

3. Percepções

3.1. A mão e o olho

A fotografia suscitou outros protocolos para a produção das imagens à medida que transferiu para o olho as responsabilidades artísticas antes delegadas à mão. Ao invés do manual, o maquínico; ao invés do operador, a realidade material. A substituição da unidade homem-imagem pela unidade real-imagem alterou os regimes da verdade e da semelhança e estabeleceu a fotografia como a técnica que representava o real. De acordo com André Rouillé, a convergência entre a fotografia e o real é explicada pelo procedimento e materiais empregados para a obtenção da imagem:

Enquanto o desenhista ou o pintor depositam manualmente uma matéria bruta e inerte (os pigmentos) sobre um suporte, sem que ocorra nenhuma reação química, enquanto suas imagens surgem no decorrer de seu processo de fabricação, com a fotografia acontece de maneira diferente. A imagem fotográfica surge de uma só vez, e ao final de uma série de operações químicas, no decorrer das quais as propriedades da luz interferem com as dos sais de prata. A imagem latente (invisível) torna-se visível somente depois de ter sido tratada quimicamente, segundo um conjunto de procedimentos precisos, que necessitam de um espaço adaptado: o laboratório (Rouillé, 2009, p.35).

As propriedades físico-químicas e a “independência” da mão humana conferiram à fotografia o papel de espelho do real. Roland Barthes (1984: 114-115) vê a estreita relação entre o real e a fotografia como decorrência da certeza - por parte do observador - de que o objeto registrado existe ou existiu e que não é resultado da imaginação criativa do artista. Ao olhar uma fotografia, procura-se algum *referente* que dê a sensação de reconhecimento, de pertencimento ou não ao ambiente ou à situação retratada: “*Referente* fotográfico não é a coisa *facultativamente* real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria

fotografia”, afirma Barthes Para ele, na fotografia não há possibilidade de negação da presença do que foi fotografado, ao contrário da pintura, onde a realidade pode ser simulada sem sequer ter sido vista, ainda que utilize signos que tenham referentes. A associação entre o real e a fotografia seria explicada então, pela confiança do observador de que está vendo a reprodução fidedigna de um fato.

A questão é compreendida de forma distinta pelo filósofo Vilém Flusser. Ele entende a fotografia como resultado da programação do aparelho que a gera sendo, por isso, um texto científico. Flusser acredita que as máquinas fotográficas fazem apenas o que estão programadas para fazer e a programação destes aparelhos é resultado da técnica obtida através do texto científico. Assim, o mundo-imagem seria na verdade um mundo-texto que é codificado e transformado novamente em imagem e onde a prevalência da imagem sobre o texto ocorre desde o início dos tempos. "O fotógrafo só pode fotografar o fotografável", sentencia o pensador, que explica o fato alegando as limitações da programação vinda de fábrica dos equipamentos.

As situações, antes de serem fotografadas, se encontram lá fora, no mundo, ou cá dentro, no aparelho? O gesto fotográfico desmente todo realismo e idealismo. As novas situações se tornarão reais quando aparecerem na fotografia. Antes, não passam de virtualidades. O fotógrafo-e-o-aparelho é que as realiza. Inversão do setor da significação: não o significado, mas o significante é a realidade. Não o que se passa lá fora, nem o que está inscrito no aparelho; a fotografia é a realidade. Tal inversão do vetor da significação caracteriza o mundo pós-industrial e todo o seu funcionamento (Flusser, 2002, p.32).

Flusser encabeça uma linhagem de pensadores que contesta veementemente a fotografia como reprodutora da realidade, pois, para ele, a objetividade das imagens técnicas é tão simbólica quanto o são todas as imagens, devendo ser decifradas por quem deseja captar-lhes o significado (Cf. Flusser, 2002, p.14). Não há, em Flusser, sequer a possibilidade eventual da existência dos signos fundamentais definidos por Charles Sanders Peirce como *símbolo*, *ícone* e *índice*.

A taxonomia de C. S. Peirce distingue três tipos de signos fundamentais. Há primeiro os signos que funcionam a um nível puramente convencional de relação

arbitrária entre significante e referente. As palavras são bons exemplos desse tipo de signo a que Peirce dá o nome de *símbolos*. Em seguida há os signos que representam o referente por procuração, com base em uma similitude ou semelhança visual, ainda que sumária. Pode-se usar o exemplo dos quadros, mas também o dos planos e mapas geográficos. Este tipo de signo recebeu o nome de *ícones*. Enfim, o terceiro e último tipo: o *índice* - a marca de passos, a impressão digital, o sintoma médico. O referente aqui é evocado pela intervenção de um rastro ou uma impressão (Krauss, 2002, p.148).

A categoria índice é dividida em subgrupos como o denominado *impressões* - entendidas como os traços impressos por algo no espaço - ao qual a fotografia pertence uma vez que ela é a impressão de um acontecimento físico que foi revelado através do processo fotoquímico. Esta relação de causa a efeito explica porque a fotografia foi transformada em depositório da memória e documento com valor de prova. A investigação acerca da ontologia fotográfica é tão recente quanto a própria técnica, e por muitos anos a fotografia foi depositária da confiança extrema em seu caráter de espelho do real. Somado ao desenvolvimento técnico e econômico, este fator alicerçou a massificação da fotografia, iniciada em concomitância com a industrialização do mundo.

Walter Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1994, p.167) ensina que como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens obtido com a técnica fotográfica galgou velocidade similar à da palavra oral. Contudo, até metade do século XIX os processos de impressão fotográfica eram o daguerreótipo e o calótipo. O primeiro, inventado por Daguerre, consistia na produção de uma única imagem; o calótipo, de Fox Talbot, permitia cópias no papel a partir de um negativo. Em virtude da permissão de uso doada ao mundo pelo governo francês, o daguerreótipo proliferou rapidamente. Por sua vez, a reprodução de fotografias se manteve incomum porque o invento de Talbot foi patenteado e utilizado com exclusividade pelo criador e fiscal do processo e de seus derivados. A distinção entre ambos, entretanto, era evidenciada pela qualidade da imagem: a nitidez oferecida pelo daguerreótipo contrastava com a imagem *flou* (embaçada,

vaga) do calótipo. Além do mais, havia a apresentação como fator fundamental de diferenciação:

O daguerreótipo não era entregue ao cliente de forma avulsa; a chapa era apenas parte de um conjunto que vinha montado em rebuscada caixa com tampa – dimensionada de acordo com o formato do daguerreótipo – que abrigava no seu interior uma moldura de bronze trabalhado, no qual se encaixavam a placa metálica prateada contendo a imagem (o daguerreótipo propriamente dito) e sobre esta um *passepertout* [moldura, estrutura] de molde oval ou desenhado segundo determinados ornatos e finalmente um vidro de proteção, assemelhando-se no seu todo a uma verdadeira jóia; pelo menos era essa a intenção que se pretendia dar ao produto a fim de valorizar o seu preço. A imagem do calótipo, por sua vez, era simplesmente obtida sobre uma folha de papel, não oferecendo, em termos de *forma*, nenhuma possibilidade de competição com o daguerreótipo no que diz respeito aos padrões de gosto da época em meio à elite ou à burguesia abastada (Kossoy, 1980, p.36).

