

OS CONTINENTES PRIMITIVOS DA FOTOGRAFIA

O que é a fotografia? Eis uma questão que não deixa de ter importância e implicações, principalmente quando se quer definir as ações de proteção patrimonial da fotografia, o que torna necessário circunscrever o próprio fenómeno fotográfico e questionar os limites do campo a ser protegido.

Os países europeus que presenciaram o aparecimento do falo fotográfico (o que chamamos a invenção da fotografia) não se interrogaram muito sobre esta questão, pois eles seguiram o curso dos acontecimentos, uma aparente transformação (às vezes rápida) das técnicas fotográficas; e, a cada etapa, integraram o presente numa espécie de sequência lógica e cronológica percebida como esquema linear mais ou menos adornado de bifurcações. O próprio nascimento da fotografia foi submetido, nos seus primórdios, a uma análise linear semelhante e isto desde o texto de François Arago de 19 de agosto de 1839 (anúncio oficial do daguerreótipo): os acontecimentos parecem suceder-se, encaixados sobre uma linha do tempo e também sobre uma linha de idéias técnicas, numa única direção geral que desmbo-

caria na fotografia. Os próprios precursores, que se supõe atuassem, desde o século XVI, seja em torno da câmara escura, seja no domínio mais incerto da sensibilidade química, são todos selecionados de tal forma que seus trabalhos participam de uma maneira ou de outra do advento da fotografia. Ora, sabe-se perfeitamente que no verão de 1839 trata-se, enquanto realização efetiva e por certo espetacular, tão somente do daguerreótipo, considerado como uma conquista por si só; mas sabe-se também, e desde muito tempo, que o daguerreótipo não é a fotografia ou vice-versa: a fotografia ultra-passará em muito o daguerreótipo. Todavia, François Arago dá a entender que as pesquisas antigas e mesmo as pesquisas contemporâneas (de Nicéphore Niépce [1765-1833], Hippolyte Bayard [1801-1887] e William Fox Talbot [1800-1877]) caminham num mesmo sentido, que elas concorrem para uma mesma invenção unitária, que se auxiliam umas às outras e que se completam, sem se prejudicar, para chegam ao daguerreótipo. Mas nesta análise há um engodo que fez perceber uma sinergia quando há dispersão, uma homogeneidade quando os fatos são heterogêneos; e nós podemos compreender porque, em 1839, Arago “faz de conta” que está face a uma pesquisa unitária: ele

deve gerir um fato político – uma invenção comprada pelo governo francês, oferecida ao mundo todo e destinada a desafiar a superioridade inglesa no domínio das técnicas. O que está em jogo é tão importante que Arago se empenha em fazer desaparecer toda possibilidade de dúvida acerca desta novidade técnica francesa. Mas, já no verão de 1839, ele deve fazer face às reivindicações: de Talbot, que começou a se fazer ouvir em janeiro de 1839; de Bayard (mais confidencial, com quem Arago encontrou-se em maio de 1839); dos herdeiros de Niépce falecido em 1833. Estes estão por hora mantidos em discrição, graças ao dinheiro que recebem do governo. A história da fotografia, não obstante, ratificou o esquema linear, o de uma sucessão de pesquisas transformadas em filiação e derivação de uma para outra: de Niépce para Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) e depois para Talbot. A presença de ancestrais-precursosos prestigiosos e misteriosos situa igualmente estes personagens numa filiação de gerações, quase mítica, que legitima vários séculos de pesquisas infrutíferas e naturalmente desordenadas, pelo súbito aparecimento de uma solução apresentada como global e definitiva.

No entanto, é possível mostrar que, na realidade, não há determinado problema sobre o qual diversas pessoas interviriam ao longo dos séculos, nem mesmo vários problemas ordenados. A orientação de todos estes fatos técnicos a posteriori é artificial e esconde a diversidade de orientações experimentais, que só muito raramente tinham por objetivo isto que nós chamamos de a fotografia. A novidade da invenção de Daguerre, conhecida nos meios parisienses desde 1838, teve como efeito reorientar Talbot, estimular Bayard e minimizar temporariamente Niépce. Torna-se, pois, ne-

cessário recolocar estes quatro personagens no jogo das ideias, renunciando ao esquema linear e considerando, pelo contrário, que suas pesquisas se situam em pontos divergentes do horizonte que denominamos, em outra ocasião,¹ “os pontos cardeais” como direções possíveis que a fotografia iria tomar em seguida, sobre uma carta de navegação.

