RESUMO: Ao longo do século XIX, boa parte dos discursos produzidos pelos fotógrafos tende a enfatizar o caráter objetivo e fidedigno da imagem mecânica. Tais discursos, que obliteram freqüentemente as complexas relações da fotografia com a plástica tradicional, geram a exclusão da nova imagem do universo da arte, denotando uma reação sensível às transformações trazidas pela Revolução Industrial às concepções de cultura e criação.

PALAVRAS-CHAVE: Realismo. Homologia. Criação. Revolução Industrial. Mecanização.

A "invenção" da fotografia na primeira metade do século XIX não pode ser considerada um fato acidental, pois parece responder a uma demanda social claramente direcionada para a ampliação do mercado de consumo das imagens. Se, desde o século XIII, as diferentes técnicas de gravura supriam essa demanda com as especificidades que lhes eram próprias, a sociedade européia transformada pelo impacto da Revolução Industrial passa a apresentar novas exigências, que não se restringem tão-somente à difusão capilar de um vasto repertório de imagens. Há uma demanda crescente de imagens fidedignas, exatas, baratas, de execução rápida e capazes de superar aquele *unicum* representado pela obra de arte tradicional, mobilizando uma série de novos requisitos visivelmente articulados ao universo da produção industrial. Se é

ANNATERESA
FABRIS

A fotografia oitocentista ou a ilusão da objetividade

Porto Arte, Porto Alegre, v. 5, n. 8, p. 7-16, nov. 1993.

verdade que os primórdios do processo fotográfico - câmara escura e substâncias fotossensíveis - remontam à Idade Média, é a partir do final do século XVIII, no entanto, que tais pesquisas são aceleradas com o intuito de obter a fixação de uma imagem estável. Essas pesquisas, por outro lado, eram, em geral, separadas: a experiência com a câmara escura interessava principalmente os pintores em busca de imagens mais nítidas e de uma perspectiva mais exata; a experimentação química era o terreno de atuação de cientistas que, não raro, se depararam, desconsolados, com o princípio do negativo, que desprezam por estarem à procura de uma imagem positiva. Se tais pressupostos existiam, faltava, contudo, um processo que os integrasse numa dimensão única, o que será conseguido por Niépce e Daguerre, um litógrafo e um pintor de cenários, que se associam em 1829. Analisando os procedimentos adotados pelos dois artistas, é possível aventar a hipótese de que eles tinham consciência de que suas pesquisas poderiam inaugurar uma nova era na existência da imagem. Niépce, por exemplo, não publica seus trabalhos sobre a heliografia e os dois sócios são muito cautelosos em sua correspondência, usando um código cifrado (números de 1 a 79) para designar produtos químicos e termos técnicos.

Em 1833, ano de sua morte, Niépce havia aperfeiçoado o processo de obtenção de uma imagem positiva permanente, mas o tempo de exposição era ainda muito longo, e é para a solução desse entrave que Daguerre vai direcionar suas pesquisas. Em 1835,

reduz esse tempo de oito horas para vinte a trinta minutos; dois anos mais tarde, consegue uma imagem estável num prazo de sete a dez minutos, usando uma solução de sal comum.¹

Se a obtenção de uma imagem estável é anterior a 1839, por que esse ano é considerado o marco zero da fotografia? Duas datas parecem ser importantes nessa trajetória: 1826, quando Niépce consegue o primeiro ponto de vista que chegou até nós; 1837, quando Daguerre fixa as primeiras imagens daguerreotípicas. Tais processos, no entanto, eram conhecidos apenas por seus descobridores, o que os colocava fora do circuito social num século interessado na socialização de conquistas e descobertas. Para poder levar adiante suas pesquisas, Daguerre pensa em vender a patente do daguerreótipo por 200.000 francos, mas não encontra interessados num invento ainda em fase experimental e que corria o risco de cair rapidamente no domínio público. Consegue finalmente despertar o interesse do político François Arago, que examina o processo a 7 de janeiro de 1839, junto com uma comissão da Academia de Ciências, e tenta convencer o governo francês a adquiri-lo. Um outro pesquisador, o inglês Fox Talbot, estava expondo quase no mesmo período "desenhos fotogênicos", vindo a pleitear sua prioridade na invenção junto a Arago e à Academia de Ciências da Inglaterra, perante a qual expõe seu procedimento a 30 de janeiro. Receoso de que a França perdesse a oportunidade de oferecer ao mundo uma descoberta tão extraordinária, Arago consegue despertar o interesse do governo por sua