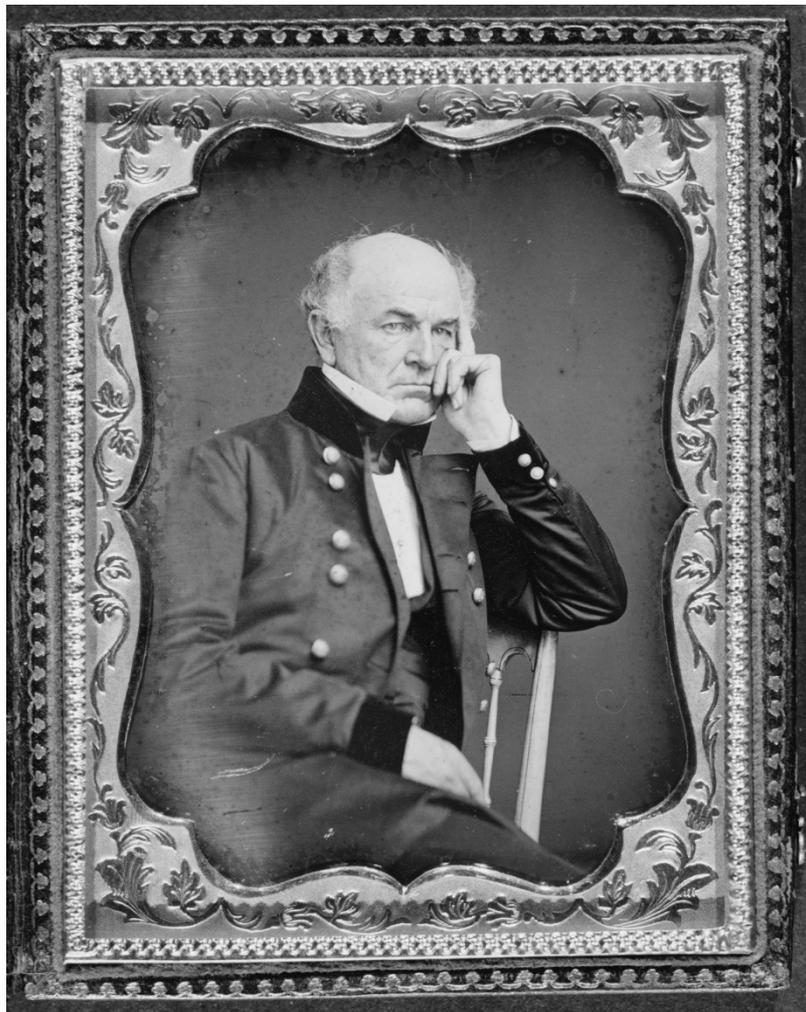


Imagem 7 - Ethan Allen Hitchcock, between 1851-1860.
Fonte: Library of Congress.

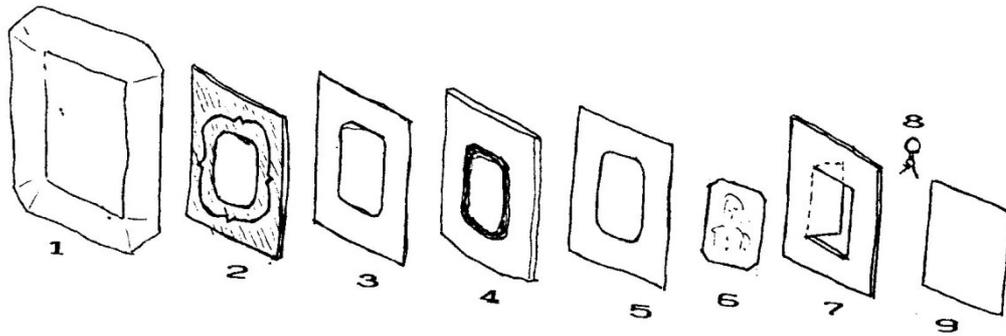


Imagem 8 - Protótipo do estojo para fotografias de daguerreótipo usado na França: 1. Papel para colar à volta; 2. Placa de vidro com pintura de *passepartout*; 3- 4- 5. *Passepartouts* dourado, prateado e preto pintados; 6. Placa do daguerreótipo. 7. Parte traseira; 8. Prendedor (geralmente de metal) metal); 9. Parte final. Fonte: Archaltfotokonzer.

Acredito que, de certa forma, o daguerreótipo manteve o *status* da pintura. Na Imagem 8 observam-se as etapas para a montagem do estojo onde ficaria a placa daguerreótipa. A unicidade e o invólucro da imagem produzida, embora fosse um procedimento menos caro, tinham o mesmo "aqui e agora" do original encontrado na obra de arte. Walter Benjamin (1994, p.167) estabelece que o "aqui e agora" é o conteúdo da autenticidade de alguma coisa; já a autenticidade é definida pelo pensador como "a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico". Juntos, estes fenômenos compõem a aura do objeto e alimentam o valor de culto e o valor de exposição atribuídos à obra de arte que, por sua vez, entram em declínio com a reprodução imagética visto que o espectador antes satisfeito em apenas saber da existência de um quadro em determinado lugar, por exemplo, passa a desejar e a querer o quadro para si. Benjamin afirma que estes dois processos – multiplicação da reprodução e aproximação desta com o espectador - resultaram num abalo da tradição.

Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido (Benjamin, 1994, p.169).

A reprodução da fotografia só se tornou viável quando novas invenções revolucionaram os processos de impressão fotográfica, mas entendo que a disputa entre daguerreótipo e negativo-positivo envolveu também aspectos econômicos. Não creio ser possível falar de fotografia sem falar em dinheiro porque o procedimento fotográfico rapidamente tornou-se industrial e era necessário pensar em valores caros à indústria, como preço e distribuição. Logo, o invento de Daguerre foi substituído pela impressão em papel e a vigilância de Talbot não impediu que processos derivados do seu fossem inventados e descobertos. A primeira mudança em relação à reprodutibilidade teve lugar em 1847 com a invenção do **processo de negativo sobre vidro albuminado**, por Abel Niépce de Saint-Victor (1805-1870). A imagem resultante era bastante nítida, mas demandava muito tempo de exposição. O mesmo ocorria com a imagem obtida pelo derivado do calótipo, o **processo de negativo sobre papel encerado** inventado por Gustave Le Gray (1820-1862) em 1851 e que, adicionalmente, requeria outro longo tempo de revelação.