CONTINENTE-NIÉPCE

Cumprе volharmos a Nicéphore Niépce, que inicia, de fato, este processo de filiação ou de encadeamento, pois, como se sabe, é ele que orientará as pesquisas de Daguerre após o contrato assinado entre os dois, em 1829. E é preciso, acima de tudo, tentar compreender o que Niépce pesquisa: após os trabalhos de invenções mecânicas (a máquina denominada pyrèolophore, em 1806-1807), ele está à procura de aplicações da litografia que ele sabe tratar-se de um novo meio de produzir imagens múltiplas (a litografia foi inventada na Áustria, em 1796, por Senefelder). O início de suas tentativas para fazer aparecer imagens na câmara escura é marcado pela utilização de pedras litográficas que ele encontra em sua região, perto de Chalon-sur-Saône. Após ter tentado vários materiais como suporte (vidro, papel) e diversos reagentes, gazosos ou líquidos, Niépce opta em definitivo por uma chapa de metal (estanho) revestida de um produto frõssensível, o betume da Judéa. A escolha destes materiais também não se faz mais ao acaso, na medida em que ela corresponde de fato a uma adaptação dos processos de gravura à água forte. A idéia de Niépce é realmente que a “imagem” obtida na câmara escura sobre a chapa deve ser gravada

¹ Michel Frizot, Les points cardinaux, 1839 *La photographie révélée*, Paris: Centre National de la Photographie, 1989.

em ôco para que esta placa sirva de matriz à multiplicação, por impregnações de tinta e por impressões. Neste processo, o betume da Judeia, fotossensível, é um protetor da superfície metálica contra o ataque ácido, onde houve um maior impacto de luz, e a chapa é tingida de negro nas cavidades produzidas pelo ácido, onde a luz foi fraca. Pouco habil nestes métodos, Niépce fez gravar suas chapas pelo célebre gravador parisiense Lemâtre. Era sua ambição reproduzir tanto as gravuras já existentes (tais como a do Cardeal d'Amboise, ou a de Raphael), como reproduzir, sob a forma de impressão à tinta, as “vistas” que ele pudesse obter diretamente na câmara escura. E neste estágio que suas pesquisas foram interrompidas. Vê-se, portanto, que longe de preparar plenamente o “advanto da fotografia” dos anos 1850 ou 1860, as pesquisas de Niépce correspondem ao que nós chamamos

de fotogravura, isto é, à produção de matrizes, geralmente metálicas, análogas às da gravura. De resto, não foi por acaso que estas pesquisas foram retomadas por seu primo Abel Niépce de Saint-Victor no final dos anos 1840 e que todos os praticantes da fotogravura se lembrassem de sua dívida para com ele (Poitevin, por exemplo). No final do século, Niépce é progressivamente reabilitado, à medida que se desenvolvem os métodos de fotogravura que logo vão introduzir a fotografia na ilustração da imprensa e dos livros. A maneira de Niépce conceber a fotografia — que ele chama de heliografia — corresponde, portanto, a métodos que só se tornarão importantes de forma gradativa, mas que regulam a existência de numerosos artefatos fotográficos não desprezíveis, como a imprensa ilustrada, os livros e as reproduções fotomecânicas.



L. J. M. DAGUERRE “VISTA DE BRÉCOURT-MANSIF”
1845. DAGUERATÓTIPO. ARquivo DA SOCIÉTÉ FRANÇAISE
DE PHOTOGRAPHIE (PARIS)

CONTINENTE-DAGUERRE

Ainda que Daguerre, entre 1833 e 1837, só tenha podido basear suas pesquisas sobre as de Niépce, já que se sabe perfeitamente que ele não havia realizado nenhuma experiência de natureza fotográfica quando ambos se encontraram entre 1827-1829, podemos, no entanto, atribuir-lhe dois méritos: uma considerável melhoria das condições de tomadas de vistas com uma câmara escura de boa fabricação, o que significa o domínio da parte ótica do sistema; e o aperfeiçoamento de processos bastante confiáveis que adaptam certos materiais de Niépce, integram outros e permitem obter uma imagem de grande qualidade. A chapa de cobre revestida de uma superfície de prata é uma continuação direta dos procedimentos de Niépce, mas a sensibilização da prata pelo iodo e a revelação de uma imagem latente pelos vapores de mercúrio são contribiuições incontestáveis de Daguerre, sobre as quais, inclusive, não se sabe se ele pôde imaginá-las sozinho ou com alguma ajuda. A questão que nos ocupa consiste sobretudo em saber qual a natureza da invenção de Daguerre, o daguerreótipo, já que se considera, desde 1839, que ele constitui o primeiro elo da invenção fotográfica. Não obstante a prática do daguerreótipo conhecer um crescimento nos anos 1840 na Europa, esta expansão cede lugar nos anos 1850 à fotografia sobre papel e desaparece nos anos 1860, ao passo que este período é bastante rico para o que nós chamamos “a fotografia”. O daguerreótipo poderia ter seguido a sua vertente niépceana, já que sua superfície podia ser gravada à acido, mas todas as tentativas da época foram pouco concludentes. Convém, então, olhá-lo na sua especificidade: a de um objeto único, brilhante, “especular” (sua superfície é a de um espelho) que se presta sobretudo ao tratamento conservado em um estojó — em oposição