aquisição e a torna pública a 19 de agosto de 1839. Uma vez que os "desenhos fotogênicos" de Fox Talbot datavam de 1835, Arago usa um estratagemas para firmar a primazia francesa na descoberta da fotografia. Passa a destacar o papel pioneiro de Niépce, estabelecendo uma nova cronologia: 1826 (primeiro ponto de vista), 1827 (*Memorial sobre a heliografia*), 1829 (sociedade com Daguerre), 1832 (experiências realizadas pelos dois sócios). (JAMMES, 1989, p.24).

Por esses dados, torna-se claro que 19 de agosto de 1839 corresponde à divulgação da descoberta² e à liberação da patente por parte do governo francês, em mais uma aproximação do processo fotográfico à lógica industrial então predominante. Se o processo que envolve a fixação da imagem responde a uma lógica extra-artística, é importante, contudo, assinalar que são dois artistas que se engajam em tal investigação, conseguindo um resultado que deveria ter saído talvez do âmbito científico. André Rouillé tem uma explicação para esse fato: justamente por serem artistas é que Niépce e Daguerre percebem que a produção tradicional de imagens não tinha condições de satisfazer a demanda crescente e enveredam pela pesquisa que culminará no daguerreótipo. (ROUILLÉ, 1982, p.34-35).

O novo invento conquista de imediato o público: amadores tentam captar da janela imagens das casas

vizinhas ou dos transeuntes; saem pela cidade para documentar motivos e monumentos, carregando aparelhos de quase 100 quilos, instrumentos e acessórios; multidões aglomeram-se diante das óticas para ver os primeiros aparelhos; abrem-se os primeiros ateliês de daguerreotipia, prontamente procurados por um público ávido de novidades.

O entusiasmo é acompanhado por críticas e temores, sobretudo por parte dos artistas que receavam perder terreno face ao avanço da imagem mecânica. Trata-se de temores fundamentados, diga-se de passagem, pois a daguerreotipia e os processos sucessivos colocarão em crise o mercado de gravadores e miniaturistas, muitos dos quais se converterão em fotógrafos ou se especializarão na execução de tarefas complementares como o retoque e a coloração.

A fotografia não coloca em crise apenas os profissionais da arte. Coloca em crise a própria noção de arte, ao retirar da imagem a aura da subjetividade e ao opor ao ato criador, centrado na operação manual, uma série de gestos mecânicos e químicos ordenados, sucessivos, obrigatórios e simples. Produto novo num mercado de consumo dominado por técnicas seculares, a fotografia vale-se de seus atributos fundamentais - nitidez e veracidade - para articular um discurso que comprova suas vantagens em relação ao universo tradicional das artes plásticas. Deixando de lado suas inequívocas

...o discurso elaborado pelos primeiros fotógrafos tende a sublinhar o caráter científico e exato da nova imagem...

derivações do terreno da arte, o discurso elaborado pelos primeiros fotógrafos tende a sublinhar o caráter científico e exato da nova imagem, pois era nessa direção que caminhava o consumo visual da sociedade oitocentista.

Daguerre, por exemplo, assim apresenta seu invento:

"Consiste na reprodução espontânea das imagens da natureza recebidas na câmara escura, não com suas cores, mas com suas delicadas gradações de tons. (...)

Em suma, o daguerreótipo não é apenas um instrumento que serve para desenhar a natureza; ao contrário, é um processo químico e físico que lhe confere o poder de se reproduzir." (*apud* TRACHTENBERG, 1980, p.11, 13).

A mesma ênfase no caráter anti-pessoal do novo tipo de imagem é dada por Fox Talbot, que condensa a operação fotográfica em três fatores: luz, agentes químicos e natureza. É o que se depreende do que ele afirma em *O lápis da natureza* (1844-1846):

"Pode ser suficiente dizer que as pranchas presentes neste trabalho foram obtidas exclusivamente graças à ação da luz numa folha de papel sensível. Foram formadas ou pintadas apenas com meios óticos e químicos, sem nenhuma intervenção do desenho do artista. (...) Foram, portanto, impressas pela mão da natureza (...)" (FOX TALBOT, 1969).