O colódio úmido e o papel albuminado alicerçaram a reprodutibilidade técnica. Em 1850, Blanquart-Evrard (1802-1872) percebe que preparando o papel para **cópias à base de albúmen**, a superfície ficava lisa e eliminava a granulação. De acordo com Boris Kossov, este método seria empregado até o final do século e “consistia basicamente em se recobrir o papel com clara de ovo no qual era dissolvido um sal de amônia. Uma vez seco, o papel era sensibilizado com nitrato de prata” (1980, p. 36). Em 1851 surge o outro processo principal para a distribuição da imagem, inventado por Frederick Scott Archer (1813-1853). O **negativo à base de colódio úmido** era “aplicado sobre uma chapa de vidro, o qual possibilitava imagens superiores, em termo de qualidade, aos demais negativos sobre papel” (1980, p. 36). Também conhecidas como **chapas úmidas**, as chapas a colódio foram muito popular até os anos 80 e junto com o papel albuminado foram pouco a pouco substituindo o daguerreótipo e o negativo sobre papel (calótipo).

Com o colódio, a fotografia ganhou ampla reprodutibilidade e possibilitou que a documentação visual fosse além dos registros das expedições topográficas

(geralmente organizadas por instituições oficiais com o intuito de ajudar a redigir a história do mundo). A mais conhecida entre todas é a *Mission héliographique*, de 1851, composta por Edouard Baldus, Hippolyte Bayard, Gustave Le Gray, Henri Le Sec e Olivier Mestral, as maiores personalidades do início da história da fotografia na França, e cuja incumbência era registrar visões arquitetônicas. A popularização e o barateamento do processo fotográfico atraíram o mercado editorial interessado em atender à demanda das pessoas que queriam ver, realmente, lugares e pessoas que apareciam nos quadros e desenhos - paisagens exóticas e símbolos que poucos haviam visto de perto. As pirâmides do Egito, as ruínas greco-romanas e a Terra Santa eram alguns dos cenários escolhidos para serem vistos e reconhecidos.

3.2. Sobre os sentidos

Em *O olho interminável: cinema e pintura*, Jacques Aumont localiza nas mudanças ideológicas que afetaram a pintura do início do século XIX, a possibilidade que favoreceu a invenção da fotografia. O centro de tais mudanças teria sido a revolução no *status* do esboço a partir da natureza, com a passagem do *esboço* para o *estudo*. O *esboço* se dá quando o projeto do quadro modela a realidade registrada; enquanto que o *estudo* ocorre quando o autor se coloca diante do motivo sem a preocupação de exatidão, pois o principal é captar a primeira impressão e fixá-la como impressão artística. O importante no *estudo* é a sua rapidez, "o fato de que, jamais retocado, ele continuará a ser uma obra destinada a captar a primeira impressão, a fixá-la como impressão, de saída, artística" (Aumont, 2004, p.48), e não a exatidão da cópia.

O *estudo* traz características da industrialização e prima pelo realismo. É o momento em que o mundo deixa de ser visto por inteiro para ser olhado "como campo interrompido de quadros potenciais, esquadrihado pelo olhar do artista que o percorre, o explora e repentinamente para e o recorta" (Aumont, 2004,

p.48). A mobilidade visual, fragmentada, é fruto da conquista da velocidade promovida pelas estradas de ferro, que também foram decisivas para a distribuição de matérias-primas necessárias para a expansão da industrialização e para o escoamento dos produtos industrializados, fazendo com que o campo e a cidade incorporassem, simultaneamente, os papéis de produtor e consumidor e reorganizando os espaços de circulação. Na concepção de Tom Gunning (Cf. 2004, p.34), o cenário estruturado de acordo com as necessidades de circulação é uma entre as muitas mudanças perceptivas e ambientais decorrentes da modernidade. As outras são "um novo domínio sobre os pequenos incrementos de tempo; um desmoronamento das distâncias e uma nova experiência do corpo e da percepção do ser humano, moldada pela viagem a novas velocidades e por novos e atraentes potenciais de perigo" (Schivelbusch, Wolfgang *apud* Gunning).

O autor refere-se ao fim do espaço-tempo tradicional, substituído por um espaço-tempo fluido estabelecido a partir da linha férrea. Antes da irrupção da tecnologia como vetor de compressão do tempo, o trajeto de horas consumia dias ou semanas a cavalo; até o surgimento do telégrafo, a comunicação entre distâncias era via pombo-correio; enfim, até todas estas mudanças acontecerem o tempo passava inexoravelmente lento. A alteração da percepção geográfica e da concepção temporal estava fundada na substituição da moral antiga – ligada à natureza – por valores como aceleração e velocidade (Cf. Aumont, 2004, p.53), mais pertinentes à sociedade industrializada. Esta correria desaguou na perda da estabilidade e no colapso das experiências anteriores de tempo e espaço, alterando a identidade estável das coisas e solapando as certezas fincadas há séculos como absolutas. As novas tecnologias não apenas mudaram o mundo mas, também, a maneira das pessoas entenderem o mundo, visto promover a mudança do mundo de objetos sólidos para o mundo de imagens e informação onde a velocidade é imperiosa. O espectador não ficou imune aos acontecimentos e é transformado pela locomotiva em viajante imóvel e passivo a olhar a paisagem pela moldura da janela.

Olho móvel, corpo imóvel: está tudo aí, e é por aí que o trem substitui o espectador "ecológico" da pintura da paisagem, o simples andarilho que descobre

o mundo que o rodeia, por esse ser estranho, enfermo – a ponto de ser comparado com os escravos acorrentados da caverna platônica -, mas, ao mesmo tempo, dotado de ubiqüidade e de onividência, que é o espectador do cinema (Aumont, 2004, p.54).

Entendo que este andarilho seja o *flâneur*, personagem que vaga misturado à multidão e que se sente tanto invisível quanto olhado por todos enquanto contempla o panorama urbano. O tipo é retratado em *O homem da multidão*, conto de Edgar Allan Poe (1809-1849) escrito em 1840, que narra a trajetória de um homem que após longa enfermidade aproveita uma tarde de outono para apreciar o burburinho da cidade. A cena se passa em Londres e o local escolhido como posto de observação é um bar, no qual ele senta próximo à vitrine disposto a examinar o movimento dos frequentadores. Seu olhar vagueia dos fregueses para os anúncios do jornal e destes para a multidão entrevista no lado externo até que o vaivém do "mar tumultuoso de cabeças humanas" absorve toda a atenção do convalescente. A imobilidade lhe é suficiente para categorizar os tipos que vê até que a expressão de um velho no meio da multidão o intriga. Curioso por não conseguir encaixá-lo em qualquer grupo, o protagonista é impelido para uma perseguição pelas ruas londrinas na tentativa de descobrir quem era aquela figura enigmática. O velho é inquieto e caminha com a desenvoltura dos que estão à vontade no ambiente, ainda que este ambiente seja público e compartilhado com a multidão. Ao final, o perseguidor deduz que aquele homem impossível de ser compreendido, "lido", é o "gênio do crime", o homem da multidão, o que é muitos e nenhum ao mesmo tempo.