às imagens habituais sobre papel. Cumpre lembrar ainda que Niépce visava às tiragens múltiplas sobre o papel. Com o daguerreótipo, nos deslocamos então do domínio da reprodução e também da ilustração gravada, da imagem-papel, para chegarmos a uma espécie de *icone fragile*, incerto, que não é feito de relações de brancos e de pretos como outras imagens. A isto se acrescenta sua grande precisão e o fato, construído por todos os seus contemporâneos, que ele registra todos os detalhes, mesmo os mais ínfimos ou anódinos. É uma impressão luminosa, visível em certas condições de iluminação e mais um objeto que uma imagem. Pode-se comparar o daguerreótipo à novidade da tela da televisão no século XX. A noção de imagem única em fotografia não teve uma grande carreira (ela está, no entanto, presente na Polaroid ou no raiograma-fotograma dos anos 1920), mas não é certo que ela não possa vir a renascer sob uma ou outra forma, com uma técnica que lhe desse uma maior popularidade.



W. H. FOX TALBOT "DOIS HOMENS À MESA", 8 DE ABRIL DE 1842. NEGATIVO DE PAPEL. IN: 1839: LA PHOTOGRAPHIE REVÊTE. PARIS: CENTRE NATIONAL DE LA PHOTOGRAPHIE, 1989.

