

3. Fotografia e Modernidade

Fotografias não são ideias. Elas são itens materiais produzidos por um modo de produção elaborado, e distribuídas, circuladas e consumidas dentro de um certo conjunto de relações sociais; imagens são significadas e entendidas dentro das várias relações de sua produção e situadas no interior de um amplo complexo ideológico que deve ser relacionado à problemas práticos e sociais que as sustentam e as confortam.

John Tagg¹

Neste capítulo reuniremos as informações que julgamos importantes e que contribuíram para que o processo fotográfico se constituísse neste significativo meio de representação social da cultura, globalmente reconhecido; bem como os principais eventos que cercaram seu aparecimento por volta de 1839. Dentre este podemos citar interesses políticos e econômicos, o papel dos homens e mulheres modernos num momento no qual estavam prontos para acolher a novidade tecnológica. Contudo, gostaríamos de colocar em relevo, tal como tivemos a ocasião de expor no capítulo anterior, que é preciso mais do que uma novidade técnica para que ocorra uma modificação nas formas de representação. Ao longo do tempo pudemos perceber que as mudanças tecnológicas ocorreram por existir um novo tipo de sujeito social, capaz de formular noções e disposto a aceitar ou exigir novas tecnologias e que em última análise poderíamos afirmar que as novas tecnologias foram precedidas por um conjunto de noções culturais que lhe possibilitaram a existência. Pretendemos seguir a ideia de Batchen², de que existem preocupações mais importantes ao estudo da fotografia do que discutir quem foram seus inventores. Para este autor, o essencial é entender quando emerge um “desejo” de fotografar e ser fotografado. Consideramos a partir de nosso estudo que esta é a tarefa principal a ser realizadas pelos pesquisadores interessados em entender a força e a abrangência da fotografia em nossa sociedade.

¹ TAGG, John, **The burden of representation. Essays on Photographies and Histories.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, pg. 188.

² BATCHEN, Geoffry. **Each wild Idea.** Massachusetts: MIT Press, 2002, pg. 5.

No capítulo anterior traçamos um breve histórico do uso social das imagens, enunciando teorias a respeito do seu aparecimento e reflexões sobre seu desenvolvimento em nossa sociedade. Pudemos atestar a veracidade da afirmação de que as imagens, não obstante a sua existência física, encontram sua complementação no seio de uma sociedade através do se convencionou chamar de cultura, mais especificamente da cultura imaterial, ou seja, convenções e signos que em determinadas épocas poderiam ter significado diferente dos dias de hoje; entretanto naquele recorte temporal podiam ser entendidos pela maioria dos homens e mulheres daqueles grupos sociais. Deste modo os “criadores de representações”, mais tarde chamados de artistas, representavam a partir dos códigos vigentes, melhor dizendo, com aqueles códigos, sob pena de não serem entendidos nem reconhecidos pelas instâncias de validação de seu campo de atuação. Estas instâncias eram constituídas, no início, por membros de grupos de caçadores sem habilidade para a representação, passando pelo clero iconófilo, respeitador das imagens de sua religião (diferentemente daqueles idólatras, definição dada aos hereges, que adoram imagens de outra religião). Mais tarde, os nobres com seu mecenato, e na atualidade o próprio público consumidor de imagens em geral a quem se impõem a noção de que o uso de imagens para todos os fins é de muito bom gosto.

Nossa pesquisa trata de uma visada sobre a imagem, especificamente sobre a imagem fotográfica, esta forma de representação que nasce com a dupla característica de ser ícone e índice, registro científico e criação ou ainda testemunha ocular e representação ao mesmo tempo.³ Fica claro que a pintura também era registro e criação, mas o dado novo é a questão indicial do novo meio de representação. É preciso reforçar que esta possibilidade não existia até o advento da fotografia e a dificuldade em estudá-la reside nesta dualidade, principal característica do novo meio. Até o anúncio do processo fotográfico, tido como a mais verossímil das representações, as imagens obtidas com auxílio de aparatos tecnológicos de observação, como câmeras de desenho e câmera lúcida, entre outras, ainda dependiam da mão do artesão para ter forma final, a partir de um projeto prévio determinado pela encomenda. Seu papel de documento

³ KOSSOY, **Os tempos da Fotografia. O efêmero eo perpétuo**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007, pg. 54.

histórico era determinado pela validação da obra por quem de direito, o patrocinador de acordo com as normas vigentes.

A “estética da representação” fotográfica consiste em um documento técnico que se materializa concomitantemente a um processo de criação, no dizer de Kossoy.⁴ Nossa compreensão do termo estética para efeito deste trabalho refere-se a um padrão de intenções na configuração de uma imagem. Aqui a estética não será, portanto, um apêndice prévio da filosofia idealista que é utilizado para estudar o belo. Uma categoria *a priori* e anistórica, um conjunto de valores sociais que se espacializam na imagem. Não compreendemos a estética como um valor universal (válido em qualquer tempo da história da humanidade e em todos os lugares do planeta) e externo aos homens e mulheres, mas um conjunto de conceitos circunstanciais, situado em um tempo e espaço específicos.

A fotografia opera por mimese e ao mesmo tempo, por guardar indícios da coisa fotografada. Primeiro se “parece”; não diríamos aqui com o real, visto que para nós, deste real só conhecemos um signo que está no lugar “de”, portanto é considerada verossímil, pois está de acordo com a norma de representação vigente, isto é, a representação perspectiva adotada como verdadeira desde o Renascimento, principalmente por ser provada matematicamente através da geometria e comprovada pela *camara obscura*, portanto, canônica *a priori*. Ao mesmo tempo, visto que a imagem só se torna fotografia por intermédio da fixação desta imagem em um suporte fotossensível, através da reflexão da luz, quando esta atinge um determinado objeto, temos um traço físico-químico (feixe luminoso da física e transformação de matéria pela química) que liga a coisa do mundo e a representação sem o intermédio da mão do artesão, como no caso da pintura.

Deste modo inaugura-se com a fotografia a era da imagem técnica, produzida do início ao fim por um aparato tecnológico. Fenômeno pensado até sua fundação, somente na forma de ficção científica como nos mostra a obra de Tiphaigne de La Roche, *Gyphantie na Babilônia* de 1761.⁵

⁴ KOSSOY, op. cit., pg. 55

⁵ AMAR, Pierre-Jean. **História da Fotografia**. Lisboa: Edições 70, 2001. pg. 16.

Grande parte da literatura sobre fotografia creditsua origem à câmara escura ou caixa preta e seu uso combinado com a óptica das lentes de projeção e espelhos. Este aparato técnico foi descrito ainda antes do Renascimento conforme apresentado na capítulo anterior. Na mesma linha, o desenvolvimento da química é citado como outro fator que permitiu que a fotografia se tornasse possível, visto que materiais fotossensíveis eram conhecidos desde a Idade Média, conforme estudos de Amar.⁶ Mas não seria demais perguntar por que conhecimentos tão antigos só tenham gerado a fotografia em março de 1839, data de seu registro oficial como invenção ou descoberta?

Encontramos basicamente duas vertentes históricas que procuram dar conta do aparecimento da fotografia ainda na primeira metade do século XIX. Por um lado a história clássica que preconiza a evolução do mundo como uma sucessão de fatos sincrônicos, onde a novidade é sempre resultado de uma sobreposição de ocorrências interdependentes e assim a fotografia seria uma “evolução natural” da câmara “obscura”, portanto produto de uma evolução tecnológica natural e do gênio criador de alguns abnegados. Por outro lado temos a nova história social ou história das mentalidades – que desloca seus estudos para a compreensão do universo simbólico e suas interpretações ao longo do tempo e para as diversas culturas – procura mostrar que no caso em questão, a fotografia, é um produto da cultura, como uma tensão constante entre desejos sociais, tais como o consumo de bens tangíveis e intangíveis (possuir sua própria imagem, por exemplo) e os usos que o poder ou a ideologia dominante fazem desta.

Toda nossa investigação tem por objetivo entender a fotografia em conformidade com a segunda linha de pensamento, como produto da cultura e para tal intento procuramos olhar para os agentes da história e sua visão de mundo. Estes agentes são por um lado aqueles que pesquisaram a imagem técnica, o público consumidor e aquelas pessoas com capital político e simbólico capazes de validar a nova representação. Porém se faz necessário olhar também para “estado da arte” tecnológica ao longo do tempo, visto que isto produzirá uma melhor noção do espírito da época.

⁶ AMAR, *op. cit.*, pg. 17.

Considerando que falamos de uma imagem técnica, não poderemos deixar de falar em tecnologias uma vez que são elas que viabilizam o desenvolvimento do processo fotográfico. Entender as tecnologias associadas a um processo como o fotográfico nos auxilia a pensar nosso objeto, na medida que as possibilidades técnicas ou capacidade de desenvolver ferramentas que auxiliem na realização das tarefas mais simples às mais complexas em determinada época podem dizer muito a respeito deste período. Para Kosminsky⁷, tecnologias são mais que reflexos das transformações ocorridas em uma sociedade e isto de fato vale para o campo da fotografia. A autora citando Arendt⁸ sustenta sua opinião na descrição do telescópio, acerca do ano 1600, como um dos três elementos mais importantes na formação da Era Moderna, não o aparelho em si, mas o uso que Galileu lhe deu, observar um sistema estelar que não estava ao alcance do homem sem auxílio da prótese óptica, no sentido de uma extensão funcional do corpo, trazendo ao conhecimento humano informações sensoriais (visuais) ao invés de puramente intelectuais: “isto é, colocou diante da criatura presa à Terra e dos sentidos presos ao corpo aquilo que parecia destinado a ficar sempre fora do seu alcance [...]”⁹

A história nos mostra que são muitos os casos em que para provar cientificamente determinadas observações empíricas foi necessário criar artefatos¹⁰ ou se utilizar de tecnologias que já se encontravam disponíveis. Este é o caso da visualidade moderna, no dizer de Kosminsky¹¹ e por nossa extensão também na fotografia, que se apóia na noção de representação como produto mental e do aparato técnico.

Se a fotografia nasce dentro de um contexto de invenções múltiplas e neste campo, como resposta a uma curiosidade milenar pela imagem da câmera escura e sua fixação, este parece ser um caso típico de amálgama entre observação empírica e tecnologia. Crary afirma que este objetivo de pensar a imagem tecnologicamente já se encontrava de certa forma ultrapassado por interesses mais emergentes como o entendimento da visão, além da *camera obscura*, como um processo combinado de vários sentidos e percepções. Discordamos deste pensamento de Crary, visto que em uma época de tantas invenções, vários

⁷ KOSMINSKY, *op. cit.*, pg. 42.

⁸ ARENDT, *apud* KOSMINSKY, pg. 42.

⁹ ARENDT, *apud* KOSMINSKY, *op. cit.*, pg. 42.

¹⁰ Vide a história de Faraday e o campo elétrico.

¹¹ Kosminsky, *op. cit.*, pg. 42.

pesquisadores trabalhavam em mais de uma frente, como foi o caso de Daguerre. Não vemos razão para pensar que as pesquisas sobre a fixação da imagem estivessem “fora de moda” em 1839. Ainda assim a tecnologia necessita ser entendida pois amplia e determina as fronteiras da fotografia a cada ciclo de aperfeiçoamentos no aparelho fotográfico.

Sabe-se que o período que compreendeu a primeira Revolução Industrial e a Idade Contemporânea, e dentro deste o que convencionamos chamar de modernidade, foi uma época marcada pelos grandes inventos. Entre estes, a locomotiva a vapor em 1829 o telégrafo em 1844; chamamos atenção para este ano, pois a data foi posterior à “descoberta” da fotografia. Com estes eventos, verificamos um conjunto de “novas” tecnologias revolucionando o sistema de comunicação e o sistema de transportes, ambos agindo ou atendendo as demandas de uma aceleração da compreensão da relação tempo-espaço, ao qual já nos referimos.

Neste contexto a ciência moderna teve um papel de destaque para o desenvolvimento tecnológico dos países europeus, enquanto a Inglaterra era o berço da indústria moderna, França era o centro das ciências. Não por coincidência a fotografia ter nascido, ou ter sido registrada na Europa, especificamente na França.

Por ciência primeiramente entende-se a união entre metafísica e tecnologia¹², ainda nos tempos renascentistas, quando artesãos e humanistas começam a se comunicar por força da possibilidade de quebra das barreiras sociais. Uma união da prática sem teoria dos “artistas” (*techné*) e artesãos com suas ferramentas e das teorias dos estudiosos letrados e conhecedores dos “clássicos”. Aliás, a noção de teoria como uma espécie de ferramenta conceitual também será muito importante para o desenvolvimento deste capítulo, como veremos a seguir. “Foram artistas que combinaram a virtuosidade técnica na mecânica e na arquitetura com a filosofia e a teoria científica”.¹³ As ferramentas na forma do pincel do pintor ou no cinzel do escultor, originaram as representações do Renascimento, Alberti e da Vinci, são exemplos de homens que realizaram esta fusão com maestria.

¹² DUSEK, Val. **Filosofia da Tecnologia**. São Paulo: Edições Loyola, 2009, pg. 23.

¹³ *Ibid.*, pg. 24.

Um pensamento que nos auxilia a entender como a fotografia emergiu apenas durante a modernidade e não antes é atribuído à Thomas Kuhn¹⁴. O autor nos fala das investigações que tentam dar conta de “quando” e “por quem” um determinado processo técnico foi inventado não tem podido responder as questões mais importantes como a de entender como este invento ou teoria se torna dominante ou socialmente aceito e como pode ser superado posteriormente, substituído por outro processo ou descoberta. Deste modo, para o autor citado uma história das ciências que tente isolar pesquisas e invenções e aceitar que existe um processo cumulativo que leva ao aprimoramento de determinada teoria como um sistema de acréscimo passo a passo, precisa ser repensada. Para o autor, cada teoria ou descoberta, mesmo quando superada, deve sempre ser vista dentro da estrutura em que estava inserida. Assim, queremos dizer que apesar dos cientistas em determinadas épocas, conheceram a óptica e a química, não nos parece óbvio ser esta a razão pela qual a fotografia emergiu. Sua razão de origem se encontra no interior dos novos agentes sociais, homens e mulheres que desabrocham na modernidade, influenciados pelas várias transformações sociais e tecnológicas atuando sobre suas vidas e também por um desejo de consumo, como já mostramos, neste caso, passaram a consumir retratos. Este novo sujeito social, que começa a ter consciência de seu papel no mundo, já usamos a expressão, é sujeito que toma consciência da “consciência”. Jonathan Crary¹⁵ o descreveu como um observador familiarizado com o espaço urbano, afetado pelos deslocamentos rápidos produzidos pelos trens a vapor e influenciado por informações visuais cada vez mais presentes e na sequência, uma imprensa alimentada por notícias em circulação com velocidades cada vez maiores.

Podemos dizer que o modelo renascentista de visão tem o homem como um observador privilegiado do mundo real, seu olho com um ponto no espaço para onde convergem todas as emissões luminosas que formam a visão. Daí a ideia de olhos como lentes e cérebro como uma espécie de câmera, tendo como modelo a *caixa preta*. Uma noção do observador como um processador intelectual das informações sensíveis fornecidas pelos olhos ainda era incipiente até cerca de 1600 com Galileu e praticamente só foi entendido com os estudos de Goethe e

¹⁴ KUHN, Thomas, **A estrutura das revoluções científicas**. São Paulo: Perspectiva, 2009, pg. 20.

¹⁵ CRARY, *op. cit.*, pg. 11.

Schopenhauer,¹⁶ datados entre o primeiro e segundo decênio de 1800, através do que veio a se chamar de ciência da fisiologia que passou a pensar na existência de uma “visão subjetiva”, ou visão como produto da imaginação individual de cada sujeito social, um arranjo que consistia em ver um objeto a partir de um conjunto de impulsos elétricos gerados na retina, o visual e confrontados com as informações referenciadas na memória, o repertório, caracterizada pelo visível, já por nós definidos.

Entendemos que à medida que alguma técnica relativa à uma organização do visual toma corpo, ocorre a reboque de um processo de construção da naturalização do olhar ou da visão, isto significa que a nova representação precisa ser aceita pelas instâncias de circulação do campo, aquela formada pela crítica, academia e o próprio sistema capitalista. O signo precisa ser padronizado, não obviamente por uma lei, mas através da distribuição e da circulação das novas forma de imagem, enfim através da constituição de uma nova cultura visual. Assim o foi nos vários regimes de representação que tratamos no capítulo 2. Uma ruptura não se dá de um momento para outro, mas ocorre através de pequenas modificações produzidas por um artesão ou um grupo deles, frente à necessidade de resolver determinados problemas de representação, que quando funciona passa a ser imitado primeiro pelos outros artesãos e depois sendo coletivizada para toda a sociedade.

Devemos lembrar que a representação fotográfica não produziu uma grande ruptura visual, visto que a fotografia imitava a pintura no uso da perspectiva e na geometria das obras, sendo na sua maioria apresentadas nas formas quadrada ou retangular, haja vista que a imagem no interior da câmara é formada por um feixe luminoso cônico portanto, uma projeção circular, usando-se lentes ou não. De toda maneira a fotografia precisou ser tornada natural, uma forma cultural aceita por todos, daí, antes de mais nada, pelo simples fato de que nos seus primórdios era uma imagem em matizes de cinza, diferentemente da pintura que exibia uma profusão de cores, fruto da mistura e fabricação de pigmentos pelo pintor pré-fotográfico. De certa forma a fotografia era um passo atrás, assim esta deficiência

¹⁶ CRARY, *op. cit.*, pg. 79.

precisava ser compensada, e o foi, através da correlação com a pintura e ao desenho que lhe foi dado um subtítulo de “lápiz da natureza”.