Poe inicia o texto com uma visão panorâmica que, aos poucos, é detalhada em busca do que motiva o caminhar ininterrupto do andarilho. O fisiologismo do convalescente, que classifica a multidão enquanto a vê por trás da janela não tem dados suficientes para entender o homem. À diferença do burguês que ocupa o espaço interior como espaço privado, a rua é a morada do *flâneur*, e o urbano, a cidade, é o cruzamento do privado com o público, e é nela que o convalescente se lança. A curiosidade o expulsou da imobilidade e o pôs na rua

para descobrir o novo, num movimento no qual a visão fragmentada, o olhar micrológico prevalece.

O conto de Poe é um dos textos inaugurais na fixação da imagem da cidade associada à imagem de um homem caminhando, sozinho, pelas ruas fervilhantes. O isolamento e a perda das conexões são condições para uma nova percepção da realidade urbana emblematicamente representada pela rua. Tópico revisitado por Baudelaire, que vê a cidade como uma "orgia de vitalidade", um mundo instantâneo, fugaz, contingente, que incita o cidadão a uma nova espécie de prazer, o "banho de multidão", e ensina-lhe a entregar-se completamente "ao imprevisto que surge, ao desconhecido que passa" (Gomes, 2002).

O *homem da multidão* reproduz as sensações causadas pelo ambiente moderno quando descreve a *flânerie*, atividade que somente poderia acontecer naquela época, pois de acordo com Walter Benjamin (Cf. 1994, p.34), dificilmente alcançaria plenitude sem calçadas largas e galerias - caminhos cobertos por estruturas de vidro e metal e ladeados por comércios elegantes. Estes lugares - chamados de passagens - eram a moradia do *flâneur*, "um meio-termo entre a rua e o interior da casa" e transformados em interiores, os bulevares eram o palco para a multidão na qual o andarilho se misturava e se confundia.

Nos ensaios que escreveu sobre a modernidade, Benjamin metaforiza a obra de Charles Baudelaire para investigar de que maneira as transformações foram registradas por literatos da época. O contato o aproximou do *flâneur* - o observador apaixonado que elege a rua como sua casa e tem a multidão como parte de si -, através do qual o poeta descreve as impressões da cidade moderna:

Assim o apaixonado pela vida universal entra na multidão como em um imenso reservatório de eletricidade. Podemos assim compará-lo a um espelho tão intenso quanto essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e a graça movente de todos os elementos da vida. É um eu insaciável pelo não eu, que, a cada instante, o apresenta e o exprime em imagens mais vivas que a própria vida, sempre insaciável e fugitiva (Baudelaire, 2010, p.92).

A massa humana que inspirava o *flâneur* é, na leitura de Benjamin, nada além do que "uma multidão amorfa de passantes, de simples pessoas nas ruas" às quais o *flâneur* deseja emprestar uma alma. Baudelaire, entretanto, aponta a

turba como inspiração para manter eternamente viva a curiosidade do andarilho. Walter Benjamin fez uma analogia com a teoria desenvolvida por Sigmund Freud explicando a relação entre memória e consciente, para compreender como eram absorvidos os estímulos da modernidade - os choques - pela multidão. Ao dissecar qual é o espaço reservado na memória para eventos inesperados e qual o critério do consciente para classificar um estímulo como algo novo, Freud concluiu que o processo estimulador não deixa no consciente qualquer modificação duradoura de seus elementos e que sua função é proteger contra os estímulos:

Para o organismo vivo, proteger-se contra os estímulos é uma função quase mais importante do que recebê-los; o organismo está dotado de reservas de energia próprias e, acima de tudo, deve estar empenhado em preservar as formas específicas de conversão de energia nele operantes contra a influência uniformizante e, por conseguinte, destrutiva das imensas energias ativas no exterior (Freud *apud* Benjamin, 1994, p.109).

Energias ativas - admitidas como choques - deixam de ser traumáticas quanto mais vezes houver o registro delas no consciente. A constância do choque nas impressões é proporcional à presença do consciente em atitude protetora. Quanto mais ele operar, menos força terão os choques que, incorporados à experiência, vão corresponder ao conceito de vivência (Cf. Benjamin, 1989, p.111). A análise de Benjamin é inspirada nas reflexões de Georg Simmel sobre a diversidade de estímulos gerados pela modernidade e seus reflexos no indivíduo:

A base psicológica do tipo metropolitano de individualidade consiste na *intensificação dos estímulos nervosos*, que resulta da alteração brusca e ininterrupta entre estímulos exteriores e interiores. O homem é uma criatura que procede a diferenciações. Sua mente é estimulada pela diferença entre a impressão de um dado momento e a que a precedeu. Impressões duradouras, impressões que diferem apenas ligeiramente uma da outra, impressões que assumem um curso regular e habitual e exibem contrastes regulares e habituais - todas essas formas de impressões gastam, por assim dizer, menos consciência do que a rápida convergência de imagens em mudança, a descontinuidade aguda contida na apreensão com uma única vista de olhos e o inesperado de impressões súbitas. Tais são as condições psicológicas que a metrópole cria (Simmel, 1987, p.12).

A evolução tecnológica submeteu o indivíduo a uma série de choques ocasionados por um fluxo intenso e ininterrupto de estímulos nervosos. Com isso, a experiência subjetiva se condicionou a um constante estado de ansiedade - um atravessar de rua poderia provocar inervações e tremores "como descargas de bateria" no sujeito. A intensa emissão de estímulos na modernidade promovia a necessidade de constante renovação do aparelho sensorial, a ponto de haver sempre uma nova e urgente necessidade de mais estímulos (Cf. Benjamin, 1994, p.124), não tardando para que as atividades de lazer incorporassem o papel de produtoras de choques.

