portraits*. Paisagens, *still-life*, monumentos ou arquitetura, temas caros aos fotógrafos de sua época não a seduziam. Para ela, a figura humana era o ponto central de representação de idéias, emoções e narrativas. Muitas fotos de Julia foram inspiradas por obras literárias. Em outro trecho de sua correspondência, ela propõe “fazer fotos não somente da vida, mas para a vida onde o olho deve ser surpreendido com milagre

e prazer”. Cameron tinha uma visão artística de sua fotografia e trabalhava de maneira peculiar com a luz, o foco, as poses e as camadas e interferências sobre o negativo para obter os efeitos desejados. Gostava de produzir cópias grandes e tinha como hábito presentear os amigos com suas belas imagens. O escritor francês Victor Hugo foi um dos que recebeu um álbum de presente dela.

Algumas fotos de Cameron são dotadas de um claro-escuro extremamente contrastado, como é o caso das imagens de Julia Jackson, feitas em abril de 1867. Esse forte contraste entre áreas mais ou menos iluminadas gera dramaticidade e força. Julia Jackson era sobrinha, afilhada de Cameron e mãe da escritora Virginia Woolf. De acordo com Susan Sontag, era a única modelo que não se deixava fotografar como personagem teatral ou inventada pela própria fotógrafa, somente como ela mesma. Cameron a fotografou um mês antes de seu primeiro casamento. A imagem intitulada “La Santa Julia” (fotos 7 e 8), Cameron destaca como “my favourite picture of all my works”. É surpreendente como seu rosto deixa transparecer uma imagem de santa em gesso.



Foto 7



Foto 8



Foto 9

Cameron oscilava do sacro ao profano. Sua sensualidade ao fotografar crianças era perturbadora. Numa época em que os pequenos eram quase sempre colocados formalmente, bem vestidos, ao lado dos adultos, ou mesmo, individualmente, mas em poses de adultos em miniatura, ela fotografa um abraço e uma sugestão de beijo entre duas meninas (foto 10).



Foto 10

No início de sua carreira, depois de somente algumas semanas de trabalho, Cameron organizou um álbum e o entregou a seu amigo Watts com o seguinte título: “meus primeiros sucessos na mortal, mas ainda divina, arte da fotografia.” Para Joanne Lukitsh, estudiosa da obra de Cameron, essa dualidade representaria não só a marca da luz sobre o negativo, como algo mágico e ao mesmo tempo prático, e também a maneira como Cameron via sua arte. A extraordinária expansão da capacidade da figura humana expressar sua idéia artística.

Julia Cameron se alinharia ao lado de Nadar compondo um tipo de produção fotográfica que a crítica legitimou como arte. Mas na época, a própria Cameron, em seu texto autobiográfico se queixa pelo fato de sua fotografia ter menos valor diante do que ela chamou de “mera fotografia topográfica”: “de mème, je m’habitue à ce que ceux qui afflecionnent la ressemblance et la manipulation me placent encore derrière lui. Les artistes, en tout cas, m’ont couronné de lauriers immédiatement. » (Cameron In: Dryansky, 2001, p. 145)

Um dos estudiosos de Julia Cameron, Colin Ford, organizador do livro *Julia Margaret Cameron: 19th century photographer or genius* com fotos, trechos de correspondências e escritos pessoais da fotógrafa inglesa, comenta que “no seu próprio tempo, e ainda recentemente, os críticos algumas vezes classificaram Julia Margaret como mera amadora”⁶³. (Ford, 2003, p. 40) Essa denominação é freqüente pelo fato da fotógrafa estar mais interessada na estética do que no dinheiro. Não interessava a ela fazer nem produtos de massa e nem estereótipos. “Julia Cameron was one of a tiny group of British nineteenth-century amateurs who lifted portrait photography out of its conventional, studio-based and professionally dominated rut (others were Lewis Carrol, Lady Hawarden and David Wilkie Wynfield)”. (Ford, 2003, p. 46)

No triângulo Nadar, Julia Cameron e Disdéri encontram-se questões decorrentes da composição dos critérios de valor para classificação das obras de cada um dos três. Por um lado, Nadar, fotógrafo artista, bem-sucedido profissionalmente, “elevou a fotografia ao status de arte”. Cameron, fotógrafa com selo da arte, reconhecida pelos artistas, mas tratada como amadora e não profissional por seus pares e pela crítica, por não visar diretamente a questão financeira com suas produções. Disdéri, profissional bem sucedido, fez fortuna

⁶³ In her own time, and more recently, critics have sometimes dismissed Julia Margaret as a mere amateur. She certainly loved what she did, but she also hoped to make money from it.

com a fotografia, considerada comercial e essa característica funcionou como uma desqualificação do seu trabalho eliminando-o do reconhecimento artístico.

Enquanto pesquisadora do século XXI, testemunha da grande virada digital da fotografia, não me é possível conformar-me às classificações do século XIX. Considerando o enorme desenvolvimento tecnológico e a acessibilidade da operação fotográfica a todos, os critérios e valores da fotografia artística também se ampliaram. Dos meados do século XX em diante passou-se a trabalhar com critérios críticos diferenciados para atender ao gosto e aos valores das diferentes culturas e dos vários grupos e/ou tribos que compõem as sociedades atuais. Sendo assim, o “conceito filisteu” de arte, como se refere Walter Benjamin, não faz sentido ser utilizado, pois na contemporaneidade, já perdeu sua unicidade e sua autoridade elitista, “democratizando-se” em alternativas.

A partir do olhar contemporâneo é possível reavaliar Disdéri e não subestimá-lo, em função de sua grande produção industrial. Não classificá-lo tendo em vista um modelo “artístico” predominante do qual se diferencia. Ao voltar os olhos estritamente para sua obra, trabalhada a partir do conceito clássico de representação também legitimado artisticamente, pode-se alterar um sistema de valores. A “democratização dos seus tipos”, como se referiu Gisele Freund ganha vigor se ao invés de desqualificação, passa a ser vista como possibilidade de valorização não só do indivíduo como grande homem, grande marca. Ao padronizar os retratados em tipos, Disdéri trilha o caminho inverso de Nadar, trata as personalidades como anônimas. O modelo dele conquistou multidões e muitos seguidores, permitiu que o *portrait*, seja na França ou em qualquer outro país se tornasse uma fórmula repetitiva de representação desmerecida e desqualificada artisticamente. Seu caráter industrial o distanciou do conceito de originalidade e artesiana. Seus retratos sem aura podem ser liberados no século XXI para trilharem outro caminho, que não o do ostracismo. E sua “mera fotografia topográfica” também alcança um lugar ao sol.