Um caminho seguro para a validação da fotografia foi a tentativa de aliar-se à tradição, representando à maneira da pintura, porém dentro dos limites do que a tecnologia permitia, tais como longos tempos de exposição, que em um primeiro momento não permitiam fixar na imagem quaisquer elementos que não estivessem imóveis por longo tempo, note-se que as únicas pessoas na imagem, são o transeunte e o engraxate que permaneceram parados durante a longa exposição, como mostra a figura 29 apresentada. Assim as primeiras imagens seguiam um arranjo comum às vistas encontradas nas pinturas.



Figura 29 - Boulevard du Temple, Paris, 1838. Daguerre.

Os eventos que culminaram com o aparecimento da fotografia, oficialmente em 1839, foram o conhecimento do fenômeno definido como “*camera obscura*” e já estudado no capítulo anterior, a evolução de conhecimentos no campo da química, considerados como os “possibilitadores” da retenção da imagem que se formava no interior de uma “caixa preta”, o papel dos agentes sociais deste processo determinando o impacto da nova ferramenta de representação sobre a humanidade.

Neste cenário surgiu a fotografia quase como uma “necessidade” moderna, uma forma de representação que era ao mesmo tempo produto de uma tecnologia nova e resultado do trabalho de um aparelho, rapidamente denominado “máquina de retrato”¹⁷, não de modo gratuito, porém como convinha ao espírito moderno e denominado de “era da tecnologia”, resultado da Revolução Industrial. Crary enfatiza que somente uma nova ferramenta mecânica, embora revolucionária, não foi capaz de mudar uma sociedade, conforme os meios de comunicação contemporâneos nos têm feito acreditar. *Mutatis mutandis*, o mesmo esforço que hoje verificamos na mídia contemporânea em apresentar os conflitos que ocasionaram a chamada “primavera árabe” como resultado apenas do emprego das novas tecnologias de comunicação. Citando Deleuze¹⁸, o autor afirmava que ferramentas tecnológicas existem na interligação entre o que as fazem possíveis e entre o que estas podem produzir efetivamente. Isto é, o que leva ao desenvolvimento de determinadas ferramentas é necessidade de produzir resultados que são, de certa forma, almejados socialmente por determinados grupos. Não é somente uma ferramenta, por si mesma, que altera um determinado *status quo*, mas uma demanda social por mudanças que propicia o aparecimento de determinadas ferramentas, como pensamos ser o caso da fotografia. O aparelho fotográfico surge como resultado da mudança de mentalidade que ocorreu com o sujeito moderno em combinação com as fortes alterações da ordem econômica do período e nas radicais transformações das cidades.

Antes de adotar o termo fotografia o processo teve vários outros nomes, alguns deles, uma auto homenagem modesta de seu próprio idealizador, como por exemplo o daguerreótipo. Descreveremos a seguir, qual foi o empreendimento de pesquisadores ao longo de tantos anos que se seguiram desde a descrição por Aristóteles da observação técnica de imagens, também chamadas de imagens mecânicas, através do “quarto escuro”, em contraposição às imagens naturais, fruto da visualização direta dos objetos ou fenômenos, pelo olho humano.

Não se trata aqui de produzir um relato hagiográfico sobre heróis que por desígnio divino conceberam o que veio a se chamar fotografia, mas sim de pensar que

¹⁷ Denominação popular do equipamento fotográfico aqui no Brasil desde os primeiros tempos da fotografia.

¹⁸ DELEUZE, Gilles, *Apud*. CRARY, *op. cit.*, pg. 8.

homens movidos pela curiosidade que parece nos ser peculiar e, incentivados pelos ventos de modernidade – aqui já entendido como um período de experiências compartilhadas por homens e mulheres em todo mundo, ou pelo menos na Europa, como nos explica Berman¹⁹ – sopraram como resultado das mudanças produzidas a partir do Renascimento, também foram movidos por desejo de fama e fortuna que acirraram a disputa pela primazia da descoberta.

Durante a Idade Média um alquimista conhecido como “O Grande Alberto” (1193 - 1280), descreveu o escurecimento de alguns sais de prata pela ação solar.²⁰ Durante o Renascimento, George Fabricius (1516-1571) relatou também o escurecimento de compostos de prata sob efeito do Sol no ano de 1552.²¹ Somente cerca de 200 anos após estas experiências, no ano de 1727, foi possível antever as bases da futura fotografia através dos experimentos de Johann Heinrich Schulze descrevendo o escurecimento do nitrato de prata exposto à luz. A esta descoberta acidental Schulze batizou “escatóforo”, ou seja, aquilo que traz o escuro ou as trevas. Tais experimentos não evoluíram além deste ponto, porém pela primeira vez trouxeram uma prova científica que “o sol podia ser usado para imprimir sua energia”.²² O historiador Pierre-Jean Amar citou ainda estudos de Wilhem Scheele (1747-1786), Senebier (1742-1809) e Giacomo Beccaria (1716-1781) como contribuintes das bases científicas para um futuro uso dos sais de prata para produção de imagens.

Foi o inglês Thomas Wedgwood (1771-1805), filho do famoso fabricante de cerâmica Josiah Wedgwood e figura emblemática na história do Design²³, junto com Sir Hunphry Davy (1778-1829) que pela primeira vez registraram siluetas em negativo no ano de 1802, conforme registro no *Journal of The Royal Institution*, “colocando objetos sobre uma superfície de papel ou couro branco sensibilizados com sais de prata”.²⁴ Na figura 30 pode-se observar um destes resultados, provavelmente desenhado, uma vez que as silhuetas de Wedgwood não podiam

¹⁹ BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido se desmancha no ar. A aventura da modernidade.** São Paulo: Cia. da Letras, 1986, pg. 15.

²⁰ AMAR, Pierre - Jean. **História da fotografia.** Lisboa: Edições 70, 2001, pg. 16.

²¹ TURNER, Peter. **History of Photography.** London: Bison Books, 1987, pg. 12.

²² *Ibid.*, pg 13.

²³ FORTY, Adrian. **Objetos de desejo. Design e sociedade desde 1750.** São Paulo: Cosac Naify, 2007, pg. 22.

²⁴ The Life Library of Photography. **Fotografia. Manual completo de arte e técnica.** São Paulo: Editora Abril, 1981, pg. 10.

ser fixadas, isto é, desapareciam algum tempo depois do “original” ser retirado do contato com o substrato sensibilizado. Apesar dos autores considerarem seu processo, “tão útil como elegante”, falharam na conclusão que deveria ser uma fixação permanente da imagem obtida.



Figura 30 - Silueta obtida por Wedgwood.

O desenvolvimento dos fixadores foi com certeza um dos passos mais importantes para o desenvolvimento da Fotografia que estaria por surgir, porém uma das poucas informações encontradas foi a referência em Amar²⁵ sobre o astrônomo inglês John Herschel que estudou as propriedades do Tiosulfito de Sódio (dito Hipossulfito) como um solvente de sais de prata no ano de 1819. Interessante notar que não tenha ocorrido nenhuma associação entre os estudos de Herschel e Wedgwood. Neste momento as bases da fotografia são forjadas através de experimentos vindos de épocas diferentes e diversos pesquisadores pelo mundo.

A partir da primeira década dos anos 1800 começam a aparecer informações sobre a possibilidade de fixação das imagens obtidas no interior das “câmeras obscuras”. O desenvolvimento das ciências e a Revolução Industrial propiciavam inúmeras invenções, segundo Kossoy²⁶, bem como uma nova classe média faminta por novidades, isto é, desejosa de consumir “objetos”, como já apontado;

²⁵ AMAR, *op.cit.*, pg. 16.

²⁶ KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, pg. 25.

portanto incentivadora destas invenções. Harmant²⁷ cita pelo menos 24 pesquisadores, entre estes um no Brasil, como pessoas ligadas às pesquisas sobre fixação da imagem que ocorre no interior da “caixa preta”. Entre estes, descreveremos brevemente cinco pesquisadores que chegaram a resultados que podem ser descritos como fotográficos no sentido que hoje entendemos o processo. O quinto pesquisador possui relevância, pelo fato de estar no Brasil, mostrando a possibilidade de descobertas científicas isoladas e de ter utilizado pela primeira vez o nome *photographie*. Queremos ressaltar que por razões e objetivos diferentes a ideia de ser um cientista de certa forma confundia-se também como uma espécie de passatempo diletante a que se dedicavam artistas, abonados, servidores públicos e aventureiros em geral. Em comum, eram íntimos das novidades tecnológicas que apareciam com frequência na crônica diária das grandes cidades.

Joseph Nicéphore Niépce²⁸ (1765 - 1833), inventor de profissão que buscava resolver problemas de impressão litográfica para uma prensa que estava a desenvolver. Este foi o pesquisador a quem se deve a fotografia como processo, pois aglutinou num mesmo sistema, a câmera, a lente e material fotossensível, embora tenha curiosamente relegado os conhecimentos de sensibilidade à luz dos sais de prata, já descrito anteriormente e que ele cita em notas sobre sua experiência. Niépce optou por um material antigo denominado betume da Judéia por volta de 1819, demonstrando nossa observação de que esta relação entre câmera escura e prata como fundamento do surgimento da fotografia não eram tão óbvias quanto se costuma dizer. De acordo com Amar²⁹, o pesquisador também lançaria as bases da fotogravura e heliogravura. *A Mesa Posta* muito provavelmente é a primeira imagem que se tenha registro, obtida por volta de 1822 e cujo original em poder da Sociedade Francesa de Fotografia foi destruído. A figura 31 apresenta uma reprodução da única cópia que se tem conhecimento desta imagem. Importante indicar que alguns dos livros pesquisados³⁰ apresentam como primeira imagem de Niépce a *Vista de uma janela em Gras*, apresentada na

²⁷ HARMANT, *apud*. Monteiro, Rosana Horio. **Descobertas múltiplas. A fotografia no Brasil**. São Paulo: FAPESP, 2001, pg. 33.

²⁸ Ambas as grafias, Niepce e Niépce foram encontradas, mesmo na literatura francesa.

²⁹ AMAR, *op. cit.*, pg. 19.

³⁰ GERNSHEIM, *apud*. Photo Magazine, pg. 49.

figura 32. O tempo de exposição desta imagem foi da ordem de oito horas devido à baixa sensibilidade do betume que exigia uma energia luminosa intensa para ser sensibilizado (ou até cem horas de exposição, em Amar³¹). Conforme suas palavras³², “a invenção que eu fiz e a qual eu dei o nome de “*heliography*” consiste na reprodução automática, pela ação da luz, com suas gradações de tons do preto ao branco, de imagens obtidas na câmera escura” (tradução do autor). Importante reforçar que em sua primeira impressão, já se faz presente a noção tecnológica de automatismo, que de certa forma se transformará em um conceito aderente à fotografia.



Figura 31 - “Mesa posta” imagem de Niépce. 1822, fonte Photo, pg. 4.



³¹ AMAR, *Op. cit.*, pg. 19.

³² TRACHTENBERG, Alan (editor). **Classic Essays on Photography**. New Haven: Leete's Island Books, 1980, pg. 5.

Figura 32 - Vista de uma janela em Gras. Niépce ,entre 1826 e 1827, fonte Photo, pg. 49.

Louis-Jaques Mandé Daguerre, de fato um cenógrafo, chegou ao campo da futura fotografia através da relação de amizade ou interesse mútuo que travou com Niépce, com ajuda de um amigo comum, o óptico Chevalier. Daguerre era um artista já consagrado, que utilizava a câmera de desenho para seus trabalhos que constituía-se de um popular aparato tecnológico, precursor do cinema, denominado diorama,. Em determinada fase de sua vida, passa a perseguir a ideia de fixar a imagem gerada dentro da caixa preta, a ponto de sua esposa, segundo Turner³³, consultar-se com químico Dumas sobre a possibilidade de Daguerre estar louco. Sua obsessão em tornar-se imortal, uma vez que já era reconhecido como artista, com certeza foi o fio condutor de seus estudos para fixar a imagem gerada no interior das câmeras. Segundo reportagem da revista Photo³⁴, além de ambicioso este também conhecia o valor comercial da descoberta. Ponto que gostaríamos de destacar, uma vez que normalmente inventores são mostrados como descompromissados com a fama e o poder. Daguerre e Niépce selam uma parceria em 1829 após alguns anos de troca de correspondência, inclusive cifrada e no ano de 1833 quando Niépce morreu, Daguerre continuou seus experimentos utilizando uma chapa de cobre sensibilizada e terminou por registrar o processo como sendo de sua total autoria uma vez que o princípio diferia da heliogravura de seu parceiro. Certo que isto se deu após muita negociação com o filho de Niépce, que já empobrecido aceitou as condições de Daguerre para permitir que o antigo sócio do pai fosse imortalizado como inventor da futura fotografia. O primeiro daguerreótipo do pesquisador é datado de 1837, portanto dois anos antes do anúncio oficial do processo; o título desta imagem é *Interior de uma cabine de curiosidades*, mostrada na figura 33.

³³ TURNER, Peter, **History of Photography**. London: Bison Books,1987, pg. 16.

³⁴ Photo Magazine, *150 Ans de photographie*, n°265, Outubro de 1989.



Figura 33 - Primeiro daguerreótipo conhecido. Fonte, Turner, p. 13.

A disputa relatada acima com certeza não foi a única na luta pela paternidade do processo, conforme já colocado, muitos pesquisadores estavam imbuídos deste objetivo em vários países e entre estes destacaremos Willian Fox Talbot, inglês, e outro francês chamado Hippolyte Bayard. Não envolvido em brigas, ou correndo por fora, como se costuma dizer, há o francês Hércules Florence, radicado no Brasil.

William Fox Talbot (1800-1877) pesquisador inglês e membro da *Royal Society* era um adepto dos instrumentos tecnológicos de desenho, como mostra uma vista italiana, produzida por ele com auxílio da “*camera lucida*”, mais um dos aparelhos tecnológicos de auxílio ao desenho, apresentada na figura 34. Este pesquisador lutou por mais de 10 anos pela autoria do processo que vinha estudando desde 1834 denominado por ele de *photogenic drawing*. Na verdade seu processo trazia uma vantagem em relação ao daguerreótipo pois possibilitava a reprodução sem limites em papel fotossensível positivo, a partir de um original negativo, por contato. Para Amar³⁵, esta é a invenção da fotografia moderna ou como passamos a entendê-la. Talbot reivindicou o nome fotografia usado por ele em 1839, embora Hércules Florence já houvesse usado este termo em 1834. O processo de Talbot, designado por ele de “calotipia” (imagem bela) e mais tarde “talbotipia”, estava baseado em obter uma imagem negativa sobre papel, ou seja, um material fibroso que mesmo tratado para ter transparência guardava a marca das fibras que assim eram transferidas para a cópia em positivo, dando uma

³⁵ AMAR, *op., cit.*, pg. 23.

textura muito mais próxima de uma pintura do que a de um espelho, tais quais os daguerreótipos, que chamavam atenção justamente pela precisão dos detalhes, capazes de impressionar o mais perfeccionista dos observadores. Pelas características do processo, composto de negativo e positivo, Talbot, pôde ser considerado o criador da fotografia moderna. Na figura 35, uma imagem obtida por seu criador, na mesma época do anúncio oficial de Daguerre.

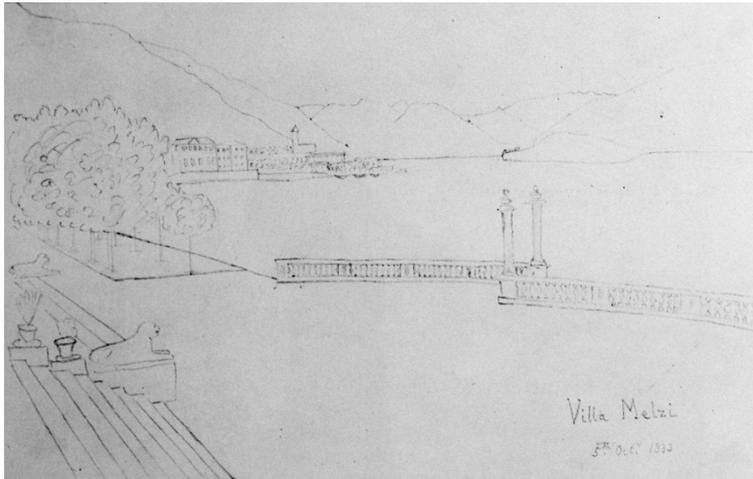


Figura 34 - Desenho obtido por meio de “*camera lucida*”. Autoria de Fox Talbot.



Figura 35 - Talbotipia de Fox Talbot, 1839.

Deve-se ainda à Talbot o processo de revelação da imagem latente que reduziu o tempo de exposição a menos de dez segundos, contra o tempo de exposição do

daguerreótipo, inicialmente de quinze minutos, chegando a dez segundos somente em 1855. Ainda assim o processo de Daguerre seguiu com sucesso por cerca de 25 anos, mesmo após o desenvolvimento de técnicas mais avançadas ou mais práticas.

