

3. Conversas

Educado no preconceito do caráter unívoco da obra de arte, o olhar da sociedade pré-industrial relaciona a imagem à pessoa que a produz. Vigora a crença que a essência de uma imagem é extraída do homem; a pintura ou o desenho seriam a mescla da personalidade do autor com sua interpretação. Contudo, a concepção do artista sobre determinado fato é insuficiente para conter a avidez de saber e conhecimento impulsionados pelas transformações que irrompem em meados do século XIX, após a Revolução Científica-Tecnológica (também chamada de Segunda Revolução Industrial). O período marca o fim da economia mecanizada - substituída pela economia industrial - e inaugura a aplicação das descobertas científicas no processo produtivo. Torna-se viável explorar novos potenciais energéticos que, por sua vez, originam o desenvolvimento de áreas como metalurgia, química e medicina, que possibilitam outras descobertas. Carros, navios, aviões, telégrafo, telefone, iluminação elétrica, fotografia, cinema, radiodifusão, televisão, arranha-céu e sistemas metroviários são algumas das criações que entraram para o cotidiano e delinearam o que viria a ser a metrópole moderna (Cf. Sevcenko, 1998, p. 10).

As invenções surgem condicionadas a experiências e conhecimentos anteriores, mas atendem também a demanda social, ainda que a sociedade não se enxergue como desejante. Logo, não surpreende que com a metamorfose urbana vivida ao final do século XIX houvesse reivindicação de uma expressão artística equivalente às mudanças. A Revolução alterou as formas de produção e também cidades, pessoas e percepções de tempo e

espaço; os modos de ver recebiam estímulos advindos de outros enquadramentos.

Mudam as formas de ver, mudam as formas de mostrar, pois a complexidade alimentada pela tecnologia induzia a outras narrativas e representações. Até então, cidade, pessoas, situações, enfim, a vida era mostrada através de pinturas em quadros, desenhos, afrescos e painéis, porém, tais visualidades não supriam mais o deslumbre e a euforia do mundo moderno. A representação visual passava por uma ruptura com os modelos clássicos de visão e não rompia apenas com a aparência das imagens ou com as convenções de representação. Tratava-se de uma "reorganização do conhecimento e das práticas sociais que, de inúmeras maneiras, modificaram as capacidades produtivas, cognitivas e desejantes do sujeito humano" (Crary, 2012, p.13).

A mutação em curso enseja o aparecimento de outras formas de visualidade. Surge, assim, a fotografia, "o meio de expressão de uma sociedade estabelecida sobre a civilização tecnológica, consciente dos seus objetivos, racionalista e baseada em hierarquias profissionais¹" (Freund, 1976, p.8). Vista de início como ameaça à pureza da pintura, a nova imagem foi ao encontro do novo observador por atender às ânsias correspondentes a uma nova compreensão de tempo e espaço. Diversas fases pontuaram a trajetória da fotografia e a sua relação com a sociedade, dentre as quais três são apontadas por Annateresa Fabris como as mais marcantes:

1 Tradução livre do original: "Es el típico medio de expresión de una sociedad, establecida sobre la civilización tecnológica, consciente de los objetivos que se asigna, de mentalidad racionalista y basada en una jerarquía de profesiones".

A primeira etapa estende-se de 1839 aos anos 50, quando o interesse pela fotografia se restringe a um pequeno número de amadores, provenientes das classes abastadas, que podem pagar os altos preços cobrados pelos artistas fotógrafos (Nadar, Carjat, Le Gray, por exemplo). O segundo momento corresponde à descoberta do cartão de visita fotográfico (carte de visite photographique) por Disdéri, que coloca ao alcance de muitos o que até aquele momento fora apanágio de poucos e confere à fotografia uma verdadeira dimensão industrial, quer pelo barateamento do produto, quer pela vulgarização dos ícones fotográficos em vários sentidos (1854). Por volta de 1880, tem início a terceira etapa: é o momento da massificação, quando a fotografia se torna um fenômeno prevalentemente comercial, sem deixar de lado sua pretensão a ser considerada arte (Fabris, 1991, p.17).