A experiência corporal e visual da *flânerie* tornou-se referência para as audiências dos novos entretenimentos do período. Nos anos 1880, o *vaudeville* (teatro de variedades com espetáculos populares) era a síntese da tendência de atrações rápidas e repletas de emoção. Mas o cinema era a novidade que se assemelhava em intensidade emocional à viagem de trem, às sensações vívidas e intensas resultantes do choque. "Desde muito cedo os filmes gravitaram em torno de uma 'estética do espanto', tanto em relação à forma quanto ao conteúdo", assegura Ben Singer no ensaio *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular*. Empenhado em replicar para os espectadores as mesmas sensações do dia a dia, o entretenimento voltou-se para o sensacionalismo: era a contrapartida estética das transformações radicais do espaço, do tempo e da indústria (Singer, 2004, p.115). O cinema, devido à união da imagem com o movimento, era a melhor demonstração das alterações relativas ao espaço e ao tempo e auxiliou na leitura e compreensão da cidade a medida que fornecia às pessoas o mesmo choque sensorial que sentiam ao percorrer as ruas. Nascia o espectador da massa, um ser anônimo e coletivo, "ser estranho, enfermo - a ponto de ser comparado com os escravos acorrentados da caverna platônica -, mas, ao mesmo tempo, dotado de ubiqüidade e de onividência, que é o espectador do cinema", conforme identificado por Jacques Aumont e previamente atestado por Georg Simmel.

Efetivamente, em meio a tantas quebras de paradigmas o espectador mudou e não era satisfeito unicamente com as imagens que se dirigiam a ele de

modo denegatório, nem mesmo as *trompe l'oeil* - que anteciparam em nitidez a imagem mecânica -, pois deseja uma imagem que pressuponha o seu olhar. Entretanto, Aumont (2004, p.49) sugere que o olhar do espectador sempre esteve presente nas pinturas sendo representado pelos fragmentos da natureza possíveis de serem assimilados pelos esquemas pictóricos que prevaleciam. A paisagem apreendida pelo pintor de estudos e pelo olhar fotográfico continuou a ser um fragmento da natureza, assegura o autor. Desta forma, deduzo que a diferença entre a imagem da sociedade pré-industrial e a imagem da sociedade industrial é a autonomia concedida à aplicação do que é visto conquistada com a modernidade. Sobre essa questão, busco apoio também no ensaio de Peter Galassi, *Before photography*, publicado no prefácio do catálogo da exposição homônima da qual foi curador no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Galassi aborda a fotografia como "uma filha legítima da tradição ocidental" e indaga o motivo da demora para que os dois princípios da fotografia (ótico e químico), conhecidos há séculos, não terem proporcionado a invenção da técnica antes da data oficial. No texto ele argumenta que até mesmo a perspectiva observada na fotografia de exteriores do século XIX, designada *analítica* em oposição à perspectiva de construção *sintética* do Renascimento, encontrava-se desenvolvida na arte do século XVIII. Assim, pressupondo que o olhar do espectador nunca esteve ausente das imagens, o que mudou é o *status* da natureza:

Se a natureza está presente, e de modo abundante, na pintura do Renascimento e da idade clássica, ela é sempre uma natureza organizada, arrumada, aprontada e tem sempre em vista um sentido a exprimir. Dizendo de um modo brutal, há sempre, sob representação da natureza, um *texto*, mais ou menos próximo, mais ou menos explícito, mas que explica sempre o quadro e lhe dá o seu verdadeiro valor (Aumont, 2004, p.50).

Aumont identifica quatro tipos de escritas - científica, ligada a uma tradição cultural, simbólica e alegórica - para a composição do texto sobre a natureza, todas pertencentes a uma tradição rompida pelo paisagismo do início do século XIX e, em seguida pela fotografia, pois "a natureza torna-se aí interessante, mesmo se não *diz* nada". Este rompimento, adverte, é tão

importante quanto a adoção da perspectiva na pintura ocidental, pois concede ao olhar a função de instrumento do conhecimento. É a reprodução de um novo modo de ver que buscam artistas e empreendedores na modernidade. Antes do estabelecimento do cinema como entretenimento principal, a sociedade era estimulada por sensações mais amenas e uma das fontes de diversão era a fotografia, que provia a demanda visual do público ávido por novidades - porém, majoritariamente analfabeto - com imagens "fieis" e preço acessível.



**Imagem 9 - The International Exhibition of 1862 The nave, from eastern dome | Por William England (1830-1896).
Fonte: Library of Congress.**

Parte da farta documentação visual possibilitada pelo barateamento do material fotográfico transformou-se em entretenimento com o uso do visor estereoscópio. Um dos temas explorados pela estereoscopia foram os movimentos naturais. Gestos simples como colocar a mão no bolso, caminhar pelos *boulevards*, carregar o guarda chuva ou ajeitar o cabelo puderam ser vistos em terceira pessoa, um modo de olhar imputado pelo instante capturado pela fotografia. O instrumento funcionava com uma placa onde eram colocadas duas fotografias do mesmo assunto feitas sob pontos de vista quase idênticos. Depois que a visão se acomoda, o espectador tem uma ilusão de realidade próxima a

obtida com as imagens em terceira dimensão (3D) encontradas em filmes como *Avatar* (2010), de James Cameron.

O estereoscópio consolidou a forma mais real, até então existente, de viajar pelos pontos mais afastados da Terra, fruindo o espectador a sensação de realidade tridimensional – sem sair de casa. A observação das imagens fotográficas através do visor estereoscópico causa, de fato, no espectador, uma ilusória sensação de realidade. E tal sensação é baseada no fato de que as imagens que vemos, quando fixamos o olhar em um objeto, são ligeiramente diferentes em cada olho. Pela fusão destas duas imagens em nosso cérebro é criada a sensação de relevo, profundidade e perspectiva (Newhall, Beaumont *apud* Kossoy, Boris, 1980, p.58)

O que distingue a vista estereoscópica do cinema 3D, é que ali o espectador é isolado do mundo exterior para concentrar-se exclusivamente na imagem. Na máquina estereoscópica a sensação de fuga na profundidade é acentuada pelo uso de um sistema ótico que exclui completamente a visão lateral e a substitui por um isolamento do espaço que obrigatoriamente conduz à atenção para as imagens apresentadas. Por absoluta falta de opção, o olhar mantém-se concentrado no campo de visão imposto pela máquina.

A imagem estereoscópica parece composta de múltiplos planos escalonados ao longo de um declive acentuado, que vai do espaço mais próximo até o mais afastado. A operação de decifrar visualmente este espaço implica em que o olho varra o campo da imagem deslocando-se do canto esquerdo inferior ao canto direito superior, por exemplo. Até aí não há nenhuma distinção da pintura, mas a forma como se percebe esta varredura é totalmente diferente. Quando o olhar se desloca de um primeiro plano para um plano intermediário ao longo do túnel estereoscópico, temos a sensação de estar refazendo nossa acomodação visual. O mesmo fenômeno se reproduz quando nos "deslocamos" em seguida para o segundo plano (Krauss, 2001, p.45).