Hippolyte Bayard (1801–1887) é entre os pesquisadores europeus o menos lembrado. Embora tenha apresentado seus resultados à Academia de Ciências da França, não obteve ajuda, provavelmente por proteção acadêmica à Daguerre, politicamente protegido por Françoise Arago, influente dirigente da Academia de Artes e Ciências. Seu processo se baseava também em obter primeiro um negativo com revelação da imagem latente e a possibilidade de reprodução a partir deste negativo de infinitos positivos. Entretanto, como aconteceu com Talbot, estas técnicas não se mostraram populares, segundo Amar³⁶ porque o processo de duplicação de uma peça “original” era de assimilação lenta e seu aspecto era mais de uma pintura do que de um espelho, tal qual o daguerreótipo. Foi uma disputa da semelhança com o real contra a reprodutibilidade do original, acabou vencendo a verossimilhança que reinou até o aparecimento dos negativos de vidro, pois além de “parecer”, era de fácil reprodução, aliando as duas possibilidades. Novamente se reforça a tese de que mais que um bom invento, é preciso que uma sociedade a aceite ou seja convencida de sua importância. A figura 36, apresenta uma reprodução da obra de Bayard, onde se pode perceber a textura suavizada, característica das pinturas da época. Como consolação, este pesquisador teve seu trabalho reconhecido pela Academia das Belas-Artes, como de grande valor artístico, sem no entanto resultar em bolsas vitalícias ou reconhecimento pela comunidade científica. Forja-se aqui a primeira querela da fotografia com a grande arte da pintura clássica, pois além de classificá-la de artística trouxe em seu discurso de apresentação uma ideia de morte da pintura.

³⁶ AMAR, *op. cit.*, pg. 23.



Figura 36 - Imagem obtida diretamente sobre papel, por Bayard. *Os moinhos de Montmartre*. Fonte Photo, pg. 4

Antonie Hercule Romuald Florence (1804 – 1879) aqui referido por Hércules Florence, nome adotado durante sua vida em nosso país, francês de nascimento que imigrou para o Brasil com cerca de vinte anos e a partir de 1830 registra em diários suas experiências fotográficas, que ao contrário de outros pesquisadores se interessou mais pelo processo tecnológico de reprodução de desenhos para rótulos e diplomas, próximo do que hoje considerar-se-ia uma copiadora, do que da fotografia como hoje conhecemos. Boris Kossoy³⁷ foi o pesquisador que investigou os trabalhos de Florence, revelando ao mundo outro precursor dos processos fotográficos esquecido ou desconhecido dos historiadores e pesquisadores, devido ao fato de viver fora da Europa. Ou, como nos diria Bourdieu, pelo fato de não pertencer ao campo, neste caso os círculos intelectuais europeus, Kossoy o definiu como “*l’inventeur en exil*”. Na figura 37, exemplo de trabalhos de Florence³⁸ na busca de um processo fotossensível para reprodução de originais desenhados.

³⁷ KOSSOY, Boris. **Hercules Florence. 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil**. São Paulo, Duas cidades, 1980. *Passim*.

³⁸ Revista **Super Interessante**. Ano 3, número 1, março de 1989, pg. 30.

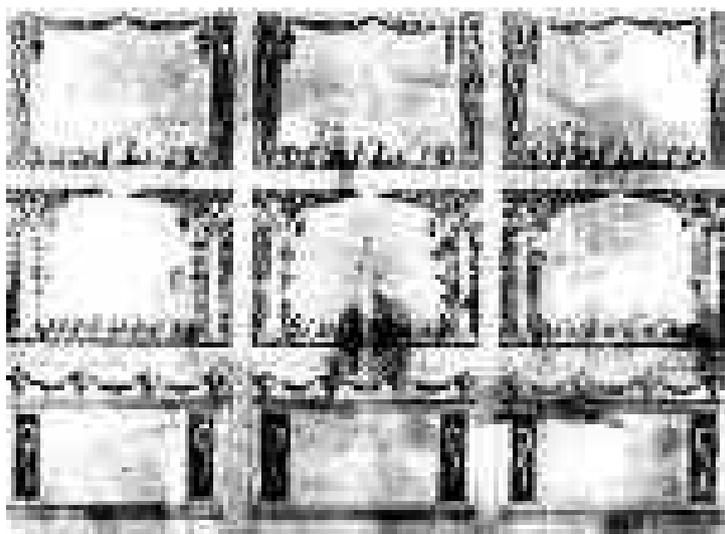


Figura 37 - Rótulos criados por Hércules Florence entre 1824 e 1833.
Fonte: Photo Magazine.

O que fica para a história dos experimentos de Florence, é sem dúvida, o fato deste ter utilizado a palavra “*photographie*” para definir suas imagens ainda no ano de 1834³⁹ e desenvolvido um interruptor do processo de escurecimento da prata através da amônia, fato que os europeus demoraram um pouco mais para conseguir, embora este fato só se tornasse público e reconhecido a partir do estudos de Kossoy em 1976 e ainda hoje desconsiderado por muitos historiadores da fotografia. Amar⁴⁰ e Turner⁴¹ atribuem a palavra fotografia à Talbot, por influência de Herschel, ignorando os estudos de Florence. Pode-se observar na figura 38, a cópia de um certificado, com uso e data da palavra “fotografia” empregada por Florence.

³⁹ MONTEIRO, *op. cit.*, pg. 71.

⁴⁰ AMAR, *op. cit.*, pg. 23.

⁴¹ TURNER, *op. cit.*, pg. 20.

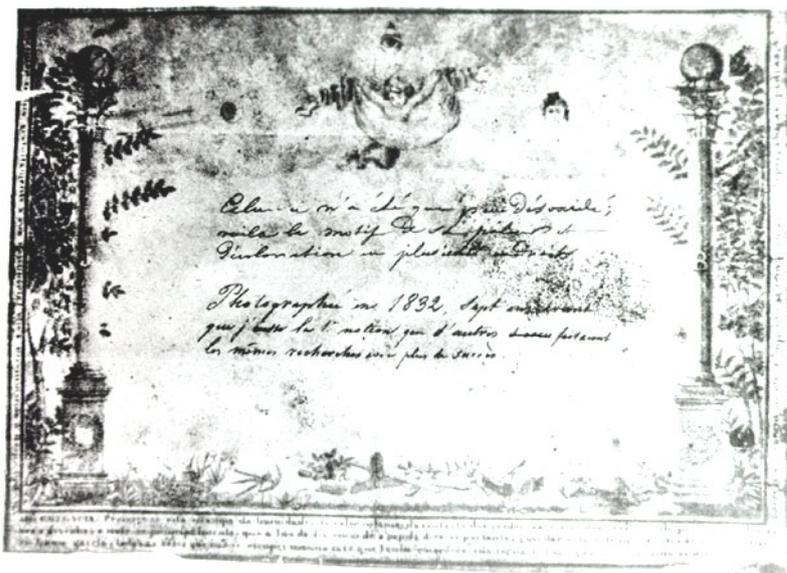


Figura 38 - Prova datada do uso da palavra “fotografia” por Florence.
Fonte Photo Magazine.

O registro oficial da fotografia ocorre em 19 de Agosto de 1839 anunciado com pompa por François Arago, em Paris, creditando o invento ou descoberta, à Louis Jacques Mandé Daguerre e com participação menor de Niépce. Este ato, já pressupõem uma escolha política da paternidade, o que resultou na venda da patente ao governo francês, gerando um grande lucro à seus “inventores”. A visão da extensão do alcance do processo fez com que o governo francês liberasse de patente a invenção, o que propiciou uma expansão do processo pelo mundo civilizado contribuindo fortemente para a difusão da fotografia. O impacto que o anúncio causou no meio intelectual, primeiro em Paris e lentamente se espalhando pelo mundo, afirma que uma descoberta deste porte, estava sim na ordem do dia, contrariamente à observação de Crary.

A “daguerreotipia” como denominado por seu criador, consistia na impressão da imagem formada no interior da caixa preta, sobre uma placa metálica de cobre prateado, reforçando posteriormente esta imagem muito tênue com vapores de mercúrio e fixada com água salgada, conforme nos explica Amar⁴², tornando-se então uma imagem de alta nitidez. É importante reforçar que a imagem do

⁴² AMAR, *op. cit.*, pg. 20.

daguerreótipo não se parecia em nada com o processo fotográfico atual, pois era uma imagem única, de alta definição e só observável sob certas condições de iluminação, parecendo ora negativa (invertida) e ora positiva, como a imagem do espelho, além disto era pequena e por este motivo apresentada em uma espécie de álbum ou porta jóias, não remetendo às pinturas, cujo suporte eram as paredes. Conforme apresentado na figura 39 e 40 é possível ter uma ideia do produto final. A condição de uma imagem sobre espelho, serviu para reforçar no imaginário popular uma noção de fotografia como um espelho das coisas do mundo, como ainda hoje observamos.

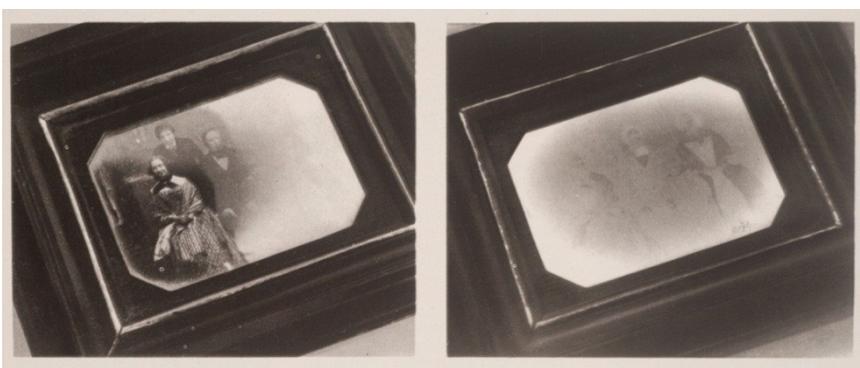


Figura 39 - Efeito da iluminação sobre um daguerreótipo. Fonte Coleção Life de Fotografia, pg. 14.

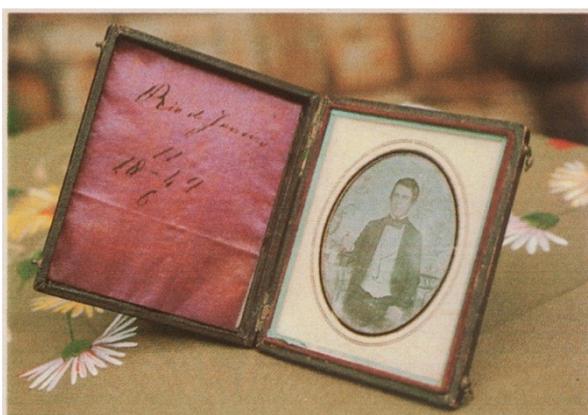


Figura 40 - Daguerreótipo conforme montado pelos produtores, em forma de um pequeno porta-jóias. Fonte, Revista Super Interessante, março de 1989.

O fato da fotografia apresentar vários inventores, como se procurou mostrar, já foi explicado pela “teoria heróica da descoberta”⁴³, baseada no trabalho de Galton⁴⁴, para quem todas as descobertas realizadas pelas sociedades mais avançadas são fruto de uma “genialidade hereditária” que se propagava por gerações. Estas ideias foram de fato contestadas, dando origem à teoria social da descoberta, desenvolvida por Merton⁴⁵, que propagou que inovações científicas aconteciam por uma “maturação cultural da sociedade que busca seu desenvolvimento”. Merton teoriza que por este motivo muitas descobertas são múltiplas, e que é o reconhecimento acadêmico, tão caro aos cientistas, que move as pesquisas que resultam em desenvolvimento da sociedade.

Nossa breve descrição muito melhor desenvolvida nos compêndios de História da Fotografia, tem como objetivo mostrar que sob o aspecto técnico, a fotografia se inicia com o conhecimento das projeções de imagens, como as descritas por Aristóteles, passando pela “caixa preta”, como as câmeras de desenho, mas, não como uma evolução natural destas tecnologias e sim por um arranjo social construído pelas transformações que esta sociedade sofreu por influência das mudanças operadas nas relações econômicas e produtivas. Lembramos porém que a fotografia não alterou o regime de visão corrente, ao contrário do que ocorreu com o estereoscópio, como aponta Crary⁴⁶, quando homens e mulheres se dão conta que a visão vai além do sentido de ver, é produto de um observador, no sentido que Crary deu ao termo, ainda antes do aparecimento da fotografia.

Reforçamos também para o aspecto especular do daguerreótipo como determinante na construção do mito da fotografia como um espelho do real. Ressaltamos ainda que vários pesquisadores ocupavam-se da fixação da tênue imagem formada no interior das câmeras de desenho, sem auxílio da mão do “artista”. Por séculos esta aspiração se manteve em ebulição, tendo sido consagrada com a invenção de Daguerre, por um bem articulado jogo de interesses no interior do campo das ciências e quando houve uma convergência entre desejo e tecnologia.

⁴³ MONTEIRO, *op. cit.*, pg. 19.

⁴⁴ GALTON, *apud.* MONTEIRO, pg. 19.

⁴⁵ MERTON, *apud.* MONTEIRO, pg. 20.

⁴⁶ CRARY, *op. cit.*, pg. 116.

Gostaríamos de destacar que as contradições no campo da fotografia, persistentes até os dias de hoje, podem ser percebidas no perfil profissional de seus criadores. Niepce e Florence eram técnicos em busca de soluções para problemas de impressão de imagens. Daguerre, um ilusionista e comerciante, enquanto Bayard foi considerado o primeiro fotógrafo amador, Fox Talbolt obteve reconhecimento acadêmico no campo da arte, embora fosse péssimo desenhista. Tanto Daguerre quanto Talbolt eram adeptos dos brinquedos de ilusão, como o diorama e a câmera lúcida. Esta combinação de objetivos acompanhará para sempre a fotografia.

Se por um lado, o anúncio da novidade foi cercado de entusiasmo e virtudes, inclusive decretando a morte da pintura, através do discurso de Paul Delaroche⁴⁷, o fato do processo fotográfico ser tomado como tão perfeito, que parecia ser forjado pela própria natureza e sem auxílio da mão do homem, também causou a ira de alguns críticos por ser uma “blasfêmia contra Deus”⁴⁸, uma vez que a tal perfeição só poderia advir da divindade, jamais de uma máquina. Como observou Benjamin⁴⁹, um combate à nova tecnologia foi desenvolvido pelo Jornal *Leipziger Anzeiger*, que considerou-a como diabólica. Uma ideia filosófica de beleza estética foi colocada em jogo pela imagem mecânica.

⁴⁷ TURNER, *op. cit.*, pg. 16.

⁴⁸ AMAR, *op. cit.*, pg. 21.

⁴⁹ BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas. Magia e Técnica, Arte e política.** São Paulo: Brasiliense, 1994, pg. 92.



Figura 41 - Gravura de 1840, zombando do novo tipo de artista fotográfico. Turner pg. 17.

Por conta desta confusão gerada pelo aparecimento da fotografia, na figura 41, podemos observar uma sátira ao novo processo de representação que “pressentia” da mão do artista, conforme se acreditava na época. O “artista” da fotografia poderia descansar enquanto a máquina trabalhava para ele, ao contrário de um pintor ou escultor que trabalhava pesado para produzir sua obra, envolvendo-se com as tintas, os suportes e esboços. Como apontado, desde os primórdios fotográficos ficou eclipsado o fato do trabalho do profissional da fotografia de preparar as chapas sensíveis, escolher o tema, revelar as chapas e por fim apresentá-las. Duas hipóteses explicam o “lapso”: cientistas influentes da Academia de Ciências de Paris perceberam que o grande poder da fotografia repousava no fato desta poder ser utilizada como uma prova científica de validação dos fatos e eventos fotografados, uma vez que o ser humano não participava de sua gênese, portanto era interessante que o processo parecesse autônomo, tecnológico, para reforçar o caráter positivista que caracterizava a modernidade.

A outra hipótese seria a de não terem percebido a influência do fotógrafo devido ao fato de acreditarem realmente na autonomia do processo, já que acreditavam no poder da tecnologia. Apontamos que as primeiras aparições de fotografias em jornal pelo processo da fotogravura, quando assinadas, o eram pelos gravadores da matriz de impressão, visto que o próprio fotógrafo pouco era notado como um autor. A segunda consideração nos parece menos verdadeira visto sabermos que desde o início do século XIX já se pensava na emergência de um novo observador, portanto a ideia de um artesão da imagem, pintor ou fotógrafo que imprimia nas imagens uma marca pessoal de sua forma de ver o mundo, já podia ser percebida.

3.1. Constituição do campo

Em um capítulo denominado *Beauty and Truth. Pictorialism, Realism and the Fight for Photography as a Fine Art*, Peter Turner⁵⁰ reúne querelas entre grupos intelectuais que não aceitavam um processo mecânico como sendo artístico e os que possuíam uma visão antagônica, que discutiam a respeito de que tipo de arte a fotografia seria.

Para o Turner, nos primórdios do processo fotográfico os conceitos de arte, comércio e *status* eram confusos e a ideia de arte autônoma (*l'art pour l'art*) ainda pouco assimilada. O motivo para uma imagem ser realizada seguia os preceitos da representação tradicional, uma relação entre passado e presente e uma eternização, primeiro do fotografado e posteriormente, de um passado conhecido e dominado, para deleite em um presente conturbado e nem sempre entendido, como a própria noção de modernidade, já definida anteriormente. A representação imagética funcionou sempre como um esteio fincado no já vivido. Como veremos, pagar por uma assinatura de um artista ainda não era “natural”, o fetiche da obra de arte ainda dava seus primeiros passos.