Um fã entusiástico da nova imagem como Edgar Allan Poe proclama sem rodeios sua superioridade em relação aos manufatos anteriores:

"Pois, na verdade, a chapa daguerreotípica é infinitamente (usamos o termo de propósito), é infinitamente

mais precisa em sua representação do que qualquer pintura feita pelas mãos humanas. Se examinarmos uma obra de arte corriqueira, através de um poderoso microscópio, desaparecerão todos os vestígios de semelhança com a natureza - mas o escrutínio bem próximo do desenho fotogênico revela apenas uma verdade mais absoluta, uma identidade de aspecto com a coisa representada mais perfeita. As variações da sombra e as gradações da perspectiva linear e aérea são aquelas da própria verdade em sua plena perfeição." (*apud* TRACHTENBERG, 1980, p.38).

Na avaliação de Poe, o objeto da representação acaba por coincidir com a imagem representada, reforçando a idéia do caráter fidedigno intrínseco à fotografia. Se a sociedade se interessa pela nova imagem justamente por essa peculiaridade, há nela outras vantagens prontamente sublinhadas por Daguerre. O daguerreótipo, como já foi dito, coloca em crise a concepção tradicional da criação artística. Daguerre vai além disso e apresenta seu invento como democratizador do desejo de representar a realidade circundante:

"Com esse processo, sem nenhuma idéia de desenho, sem qualquer conhecimento de química e física, será possível tomar em poucos minutos as vistas mais detalhadas, o cenário mais pitoresco, pois sua manipulação é simples e não requer qualquer conhecimento especial; são necessários apenas cuidado e uma pequena prática para obter um resultado perfeito.

Qualquer um, com a ajuda do daguerreótipo, terá uma vista de seu castelo ou de sua casa de campo: as pessoas

formarão coleções de todo tipo, que serão mais preciosas pelo fato de a arte não poder imitar sua exatidão e perfeição de detalhes. Até retratos poderão ser feitos, embora a instabilidade do modelo presente, é bem verdade, algumas dificuldades [que devem ser superadas] para se ter um êxito completo.

Essa importante descoberta, passível de inúmeras aplicações, não será de grande interesse apenas para a ciência, mas dará também um novo impulso às artes, e longe de prejudicar aqueles que as praticam, lhes trará um grande benefício. A classe abastada o considerará uma ocupação bem atraente, e, embora o resultado seja obtido por meios químicos, o pequeno trabalho que ocasiona agradará enormemente as senhoras." (*apud* TRACHTENBERG, 1980, p.12-13).

As mesmas vantagens da imagem técnica são alardeadas por Fox Talbot, que concentra seu discurso no terreno da arte e da documentação de suas obras e monumentos:

"Todo tipo de gravura pode ser copiado por meios fotográficos; e esta aplicação da arte é muito importante, não só por produzir, em geral, cópias quase facsimilares, mas porque nos habilita a alterar a escala à vontade e a fazer cópias, maiores ou menores que os originais, como desejarmos. (...) mesmo artistas perfeitos valem-se agora de uma invenção que delineia em poucos instantes os detalhes quase infinitos de uma arquitetura gótica que seriam dificilmente desenhados de forma correta na maneira habitual, mesmo durante um dia inteiro." (FOX TALBOT, 1969).

O encantamento com as imagens "produzidas pelo sol", com a precisão e a nitidez de sua representação faz passar para um segundo plano o fato de que o daguerreótipo só permitia a produção de peças únicas. Isso pouco importa num primeiro momento porque o respeito à "verdade da natureza" é o elemento determinante da recepção inicial da imagem fotográfica, cujo traço diferencial reside, como percebe Lady Elizabeth Eastlake, na recusa "em idealizar ou abrandar a severidade e os acidentes de um tipo de fisionomia um tanto carrancuda - ao contrário, os olhos eram decididamente contraídos, as bocas ampliadas e as linhas e rugas intensificadas." (*apud* TRACHTENBERG, 1980, p.40).

A abrangência de tal crença pode ser demonstrada de inúmeras maneiras, mas para pontuá-la pode bastar um trecho de *A casa das sete torres* (1851), no qual Nathaniel Hawthorne dá voz à visão que o público tinha da fotografia em seus primórdios:

"Um retrato em daguerreótipo? - perguntou Phoebe, (...) - Não gosto muito dessa espécie de retratos. São duros, ásperos e pouco nítidos. Como sabem não serem agradáveis, preferem, creio eu, não serem vistos.