Modernidade

Para Ben Singer em *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular* (1998), a modernidade pode ser compreendida através dos conceitos moral e político, cognitivo e socioeconômico. No primeiro, o termo sugere um período de dúvidas e questionamento das certezas asseguradas pelo mundo feudal e sagrado; no cognitivo, a modernidade indica a percepção e a construção do mundo sob os critérios da racionalidade instrumental. O último conceito situa a modernidade como designadora de

Uma grande quantidade de mudanças tecnológicas e sociais que tomaram forma nos últimos dois séculos e alcançaram um volume crítico perto do fim do século XIX: industrialização, urbanização e crescimento populacional rápidos; proliferação de novas tecnologias e meios de transporte; saturação do capitalismo avançado; explosão de uma cultura de consumo de massa e assim por diante (Singer, 2004, p.95).

A concepção neurológica seria, de acordo com Ben Singer, a quarta maneira de compreender a modernidade e tem como base as teorias sociais de Georg Simmel, Siegfried Kracauer e Walter Benjamin. Aqui, o

realce é concedido à relevância da experiência subjetiva resultante dos choques físicos e perceptivos do ambiente. Singer adverte que este conceito pode ser visto como um desdobramento da concepção socioeconômica da modernidade, cuja leitura fora acrescida dos aspectos que transformaram a estrutura da experiência. "A modernidade implicou um mundo fenomenal - especificamente urbano - que era marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fases anteriores da cultura humana" (Singer, 2004, p.95), resume, referindo-se ao bombardeio de impressões, choques e sobressaltos aos quais os contemporâneos do período estiveram sujeitos. A rápida e sucessiva carga de estímulos interiores e exteriores seria a causa da intensificação dos estímulos nervosos que constituem a base psicológica do homem moderno, afirma Georg Simmel em *A metrópole e a vida mental* (1987), texto seminal sobre o indivíduo e a modernidade.

A nova configuração de experiência promovida pela modernidade advém das alterações ligadas à mudança na produção após a Revolução Científico-Tecnológica. A vida diária sofreu o impacto do tráfego, da distribuição de mercadorias produzidas em massa e dos sucessivos lançamentos de tecnologias de meios de transporte e comunicação (Cf. Gunning, 2004, p.33). A fotografia atuava em consonância com a cidade emergente - reflexo da forte ligação entre ambas - mas a imbricação ocorre desde as experiências iniciais de Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), litógrafo que teve a ideia de aplicar desenhos e imagens obtidos com a câmara escura à pedra litográfica.

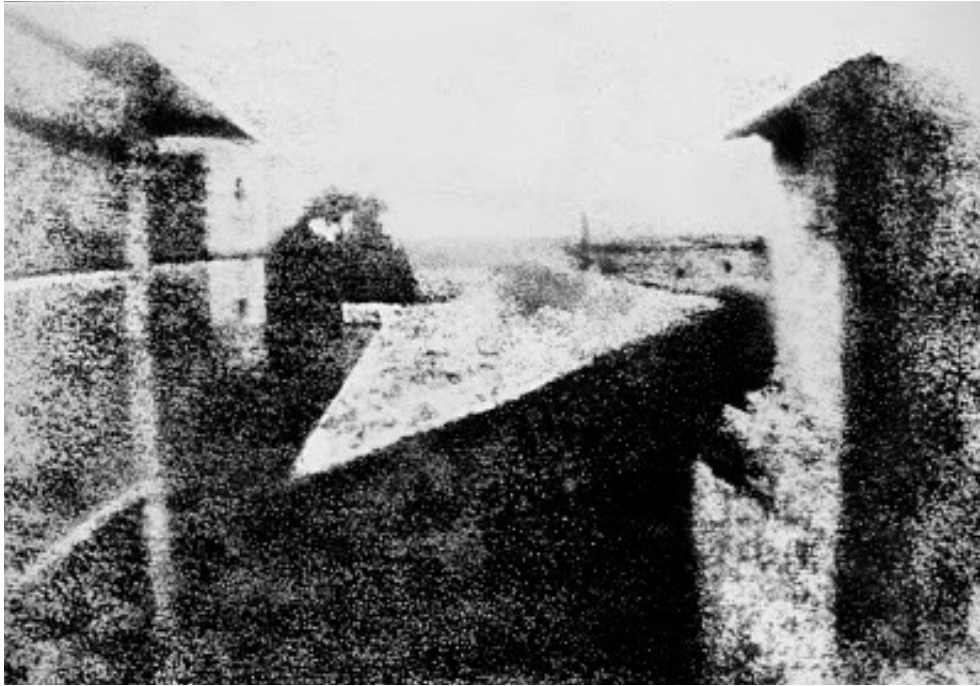


Figura 11 - Joseph Nicéphore Niépce, Point de vue du Gras, 1827.