Uma discussão que se apresentou nestes primeiros tempos dizia respeito a pensar em que tipo de fotografia poderia ser considerada arte de acordo com o senso de arte daquele momento, confrontando uma imagem mecânica e realizada por um aparelho e portanto, para debatedores, indigna de ser considerada arte. São

⁵⁰ TURNER, *op. cit.*, pg. 57 e seguintes.

estes debates que forjaram a modernidade do processo, verdadeiro por ser técnico e artístico, na perspectiva do pensamento da época, capaz de ligar passado e presente e permitir uma relação dos homens com a natureza. Para Ernest Fischer⁵¹, “o homem anseia por absorver o mundo circundante, integrá-lo a si...”, socializar-se pela arte é uma das formas do ser individual encontrar sentido na existência.

Uma das primeiras organizações de fotógrafos que conhecemos é a *Photographic Society of London*, que no ano de 1853 recebeu um artigo denominado *Photography in an Artistic View*, de autoria de William Newton, um pintor versando sobre a impossibilidade de uma representação realística de luz e sombra ser considerada arte, portanto o fotógrafo precisava “persuadir” o observador e para tanto recomendava o uso de um “desfoque” da imagem além de um certo “esfumaçado”, para garantir “beleza *artística*”, de certa maneira uma forma de reduzir a veracidade da representação, enfim, produzir, ainda que com apenas cinzas, brancos e pretos, uma dimensão pictórica para a imagem. Não percebemos nos escritos primeiros sobre fotografias algum discurso que de certa forma desconstruísse esta percepção de que o processo figurava o real. Nenhuma fórmula narrativa que denunciasse que a fotografia era meramente uma representação, dando a concluir que o processo nascia naturalizado (aceito pelos códigos culturais hegemônicos) e assim se manteria por longo tempo. Para Turner⁵² esta percepção assombraria a fotografia pelos anos que estavam por vir. Acrescentaríamos sem medo de errar que esta naturalização *ainda* frequenta as discussões atuais sobre o processo.

A ideia de Newton sobre persuasão dos olhos não era nova no campo da representação, a pintura sempre usou este artifício com objetivo de aperfeiçoar aquele real filosófico, vide o caso das pinturas de cachoeiras, que de tão perfeitas, produziam barulho que por sua vez incomodava o Imperador. Mesmo assim sua ideia encontra oposição; Lady Eastlake, membro a Sociedade Fotográfica, publica um artigo onde afirma que o potencial da fotografia repousa no fato de que esta é um “novo meio de comunicação”, ainda para a articulista, a fotografia era mais do que apenas isto, nas suas palavras:

⁵¹ FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979, pg. 13.

⁵² TURNER. *Op. cit.*, pg. 57.

“foi feita para a época atual, na qual o desejo por arte está em uma pequena minoria, mas o desejo, ou melhor a necessidade por fatos baratos, imediatos e corretos se encontram no público em geral”.⁵³

Suas ideias incluíam ainda, que a fotografia funcionava como uma testemunha de tudo que era posto à sua frente, a fixação de momentos passageiros que se não percebidos em seus detalhes na hora exata do acontecimento, o poderiam ser na observação da imagem registrada, a *posteriori* de uma forma que a pintura jamais haveria de ter sonhado. Para Eastlake, o “negócio” (grifo nosso) da fotografia é “produzir evidências de fatos tão rapidamente quanto imparcialmente” ressaltando que somente uma máquina poderia produzir estes dados. Como Baudelaire, ela achava que a pintura nada tinha a perder com a fotografia, ainda que para o poeta, desde que fosse usada no campo da ciência ou como registro de coisas e fatos para posterior uso pelo pintor. A ira de Baudelaire residia mais em uma possibilidade de popularização da pintura.

A discussão que persiste até os dias atuais é saber em primeiro lugar se a fotografia é arte; sendo tal fato aceito, que tipo de arte? Bourdieu⁵⁴ responde nomeando-a com uma arte média (*a middle-brow art*), pelo menos no uso que a classe média faz dela. Ainda em torno do ano de 1860 um cidadão de nome Jabez Hughes⁵⁵ pintor e fotógrafo vitoriano relatou à *South London Photographic Society* sua proposição de dividir o campo da fotografia em três classes: Fotografia Mecânica, Fotografia de Arte e Fotografia de Artes Superiores (*High-Art*). A primeira englobava as fotografias em geral: família, vistas, objetos e eventos, isto é aquelas que seriam mais praticadas. A segunda se referia à aquelas imagens onde o fotógrafo não satisfeito com a representação “das coisas como realmente são”, poderia interferir na imagem de acordo com seu ideal de beleza. As altas artes por sua vez seriam constituídas pelas imagens fotográficas produzidas de acordo com o ideal vitoriano, não apenas divertir mas “instruir, purificar e enobrecer”.

⁵³ Lady Eastlake, 1857. *Apud* Turner, *op. cit.*, pg. 58.

⁵⁴ BOURDIEU, *op. cit.*, pg. 14.

⁵⁵ TURNER, *op. cit.*, pg. 61.

Podemos perceber nesta altura uma organização do campo da fotografia através da fundação de sociedades fotográficas frequentadas por pintores que migraram para o novo campo e pelos que mais tarde se denominaria “fotógrafos amadores”, praticantes do novo meio que todavia não sobreviviam do ofício. Muitos deles advindos do grupo de cientistas de “fim-de-semana”, intelectuais letrados, mais interessados no deleite que as imagens podiam proporcionar a eles próprios e aos amigos. Como já mostramos, um segundo campo se desenvolveu como comércio, produzindo retratos e quase na mesma época viajando para as localidades mais remotas registrando toda sorte de “motivos”, cidades, natureza e povos exóticos. A terceira divisão diz respeito ao campo da estética, associada normalmente à arte, grupo o qual, por sua pretensão artística, passa a rivalizar com os grupos já estabelecidos; formados por pintores e escultores na sua maioria, com objetivo de serem aceitos no campo almejado.

Um breve espaço para falar da noção de campo e da implicação que este terá na constituição das normativas internas que irão determinar o que e como a fotografia deve representar. Um campo, para Bourdieu⁵⁶ é um sistema fechado, constituído de produtores, estudiosos/críticos e compradores/admiradores que produz um capital simbólico, este capital é arbitrário, uma construção abstrata, formado por prestígio e conhecimento a respeito dos produtos realizados pelo campo e reconhecidos por seus pares como legítimos, pertencentes aos seus limites e são os próprios pares quem determinam o que é o que não é legítimo, por exemplo, uma “boa” obra de arte ou uma “boa” fotografia.

Podemos observar que estamos diante de um problema complexo: a fotografia relacionando-se com um campo cujo interior já se encontrava em guerra, como mencionado, os não acadêmicos querendo se firmar como pintores no campo dos pintores estatais, seguidores das normas acadêmicas. Por outro lado um grupo de fotógrafos buscando reconhecimento como artistas ao lado dos pintores. Nestes anos da emergência da fotografia identificamos o embrião de pelo menos três futuros campos, visto que os agentes que atuavam no seu interior possuíam objetivos e interesses distintos a saber: entre os participantes do primeiro grupo, fotógrafos “amadores”, no segundo, os fotógrafos comerciais e

⁵⁶ BOURDIEU & CHARTIER. **O sociólogo e o historiador**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, pg. 72.

por último os “artistas” fotográficos. Sem dúvida o grupo dos “amadores” é o primeiro a se organizar, possuindo ainda nos dias de hoje uma grande importância na forma de foto clubes com sua estética própria, determinada por regras claras a serem seguidas, tais como composição, assunto, entre outras. Porém é na tensão entre os três grupos que a fotografia vai se firmando, ou se institucionalizando conforme nos explicou Bourdieu.

Acreditamos que com as discussões que ocorreram no interior das academias de fotografia, tal como ocorreram as discussões teórico-práticas aos estilos da pintura, foram formadas o que seriam as bases de um futuro campo da fotografia, tendo como base por um lado um meio de comunicação de massa e por outro, a possibilidade de permitir o “exercício do gênio individual”⁵⁷. Esta caracterização ocorreu de acordo com as transformações concretas que ocorriam no interior do campo da pintura. A fotografia se apresentava como uma maneira de exibir todas as realizações do homem moderno, misturando arte e ciências, servindo de referência de estabilidade em uma era de incertezas e mudanças.

Se por um lado os fotógrafos comerciais se voltaram para os retratos cuja demanda era grande, os fotógrafos amadores e “artistas” voltaram sua lentes para os símbolos do passado, “a velha ordem parecia intacta”⁵⁸, lembramos que o sujeito social que olhava através da câmera não era o mesmo que representava através da pintura acadêmica, mas sim um observador, no sentido que Crary⁵⁹ dá ao termo, alguém que olha, interage com o visual e o transforma no visível, uma visão mediada pelos sentidos. Estas novas imagens não são meras reproduções das coisas do mundo, mas representam um ponto de vista de um observador privilegiado, portanto são imagens-conceito que carregam tudo aquilo que forma o *habitus* daquele que representa, portanto seus conceitos e preconceitos. Deste modo nunca pode ser uma imagem inocente como a história clássica da fotografia nos faz crer.

⁵⁷ TURNER, *op. cit.*, pg. 61.

⁵⁸ *Ibidem*, pg. 62.

⁵⁹ CRARY, *op.cit.*, pg. 5 e 6.

“Vision and its effects are always inseparable from the possibilities of an observer subject who is both the historical product and the site of certain practices, techniques, institutions and procedures of subjectification”⁶⁰

Essa certa dose de subjetividade que acompanha cada uma das fotografias, carrega intenções e um “como” o sujeito vê o mundo, do mesmo modo de que maneira se “dá a ver”, isto é, como se mostra diante da câmera. Estas informações importantes pouco estão explicitadas quando se fala de fotografias, uma vez que as imagens técnicas foram naturalizadas.

3.2. O momento histórico e social – a modernidade

Conforme pudemos ver nas figuras que descreveram os principais processos que originaram a fotografia, figuras 32, 33, 35, 36 e 37, tal processo nasceu voltado para as cidades, visto que na dificuldade de registrar as pessoas os fotógrafos voltavam suas câmeras para as vistas a partir de suas janelas, principalmente pela generosa quantidade de luz disponível para suas emulsões ainda pouco sensíveis.

3.2.1. O retrato

Como já mencionamos, se existia uma necessidade pela emergência da fotografia, esta era pelos retratos que amealhavam cada vez mais consumidores na modernidade da Europa. Assim em 1839 um daguerrotipista de nome Robert Cornelius produz o primeiro retrato de que se tem notícia⁶¹ e onde não é possível observar uma iluminação projetada⁶² como a dos retratos clássicos da pintura, como o seria em uma fotografia do tipo “instantânea” obtida em alta velocidade e domínio da luz. Considerando que estes primeiríssimos passos da fotografia foram dados por cientistas amadores, ávidos por novidades do mundo das ciências, o trabalho em questão nos parece mais uma experiência prática de que um diálogo

⁶⁰ CRARY, *op. cit.*, pg 5.

⁶¹ Em www.petapixel.com, visitado em 03/01/2012, 23.13 h.

⁶² Termo atribuído a um projeto da iluminação, consistindo da posição da luz principal, uso de rebatedores e fontes de luz auxiliares.

com o retrato pintado. Esta imagem mostrada na figura 42, é um auto-retrato de seu idealizador. Fotografias neste período, lembramos, dividiam-se entre passatempo e uma ideia de arte burguesa.

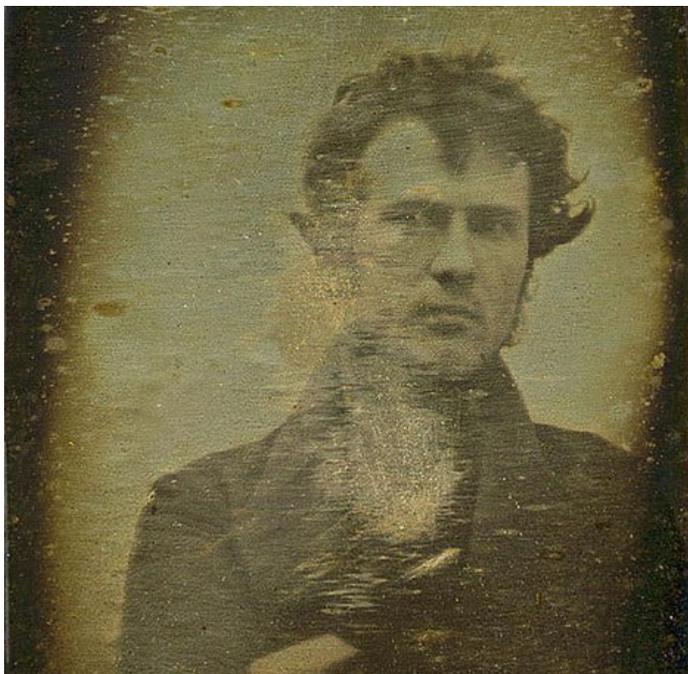


Figura 42 - Auto-retrato de Robert Cornelius, 1839.

O fascínio pelo retrato pintado que eternizava a nobreza, concedia distinção e oferecia “imortalidade” ao homem moderno e endinheirado acabou por atrair um grande público menos abonado aos estúdios que se proliferavam pelas grandes cidades. Os primeiros clientes da fotografia foram os nobres e a alta burguesia. Admiravam a nova tecnologia e a fizeram de atividade de divertimento fútil. Os retratos eram tomados reproduzindo o espaço figurativo do renascimento, mas não tinham a grandeza da pintura, da grande arte, não aspiravam à perfeição artística. Mas de todo modo se torna uma moda entre intelectuais, o fato de possuir uma imagem sua ou de um ente querido representava uma distinção pessoal.

Os pintores, responsáveis pela produção da demanda pré-fotográfica dos novos endinheirados estavam limitados à confecção de uma pequena quantidade de imagens por dia, o que fazia o preço ficasse um tanto alto para os novos fregueses. Deste modo a fotografia, principalmente a daguerreotipia, pelo seu grau

de verossimilhança e possibilidade de ser produzida em larga escala, se comparada à pintura, serviu de forma excepcional a preencher este desejo de consumo pequeno-burguês e construído pela sociedade industrial. Os processos em papel (Talbot e Bayard), conforme já assinalado, embora mais próximos da pintura no que se refere à possibilidade de ir à parede, não fizeram inicialmente tanto sucesso quanto os daguerreótipos, primeiro por parecerem pinturas, e não possuírem a exatidão, fidelidade e realidade das imagens de Daguerre, conforme descrito por Arago no discurso de apresentação da fotografia, em Rouilé⁶³ e, em segundo lugar porque a possibilidade de reprodução infinita a partir de um original não era uma ideia assimilada pela sociedade, o daguerreótipo era uma peça única, um original, como uma pintura de artista.

Atenção: agora mencionamos um novo tipo de imagem, pois com o aparecimento da fotografia, a imagem - técnica ou imagem máquina, definidas por Domènech⁶⁴ são aquelas produzidas diretamente por um dispositivo tecnológico. É bem verdade que a máquina fotográfica em si não foi uma grande conquista para a modificação do regime de uma nova cultura visual e também já sabemos que os aparatos técnicos já eram utilizados em fases anteriores da história da representação imagética, citamos aqui os dispositivos de Dürer para traçar perspectivas e as câmeras escuras para desenhos; bem como as câmeras lúcidas empregadas para desenhos, conforme as citadas teorias de Hockney⁶⁵ a respeito das práticas de ateliê a partir do século XIV. Mas as representações continuavam sendo produto da mão do “artista”, este podia acrescentar elementos à sua obra que era fruto de uma composição pensada *a priori*. Isto é o que de fato muda com a fotografia.

A forma como se deu o anúncio da fotografia já trazia no seu interior uma manipulação histórica, pois dados como a necessidade de um fotógrafo para operar o equipamento e paralelamente eleger que elementos da natureza fariam parte da imagem final e em que momento fazer o registro, foram omitidos. É preciso, pois, pensar a fotografia como parte de um sistema constituinte do grupo de representações e como tal constituído de signos, como entidades elementares

⁶³ ROUILÉ, André, **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora SENAC, 2009, pg. 30.

⁶⁴ DOMÈNECH, *op. cit.*, pg. 47.

⁶⁵ HOCKNEY, *passim*.

de todo o sistema de representação.⁶⁶ O signo existe para estar no lugar de alguma coisa e como tal é mediado pela ideologia, “a produção social de signos condensa necessidades, interesses e estratégias de intervenção de cada estrato social” conforme Machado refletindo sobre o pensamento de Medvedev.⁶⁷ Desta maneira, Volochinov, critica Saussure pelo fato deste linguista propor um método que procura abarcar todos os fatos da língua e por extensão das representações imagéticas, denominadas pelos seguidores de Saussure, também como linguagem. Para Volochinov, este modelo, que chama de abstrato, considera um sistema de signos como algo estável e independente das relações sociais que o constituíram, no dizer do autor, este modelo “oculta o fato de que a língua é praticada por pessoas no seio de uma sociedade atravessada por conflitos e reviravoltas”.

Bourdieu⁶⁸ voltará a esta ideia mais tarde, ao afirmar que a interpretação de obras de arte, mas plenamente aplicável à imagem em geral, é determinada pelo “capital cultural” do observador, deste modo, caso dois observadores de “classes” distintas estejam frente a uma mesma fotografia, por exemplo, experimentarão significados diferentes. Valochinov pensa que estas diferentes interpretações incorporem a luta de classes e Bourdieu, que no lugar de classes sociais emprega a noção “espaço social”, um conflito de interesses e de capital cultural entre pretendentes e dominantes. Uma classe dominante procura normalizar um significado para determinado signo enquanto a “classe” dominada resiste a esta norma e tenta subvertê-la.