A percepção e o prazer proporcionados pela máquina estereoscópica tornaram-na um instrumento popular e eficaz meio de comunicação de massa. De acordo com Krauss, em 1857 a London Stereoscopic Company vendeu 500 mil estereoscópicos e em 1859 o catálogo de vendas da empresa continha mais de cem mil opções de vistas. Ao contrário da paisagem, o termo vista evoca profundidade e estruturação de imagens "em torno de um ponto de referência vertical no primeiro ou segundo plano - o que tinha por efeito *centrar* o espaço

representando, dentro do próprio campo visual, a convergência dos olhos em direção ao ponto de fuga" (Krauss, 2001, p.47).

A relação das vistas com a natureza e relatos de viagens aconteceu devido à maneira como a estereoscopia apreende o objeto. O isolamento enaltece a singularidade das manifestações da natureza, tão cara no final do século XVIII: "A ideia segundo a qual a verdadeira história seria a história natural libera os objetos da natureza do governo dos homens. Para a ideia de singularidade, é significativo (...) que os fenômenos geológicos, considerados no seu sentido mais amplo para abarcar espécimes do reino mineral, constituam paisagens onde a história natural encontra uma expressão estética (...). O último estágio nesta 'historicização' da natureza considera que os produtos da história passam a ser naturais" (Stafford, Barbara *apud* Krauss, Rosalind, 2001, p.58).

Vistas e paisagens são comumente tomados como sinônimos quando, na verdade, têm significados bem diferentes. A sobreposição se deu quando a fotografia foram aplicados o discurso estético e o modelo da história da arte, esclarece Krauss (2001, p.49): "Para começar, concluíram (os especialistas contemporâneos) que determinadas imagens eram *paisagens* (em vez de vistas) e, desde então, não tiveram mais qualquer dúvida quanto ao tipo de discurso a que essas imagens pertenciam e ao que elas representavam". O discurso ao qual se refere a autora é o estético e a ele soma-se o espaço de exposição que a imagem vai preencher. O emprego inadequado da palavra vista envolve também a questão da autoria. Na primeira, o fotógrafo é mero operador técnico e a responsabilidade pela imagem final, construída, fica com os editores. Com a paisagem acontece o oposto, o fotógrafo é o autor e projetista porque é ele quem escolhe a cena e o enquadramento, é ele quem determina o equipamento que será utilizado, é ele quem escolhe a melhor luz, enfim, o fotógrafo é o verdadeiro artista da fotografia de paisagem porque pode exercitar sua sensibilidade e infundir seu gosto no recorte feito.

Já foi dito nesta dissertação que a exatidão na reprodução - por provocar uma mudança radical de conceitos em decorrência da capacidade de captar, reter e registrar, ao invés de apenas representar - foi preponderante para o estabelecimento da fotografia na sociedade moderna. O crescimento das metrópoles, a modernização e as variações decorrentes das experiências que

envolviam espaço e tempo eram propícios para a consolidação da técnica que retinha o *status* de atestadora da verdade. “Essas ligações, associadas ao caráter mecânico da fotografia, vão apontá-la como a imagem da sociedade industrial: aquela que a documenta com o máximo de pertinência e de eficácia, que lhe serve de ferramenta, e que atualiza seus valores essenciais”, relata André Rouillé (2009, p.30). Não apenas a “fidelidade” ao objeto, mas também as novidades estéticas asseguraram um lugar especial para a fotografia na modernidade. Nascida em 1839 quase simultaneamente na França e na Inglaterra, a fotografia ocupou uma posição tímida na escala de importância dada às atividades artísticas da época. A técnica começa a ser explorada como apoio ao processo de documentação do mundo, mas o momento de efervescência pelo qual passava a sociedade urbana suscitava novas descobertas e aplicações para a técnica.

A experiência de Eadweard Muybridge (1830-1904) com a fotografia sequencial é parte deste contexto em que ideias criativas polvilhavam por toda parte. Em 1879, o barão Leland Stanford, rico construtor de ferrovias, contratou Muybridge para ajudá-lo a provar que as quatro patas dos cavalos ficavam suspensas no ar durante algum momento do trote. Vinte e quatro câmeras com obturadores automáticos foram posicionadas no hipódromo e programadas para disparar em sequência na tentativa de congelar os movimentos do animal. A experiência é tida como o primeiro estudo para a imagem em movimento e o prólogo para a descoberta do cinema. Entretanto, o mais significativo foi a constatação que a câmera fotográfica recortava o tempo e captava imagens que escapavam da percepção retiniana. A descoberta encorajou Muybridge a continuar a captura dos movimentos animais ao longo da década de 1880 resultando em uma extensa coleção de fotografias com fins científicos que eram utilizadas para pesquisa pela Universidade da Pensilvânia, patrocinadora da pesquisa.

A repetição e a reprodução de tomadas do mesmo objeto, convertendo o único em múltiplo e aproximando o original das pessoas através de cópias, foram alguns dos motivos que asseguram à fotografia uma posição destacada na sociedade. Entretanto, a fotografia nasceu e por muito tempo foi vista como

técnica de apoio a outras atividades. O uso mais frequente foi para inventariar as coisas visíveis, iniciado com as expedições topográficas como a já citada *Mission héliographique*. A organização racional do mundo era vista como necessária para o acompanhamento das transformações industriais, técnicas e científicas que afloravam. O caráter científico daqueles dias incentivava a catalogação dos objetos que deveriam ser estudados e observados para uma melhor compreensão do mundo.

A fotografia manteve-se como instrumento da ordem racional e possibilitou a elaboração de diversas tipologias das quais a mais conhecida é a das formas vegetais, pesquisadas por Karl Blossfeldt. Além de organizar, a tipologia é um recurso para a comparação de coisas após um intervalo de tempo, como ocorre com as de torres de observação prestes a desaparecer fotografadas na Inglaterra por Donovan Wylie. As fotografias de antes e depois têm o mesmo enquadramento e são feitas do mesmo ponto de vista e em horários similares para que a luminosidade não interfira no resultado e o olhar do "como era" e do "como ficou" estejam próximos. A prática da tipologia fotográfica tem larga aplicabilidade como função de prova, comparativa ou documental, a mais intrigante, porém, foi a tipologia humana de August Sander (1876-1964).

O fotógrafo alemão iniciou o registro dos tipos sociais do seu país na década de 1920. Para Susan Sontag (2004, p.74), “as ‘fotos arquetípicas’ de Sander (como ele as chamava) supõem uma neutralidade pseudocientífica semelhante àquela reclamada pelas ciências tipológicas dissimuladamente partidárias que se difundiram no século XIX, como a frenologia, a criminologia, a psiquiatria e a eugenia”. A afirmação da autora decorre da escolha dos fotografados como representantes de uma determinada classe, ofício ou profissão, pois o retrato nacional feito por Sander buscou individualizar os diversos grupos sociais da Alemanha em seu próprio ambiente. Fazendeiros, operários, ciganos, camponeses, industriais ou senhoras da sociedade compunham o perfil eclético dos selecionados para mostrar quem era o *Man of the Twentieth Century* (Homem do século XX), título da "enciclopédia" do povo alemão.