A imagem considerada a fotografia precursora, data de 1827 e foi feita da janela do estúdio de Niépce, localizado no segundo andar da propriedade de sua família, *Maison du Gras*. A vista mostra parte do telhado de um celeiro (à direita), um pombal (à esquerda) e os fundos da cozinha de uma padaria (também à esquerda, mais ao fundo). Telhados e construções compõem a cena que perdurará no desenvolvimento da técnica, ainda que por um longo tempo tenha prevalecido o uso da fotografia para a confecção de retratos e cartões de visita. As primeiras fotografias conhecidas são, na verdade, heliografias, uma combinação entre o princípio da câmara escura e o conhecimento das substâncias fotossensíveis para conseguir uma imagem estável e inteiramente desenhada pela luz. A investigação sobre os modos de fixação ainda percorreria um longo caminho até que Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851) conseguisse, em 1838, congelar uma imagem pela ação direta da luz através do seu invento, o daguerreótipo.



Figura 12 - Louis Daguerre, Boulevard du Temple, 1838.

Nas experiências de Daguerre, a imagem é menos granulada e mais nítida, no entanto, a cidade se mantém distinta daquela conhecida pelos habitantes ao revelar um mundo vazio em contraste com as multidões que flanavam pelas ruas de Paris. O registro de 1838 do *Boulevard du Temple*, mostra uma localidade fantasmagórica, sem sinais de transeuntes. A exceção são as duas figuras no quadrante inferior esquerdo da fotografia, um engraxate e seu cliente, captadas em função da paralisia exigida pela atividade e que um olhar menos atento pode confundir - em pose e localização - com as árvores ou um hidrante. A ausência humana é resultante das limitações do daguerreótipo, visto que eram necessários 40 minutos para a captura das imagens. Devido ao longo tempo de exposição, apenas o que se mantinha imóvel era incluído no processo. Tudo o que se movia escapava ao registro ou se transformava em borrão.

Na intenção explícita de modernizar a capital francesa, o barão George-Eugène Haussmann (1809-1891), sob os auspícios de Napoleão III

(1808-1873), demoliu prédios, alargou ruas e modificou a paisagem parisiense entre 1853 e 1870. Charles Marville (1816-1879), fotógrafo, documentou as obras que remodelaram Paris e atribuíram a ela o status ambicionado pelo prefeito Haussmann. Parte do material produzido por Marville resultou no *Album du Vieux Paris*, composto por mais de 400 imagens da cidade velha que "precisava" ser demolida para dar lugar a outra Paris (Cf. Krase, 2004, p.27-28). A "hausmanização" influenciou governos em todo o mundo, desembocando no Brasil, em 1903, com o prefeito do Rio de Janeiro, Pereira Passos, coordenando obras e projetos - ação conhecida como bota-abixo. Das muitas mudanças que marcaram a passagem para a modernidade, talvez a que melhor a represente seja o pensamento de que o velho (tudo o que existia até o início das transformações técnicas) deveria ser descartado para dar lugar ao novo, traço comum que endossou a ruptura com o antigo e pode ser observado em todas as cidades que se pretendiam modernas.