A fotografia, ela mesma, pode apenas ser considerada uma evolução na forma de representação já estabelecida, obtida pela evolução técnica da perspectiva desenvolvida no Renascimento e forjada na crença do homem como centro do universo, em oposição ao desígnio das divindades no período Pré-moderno. A fotografia como representação e a câmera como sua ferramenta, são

⁶⁶ VOLOCHINOV, *apud*. MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular. Introdução à fotografia**. São Paulo: Brasiliense, 1984. pg. 15.

⁶⁷ MACHADO. *Op. cit.*, pg. 22.

⁶⁸ BOURDIEU, *op. cit.*, pg. 23 e seguintes.

artefatos da cultura visual moderna como o são as telas para a pintura e o cinzel para a escultura, conforme Cipiniuk⁶⁹:

“[...] a pintura rapidamente se emulou com a fotografia, esta mais barata e, se comparadas, tecnicamente mais aperfeiçoada. Do momento que a nova tecnologia de representação passou a ser usada, boa parte das discussões teóricas que pertenciam à esfera das discussões artísticas passaram a ser aquelas da fotografia, como se as máquinas fotográficas reproduzissem as mãos do artista.”

Se por um lado a fotografia era mais objetiva no sentido de guardar uma semelhança “quase real”, por outro lado eliminou os elementos mágicos que usados como recurso produziam uma atmosfera que convidava a viajar pela imagem, apontando para o que poderia ser, um deslocamento do simbolismo que embelezava uma pintura para uma verossimilhança que impressionava os primeiros observadores, a ponto de não conseguirem olhar os retratos por muito tempo.

“a nitidez dessas fisionomias assustava, e tinha-se a impressão de que os pequenos rostos humanos que apareciam na imagem eram capazes de ver-nos, tão surpreendentes era para todos a nitidez insólita dos primeiros daguerreótipos”.⁷⁰

Cipiniuk nos lembra que embora a fotografia surja como uma nova tecnologia de representação, “utiliza uma sintaxe da tradição”, isto é, sua forma de representação segue as formas e regras da perspectiva renascentista. E a bem da verdade o que se altera é a forma de “ver”, conforme afirma Crary.

O processo fotográfico em si, em suas possibilidades técnicas, pode ser considerado revolucionário uma vez que acelera a velocidade de reprodução e circulação de imagens, que dentro de um pequeno espaço de tempo. Serão responsáveis pela própria visão do mundo mediada pela imagem fotográfica, em

⁶⁹ CIPINIUK, *op. cit.*, pg. 21.

⁷⁰ Dauthendey, *apud* Benjamin, *op. cit.*, pg. 95.

detrimento da experiência de conhecer o mundo a partir de vivê-lo, como por exemplo, como o *flâneur* de Baudelaire. Sob este ponto de vista a fotografia foi de fato saudada como uma das grandes revoluções da imagem, ao lado da xilogravura da Idade Média que permitiu pela primeira vez a reprodução de desenhos que não fosse por imitação. Mas note-se que falamos de processos de representação e não de formas de ver. Ao longo do tempo os processos, as técnicas, têm sido escondidas, fazendo parecer que a representação é de fato transparente e compartilhada por toda sociedade. Sobre este tema, Machado⁷¹ ensina que quando a ideologia dominante se impõe, as instituições se apresentam fora dela, propagando ideias tais como uma imprensa objetiva, uma religião universal, um sistema político democrático e um sistema jurídico igualitário, concomitante com uma produção intelectual científica.

Para Walter Benjamin⁷² nos primeiros dez anos do novo processo se encontra o melhor e o pior da fotografia. Por um lado a quase magia presente nos retratos, visto que a natureza que se apresenta à câmera não é a mesma que se apresenta aos olhos, contrapondo-se à antiga ideia do retrato pintado que representava a partir de convenções que embora nem mesmo o pintor se desse conta que aplicava. Precisavam fazer parte de um código cultural que funcionava como uma espécie de acordo entre produtor e compradores e eventuais admiradores. Se um “artista” representasse fora deste código não seria entendido pelo público consumidor das imagens, como de fato acontecia com alguns pintores que acabavam por não receber seus honorários por insatisfação de seus patrocinadores. Com a fotografia, uma crença na objetividade da máquina dá a ver detalhes que se apresentam como verdadeiros, haja vista que não são um mero apêndice colocado pelo pintor com objetivo de melhorar a estética do retrato. Em fotografias qualquer detalhe pode ser uma evidência que contribui para aumentar a dramaticidade do retrato, como por exemplo, um olhar que parece remeter a um sofrimento do retratado. Deste modo os primeiros retratos propiciavam uma observação que ia além da efígie do retratado e sua relação social na forma de instrumentos e cenários que procuravam dizer qual seria seu papel na sociedade,

⁷¹ MACHADO, *op. cit.*, pg. 15.

⁷² BENJAMIN, *passim*.

visto que qualquer detalhe se tornava importante para compreender homens e mulheres como humanos, isto é, com sentimentos.

Benjamin deixa claro ao falar dos primeiros retratos, que tenha percebido que se estas imagens tinham de fato um ar de mistério, isto ocorria porque o longo tempo de exposição das primeiras chapas obrigava os modelos a permanecerem imóveis por um logo tempo olhando para a câmera, inclusive com a ajuda de acessórios, conforme mostrado na figura 43, que em tudo se assemelhavam a objetos de tortura. Talvez o autor apenas atribuísse mais peso aos retratos primogênitos pelo fato de que nestes primeiros tempos de imagem fotográfica os retratos não se faziam valer de legendas, posto que ainda não podiam circular por serem peças únicas. A era da reprodução ainda não havia encontrado a fotografia, assim “o rosto humano era rodeado por um silêncio em que o olhar repousava”⁷³. O contato entre fotografia e atualidade (modernidade) ainda não se dava, o retrato era pré-mágico no sentido que demos ao termo no capítulo 2, isto é, retratado e retrato eram de fato a mesma coisa, pois a fotografia ou a imagem era entendida como resultante de uma espécie de emanção do sujeito fotografado. Nadar, aqui novamente, produziu ao fim de sua vida um livro de memórias intitulado *Quand j'étais photographe*⁷⁴ onde registrou uma ideia do escritor Balzac a respeito da materialidade da fotografia, quando este afirmava que sendo o ser humano constituído de uma série de espectros superpostos em camadas, a fotografia era constituída justamente pela retirada das camadas mais externas do sistema e desta forma a cada retrato o indivíduo perdia parte de seu espírito.

⁷³ BENJAMIN, *op. cit.*, pg. 95.

⁷⁴ KRAUSS, *op. cit.*, pg. 21.

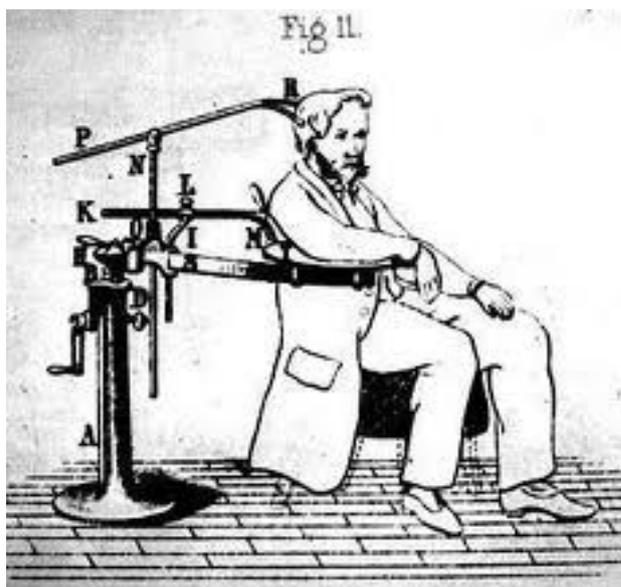


Figura 43 - Acessórios para apoio dos modelos.

Ralph Waldo Emerson⁷⁵, poeta e escritor norte americano faz uma descrição bastante realista do que seria ser daguerrotipado naqueles tempos.

“Já fostes daguereotipado, oh homem imortal? E olhaste com todo vigor para a objetiva da câmara, ou melhor na direção do operador, para um cravo de bronze um pouco abaixo da lente, para dar à imagem todo proveito do brilho de teus olhos arregalados? E mantiveste, em teu zelo por não borrar a imagem, cada dedo em seu lugar com tal energia que tuas mãos se crisparam como para a luta ou por desespero. [...] – mas infelizmente, a expressão total escapou da face e, em vez de um homem, há apenas uma máscara?”

Pela descrição do poeta, é possível avaliar a dificuldade da pose a que estavam submetidos os pretendentes à eternidade possibilitada pela fotografia, no que encontraremos eco em Barthes⁷⁶, que afirmou que a fotografia [nos seus primórdios] transformava o sujeito em objeto, um objeto de museu.

Benjamin continua, afirmando que com o advento da fotografia comercial e a chegada dos homens de negócio ao campo, enfim, da institucionalização do

⁷⁵ KUBRUSLY, Claudio. **O que é Fotografia?** São Paulo: Editora Brasiliense, 1983, pg. 39.

⁷⁶ BARTHES, *op. cit.*, pg. 26.

campo da fotografia, a pureza dos primeiros retratos foi substituída por uma fotografia produzida onde qualquer um com capital poderia usufruir de uma representação que melhor lhe conviesse – burguês posando tal como um nobre e os assalariados posando de burgueses. Os estúdios estavam preparados para vestir e para contextualizar o fotografado em ambientes cenografados, conforme mostrado na figura 44, onde uma escrava posa em roupas e trejeitos de “sinhá”.

No início do século XX catálogos ricamente ilustrados ofereciam toda sorte de fundos pintados, mobiliário e até mesmo colunas e parapeitos, conforme pode se observar na figura 45. Benjamin⁷⁷ cita uma publicação da década de 1860 que comentava com certa ironia da presença de colunas de mármore que se apoiavam sobre tapetes, transformando as cenas em uma espécie de pastiche, aos olhos dos observadores mais cultos, embora o público em geral nem se desse conta deste desvio. Já colocamos neste trabalho que aquilo que se vê é sempre o resultado de um código operado por convenções de uma época, embora na maioria dos casos os sujeitos da história não saibam que operam e conhecem estes códigos.



Figura 44 - Escrava e o filho de seu senhor. Acervo do Museu da Baronesa. Fonte: www.imagenshistoricas.blogspot.com . Consulta em 28/11/2011, 11:46 h.

⁷⁷ BENJAMIN, *op.cit.*, p. 98.

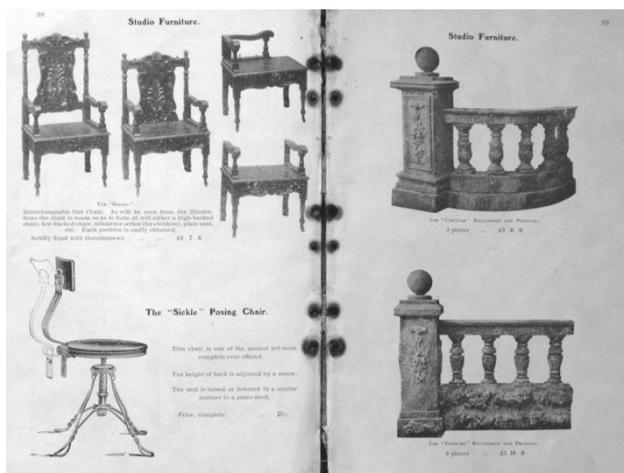


Figura 45 - Fac-simile de catálogo de produtos para estúdio. Data provável, início do século XX. Material sem identificação. Coleção do autor.

Na figura 46 podemos ver uma série de fotografias obtidas dentro do esquema comercial da *carte de visite*, onde se pode perceber uma mudança na estética do retrato quando comparado, por exemplo, às imagens de Nadar, figura 47. Nela a luz é o principal atributo da composição, pois em sua maioria os fundos são neutros. Com a popularização dos retratos as fotografias cada vez mais imitam as imagens pintadas que retrataram a classe dominante do período anterior à Revolução Francesa. Toda sorte de elementos simbólicos, como mobiliário nobre e elementos figurativos que ajudassem a definir o caráter e poder do retratado eram utilizados pelos fotógrafos. Mesmo um simples traje social alugado servia para conferir respeito ao fotografado. Às vezes no dizer de Benjamin⁷⁸, “os fotógrafos posteriores a 1880 viam como sua tarefa criar a ilusão da aura através de todos os artifícios do retoque[...]”, não sem antes aludir a uma falta de talento ou de competência técnica.

⁷⁸ BENJAMIN. *op. cit.*, pg. 99.

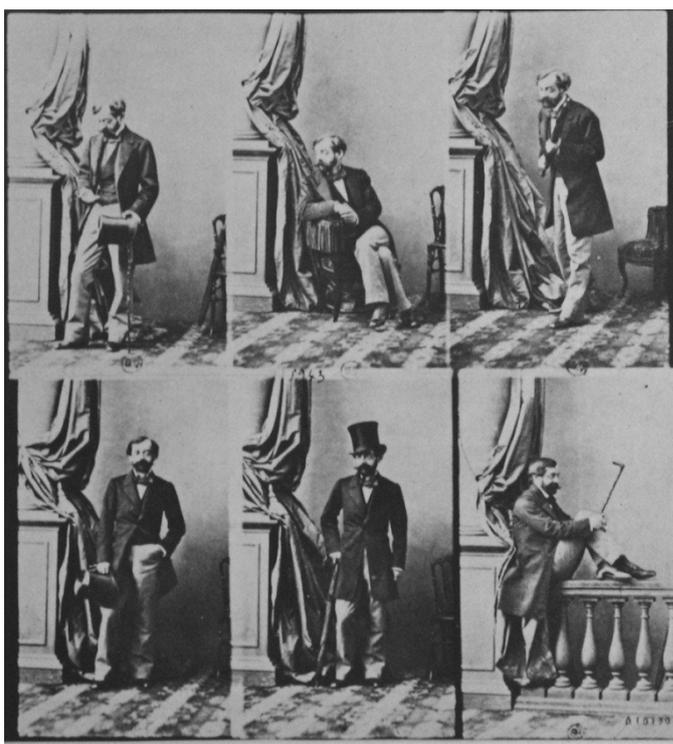


Figura 46 - Série de fotografias para *carte de visite*. A autoria de André Adolphe Disdéri.
 Fonte: NORI, Claude. *La Photographie française*, in *Revista Photo Câmera*, Ano I, nº 8, 1980.

A força deste tipo de imagem se encontra tão arraigada nas populações que cabe aqui lembrar de uma tradição que ainda sobrevive em tempos digitais, encontrada principalmente em algumas cidades do nordeste brasileiro, que consiste em melhorar fotografias. Por meio de técnicas de pintura, inclui-se uma nova indumentária ao retratado, por exemplo roupas de “melhor estilo”, atribuindo-lhe assim um lugar mais alto na escala social. Podemos observar na figura 48, que embora o retrato não pareça real aos nossos olhos, atende as expectativas de quem o contrata o fotógrafo para tal, pelo fato que temos aqui reforçado de que vemos aquilo que queremos ver. Para melhor conhecimento, vide o trabalho de Mestre Júlio⁷⁹ cuja profissão é denominada “bonequeiro” e alvo de inúmeros estudos e documentários inclusive no exterior.

⁷⁹ Documentário “O Retrato Pintado”, Alves, Flávio, diretor. Pathu produções.

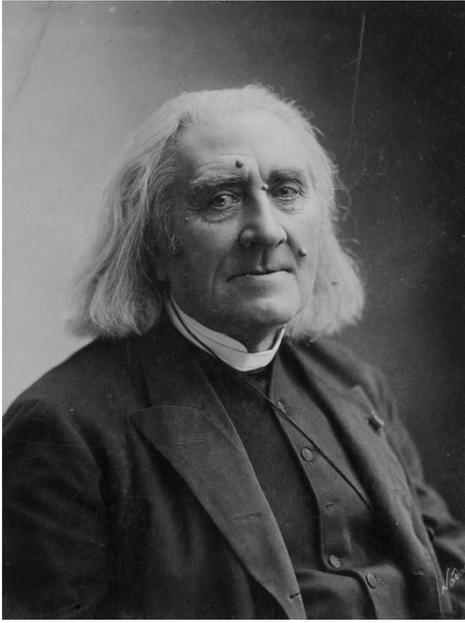


Figura 47 - Fotografia de Franz Lizst por Nadar.



Figura 48—Retrato pintado por mestre Julio. Fonte: <http://www.forumfoto.org.br/pt/2010/08/retratos-pintados/> em 31/12/2011. 20:42.

3.2.2. Fotografia artística

A fotografia “artística” embora nascida com a própria fotografia, se desenvolveu nas cercanias de 1860, à época denominada de Pictorialismo; consistia de cenas bucólicas, recheadas de romantismo, ou mesmo encenações desse movimento artístico, ao estilo de algumas pinturas de época, as quais os fotógrafos costumavam imitar como se pode ver na figura 49.



Figura 49 - Camille Silvy, paisagem inglesa, 1860. Time-Life p 20.

O Pictorialismo produziu também cenas religiosas definidas como pseudo pinturas⁸⁰ que reuniam modelos caracterizados e fotografados individualmente e posteriormente reunidos em laboratório a partir de cerca de trinta negativos. Esta convergência entre pintura e fotografia de certa forma inaugurada por esta imagem, figura 50, não foi mais abandonada por setores da fotografia, quer seja pelas primeiras imagens “colorizadas”⁸¹, quer seja nas profundas alterações produzidas por programas de computador como o Photoshop⁸², na atualidade.



Figura 50 - Foto colagem de Rajlander. Time-life.

Um dado relevante para nossa pesquisa é o fato desta imagem ter se constituído em um primeiro campeão de vendas na forma das *carte de visite* de variadas

⁸⁰ Coleção Time Life, *op.cit.*, pg.22.