Se me permite - disse o daguerreotipista -, gostaria de ver se um artista pode transformar traços desagradáveis num rosto perfeitamente agradável. O que a senhora disse é verdade. Muitos dos meus retratos parecem grosseiros, mas creio que a razão é serem assim os originais. À luz do sol e na claridade do céu, há um maravilhoso e profundo conhecimento. Pensamos que só retra-

tam a superfície, mas eles fazem sobressair o caráter perpétuo com uma exatidão que nenhum pintor poderia ter. Na minha humilde arte, pelo menos, não há lisonjas. Eis aqui um retrato em que já trabalhei diversas vezes sem melhores resultados. O original no entanto apresenta aos olhos vulgares uma expressão diferente. Ficaria contente em saber sua opinião sobre esta fisionomia. (...)

(...) O original no entanto adota para o público e mesmo para os mais íntimos amigos uma fisionomia extremamente agradável, que traduz benevolência, coração aberto e saudável, bom humor. Como vê, a luz nos desvenda outro aspecto e não a esconderia nem com meia dúzia de pacientes tentativas de minha parte. Aqui está o homem, dissimulado, sutil, duro, imperioso e frio como o gelo. Veja estes olhos! Gostaria de estar à sua mercê? E esta boca! Poderia sorrir alguma vez? E, contudo, se a senhora visse o benigno sorriso do original! Mas o pior é que o retrato será gravado por ser ele pessoa eminente." (HAWTHORNE, p.67-68).

Discursos desse tipo poderiam ser propostos exaustivamente, pois a fotografia em seus primórdios explora a problemática da homologia, embora a prática fotográfica apontasse para o uso de truques que visavam abrandar os resultados por demais rigorosos da imagem técnica. Se a ideologia da autenticidade conquista para a fotografia as simpatias da sociedade, que funde numa única dimensão "reprodução" e "expressão", essa mesma ideologia será usada como argumento contrário a suas pretensões a alcançar o estatuto artístico por parte dos defensores das técnicas

tradicionais de criação. São poucos os partidários da arte a exibirem a postura de Lamartine. O poeta que, em 1858, denominara a fotografia "aquela invenção do acaso que nunca será arte, mas um plágio da natureza por parte da ótica", é capaz de rever sua primeira opinião diante dos retratos de Adam-Salomon, que acabam de convertê-lo ao novo meio:

"A fotografia, contra a qual lancei um anátema, impulsionado pelo charlatanismo que a desonra multiplicando as cópias, a fotografia é o fotógrafo. Desde que admiramos os maravilhosos retratos tomados no esplendor do sol por Adam-Salomon, não dizemos mais que é um ofício: é uma arte. É mais que uma arte, é o fenômeno solar no qual o artista colabora com o sol." (*apud* DE PAZ, 1986, p.135-136).

A atitude de Lamartine é isolada, uma vez que poucos artistas e críticos se mostram dispostos a perceber as qualidades expressivas da imagem fotográfica para além do estatuto da homologia. Nesse contexto, deve ser inserida a célebre diatribe de Baudelaire contra a fotografia e o realismo publicada em 1859, na qual a imagem técnica e a poética do presente se tornam um fenômeno único pelo fato de destruírem o que para ele constituía a essência da arte - o belo, o impalpável, o imaginário e o devaneio. Partidário da concepção romântica de arte, alicerçada na idéia de invenção, Baudelaire não podia aceitar um tipo de imagem que se lhe afigurava como a negação daquilo que defendia. Acreditando que na fotografia não cabia a intervenção do indivíduo criador, Baudelaire não concede nenhuma mar-

gem de liberdade ao fotógrafo, vendo na operação fotográfica apenas a procura da reprodução fiel da natureza.