O processo de modernização da urbe favoreceu o cenário de produção de imagens porque todos os feitos eram fotografados. Na França, porém, ações para a manutenção da memória da cidade são anteriores às demolições em série que pontuaram a modernidade. Já no começo do século XIX, em 1837, é criada a *National des Monuments Historiques* para elencar os monumentos históricos do país. Outras iniciativas se seguiram e, em 1898, a Câmara Municipal de Paris criou a *Commission du Vieux Paris* para coordenar a documentação e a pesquisa sobre a cidade histórica, e a conservação dos monumentos. O grupo era formado por personalidades e instituições dedicadas à preservação do patrimônio urbano. Andreas Krase afirma que "no final do século XIX, as pessoas voltaram a sua atenção para o passado histórico da cidade. Como em nenhum outro lugar, em Paris se consolidou um interesse repleto de

nostalgia pelo nascimento de uma nova época"². As demolições de Haussmann teriam intensificado a consciência do caráter único e efêmero dos prédios históricos: "A cidade se converteu em metrópole, com largas e retilíneas avenidas que pareciam relegar ao esquecimento para sempre a estreiteza e escuridão da cidade medieval"³ (Krase, 2004, p.27).

Sabedor do zelo dos franceses com o patrimônio histórico e imbuído ou não da mesma consciência, Haussmann fundou o *Service de Travaux Historiques* para fotografar a cidade antes das alterações que a elevariam à condição de sinônimo de modernidade. O registro oficial ficou a cargo de Charles Marville, que durante vinte anos seguiu as orientações sobre o que era necessário documentar. Outros fotógrafos - J. Barry, Paul Emonts, Henri Godefroy, Eugène Gossin, os irmãos Berthaut - e a *Union Photographique* de Paris foram incumbidos do registro. Todos recebiam, entretanto, instruções específicas e restritivas da liberdade criativa das fotografias a fazer. A exceção à regra foi Eugène Atget (1857-1927), cujo trabalho foi definido como "artístico" por Walter Benjamin (1994) em *Pequena história da fotografia*. O autor o vê como virtuose da fotografia e lhe atribui o mérito de ter sido o "primeiro a desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional, especializada em retratos, durante a época da decadência"⁴. Entre 1897 e 1927, Atget produziu cerca de dez mil imagens de Paris que doava ou vendia para artistas e coleções como as da *Bibliothèque Historique de la Ville de Paris*, *Musée de la Ville de Paris*, *Musée Carnavalet* e *Bibliothèque Nationale*.

2 Tradução livre do original: "En el último cuarto del siglo XIX, diversos grupos de ciudadanos dirigían su atención hacia el pasado histórico de la ciudad. Como en ninguna otra urbe europea, en París se cristalizó el sentimiento de asistir a la eclosión de una nueva época, con todo el interés y la nostalgia del pasado que ello significa".

3 Tradução livre do original: " La ciudad se había convertido en una metrópoli moderna, dotada de suntuosas avenidas rectilíneas que parecían relegar para siempre al olvido la estrechez y la oscuridad de la ciudad medieval".

4 Walter Benjamin considera que o apogeu da fotografia ocorre no primeiro decênio da descoberta; a decadência seria o período relativo à industrialização das imagens.

3.1. A mão e o olho

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

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

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

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

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

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

Flusser encabeça uma linhagem de pensadores que contesta veementemente a fotografia como reprodutora da realidade. A objetividade das imagens técnicas seria tão simbólica quanto o são todas as imagens, devendo ser decifradas por quem deseja captar-lhes o significado (Cf. Flusser, 2002, p.14). Não há, segundo Flusser, sequer a possibilidade

eventual da existência dos signos fundamentais definidos por Charles Sanders Peirce como símbolo, ícone e índice.

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

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

Walter Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1994, p.167) ensina que como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens obtido com a técnica fotográfica galgou velocidade similar à da palavra oral. Contudo, até metade do século XIX os processos de impressão fotográfica eram o daguerreótipo e o calótipo.



Figura 13 - Daguerreótipo de Isadora Noe Freeman and Mary Christiana Freeman, 1859.

O primeiro, inventado por Daguerre, consistia na produção de uma única imagem; o calótipo, de Fox Talbot, permitia cópias no papel a partir de um negativo. Em virtude da permissão de uso doada ao mundo pelo governo francês, o daguerreótipo proliferou rapidamente. Por sua vez, a reprodução de fotografias se manteve incomum porque o invento de Talbot foi patenteado e utilizado com exclusividade pelo criador e fiscal do processo e de seus derivados. A distinção entre ambos, entretanto, era evidenciada pela qualidade da imagem: a nitidez oferecida pelo daguerreótipo contrastava com a imagem *flou* (embaçada, vaga) do calótipo. Além do mais, havia a apresentação como fator fundamental de diferenciação:

O daguerreótipo não era entregue ao cliente de forma avulsa; a chapa era apenas parte de um conjunto que vinha montado em rebuscada caixa com tampa – dimensionada de acordo com o formato do daguerreótipo – que

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

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

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

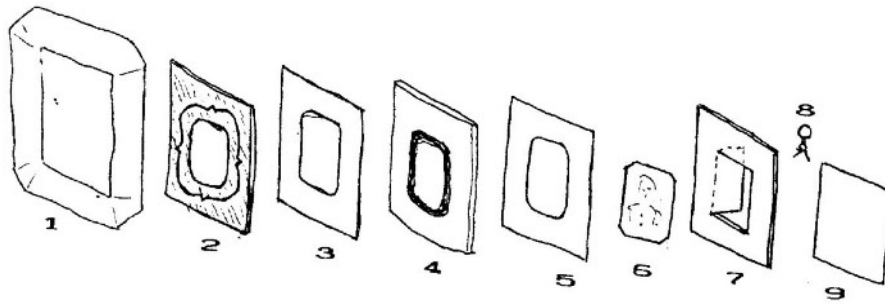


Figura 14 - Protótipo do estojo para fotografias de daguerreótipo usado na França: 1. Papel para colar à volta; 2. Placa de vidro com pintura de passepartout; 3- 4- 5. Passepartouts dourado, prateado e preto pintados; 6. Placa do daguerreótipo. 7. Parte traseira; 8. Prendedor (geralmente de metal); 9. Parte final. Fonte: Archaltfotokonzer.

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

O colódio úmido e o papel albuminado alicerçaram a reprodutibilidade técnica. Em 1850, Blanquart-Evrard (1802-1872) percebe que preparando o papel para cópias à base de albúmen, a

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

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

3.2. Paris e a fotografia

Provavelmente, as fotografias de Eugène Atget, citado no início do capítulo, serviram como "modelo" para algumas das pinturas expostas no Salão de 1859, combatidas por Charles Baudelaire (1821-1867) no texto *Salão de 1859: o público moderno e a fotografia*, no qual o poeta e crítico condena a crença dos franceses que veem na fotografia o meio de obter uma reprodução exata da natureza:

Um Deus vingador atendeu os votos dessa multidão. Daguerre foi o seu Messias. E agora ela diz a si mesma: “Uma vez que a fotografia nos dá todas as garantias desejáveis de exatidão (acreditam nisso, os insensatos!), a arte é fotografia”. A partir desse momento a sociedade imunda se precipita, como um só Narciso, para contemplar sua trivial imagem no metal (Baudelaire, 2010, p.79).

O texto de Baudelaire remonta ao ceticismo de uma geração frente ao espaço ocupado pela indústria fotográfica, tida como “o refúgio de todos os pintores medíocres, mal dotados ou preguiçosos demais para terminarem seus estudos” (Baudelaire, 2010, p.79). A crítica do poeta se estende ao público consumidor da fotografia que, antes limitado à elite intelectual, a partir de 1860 ampliou seu fascínio e alcançou a burguesia. Baudelaire, ele mesmo um burguês à margem da burguesia, apesar de considerar-se aristocrata, via a nova imagem como um procedimento para incentivar a vaidade de um público que nada entendia de arte e preferia o *tromp l’oeil*, o que considerava uma decadência do gosto das massas. Como tantos outros, se opunha às tendências democráticas que poderiam colocar a arte ao alcance de todos. A indústria - e para ele a fotografia era uma indústria - não tinha nada a ver com a arte. A contrariedade vinha sendo demonstrada desde 1855, quando começam a aparecer as pinturas realistas de paisagem resultantes da ruptura com as poéticas do Clássico e do Romântico enquanto mediadoras entre o artista e a realidade. Incomodado,

Baudelaire acreditava que o movimento era sinônimo da decadência da pintura. A ruptura significou ter que

Enfrentar a realidade sem o suporte de ambos, libertar a sensação visual de qualquer experiência ou noção adquirida e de qualquer postura previamente ordenada que pudesse prejudicar sua imediaticidade, e a operação pictórica de qualquer regra ou costume técnico que pudesse comprometer sua representação através das cores (Argan, 1992, p.75).