⁸¹ Termo adotado principalmente pelo cinema para se referir à pintura ou tingimento de negativos em preto e branco.

⁸² Marca registrada da Adobe.

dimensões que circularam como nenhuma imagem antes havia feito. Pode ter pesado o fato desta foto-pintura ter sido validada como artística por ter caído no gosto da Rainha Vitória, grande admiradora de Rajlander.

O estilo de fotografias a que nos referimos foi responsável também pelo que no futuro se transformaria na fotografia publicitária, uma construção “verdadeira” por ser fotografia cuja origem é uma encenação com atores caracterizados. Tal montagem pode ser observada na fotografia de Robinson⁸³, figura 51, que mostra uma jovem, uma modelo como denominaríamos hoje, em seu leito de morte. Encontramos várias imagens produzidas exclusivamente para o mercado de consumo, que em conjunto com os retratos para *carte de visite* se transformaram em uma importante fonte de renda para os fotógrafos comerciais, retratistas e pictorialistas – os primeiros como comerciantes, os últimos como pretendentes a “artistas”, contudo cientes das possibilidades monetárias, dentro da lógica hoje chamada de economia de escala, isto é, produzir muito a um baixo custo e vender em quantidade.



Figura 51 - Henry Peach Robinson. Fading Away, 1858.

Como nossa análise em busca da naturalização da fotografia se dá baseada nos usos que lhe foram dados desde sua emergência, destacamos novamente que o aumento da produção ocorreu em função de uma demanda gerada pelo consumo,

⁸³ TURNER, *op. cit.*, pg.64.

uma novidade do período, trazendo consigo um desenvolvimento tecnológico que melhorou a óptica das objetivas, permitindo exposições mais rápidas, criação de chapas mais sensíveis, mais rápidas e mais fáceis de revelar. A demanda por sua vez, fez avançar os aparelhos tecnológicos, enquanto estes aparelhos permitem novas demandas aumentando a produtividade de forma circular em um movimento sem fim. Reiteramos nossa ideia de que o desenvolvimento aparelho fotográfico se dá em função da facilitação de sua operação e por conseguinte fazendo com que mais consumidores passem a consumir câmeras.

3.2.3. A fotografia social

Embora sempre estejamos a nos desviar dos relatos históricos da fotografia, não é possível deixar de dizer nesta unidade que investiga a fotografia como produto absorvido pela economia de mercado, que a grande industrialização do processo ocorreu nas imediações de 1888 com o lançamento das Kodak “caixão”, uma miniaturização das câmeras de estúdio, capazes de captar doze ou mais imagens sem necessidade de substituir as chapas, agora já transformadas em tiras de celulóide flexíveis, batizados de filmes. É bastante conhecido pelos que estudam a fotografia que o lançamento desta empresa, dirigida por um ex-bancário e não alguém do campo, possui uma estratégia de *marketing* que nada deve às campanhas publicitárias atuais, conforme se observa na figura 52. Desde a escolha do nome, sem significado conhecido e pronunciável em praticamente por qualquer idioma, chegando ao famoso *slogan* “você aperta o botão e nos fazemos o resto”, apontava-se para uma nova era da fotografia, não mais precisando de “profissionais”, cria-se ou talvez fica reforçada definitivamente, a partir deste momento uma noção de que a fotografia passou a ser percebida como uma atividade social “desnecessária” ou de entretenimento, abrindo espaço para um novo campo dominado pelas indústrias de câmeras, filmes e acessórios, tendo como objetivo um mercado amador emergente.



Figura 52 - O famoso *slogan* Kodak de 1888. <http://www.patentplaques.com/blog/wp-content/uploads/2009/09/kodakadb.jpg>.

Em um período de aproximadamente 50 anos, com uma série de avanços técnicos sobre a ferramenta, parte devido à exigência de um público ávido por “novidades” e parte pelo espírito empreendedor de alguns empresários, o mercado agora induz o público a trocar seis por meia dúzia, fenômeno semelhante ao atual uso de dos computadores pessoais ou dos telefones celulares. Alguns empresários entendem a produção de imagens por intermédio da fotografia como um produto de massa, procurando torná-la bastante acessível, pelo menos ao público pequeno-burguês da época, que inclusive podia ele mesmo se tornar produtor das imagens que formariam seu álbum de memórias, normalmente fotos de família e vistas de lugares. Filmes com uma maior latitude⁸⁴ permitiam que amadores fizessem suas imagens sem se preocupar com as complexas regulagens de obturador e diafragma para controle da luz. A consequência foi um grande aproveitamento do filme com imagens aceitáveis. Na figura 53 vemos uma imagem de passeio familiar no início do século XX, uma típica cena de classe média da época.

⁸⁴ Capacidade de registrar imagens com qualidade razoável em uma larga faixa entre as baixas e altas luzes.



Figura 53 - Passeio familiar, acervo de família. São Paulo, 1925 (estimado)

Este novo campo de uso da fotografia, marcado inequivocamente pela ideologia comercial, que identificaremos como “fotografia social”, visto ser sua principal função permitir ao público olhar para si mesmo. Isto de fato vai se tornando moda, como mostra a crônica de João do Rio, exibida a seguir; é um campo que nasce dominado pela indústria, que vai ditar os padrões de intenção, aquilo que Bourdieu chamou de “*habitus*”, isto é, o que “deve” ser fotografado e de que maneira isto deve ser feito. Um critério inconsciente assistemático, que os sociólogos chamam de imaginário social, o uso de poses, ou formas de se portar diante das câmeras. Este padrão de uso, passado de boca a boca, com o tempo foi institucionalizado e vai sendo ditado principalmente pela publicidade nas revistas ilustradas, como se pode ver na imagem mostrada (figura 53). Juntamente com as exposições, shows e mostras de fotografias, assim como as trocas de “*cartes de visite*” no seio da sociedade, são estas as instâncias de legitimação e consagração do uso. Com o passar do tempo manuais específicos para amadores foram publicados por empresas como a Kodak, figura 54, com objetivo de facilitar a vida dos fotógrafos de família.

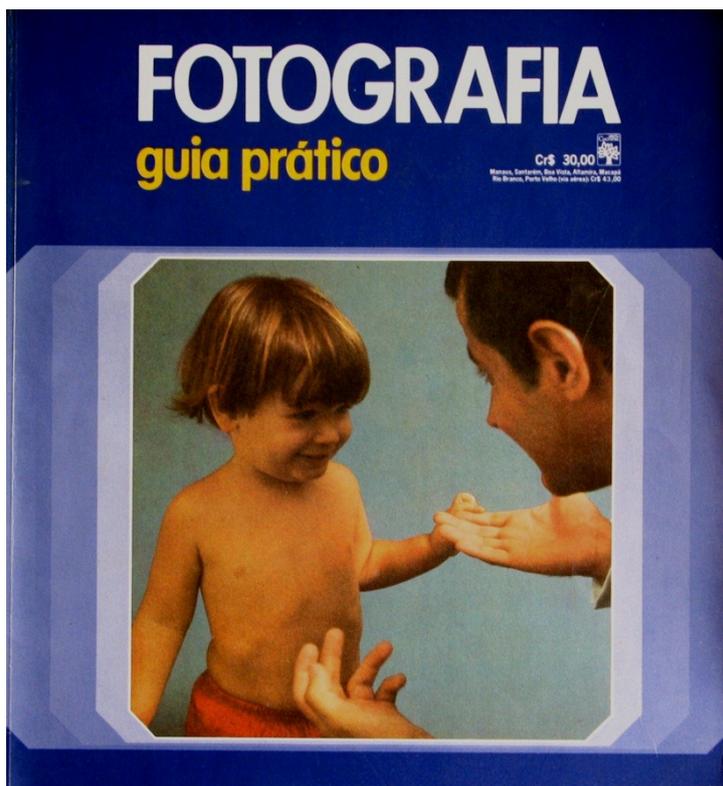


Figura 54- Manual de fotografia Kodak. 1977.

“Já não há propriamente mais fotógrafos profissionais, porque toda a cidade é fotógrafa. Já não há propriamente pessoas notáveis cuja fisionomia se faça necessidade informativa dos jornais⁸⁵, porque não há cara que não seja publicada. Não só as caras. As caras não bastam. As ruas, as casas, os aspectos dos céus, os combustores da iluminação, os carros, as carroças, as montanhas, as árvores. Há cinco anos, em visita a casa de qualquer família de mediania burguesa, o visitante contava com quatro ou cinco desastres fatais: ouvir os progressos da filha mais velha ao piano, admirar as aquarelas da petiza do meio, aplaudir o caçula que recitava de cor versinhos estropiados. Agora não. Agora é só fotografia”.⁸⁶

Com este sarcasmo e bom humor o cronista João do Rio saudava a fotografia no início do século XX na cidade do Rio de Janeiro, mostrando que a novidade estava de fato fazendo parte da vida da classe média das grandes cidades e isto era válido para todo o mundo chamado civilizado. Este fato nos dá uma medida do que estaria por vir até o momento que estamos vivendo. O que investigaremos como “revolução digital” talvez nem de perto possa ser comparado ao que foi o

⁸⁵ A primeira impressão de fotografia em jornal ocorreu em 1880. TAGG, *op. cit.*, pg. 56.

⁸⁶ GOMES, Renato Cordeiro. **João do Rio por Renato Cordeiro Gomes**. Rio de Janeiro: Agir, 2005. P 70. Clic! Clac! O fotógrafo. 1917.

aparecimento da fotografia, que desestabilizou todo o mercado da representação das coisas do mundo por intermédio de imagens, de forma técnica e mercadológica.

Este campo não substitui o mercado de trabalho do profissional, pois devido a pouca qualidade das câmeras amadoras, seu trabalho ainda era requisitado para aqueles eventos importantes para a família, do batizado até a morte. Mas com certeza afetou os ganhos da atividade, visto que certos eventos passam a ser registrados pela própria família. Note-se que falamos principalmente de países desenvolvidos, já que países do terceiro mundo até bem pouco tempo as famílias ainda alimentavam o mercado profissional, face ao custo das câmeras.

Pensando na fotografia nos anos da década de 1960 na França, Bourdieu⁸⁷ afirma que a prática do registro fotográfico de família se desenvolveu pelo fato de, além do equipamento ser barato, ao contrário de outras atividades culturais a disposição, a fotografia não requeria prática nem habilidade face ao seu total automatismo. Mas o melhor argumento para o sociólogo, reside na tensão entre o fato de que câmeras, como outros bens de consumo, informam sobre o padrão de vida de seu proprietário e de outro lado existe o que chama de uma motivação psicológica ou “*habitus*”, definida por cinco áreas, “proteção contra o tempo”, “comunicação”, “expressão de sentimentos”, “prestígio social” e “distração”. Deste modo, um “gosto” pela fotografia se desenvolveu na tensão entre *status* e motivação, esta que provoca ação e as restrições que a bloqueiam (falta de capital, medo do ridículo, etc.).

Observamos em nossa pesquisa que embora sejam os fotógrafos profissionais que confirmam certa aura à fotografia e contratados para aconselhar algum produto, como na figura 55, é no interior do campo amador-social que surge o grande mercado consumidor da indústria fotográfica. A análise de revistas técnicas⁸⁸ demonstra que todo tipo de novidade tecnológica é sempre apresentada ao amador, vendendo facilidades e especialmente distinção social, figura 56. Pois convenhamos; o que dá mais status social? Uma “boa” fotografia ou uma “boa” explicação dos recursos que foram empregados para sua realização. Um fotógrafo

⁸⁷ BOURDIEU, *op. cit.*, pg. 13. (Uma arte média)

⁸⁸ Popular Photographic, Modern Photographic e Photo.

amador que “sabe” a ciência ou a “arte” da fotografia é alguém de grande distinção social. Existem marcas no mercado que são cultuadas da mesma forma que no mercado automobilístico. Já ouvimos por exemplo que a câmera Leica é a Ferrari da fotografia, em perfeita harmonia com o culto às mercadorias.



Figura 55 - Publicidade depoimento. *Leica Câmeras*.

De forma anedótica, conta o folclore do jornalismo brasileiro, que certa feita na redação da antiga revista Manchete os fotógrafos reivindicaram as pequenas Leicas utilizadas por fotojornalistas como Cartier-Bresson. A resposta de Adolfo Bloch foi de pronto: “quem pode me provar que se distribuir canetas caras, meus redatores irão escrever melhor”.

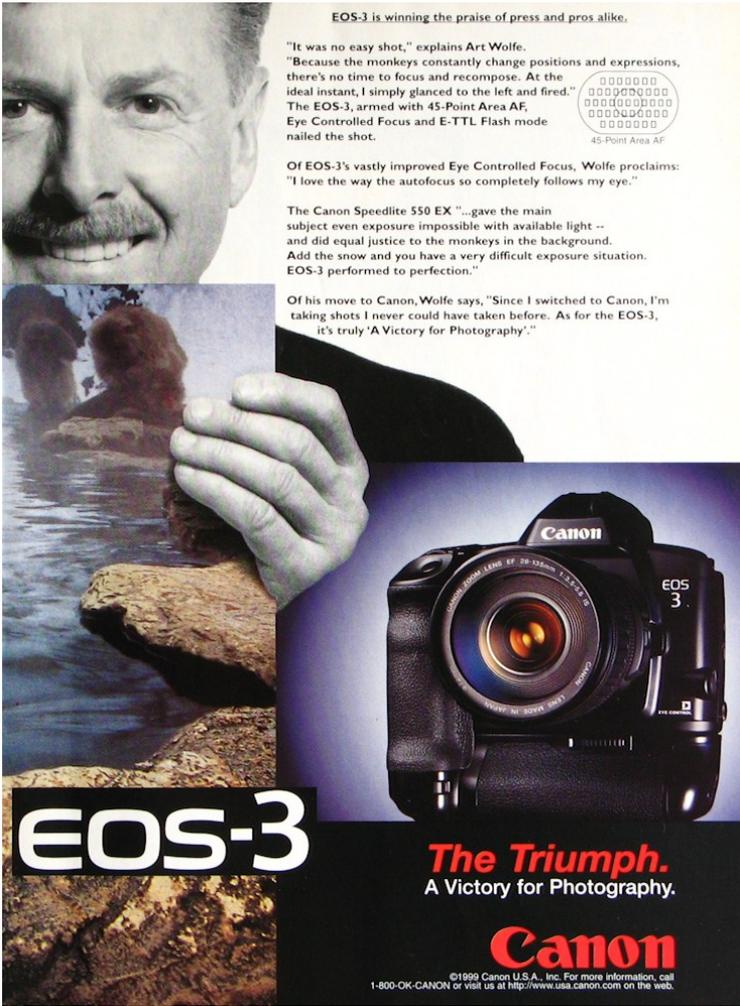
EOS-3 is winning the praise of press and pros alike.

"It was no easy shot," explains Art Wolfe. "Because the monkeys constantly change positions and expressions, there's no time to focus and recompose. At the ideal instant, I simply glanced to the left and fired." The EOS-3, armed with 45-Point Area AF, Eye Controlled Focus and E-TTL Flash mode nailed the shot.

Of EOS-3's vastly improved Eye Controlled Focus, Wolfe proclaims: "I love the way the autofocus so completely follows my eye."

The Canon Speedlite 550 EX "...gave the main subject even exposure impossible with available light -- and did equal justice to the monkeys in the background. Add the snow and you have a very difficult exposure situation. EOS-3 performed to perfection."

Of his move to Canon, Wolfe says, "Since I switched to Canon, I'm taking shots I never could have taken before. As for the EOS-3, it's truly 'A Victory for Photography'."



EOS-3

The Triumph.
A Victory for Photography.

Canon

©1999 Canon U.S.A., Inc. For more information, call 1-800-OK-CANON or visit us at <http://www.usa.canon.com> on the web.

Figura 56 - Exemplo de anúncio vendendo status.

3.2.4. Fotojornalismo

Este campo de uso da fotografia tem sua origem entre os primeiros aventureiros que se dispuseram a viajar para mostrar o mundo, principalmente o exótico. A curiosidade do ser humano já era satisfeita pelos circos e feiras onde se exibiam toda sorte de tipos humanos sejam possuidores de deformidades, sejam provenientes de colônias *além-mar*. O propósito do novo campo era obter imagens com uma intenção testemunhal, como nos ensina Sousa⁸⁹, tornar a homens e mulheres mais visíveis a eles próprios. Em que pese as boas intenções, são estas mesmas imagens dos diferentes, que acabam por reforçar uma ideia do domínio

⁸⁹ SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó, SC: Editora Grifos, 2000, pg. 25.

eurocêntrico⁹⁰, visto que povos exóticos eram sempre comparados com o tipo europeu.

Comparando-se o ideal primário da fotografia de registro da verdade neste incipiente começo do fotojornalismo, Sousa⁹¹ identifica o aparecimento do “reino do credível” com imagens que manipuladas com objetivo de se tornarem simplesmente intencionais como por exemplo aquela fotografia que expõe a representação de uma jovem em seu leito de morte. O mesmo autor se refere ao aparecimento do conceito de fotógrafo-criador, “aqueles que olham para si mesmos como participantes de um jogo que há muito tempo deixou de ser um mero jogo de espelhos”, o novo jogo agora trata de construir signos e participar do complexo campo que envolve a cultura, a linguagem com suas intrincadas tradições e simbologias.