No caso de Baudelaire e de outros críticos da fotografia de nada serviria enumerar os exemplos de Fox Talbot, Hill, Nadar, Julia Cameron, Adam-Salomon e contrapô-los ao empreendimento de Disdéri, pois para eles não tinha sentido a idéia de uma fotografia artística e de uma fotografia industrial, de um repertório e de uma sintaxe herdeiros das artes plásticas e dum repertório e de uma sintaxe, herdeiros das artes plásticas e de um repertório e de uma sintaxe baseados em truques e em diferentes técnicas de falsificação. Baudelaire condenava a fotografia em sua própria gênese, não apenas em seus resultados: por isso, não percebia qualquer tipo de possibilidade expressiva para a imagem mecânica.

Ao perseguirem e defenderem uma visão de arte dissociada das exigências sociais do momento, muitos críticos da fotografia detectam na nova arte a causa imediata da emergência do realismo pictórico e literário, quando, mais acertadamente, se deveria falar de uma coincidência temporal e de um clima comum anti-romântico e permeado pela exigência de uma objetividade que punha fim à poética do eu profundo e do devaneio. O que essas críticas não explicitam é algo que pode ser considerado sua motivação básica: o embate entre mecanização e criação que a fotografia transformava num dado concreto.

A partir do último quartel do século XVIII, a sociedade européia é confrontada com um novo tipo de paisa-

gem e com novos instrumentos de produção e locomoção, que não modificam apenas os hábitos sociais, mas as próprias concepções de arte e de criação. Se a evasão romântica é produto dessa nova situação, a fotografia e a filosofia positivista são igualmente seus produtos, testemunhas de duas reações dicotômicas ao universo da industrialização. Idealismo e realismo como princípios conflitantes informam duas concepções de cultura: uma que defende os antigos privilégios e as antigas hierarquias; outra que percebe a existência de novos atores sociais e que deseja responder à demanda de uma sociedade em expansão, para a qual a *quantidade* e a *serialização* são os princípios impulsionadores das novas leis do mercado.

É por isso que o daguerreótipo perde em pouco tempo seu encanto primitivo e cede lugar às imagens sobre papel a partir dos anos 50, marcando a passagem do *único* para o *múltiplo*, da *produção singular* para a *reprodução*. Fox Talbot, autor das primeiras imagens sobre papel (calótipos), parece ser ressarcido da injustiça sofrida anos antes, pois suas experiências permitiam atender às exigências do nascente mercado de massa e a suas novas estratégias de circulação e difusão.

O fato de que a serialização é o princípio conformador do consumo de imagens na segunda metade do século XIX pode ser comprovado pelo incremento rápido de novas técnicas de produção que, num espaço de tempo muito curto, irão propiciar o aparecimento das primeiras câmaras portáteis.

Uma vez que o calótipo não respondia às exigências de exatidão criadas pelo daguerreótipo, em 1851 é proposto o processo do colódio úmido que, apesar de bastante complicado, consegue tomar o lugar dos inventos de Fox Talbot e Daguerre. Os aperfeiçoamentos propostos por Scott Archer são levados adiante por Burgess, Kennett e Bennett que inventam as chapas de gelatina-bromuro, fabricadas em laboratório e armazenáveis por um longo tempo (1878); por Goodwin, que lança a película de nitrocelulose (1887), sucedida um ano depois pela película de celulóide de Carbutt; por Eastman que, em 1889, apresenta a película de rolo de nitrocelulose.

A partir do processo da gelatina-bromuro, a fotografia torna-se um bem de consumo cada vez mais corriqueiro: entre 1888 e 1890 são colocados no mercado vários aparelhos portáteis, muitos dos quais disfarçáveis ou no formato de bolsas, relógios, livros. Os aparelhos mais famosos são as Kodaks, nome inventado de propósito para ser compreendido em todas as línguas. A primeira Kodak é lançada por Eastman em 1888: pesa 680 gramas, custa vinte e cinco dólares e inclui uma película com cem poses revelada pela fábrica, que se encarrega de remeter um novo rolo ao cliente. Em 1895 é a vez da Kodak Pocket, que custa cinco dólares e permite doze tomadas com a grande vantagem de poder ser carregada e descarregada em plena luz. Cinco anos

mais tarde surge no mercado a Kodak Brownie, destinada às crianças: custa um dólar e prevê a produção de seis imagens.