Sander dividiu o mundo em 45 assuntos fotografáveis e os distribuiu por sete grupos: *the Farmer* (o camponês); *the Skilled Tradesman* (o artesão); *the Woman* (a mulher); *Classes and Professions* (categorias profissionais); *the Artists* (os artistas); *the City* (a cidade); and *the Last People* (as últimas pessoas). Para ele, o projeto era algo que só poderia ser feito com a fotografia devido à honestidade e fidelidade inerentes à técnica¹³, e acredito que esta convicção o guiou na catalogação dos tipos que pretendia representar visualmente: “Na obra de Sander, todos estão devidamente situados, ninguém está perdido, confinado ou descentrado”, diz Sontag. A observação da autora está relacionada à adaptação que o fotógrafo fazia do seu estilo à escala social do fotografado para que o cenário, o ambiente e o vestuário falassem por si.

Para classificar as pessoas e inseri-las em um dos grupos que criou, era necessário que a cena e os personagens seguissem um critério postulado anteriormente. Em *Young farmers*, uma das fotografias mais conhecidas de Sander, nota-se a composição de cena ao examinar a indumentária, o cigarro pendurado na boca e a postura dos camponeses, um conjunto que estaria representando algo categorizado. Efetivamente, a fotografia dos três rapazes pertence ao grupo *The farmers* que inclui ainda os subtítulos *The farmer's child and mother*, *The farmer's work and life*, *The head farmer* and *Their sport*. Os rapazes, assim como fotografados de outros grupos, respondiam às pressuposições de Sander quanto às atividades de cada um dos sete grupos sociais. Mas o que chama a atenção no trabalho de Sander é olhar do retratado para a câmera, objeto que ainda fascinava a população mas que não parece despertar curiosidade nos modelos dele.

¹³ "Nothing seemed to me more appropriate than to project an image of our time with absolute fidelity to nature by means of photography... Let me speak the truth in all honesty about our age and the people of our age" (Sander, August in *A history of photography*, 2005, pág. 510).



**Imagem 10 - Young farmers, 1914 | Por August Sander.
Fonte: KOETZLE, Hans-Michael, 2005, p.142.**



Imagem 11 - Notary, 1924 | Por August Sander.

Fonte: Media Center for Art History and Archaeology of Columbia University.

August Sander acreditava que não interferia nos temas retratados e dizia não ter intenção de criticar nem de defender as pessoas. Contudo, a sua opinião sobre o trabalho de documentação que fazia não foi levada em conta pelos nazistas que, em 1934, julgaram o projeto anti-social e destruíram os exemplares

não vendidos e as matrizes de impressão do livro *Antlitz der zeit* (A face do tempo), publicado em 1929. Segundo Sontag (2004, p.75), “o que podia ter parecido anti-social para os nazistas era a ideia do fotógrafo como um impassível funcionário de um censo, cujo registro completo tornaria supérfluo qualquer comentário, ou até qualquer julgamento”.

À exceção da violência dos métodos empregados, a postura nazista mostrou-se próxima à de outras autoridades. O que irritou aos detentores do poder é que as fotografias de Sander tinham sinais perceptíveis da decadência na qual o país estava mergulhado, e este era um assunto desagradável. O esforço de mostrar sempre imagens positivas de qualquer fato é típico de governos e instituições, geralmente mais interessadas em congelar a visão onírica e utópica do que a realidade. O problema é que a câmera fotográfica não registra apenas o que o operador elege como importante; a máquina capta tudo o que está ao seu redor, indiscriminadamente, e mostra uma realidade que nem sempre coincide com o que se quer. Em suma, a fotografia não descreve o mundo, ela apenas mostra o que se quer ver do mundo.

3.3. Uma questão de enquadramento

Com o advento da fotografia, pela primeira vez na história das imagens a mão do homem era eliminada da confecção da imagem. A novidade induziu que se pensasse que a subjetividade do artista também estaria fora da produção imagética, e que a verdade seria registrada sem intermediários. A fotografia era considerada a técnica capaz de captar o real e mostrar a realidade sem uma interpretação que a perpassasse, como ocorria com pinturas e desenhos. Forças, movimentos, intensidades, densidades, visíveis ou não, são reproduzidos e não representados, sacramentando a possibilidade de renovação da imagem, pois promove tanto a redução da participação humana quanto a superação dos seus limites (Rouillé, 2009, p.32). O mundo que a fotografia apresentava era um lugar estranho, transparente, cuja floração mostrada em detalhes pela câmera

provocava surpresas. A ausência do operador e a consequente associação do real à imagem fotográfica modifica os regimes da verdade e da semelhança, a ontologia da imagem e os discursos nas quais ela é objeto:

Com a fotografia, a produção das imagens obedece a novos protocolos. Enquanto o desenhista ou o pintor depositam manualmente uma matéria bruta e inerte (os pigmentos) sobre um suporte, sem que ocorra nenhuma reação química, enquanto suas imagens surgem no decorrer de seu processo de fabricação, com a fotografia acontece de maneira diferente. A imagem fotográfica surge de uma só vez, e ao final de uma série de operações químicas, no decorrer das quais as propriedades da luz interferem com as dos sais de prata. A imagem latente (invisível) torna-se visível somente depois de ter sido tratada quimicamente, segundo um conjunto de procedimentos precisos, que necessitam de um espaço adaptado: o laboratório (Rouillé, 2009, p.35).

Pintura e fotografia ocupam espaços discursivos diferentes que pressupõem expectativas e saberes distintos envolvendo um discurso estético desenvolvido no século XIX e organizado em torno do "espaço de exposição". A expressão é utilizada por Rosalind Krauss (2002, p.41-42) para indicar a superfície contínua das paredes de museus¹⁴ e galerias - lugares inclusivos e determinantes da *exposicidade* de um trabalho. Krauss assinala esta faceta como o "vetor fundamental de intercâmbio entre artistas e patrocinadores na estrutura em plena evolução da arte no século XIX". As alterações no sistema serão percebidas a partir de 1860, quando a pintura de paisagem, principalmente, rompe com as poéticas do Clássico e do Romântico e busca "libertar a sensação visual de qualquer experiência ou noção adquirida e de qualquer postura previamente ordenada que pudesse prejudicar sua imediaticidade, e a operação pictórica de qualquer regra ou costume técnico que pudesse comprometer sua representação através das cores" (Argan, 1992, p.75).