Fotojornalismo, especificamente falando, se refere ao uso da fotografia pela imprensa primeiro nos jornais e posteriormente nas revistas ilustradas. Assim o campo se inicia de fato no final da primeira metade dos anos 1900 com as fotogravuras em madeira (xilogravuras) que permitiam a reprodução seriada, embora lenta. Era o encontro das duas grandes revoluções no campo das imagens a que já nos referimos, baseado em Debray no capítulo anterior. Na figura 57, o que talvez seja a primeira reprodução de uma fotografia de imprensa publicada na Inglaterra em 1842 pelo *The Illustrated London News*, que de acordo com Sousa⁹², confirma a aceitação popular das imagens fotográficas pela elevação significativa da venda de jornais. A partir deste momento, o mundo estava menor pois lugares e povos de todo mundo estavam a disposição dos olhares curiosos do público moderno, junta-se circulação com testemunho ocular dos fotógrafos viajantes. “Visando dar testemunho do que viam, encobertos pela capa do realismo fotográfico, ambicionavam substituir-se ao leitor, sob mandato, na leitura visual do mundo. É já uma retórica da ‘objetividade’ a despontar”.⁹³

⁹⁰ Consideramos neste grupo também os americanos do norte.

⁹¹ SOUSA, *op.cit.*, pg. 10.

⁹² SOUSA, *op.cit.*, pg. 27.

⁹³ SOUSA, *op. cit.*, pg. 27 e 28.



Figura 57 - Provável primeira imagem publicada em Jornal, 1842. http://en.wikipedia.org/wiki/File:Illustrated_London_News_-_front_page_-_first_edition.jpg - em 09/04/12.

O fato de as primeiras publicações, por razões técnicas, terem se utilizado de gravuras fotográficas se mostrou uma vantagem na naturalização das imagens realísticas que constituíam a fotografia pura, visto que o gosto popular ainda privilegiava pintura e desenho (embora saibamos que o público dava especial atenção ao fato da imagem ter sido gerada no momento da ação). Isto pode ser comprovado no uso das imagens pela publicidade, que até a década de 1960 ainda se utilizava das ilustrações artísticas, conforme podemos conferir em uma revista desta época, figura 58. Por outro lado, a interferência dos gravuristas sobre as imagens chegava a modificá-las com objetivos “estéticos” e até mesmo assinar a obra. Isto de fato colocava em cheque a “verdade” do documento fotográfico, o que não parecia um bom negócio para empresários de jornais, ainda que somente o fato destas imagens advirem da fotografia, já lhes garantissem veracidade. Com a chegada da reprodução direta das fotografias em impressos, na virada do século XIX para o século XX com um processo denominado de zincografia ou fotogravura que produzia um clichê metálico, baseado em pontos mais ou menos afastados que produziam o meio tom (*halftone*) é que foi possível transportar o “real” para jornais e revistas. Uma das primeiras imagens impressa por este processo está exibida na figura 59.

TIME IS THE ART OF THE SWISS



No gift so modern as a fine Swiss watch

Practically all the news in watches comes from Switzerland. All self-winding watches, wrist chronometers and calendar watches are exclusively Swiss. And so it is with the world's smallest watches, the thinnest, the most complicated. For every fine Swiss watch owes its beauty and precision to the superiority of Swiss watchmaking machinery, to hours of hand-crafting, to skills handed down from fathers to sons for 300 years. For the gifts you'll give with pride, let your jeweler be your guide.

The WATCHMAKERS  OF SWITZERLAND

A fine Swiss watch has about 130 parts, each finished to perfection, with a tolerance in certain parts of 1/100th the thickness of a hair! An average of one of 10 jewelers wear fine Swiss watches!

Figura 58 - Publicidade com ilustração artística. Revista Life, Novembro de 1950.

Pudemos ver que o campo do fotojornalismo se caracterizou pela passagem do real fotográfico para algo que deveria ser acreditado, o credível. Por outro lado, na confluência entre as exigências do público consumidor ávido por novidades, os produtores necessitados de aparelhos mais leves, rápidos, com algumas operações automatizadas e qualidade óptica em constante progresso, produziram todas as tecnologias que resultaram na fotografia digital contemporânea. Desta forma esta evolução parece natural, embora saibamos que a tecnologia nunca é neutra, mas conforme averiguamos, aquilo que é mostrado está sempre ligado a uma lógica de mercado onde os fotógrafos precisam produzir em escala e o público vai sendo levado a consumir sempre mais. Assim a “necessidade aguça o engenho” como diz Sousa⁹⁴, o mercado fotográfico, para crescer, vai oferecendo continuamente mais novidades para consumo.

⁹⁴ SOUSA, *op. cit.*, pg. 28.



Figura 59 - Imagem impressa em jornal em técnica de meio-tom, Tagg.

Entre as décadas de 1970 e 1990, um profissional da fotografia só substituiria seus equipamentos em função de quebra. Irving Penn⁹⁵, fotógrafo há pouco falecido (2007) trabalhou até cerca de 2005 com uma câmera de madeira dos anos 1940 e ainda operacional. Hoje as exigências do mercado praticamente exigem uma atualização quase bianual baseadas nos lançamentos contínuos dos fabricantes, produzindo uma sensação constante de desatualização e informando mal aos compradores de serviços fotográficos.

Hoje torna-se bastante difícil encontrar os limites do campo em questão, visto que se encontra composto de vários tipos de profissionais, fotógrafos de *hot news*, cadernos de cultura, ensaístas e artistas da fotografia, inclusive produtores de fotos comerciais para jornais de empresas e para o mercado publicitário. A organização destes grupos é talvez a mais forte visto que os produtores e os empregadores estão organizados em sindicatos e associações que conseguem trabalhar com preços sugeridos, sempre negociados entre os patrões e fotógrafos.

O estabelecimento dos padrões de fotojornalismo ocorrem através do culto aos velhos mestres como Cartier-Bresson, quase uma unanimidade, bem como pelas

⁹⁵ Em depoimento de seus colaboradores a este pesquisador em 2011, na hoje Fundação Irving Penn.

instâncias de validação como revistas especializadas e galerias que promovem exposições tais como “as melhores fotos do ano” como podemos ver um exemplo na figura 60 e 61.



Figura 60 - Fac-simile revista Photo. 1953.

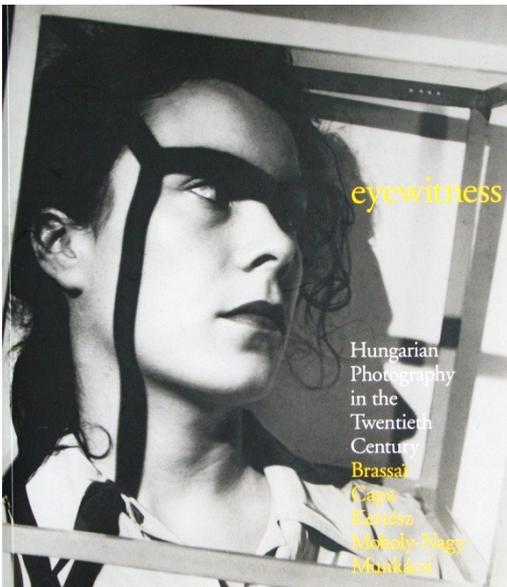


Figura 61 - Cartaz de exposição. Eyewitness, Royal Academy of Arts, set 2011.

3.3. A fotografia como democrática e natural

É muito importante enfatizar que nos estudos sobre fotografia, pode-se perceber claramente que certos historiadores, como Peter Turner, Pierre Amar e a prestigiada Enciclopédia Life de Fotografia, desconsideram as questões relativas à mudança do sujeito consumidor de fotografias, reforçando a noção de que o surgimento da fotografia origina-se da relação de causa e efeito da evolução da câmara escura em uma época de muitas descobertas. Ao longo do tempo este fato tem contribuído para uma cristalização da ideia de que a fotografia é um produto natural, derivado do sentido da visão e neste sentido universal. Ora, já demonstramos no capítulo anterior que toda visão é socialmente construída, portanto só tem sentido pensar na imagem dentro de uma determinada cultura e em determinado tempo.

Por outro lado, a “democracia natural da fotografia”⁹⁶ era festejada, como observou Janin⁹⁷ quando em 1839 declarou: “todas essas coisas [o mundo real] grandes ou pequenas, que são iguais perante o sol, vão rapidamente ficar gravadas nesta espécie de câmara escura que conserva todas as impressões”, confirmando, ou reforçando o caráter moderno do novo meio de representação. Na verdade o novo processo foi adotado ou, até poderíamos dizer, imposto como moderno já que como modo de representação, fotografias não é moderno nem anti-moderno. A forma como elas representam, sim, é que pode assumir este papel. Quando mais tarde a fotografia aparece como um estilo artístico denominado “pictórico”, uma imitação ou equivalente mecânico de pinturas, no entorno de 1860, nada tem de moderna, ao passo que quando se apresenta isenta, democrática e tecnológica é, ao contrário, moderna.

3.4. A fotografia entre o capitalismo e a industrialização

O momento sócio-político moderno possuía ideias positivistas, que se caracterizava entre outras coisas por uma fé no tecnológico, muito provavelmente por conta dos efeitos da Revolução Industrial. Isto de fato não era uma novidade visto que uma tese de governos tecnocratas ou uma tecnocracia já era descrito por

⁹⁶ ROUILLÉ, *op. cit.*, pg. 57.

⁹⁷ JANIN, Jules, *apud*. ROUILLÉ, pg. 57.

Platão⁹⁸ na antiguidade. No século XIX, Claude Henri de Rouvroy, Conde de Saint - Simon e Auguste Comte, listados como primeiros filósofos desta corrente, junto com Francis Bacon no século XVII, são defensores de uma forma de governo baseada no tecnológico. Auguste Comte (1798-1857) por sua vez baseava sua teoria no positivismo afirmando que uma sociedade se desenvolve em três etapas, a primeira, denominada teológica, seguida por uma etapa metafísica e finalmente a positiva regida pelo conhecimento científico. O positivismo lógico que influenciou a Europa, até cerca de 1930 ainda preservava a ideia “comtiana” onde a ciência é a forma mais elevada de conhecimento. Este cenário de tamanha influência da tecnologia é justamente o que circundou o aparecimento da fotografia, que deste modo emerge como uma marca moderna.

Devemos levar em conta ainda que razões de estado e ideológicas também foram importantes para atribuir à nova forma de representação um estatuto de “verdadeiro”. Como já dissemos, a fotografia foi apresentada como democrática, uma vez que nada poderia escapar ao que ela poderia captar, novamente recorremos à observação de Jules Janin⁹⁹ em 1839 de que a fotografia poderia ser comparada a um espelho com memória, enquanto a velha câmera escura, utilizada como ferramenta pelos pintores em busca da perfeição, seria o espelho que nada retém, ao contrário da ideia de Cray já referida.

Assim como a fotografia era democrática com as coisas que retinha, também o eram com relação às pessoas que as consumiam principalmente na forma de retrato. Embora a fotografia tenha primeiramente dirigido seu interesse sobre a natureza, pelas óbvias razões dos longos tempos de exposição requeridos para imprimir o reflexo sobre a chapa fotossensível, foram os retratos que atraíram o grande público ao campo fotográfico, quando o dispositivo técnico permitiu uma diminuição do tempo de exposição. Conforme Amar¹⁰⁰, em 1841 um retrato poderia custar cerca de uma semana de trabalho de um operário francês – hoje este mesmo trabalho em estúdios populares custaria o equivalente a um dia de salário deste mesmo trabalhador. Com um maior afluxo de clientes, pintores e sobretudo os miniaturistas se transformam em fotógrafos da noite para o dia, Paris

⁹⁸ DUSEK, Val. **Filosofia da tecnologia**. São Paulo: Edições Loyola, 2009, pg. 57.

⁹⁹ JANIN, *apud*, ROUILLÉ, pg. 33.

¹⁰⁰ AMAR, *op. cit.*, pg. 43.

se transformou na capital do retrato. No texto sobre o Salão de 1859, Baudelaire cinicamente escreveu que “uma tola sociedade, avança ela própria, como Narciso, para apreciar sua imagem trivial impressa sobre o metal”¹⁰¹, criticando a paixão pela fotografia que se desenvolvia. Ainda conforme Tagg¹⁰², ficamos sabendo que de acordo com os seguidores de Daguerre, pessoas em cada quarteirão de Paris, estavam fazendo retratos, após somente quinze dias do anúncio do daguerreótipo. Para aqueles que conhecem um pouco do processo da fotografia convencional e um mínimo do processo de Daguerre é fácil imaginar que a afirmação do pesquisador, de que qualquer pessoa poderia tomar vistas detalhadas em poucos minutos, não era bem uma verdade, mas um reforço ideológico da ideia de um processo direto e natural e obviamente simples e acessível, que começou a ser incutido junto com a apresentação do processo. Embora a técnica do daguerreótipo fosse trabalhosa e lenta, é a promessa que ela contém, de certa magia na reprodução das coisas do real que sustenta o processo nos primeiros anos, juntamente com a curiosidade da alta classe média e uma promessa de polpidos lucros para os produtores.

Com exceção de alguns pintores que se tornaram daguerreotipistas, a maioria dos adeptos do processo, era formado por uma espécie de “hobistas” ou cientistas de fim de semana, como já colocamos, a quem se juntavam aventureiros que viam na fotografia uma possibilidade de acompanhar as grandes expedições às novas terras a conquistar. Há que se comentar, também, que um fenômeno semelhante, mas de outra natureza ocorreu no campo da arte, no campo da pintura, pois nesse momento surgem os pintores de final de semana, ou se desejamos ampliar nossa reflexão, ao que Benjamin chamou de “*flâneur*”, cidadão abonado que passeava indiferentemente pelas ruas de Paris. Um passeio sem função utilitária ou social.

Todos os homens e mulheres que se ocuparam das dificuldades técnicas de operar as câmeras fotográficas e sua complexa pós-produção, eram fotógrafos, mais ou menos como entendemos hoje, isto é, embora não fossem profissionais, realizavam boas fotografias. A medida que processos químicos e ópticos permitiram exposições de luz mais rápidas a difusão da fotografia se faz mais

¹⁰¹ TAGG, *op. cit.*, pg. 35. Tradução livre.

¹⁰² *Ibidem.*, pg. 41.

rápida e mais acessível. Em 1853, três milhões de daguerreótipos foram produzidos na América do Norte e a cidade de Nova York, já possuía 86 estúdios com grande infra-estrutura. Nesta década de 1850, a forte competição forçou os preços para baixo e a facilidade do processo positivo-negativo de Talbot começaram a eclipsar os daguerreótipos, justamente por necessitarem de menos tempo despedido para executar as encomendas.

Para Walter Benjamin¹⁰³ estes dez primeiros anos são justamente os anos do apogeu da fotografia, visto que este é o período pré-industrial do processo. Grandes retratistas impressionavam o mundo com seus retratos “que exprime[m] a alma de seu modelo”. Ainda que aventureiros já invadissem o campo da fotografia nem de longe poderia alguém imaginar o que estava para vir com a industrialização. Devido ao fato de ainda pouca sensibilidade do material fotossensível as fisionomias eram sérias, quase assustadoras, assim como os detalhes do rosto dos retratados podiam ser vistos como jamais o haviam sido até então.

A questão econômica subjacente à fotografia também deve merecer nossa atenção, como o faz Rouillé¹⁰⁴ que a posiciona em outro setor da economia. Enquanto a pintura poderia ser definida como pertencente ao setor primário, trabalho manual, a fotografia pertence ao setor secundário que envolve transformações tecnológicas, sendo esta mais uma razão para que o processo fosse engajado à ideia dos processos industriais modernos.

Como a câmera passa uma sensação agora consagrada de reproduzir o real ao invés de simplesmente representá-lo, é possível pensar em um custo para o objeto fotográfico baseado em todas as variáveis componentes do tempo necessários a uma produção fotográfica: tempo de exposição, tempo de revelação e tempo de espera para obter a melhor luz para iluminação da cena. Deste modo é, pois, possível falar em um custo para uma determinada fotografia baseado em horas de trabalho. Ainda para Rouillé, esta quantificação temporal se incorpora à imagem, diferentemente da pintura, cujo capital produtivo era basicamente a energia criativa, haja vista a sua dimensão quase mítica, e um baixo índice de energia

¹⁰³ BENJAMIN, *op. cit.*, pg. 91.

¹⁰⁴ ROUILLÉ, *op. cit.*, pg. 35.

material, na fotografia a quantidade de luz passa a ser primordial. Para o pesquisador esta quantificação é que de fato é o moderno da fotografia, que contém na matéria da imagem, “quantidades, números e medidas”.

Além do exposto, a fotografia inaugura a série de retratos, passando da obra de arte única e áurica, conforme Walter Benjamin¹⁰⁵, para um sistema de séries, em acordo com um sistema industrial de produção seriada. Rapidamente a fotografia chama a atenção de profissionais de variadas especializações que viram no novo processo a possibilidade de agrupar as imagens de seu campo de ação com objetivo de produzir inventários de fenômenos e acontecimentos, como uma espécie de memória auxiliar. Estes arquivos assim organizados operam uma moderna maneira de ver o mundo, a visão fragmentada. Não se tratava apenas de possuir um objeto a partir da fotografia, ainda que isto aconteça, mas possuir um arquivo fotográfico permitia estudar as coisas do mundo, visto que o visível representa o que de fato se vê e o que se imagina que se vê, ou o que é imposto à visão pelos códigos de representação vigentes. Assim enquanto um desenhista representava aquilo que lhe chamava a atenção em determinado contexto, na fotografia, por definição, nada escapava da máquina e seu conjunto de lentes batizado não por outros motivos de “objetiva”. O processo fotográfico foi imposto desde o início como uma ferramenta moderna, embora possa omitir até hoje que para se obter uma imagem fotográfica necessitamos de um operador que defina o assunto, que estabeleça um ponto de vista, ajuíze o grau de recorte e decida pelo momento do disparo que se cristaliza na imagem final, como ensina Boris Kossoy¹⁰⁶.