Chamar a atenção para os processos técnicos é muito importante no caso da fotografia porque a eles correspondem simetricamente as modalidades de circulação da nova imagem. Se, entre 1839 e o começo dos anos 50, a fotografia ainda é um fenômeno de elite por seus altos custos, o momento do colódio úmido é dominado pela figura de Disdéri, que inventa o cartão de visita fotográfico, conferindo à imagem técnica uma verdadeira dimensão industrial (1854). A partir do processo da gelatina-

O realismo da imagem fotográfica é um fato histórico e não ontológico

bromuro, a fotografia torna-se um fenômeno de massa, abrindo-se a novas possibilidades como a ilustração de jornais e revistas no final do século. É nesse contexto que a fabricação de aparelhos portáteis coloca a fotografia ao alcance de todos, fazendo com que o público transite da *coleção* à *produção* de imagens numa escala até então inimaginável. As idéias de Daguerre encontram plena aplicação nesse momento, que traz um fato novo à percepção: a possibilidade de captação do movimento, que obriga os artistas plásticos a reverem suas posturas e a colocarem a arte sob o signo da convenção e não mais da interpretação da natureza.

Esta última problemática recoloca uma questão central na fotografia, aquela de sua função e do estatuto da

representação. O realismo da imagem fotográfica é um fato histórico e não ontológico. A sociedade do século XIX confere realismo à fotografia para "confirmar-se a si mesma na certeza tautológica de que uma imagem do real, conforme com sua representação da objetividade, é verdadeiramente objetiva." (BOURDIEU, 1979, p.122). Construção ideológica, pois, que escamoteia o código e os vários empréstimos às artes plásticas, a fotografia oitocentista jamais teria usado para si a etiqueta "documental", uma vez que ela só se percebia dessa forma, como tradução exata e fidedigna da realidade. Só nega esse estatuto quando quer ser considerada arte e envereda pelos confusos caminhos da alegoria e do pictorialismo, que a levarão a negar seus traços fundamentais e a tentar rivalizar com a

pintura em termos compositivos e estilísticos.

A fotografia não é um fato natural, como o século XIX poderia fazer supor, mas um objeto cultural que responde a um projeto preciso e cujo significado não pode dispensar a análise do momento em que surgiu. A ênfase na objetividade é uma função social: corresponde a uma visão de mundo enraizada na racionalidade do processo industrial e não pode ser reduzida a um dos momentos da gênese da imagem - a inscrição de um objeto na superfície fotossensível graças à ação da luz. Se isso acontece, não se pode esquecer que a câmara, na qual o processo ocorre, molda um espaço arbitrário e predeterminado, cuja objetividade pertence à ideologia e não à natureza ou a uma inexistente percepção natural.

NOTAS

¹Segundo Paul Jay é necessário rever a afirmação de que, no caso de Niépce, a exposição durava oito horas. Esse dado, encontrado na correspondência do artista, deve referir-se à duração global do processo e não apenas à tomada do ponto de vista. [JAY, 1989, p.21].

²Na introdução a *O lápis da natureza*, Fox Talbot reverá a postura de 1839, ao afirmar: "(...) embora o daguerreótipo não fosse uma concepção tão inteiramente nova como Daguerre e o Instituto Francês imaginavam, e embora meus próprios trabalhos tivessem sido antecipados mais diretamente por Wedgwood, os progressos foram tão grandes em todos os aspectos, que penso que o ano de 1839 pode ser considerado de fato a data real do nascimento da arte fotográfica, isto é, sua primeira revelação pública ao mundo". (FOX TALBOT, 1969).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOURDIEU, Pierre. *La fotografia: un arte intermedio*. México: Nueva imagen, 1979.
- DE PAZ, Alfredo. *L'immagine fotografica: storia, estetica, ideologie*. Bologna: CLUEB, 1986.
- HAWTHORNE, Nathaniel. *A casa das sete torres*. São Paulo: Circulo do Livro, [19- -].
- JAMMES, André. L'événement Arago. In: *1839 La photographie révélée*. Paris: Centre National de la Photographie et Archives Nationales, 1989. p.23-24.
- JAY, Paul. Nicéphore Niépce. In: *1839 La photographie révélée*. cit., p.13-21.
- ROUILLÉ, André. *L'empire de la photographie*. Paris: Le Sycomore, 1982.
- TALBOT, William Henry Fox. *The pencil of nature*. New York: Da Capo, 1969.
- TRACHTENBERG, Alan (Org.). *Classic essays on photography*. New Haven: Leete's Island Books, 1980.