Romper com o academicismo talvez tenha sido um passo inevitável no processo de industrialização. O cenário do mundo em transformação suscitava um olhar diferenciado, como o do programa proposto por Gustave Courbet (1818-1877), no qual prevalecia o realismo integral, definido por Giulio Carlo Argan (1992, p.75) como "a abordagem direta da realidade, independente de qualquer poética previamente constituída". Quando Courbet rompe com as poéticas do Clássico e do Romântico, em 1847, a fotografia pertencia ao domínio público há apenas 12 anos. A manufatura cedia espaço à mecanização e a nobreza era paulatinamente substituída pela burguesia. A industrialização e a divisão do trabalho suplantavam o artesanato, atingindo também a atividade dos pintores, já abalados pela fabricação industrial e comercialização das cores em tubos, deixando pra trás o preparo e a transmissão das receitas do mestre para o aprendiz.

Coubert foi o primeiro a aceitar a precisão da lente objetiva e sua capacidade de captar mais e melhor que o olho humano. Não titubeou em usar a fotografia como elemento de suporte para a reprodução pictórica da imagem, dando a ela finalidade semelhante àquela defendida por Charles Baudelaire, que achava que a técnica deveria servir às artes e às ciências, e jamais entendida como um trabalho artístico. Na introdução à *Paisagem moderna: Baudelaire e Ruskin*, Daniela Kern observa que "a fotografia, do mesmo modo que a pura 'cópia' da paisagem pelos paisagistas realistas, para Baudelaire põe em risco a faculdade que os verdadeiros artistas

possuem de sentir o espiritual, de perceber o que se esconde sob as aparências” (2010, p.14). Coubert, entretanto, desprezava a noção do "espiritual" para a boa pintura, rapidamente adaptando-se porque não enxergava "disputa" visual entre pintura e fotografia, entendendo como verdadeiramente relevante o trabalho do pintor, este sim sem sucedâneos.

Antes de Coubert, Delacroix, Ingres e muitos outros já exploravam os recursos da fotografia. Delacroix, em especial, via no daguerreótipo uma espécie de tradutor capaz de fazê-lo penetrar mais profundamente nos mistérios da natureza. Ele foi membro-fundador da primeira sociedade fotográfica da França, em 1851, e deixou registradas várias observações sobre a importância da nova mídia. Degas e Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) também aproveitaram a experiência visual oferecida pela fotografia:

Degas e Toulouse utilizaram largamente materiais fotográficos, e para tanto não precisaram enfrentar qualquer problema teórico. Neste sentido, é correto afirmar que a fotografia contribuiu para aumentar o interesse dos pintores pelo espetáculo social. Os fotógrafos, por sua vez, mesmo se deixando guiar de bom grado pelo gosto dos pintores na escolha e preparação dos objetos, jamais pretenderam concorrer com a pesquisa pictórica. Gaspar Félix Tournachon Nadar [1820-1910] foi amigo dos impressionistas, tendo acolhido a primeira exposição deles em seu próprio estúdio (1874); mas nunca tentou fazer fotografias impressionistas. Ele percebia que a estrutura de sua técnica era profundamente diferente da que é própria da pintura, e, se dessa técnica podia nascer um resultado estético, não haveria de ser um valor tomado de empréstimo à pintura (Argan, 1992, p.81).

O progresso científico exigia uma sociedade organizada mais racionalmente, com representações consoantes com a realidade. Sendo a objetividade a essência da fotografia - antes restrita à elite intelectual -, a ela que a burguesia recorre para ser retratada nos estúdios. Tamanho entusiasmo se devia à afeição pela pintura clássica, cuja ênfase era a valorização e o resgate dos elementos artísticos da cultura greco-romana,

paixão que reforça, para a maioria dos burgueses, a ideia de que apenas a reprodução exata da natureza - o *tromp l'oeil* - poderia ser considerada arte. Porém, com a expansão tecnológica eliminando a necessidade de conhecimento específico para o manuseio da câmera, amadores entraram no mercado e popularizaram a técnica. A exclusividade perseguida pelo público burguês vai encontrar repercussão nos fotógrafos-artistas como Nadar que, em 1853, abria o estúdio fotográfico onde, anos mais tarde, os impressionistas fariam sua primeira exposição.