A fotografia como indústria de massa inicia em 1854 com o pedido de patente da *carte de visite* pelo fotógrafo André Disdéri, que se tornou milionário assimilando a máxima capitalista de vender muito e barato para aumentar os lucros, conforme assinala Rouillé¹⁰⁷. Sua técnica consistia em produzir dez imagens em uma mesma chapa sensível, reduzindo o tempo de cópia proporcionalmente e conseqüentemente o preço do serviço. Eram as leis de mercado agindo sobre a fotografia, transformando aquilo que poderia ter sido um campo artístico *a priori*

¹⁰⁵ BENJAMIN, *op. cit.*, pg. 165. (A obra de Arte)

¹⁰⁶ KOSSOY, *op. cit.*, pg. 37.

¹⁰⁷ ROUILLÉ, *op. cit.*, pg. 52.

em um modo de produção racional e de acordo com o sistema capitalista. Seus cartões consistiam em uma pequena fotografia (cerca de 6 x 9 cm) colada sobre uma cartão impresso como se pode avaliar na figura 62.



Figura 62 - *Carte de visite*. Frente e verso. Fonte: http://www.ephemera-society.org.uk/images/cdv_6.jpg visitado em 22/11/11, 21:50.

Ainda conforme Rouillé, durante dez anos o sistema foi um sucesso entre os vários extratos sociais da burguesia, tornando-se moda a troca de cartões entre amigos e admiradores e fomentando coleções de retratos. Tagg¹⁰⁸ cita a criação do termo “cardomania” na França, América e Inglaterra, lembrando que consumo e colecionismo, estavam entre as características de homens e mulheres da modernidade. Os famosos tinham como hábito distribuir suas imagens, dando início a um novo meio de circulação de imagens capaz de associar imagens a nomes de retratados.

Com a fotografia pode se perceber aquilo que o autor chama de “uma dupla lógica da tecnologia e da economia monetária” algo até então não presente nas práticas de uso das imagens, visto que quando produzidas pelos pintores, por exemplo, eram peças únicas feitas por encomenda ou ofertadas a um mercado comprador restrito. A fotografia ao contrário, relaciona-se diretamente com sistema

¹⁰⁸ TAGG, *op. cit.*, pg. 50.

capitalista e foi tomada como um objeto do qual se pode obter lucro e na medida em que se aplicam os princípios da economia de se produzir mais em menos tempo, aliado a racionalização da produção, como saber o custo de cada etapa do processo e como reduzir os custos de matéria prima e mão de obra; já que o fotógrafo no mínimo precisava de um ajudante e em pouco tempo de um laboratorista e eventualmente um “retocador”, na medida em que seu negócio prosperava.

Mas embora pareça que a atividade sempre produzia lucros esta não era bem uma verdade, uma vez que para sobreviver em um sistema capitalista é preciso além de conhecer as regras do jogo é preciso, sobretudo saber jogá-las. Talento, ou méritos técnicos oriundos de estudos teóricos e práticos, nem sempre são suficientes para fazer frente aos desafios comerciais que exigem capacidade de fazer preço, tratar de impostos, bem como circular no campo e ser respeitado por ele, isto é, enfrentar a concorrência quase sempre desleal. Kossoy¹⁰⁹ em seu Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro, obra que mapeia a atividade de daguerreotipistas, conforme se apresentavam antes de serem denominados *photographos*, afirmava que nos primeiros anos da fotografia muitos estrangeiros começaram a se estabelecer no Brasil, trazidos pela grande concorrência da atividade em seus países de origem e obviamente pelo já citado espírito aventureiro ou empreendedor, que em alguns casos eram parte de expedições fotográficas e, portanto, comissionados.

Aqueles que por aqui chegavam por conta própria tinham características de itinerância, viajavam por grandes distâncias na busca de clientes, captando em imagens quase tudo que se relacionava com a vida cotidiana, tendo, como fotógrafos anônimos se tornado os grandes produtores de nossa memória iconográfica. Mas todo este parêntese serve apenas para mostrar que embora a fotografia fosse uma moda associada ao entretenimento desde seus primórdios, nem sempre os produtores enriqueceram com a atividade, uma vez que ainda eram poucos os que podiam pagar fora dos grandes centros. O espírito de aventura e o caráter pouco pragmático do fotógrafo não se coadunavam com as práticas

¹⁰⁹ KOSSOY, Boris. **Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro**. Fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910). São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2002, passim.

capitalistas, que são sistemáticas audazes, fazendo com que estes pioneiros tivessem que se apresentar como profissionais múltiplos como por exemplo um profissional de nome Fortunato Ory “que se anunciava como *cabelleireiro francez* (fazia barbas e bigodes postiços, tingimentos etc.) além de seu trabalho de estúdio como retratista [...]”.¹¹⁰ Cabe ressaltar que este não é um caso único, vários profissionais adotavam esta prática de trabalho. Essa polifonia de atividades associadas aos trabalhos profissionais de fotografia pode ser associada ao dos artistas (pintores) que além de pintar, muitas vezes viviam de outras atividades, como professores de desenho, músicos, decoradores, *bricoleurs*, etc.

É sabido que nestes tempos de construção de uma nova cultura visual que hoje identificamos como modernos, aqueles que se seguiram ao aparecimento da fotografia, já se caracterizavam por um enfraquecimento das relações entre contratantes e produtores de imagem em função das novas formas capitalistas de compra e venda, obrigando o mercado de arte a uma organização da produção artística que ruía sob a grande oferta da fotografia¹¹¹. Se fazia necessária uma reorganização do campo da fotografia comercial, retratistas brilhantes como Nadar cultivavam uma atmosfera de amizade em seus estúdios, remetendo seus clientes a um clima equivalente à antiga relação entre compradores e produtores, como estratégia de vendas. O fotógrafo passa a viver menos de seu mérito profissional do que das relações sociais que consegue amealhar.

3.5. Fotografia, Vigilância e Poder

Na intenção de caracterizar as intenções que levaram a fotografia a assumir um papel tão importante na representação das coisas do mundo e ao mesmo tempo se firmar como um novo meio de representação, descreveremos de que forma alguns usos da fotografia se relacionaram com vigilância e poder.

Entre os muitos usos importantes dados às fotografias, podemos citar a possibilidade de empregar imagens “reais” na identificação de inimigos da polícia, produzir levantamentos fotográficos para fins governamentais (situações de calamidade, zonas de conflito) e ainda, produzir as imagens de governantes, no

¹¹⁰ KOSSOY, *op. cit.*, pg. 29.

¹¹¹ TAGG, *op. cit.*, pg. 52.

sentido que a publicidade dá ao termo. Tagg¹¹², nos fala deste outro lado da história da fotografia, onde ser fotografado não era mais uma honra, mas um ônus para as populações vigiadas pelo poder, ladrões, prostitutas e revolucionários. Na figura 63 um álbum da polícia de West Midlands indica que estava em curso um novo tipo de poder sobre a sociedade, “gerando novos meios de conhecimento e refinados meios de controle”.¹¹³ Ainda para o autor uma melhoria nas câmeras e nos processos de obtenção e processamento das imagens, mais a possibilidade desta ser reproduzida em jornais e revista por volta de 1880 com qualidade, termina por representar uma “segunda revolução” na fotografia; a grande circulação das imagens. Para Tagg, a primeira revolução havia sido o processo negativo/positivo de Talbolt já aqui referido.

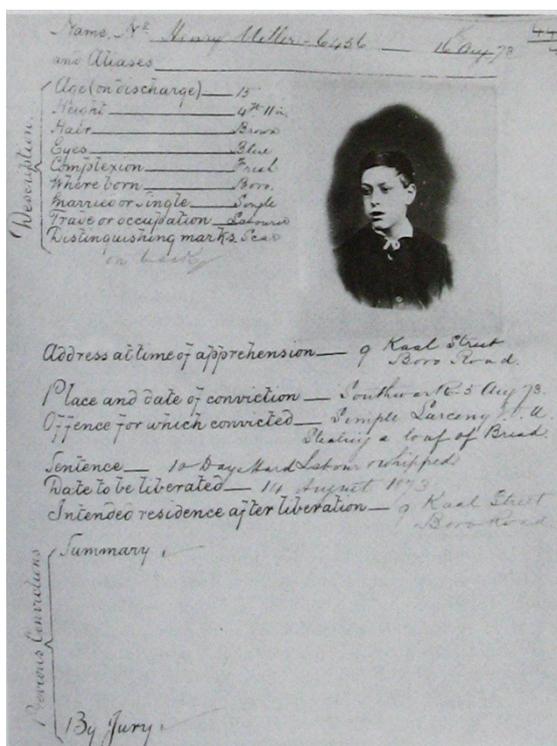


Figura 63 - Fotografia desconhecido, Wandsworth Prison Records. 1873. Tagg.

A fotografia passa a funcionar como forma de arquivar informações sobre pessoas e “uma fonte de evidências”, como por exemplo identificar um líder em uma passeata ou até mesmo usar um retrato para através de uma antiga técnica denominada fisiognomia definir determinados tipos físicos como propensos por

¹¹² TAGG, pg. 59.

¹¹³ *Ibid*, pg. 59.

exemplo ao assassinato. Além da polícia, outras instituições como asilos, hospitais e prisões passam a se utilizar da fotografia com este mesmo fim, promover uma catalogação de tipos para estudos. Em 1856 um certo Dr. Diamont¹¹⁴ apresentou um artigo na *Royal Photographic Society* discorrendo sobre seu método de tratamento de insanidades com o uso de fotografias. Para o médico, usar retratos de doentes mentais e exibi-los ao paciente a medida que melhoravam causava um bem estar a estes. Nos casos de não melhora as imagens serviam de arquivo para análise fisionômica.

“Understanding the role of photography in the documentary practices of these institutions means retracting the history of a far from self evident set of beliefs and assertions about the nature and status of the photograph, and of signification generally, which were articulated into a wider range of techniques and procedures for extracting and evaluating ‘truth’ in discourse.”¹¹⁵

O poder da fotografia de possuir um caráter de verdade que reside no fato de que a nova tecnologia se relaciona bem com uma sociedade industrial, mas também seus usos dentro de um novo estado, mais envolvido com sua população, um estado que age dentro das instituições como até então nenhum governo teria agido. Este procedimento dá-se como resultado de problemas que se iniciaram cerca de cinquenta anos antes na Europa, justamente quando a fotografia inicia sua popularização. Ainda pensando com Tagg, uma aliança entre a alta burguesia com a velha nobreza que havia sido derrotada acalma os conflitos e permite uma reconstrução da ordem social. Isto resulta, porém, em um estado forte e centralizado que permitirá o desenvolvimento capitalista sem uma intervenção direta, mas através do deslocamento da luta de classes para uma aceitação de que os interesses nacionais se encontram acima das lutas.

Uma dominação cultural da classe média através de práticas e instituições fundamentais para “reprodução e reconstrução das relações sociais”, ações como a remodelação de Paris pelo alargamento de vias, ocorreram justamente para permitir um maior controle de insurreições populares. A fotografia aérea, já exercida por Nadar, a criação do documento, chamado também de “salvo

¹¹⁴ TAGG, *op. cit.*, pg. 77.

¹¹⁵ *Ibid.*, pg. 61.

conduto” e a cobertura de eventos indesejáveis ao governo, são parte do processo definido por Foucault¹¹⁶ como “microfísica do poder”, um poder que se dilui em todas as esferas da vida social. A fotografia se apresenta como uma prova, mesmo quando no interior do campo uma luta se desenvolve, por um lado o domínio da fotografia artística e por outro a fotografia tecno-científica que abdica da ideia de fotografia de autor. Ainda para Tagg desta ruptura no campo, onde se impõem os tecnicistas, emerge uma fotografia de estado que “não tem sentido fora de suas especificações históricas”.

Walter Benjamin¹¹⁷ fala sobre a formação de uma grande trama estatal com objetivo de registrar o cidadão nas grandes cidades. Desde o início do século XIX as casas e logradouros passam a ter que exibir uma numeração fria e capaz de identificar a morada de um cidadão, o autor lembra que muitas casas costumavam possuir um nome que de certa forma humanizava as cidades.

Como vimos acima, este período que se caracteriza pelo fortalecimento do capitalismo foi em muitos aspectos uma época que se caracterizou pela “perda de vestígios que acompanha o desaparecimento do ser humano nas massas da cidade grande”. Homens transformados em números e daí em estatísticas. Somente medidas administrativas não eram capazes de produzir o controle e métodos científicos através de tecnologias entraram em ação, primeiro um método que se usa até hoje, conhecido como “reconhecimento de firma” que consiste em identificar a autenticidade da assinatura e naquele tempo caracterizar traços de personalidade através da letra e por outro lado a fotografia.

Quando surge a fotografia, ou melhor, a noção de que a fotografia era uma ferramenta baseada no registro fidedigno do real, esta é imediatamente absorvida pelo estado, visto que pela primeira vez um indivíduo pode ser identificado por semelhança; arquivados pela polícia homens e mulheres podem ser estudados e rotulados. Benjamin compara a fotografia científica, forense à invenção da imprensa para o campo literário. O ser humano se encontra refém da ação e da palavra.

¹¹⁶ FOUCAULT, *apud.*, TAGG, pg. 63.

¹¹⁷ BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo. Flâneur.** São Paulo: Brasiliense, 2000, pgs. 44 e 45.

Para Giddens¹¹⁸ a modernidade se caracteriza por quatro vetores distintos a saber: capitalismo, industrialização, poderio militar e vigilância. Conforme esquematizado na figura 64, mostrada abaixo.

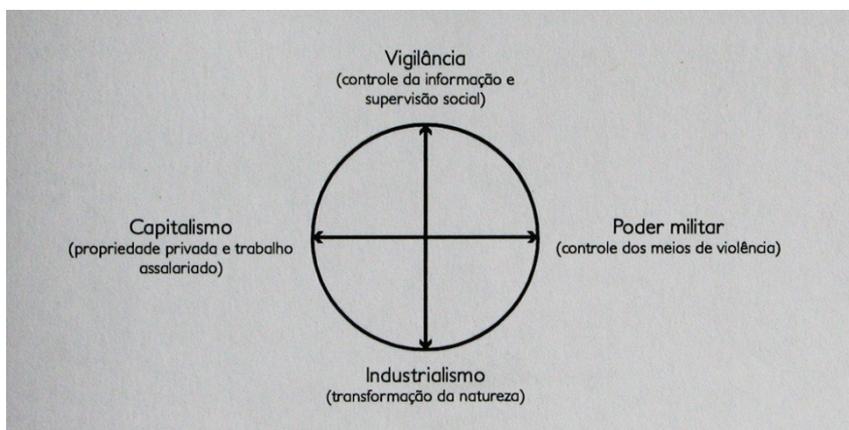


Figura 64 - Vetores da modernidade. Baseada em Giddens, por Felipe Carginin.

Um fortalecimento das relação econômicas sobre quaisquer outros modos de relações humanas. Enquanto para Midas tocar em alguma coisa significava transformá-la em ouro, para o capitalismo a transformação se dava em forma de mercadoria. Relações que anteriormente se davam entre produtores, artesãos e compradores eram mediadas pelo valor de uso, determinado por relações humanas e por uma compreensão do mundo do trabalho. A partir do capitalismo, produtos passam a ser ofertados para um consumidor genérico, colocados em circulação e consumidas por intermédio de mecanismos mais complexos do que necessidade e prazer de consumir, como mostramos no capítulo 2. A lógica se inverteu; se antes existia um equilíbrio entre oferta e a demanda, a nova ordem econômica agora produzia em larga escala, logo o público deveria ser levado a consumir mais. Além de criar a necessidade através dos modismos e da difusão publicitária, o preço deveria ser mais baixo para incentivar o consumo. A fotografia se encaixou nesta nova lógica, se transformou, quando não ela mesma, em suporte simbólico da mercadoria, do valor de troca. Assim, passou a ser produzida em larga escala, transformada em moda de massa, fomentou uma indústria que cresceu até se transformar em uma das grandes indústrias mundiais.

¹¹⁸ GIDDENS, **As conseqüências da modernidade**. pg. 64. São Paulo: Ed. Unesp, 1991.

Por outro lado a utilização de fotografias por parte do estado, como uma nova forma de poder, baseado no controle da população, elevou o processo ao nível de prova jurídica testemunhal, chancelando a fotografia como um simulacro do real. Vigilância e poderio militar foram de fato “abençoados” pelo aparecimento das imagens mecânicas.

Se concordamos com Giddens, que a modernidade se caracterizou pelos quatro vetores mostrados, podemos dizer que a fotografia é realmente a ferramenta da modernidade. Maholy-Nagy¹¹⁹, artista e fotógrafo que colaborou com a Escola Bauhaus afirmava que o iletrado do futuro seriam homens e mulheres que não soubessem fotografar. O que de fato fez do processo fotográfico se adaptar tão bem ao período moderno foi sua capacidade de se comportar como um signo que parece e é aceito como substituto da própria coisa que representa e ao mesmo tempo serve às novas formas de controle da sociedade.

Para os artistas que se manifestam através da fotografia, uma limitação do processo é justamente este peso ou dever de representação, que acaba por fazer com que fotografia apresente primeiro sua relação com o real e, em menor grau a intenção do artista, que com certeza gostaria que fosse ao contrário.

¹¹⁹ KRAUSS, *op. cit.*, pg. 205.