O movimento impressionista, segundo Giulio Carlo Argan, nasceu com a necessidade de se redefinir essência e finalidade pictóricas após a aparição da

¹⁴ Sobre a função do museu de determinar o que é arte ou não Rosalind Krauss cita o ensaio *L'espace de l'art*, no qual Jean-Claude Lebensztejn (in Zizag, Paris, Flammarion, 1981) diz: "O Museu desempenha uma função dupla e complementar: excluir o resto, constituir, por meio desta exclusão, o que nós entendemos pela palavra arte. E não é exagero dizer que o conceito da arte sofreu uma profunda transformação quando se abriu e tornou a fechar o espaço destinado a sua definição".

imagem mecânica. À diferença do procedimento habitual, no Impressionismo - tal e qual na fotografia - o espaço se determina pela relação entre os elementos constitutivos do quadro. Para aplainar a paisagem, elimina-se o efeito de profundidade da perspectiva através de mecanismos que transformavam a penetração ortogonal da perspectiva em uma organização diagonal de superfície. Esta forma de compressão da paisagem dentro da tela impulsionou outras técnicas com a mesma finalidade, como as paisagens seriais da catedral de Rouen feitas por Monet.

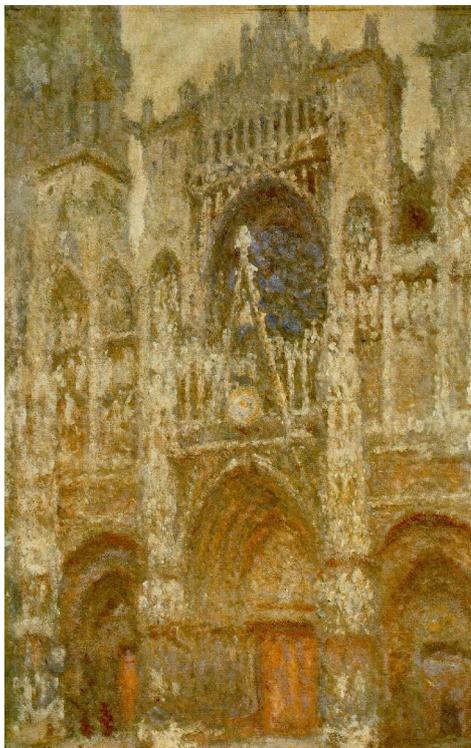


Imagem 12 - La Cathédrale de Rouen, Le portail, Temps gris, 1892 | Por Claude Monet.
Fonte: Ibiblio.

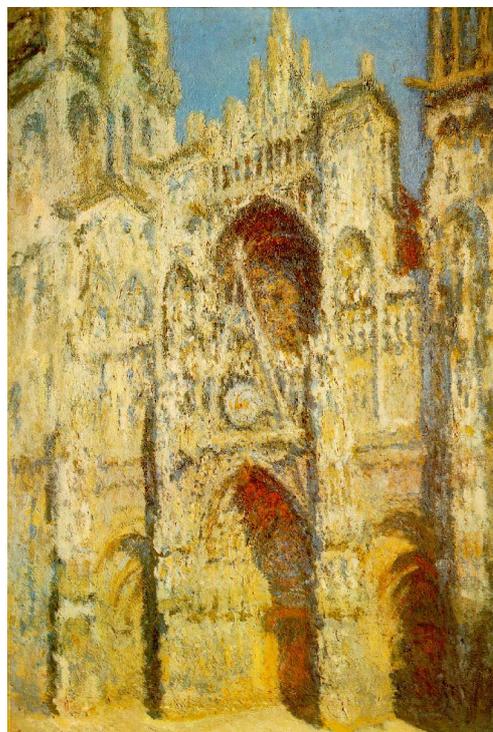


Imagem 13 - La Cathédrale de Rouen, Le portail et la tour Saint-Romain, Plein soleil, 1893 | Por Claude Monet.
Fonte: Ibiblio.

A série, concebida entre 1892 e 1894, não tem nenhum efeito de perspectiva. Monet escolheu aquela fachada porque nela poderia captar todos os efeitos de luz refletidos, como queria, para analisar a influência da luminosidade na percepção da realidade. Três pontos de observação próximos um do outro ampararam a produção de vinte versões da catedral confeccionadas em diferentes horários do mesmo dia. Com a série de Rouen, Monet inaugurou

uma nova forma de olhar. "A constituição da obra de arte como representação de seu próprio espaço de exposição é, de fato, o que chamamos de história do modernismo", pontua Krauss.

A difusão da fotografia gerou uma crise que, se por um lado deslocou a pintura para o nível de uma atividade de elite, por outro a fez perder o domínio exclusivo de atividades como retratos e vistas. Defensores da arte pictórica, como Baudelaire, foram enfáticos ao defender a arte como atividade espiritual insubstituível e incomparável ao resultado obtido com meios mecânicos. No lado oposto situavam-se os realistas e impressionistas com a tese que o atrito era um problema de visão que seria resolvido com a identificação dos tipos e funções das imagens pictórica e fotográfica: "No primeiro caso, a pintura tende a se colocar como poesia ou literatura figurada; no segundo, a pintura, liberada da tarefa tradicional de 'representar o verdadeiro', tende a se colocar como pura pintura, isto é, mostrar como se obtém, com procedimentos pictóricos rigorosos, valores de outra maneira irrealizáveis", resume Argan (1992, p.79). O *status* da fotografia como arte arrola discussões até a atualidade sem que se chegue a um consenso - caso ele exista e seja possível. Sobre esta questão, Argan defende que:

A hipótese de que a fotografia reproduz a realidade *como ela é* e a pintura a reproduz *como se a vê* é insustentável: a objetiva fotográfica reproduz, pelo menos na primeira fase de seu desenvolvimento técnico, o funcionamento do olho humano. Também é insustentável que a objetiva seja um olho imparcial, e o olho humano um olho influenciado pelos sentimentos ou gostos da pessoa; o fotógrafo também manifesta suas inclinações estéticas e psicológicas na escolha dos temas, na disposição e iluminação dos objetos, nos enquadramentos, no enfoque (Argan, 1992, p.79).

Mas o fato é que mesmo sem obter reconhecimento como arte, a fotografia não ficou isenta aos dogmas da pintura. A partir do momento que ocupou um lugar nos museus, modelos da história da arte foram aplicados a ela como "o conceito de *artista*, com a ideia subsequente de uma progressão regular e intencional que chamamos *carreira*. Um outro conceito é a possibilidade de

uma coerência e de um sentido que surgiriam desde *corpus* coletivo e que constituiriam assim a unidade de uma *obra*" (Krauss, 2002, p.49).