Nadar é o autor do célebre retrato de Charles Baudelaire. O seu envolvimento com fotografia ocorreu porque, em função do insucesso em outras áreas artísticas e do acúmulo de dívidas, não lhe restava outra opção senão tentar o ofício. Em poucos anos, conquista um público seletivo e seu estúdio se transforma em lugar de encontro da elite intelectual de Paris. O interesse de Nadar não era se tornar um fotógrafo-pintor. Sentindo-se desafiado com as possibilidades da nova técnica, ele optou por explorar as potencialidades e, além de obter belos retratos, escreve textos diversos e um livro de memórias onde narra sua vivência do extraordinário acontecimento que foi a invenção da fotografia.

Ao contrário de Nadar, que vivia cercado de gente e fazia os retratos do *crème de la crème* de Paris, Eugène Atget era um homem simples que saía com o seu aparato técnico pelas ruas para fazer fotos da cidade. A revelação e o reconhecimento do seu trabalho tardaram a acontecer - ele estava quase no fim da vida - e se deu através de Berenice Abbot (1898-1991), uma das assistentes do também fotógrafo Man Ray (1890-1976), que comprou seus negativos e publicou uma seleção deles no livro *Lichtbilder*, editado em 1930. A genialidade do fotógrafo consiste na ousadia de ter sido impermeável à tentativa de manutenção do caráter aurático dos objetos, conforme acontecia com os fotógrafos-pintores no

início do século XIX. Estabelecendo uma distância frente a aura, Atget - na concepção de Walter Benjamin - funda a fotografia moderna:

Quase sempre Atget passou ao largo das "grandes vistas e dos lugares característicos", mas não negligenciou uma grande fila de fômas de sapateiro, nem os pátios de Paris, onde da manhã à noite se enfileiram carrinhos de mão, nem as mesas com os pratos sujos ainda não retirados, como existem aos milhares, na mesma hora, nem no bordel da rua... no5, algarismo que aparece, em grande formato, em quatro diferentes locais da fachada (Benjamin, 1994, p.101).



Figura 15 - Eugène Atget, Maison à Versailles, 1921.

Em boa parte das fotografias, Eugène Atget abriu mão da presença humana e optou por valorizar detalhes e explorar o vazio. Quando aparecem, as pessoas desempenham papel de coadjuvantes, como no registro do bordel. O prostíbulo surge como uma casa qualquer, sem indícios do movimento que costuma prevalecer nesses locais. À exceção das mulheres - uma parada na porta, outra olhando pela janela - nada mais desvia a atenção do observador da porta, das janelas, dos belos vidros aplicados em ambas, da rua de paralelepípedo. O olhar passeia pelo

desenho da calçada; é conduzido para as laterais da fotografia e, em seguida, vê-se hipnotizado pela numeração repetida. Já na fotografia do cais de Tournelle, a presença humana é meramente presumível. O carrinho de mão às margens do rio Sena é mais um dos muitos que ficavam espalhados pelas ruas da cidade ao cair do dia. Pertenciam aos trapeiros e ambulantes que mais tarde fariam parte da série *Petits métiers*, como será abordado em seguida.

Atget percebeu, antecipadamente, que o *habitat* do homem moderno seria a cidade. Em suas imagens, o olhar ganha liberdade e passeia pelo ambiente despido do fausto comum à fotografia da época. A urbe sempre comparece nos ensaios de Eugène Atget, seja como protagonista ou pano de fundo. A sua liberdade criativa propicia as experiências que o levariam a ser reverenciado por outros fotógrafos, dentre os quais Berenice Abbot que, em projeto similar ao de Atget, registrou por uma década a Nova York dos anos 1930. As fotografias da cidade geraram o livro *Changing New York*, publicado em 1939 e consistem, para Susan Sontag, na documentação da incessante substituição do novo:

O livro de Abbott tem um título condizente, pois, em vez de erguer um monumento ao passado, ela simplesmente documenta dez anos da crônica capacidade autodestrutiva da experiência americana, em que mesmo o passado recente é constantemente corroído, varrido, demolido, removido, substituído. Um número cada vez menor de americanos possui objetos com pátina, móveis antigos, jarras e panelas das avós - as coisas usadas que trazem o calor do toque humano de várias gerações (2004, p.83).

Preservar o passado e mantê-lo em convivência com o presente é habitual para os franceses, porém o interesse de Eugène Atget por construções antigas procurava sobretudo atender à demanda do mercado. Assegura Andreas Kruse (2004, p.29) que o dramaturgo Victorien Sardou e o pintor e presidente da *Société des Artistes Français*, Edoard Detaille, ambos integrantes da *Commission du Vieux Paris* - estimularam a

dedicação do fotógrafo ao tema. Os motivos que seduziam Atget variavam entre fachadas inteiras, detalhes arquitetônicos de edifícios públicos, hotéis particulares e igrejas localizados no centro histórico da cidade. De acordo com Krase (2004, p.29), ficam visíveis nessas fotografias os sinais de uma formação estética autodidata e guiada pela ambição, característica que marca o desenvolvimento do estilo do fotógrafo.



Figura 16 - Eugène Atget, Quai de la Tournelle, 1911.

Reconhecido como um artista com talentos para múltiplos suportes, o papel de Degas como fotógrafo tem sido objeto de poucas investigações. Um ou outro sabe que ele também fotografava, e não apenas para usar a imagem obtida como modelo. Segundo Malcolm Daniel (1999), o fato de as fotografias nunca terem sido exibidas publicamente enquanto Degas estava vivo e, conseqüentemente, nunca terem sido objeto do pensamento crítico contemporâneo, contribui para o "esquecimento". Outro aspecto a se considerar, ainda de acordo com o autor, seria a dificuldade de atestar

que as mesmas haviam sido feitas por Degas, visto que não eram mostradas àqueles que visitavam o seu atelier e, conseqüentemente, não havia testemunhos da autoria das imagens. Além disso, há a pouca importância dada à fotografia no mercado da arte.

Each of these reasons says more about photography's role in modern life, its position in the hierarchy of art history, and its value in the art market, than it necessarily does about Dega's own valuation of his work in the medium. (Daniel, 1999: 11)

A reduzida relevância dada às fotografias de Degas pode ser melhor observada em comparação com o tratamento recebido por suas esculturas, também descobertas após a sua morte. Com exceção de *La petite danseuse de quatorze ans*, tais peças de Degas nunca foram exibidas ao público, assim como as fotografias. Ao contrário destas, contudo, tinham sido vistas por alguns visitantes em seu atelier e foram reconhecidas como expressões criativas do artista. Os motivos das esculturas - cavalos, banhistas e bailarinas - eram familiares à história de Degas: "The crumbling wax statuettes seemed still to pulse with the energy of the artist's touch", explica Daniel. Há ainda o fato dos moldes de cera resultarem em esculturas de bronze fundido, produtos altamente lucrativos no mercado. Já os temas das fotografias de Degas não diferiam daqueles de tantos outros fotógrafos amadores da época. À primeira vista, nada evidenciava a "genialidade", o toque do artista.

O interesse pelas fotografias de Degas ganhou corpo na década de 1980 com a publicação de *Degas et la photographie* (Antoine Terrasse), um ensaio de Eugenia Parry interpretando a obra fotográfica de Degas, e com a apresentação de Françoise Heilbrun - curador de fotografia do Musée d'Orsay - em um colóquio sobre o pintor. O que diferenciou Degas de muitos outros artistas de sua época foi a forma como montava suas poses, o que Parry chama de "teatro". Em meados do século XIX, pintura e

fotografia eram compostas por fragmentos, percepções e detalhes expressivos. Desde os anos 1940, os curadores do The Metropolitan Museum of Art, em Nova York - o maior repositório das obras de Degas fora da França - têm se dedicado à exploração do tópico. Entretanto, apesar dos esforços, apenas em 1983 o Museu adquiriu o primeiro item da coleção de fotografias de Degas, o retrato do artista com os amigos Marie Fontaine and Paul Poujaud, datado de 1895, que teria sido inspirado no quadro *La Bouderie (mauvaise humeur)*, de 1870.