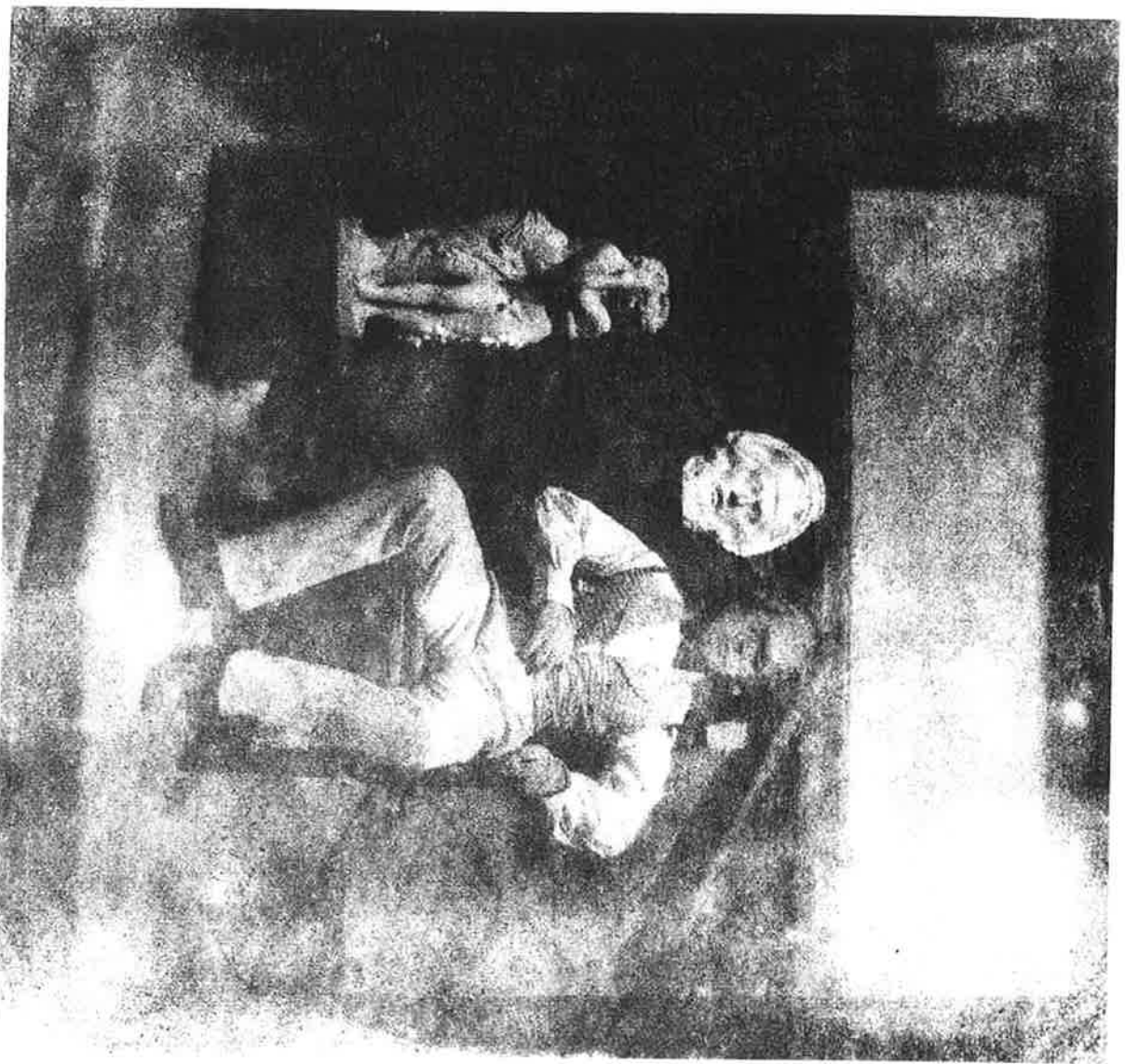
CONTINENTE-TALBOT

Quando soube, no início de 1839, que Daguerre tinha descoberto um processo para obter imagens estáveis na câmara escura, Talbot quis fazer valer sua anterioridade, que para ele remontava ao ano de 1834, embora não soubesse exatamente qual era a natureza da invenção de Daguerre. Ora, seus métodos eram tão distintos que esta comparação não podia ser estabelecida. Todavia, isto teve como efeito o relançamento das pesquisas de Talbot sobre as imagens obtidas com papéis fotossensíveis aos sais de prata. Os *photogenic drawings*, da forma que Talbot os produziu antes de 1839, são realmente impressões, isto é, silhuetas negativas de um objeto. É antes de mais nada pela aceitação desta fase "negativa" ou "invertida" que Talbot se distingue no campo fotográfico, pois ele não pretende deter-se nesta etapa e sim repeti-la, para invertê-la novamente, e propor uma imagem em valores naturais (positiva). De resto, Talbot opera (como Niepce) tão bem com uma câmara escura (vistas de exteriores) como em luz direta para "reproduzir" gravuras, folhas ou rendas. Mas a grande vitória de Talbot será aquela de 1840, quando ele descobre o princípio da imagem latente e do desenvolvimento: revelação daquilo que não aparecia de imediato na camada sensível. Isto acelera de tal modo as operações de tomadas de vistas que, em consequência, a fase de produção do negativo, mais acessível, torna-se a etapa principal do ato fotográfico. De algum modo, o negativo reforça sua posição -- numa época onde é bastante difícil pensar as coisas nestes termos -- e torna-se o equivalente de uma matriz de gravura permitindo imprimir (*to print*) um grande número de imagens reproduzidas de um mesmo cliché. Se a noção de imagem fotográfica múltipla atinge neste momento o seu apogeu, quando ela é

plenamente produtiva, pode-se sublinhar que é pelo uso do negativo, que não era uma realidade para Niepce. É pois neste aspecto que residem as contribuições específicas de Talbot: uma certa rapidez da operação, uma etapa intermediária fundamental (o negativo) e a possibilidade de jogar posteriormente com as diversas operações de tiragem para modificar ligeiramente a imagem, insirir em determinadas zonas, etc. A rigor, uma imagem de Talbot pode ser em parte desenhada ou tratada manualmente, sem que isso seja ofensivo. O ato de Talbot ter publicado desde 1844 as imagens do seu álbum *Pencil of nature* é bastante sintomático do desempenho que ele atribui à fotografia em uma nova economia da imagem: o papel de ilustração, de meio, de comentário. A fotografia adquire, então, as características que nós conhecemos ainda hoje quando utilizamos este termo: ela é ao mesmo tempo obra mecânica, obra manual e uma espécie de impressão direta, duplicação da realidade sobre o papel. Cumprido destacar também que Talbot é o primeiro a dar um sentido específico às suas imagens, interrogando-se sobre o que se pode fazer de novo com este processo e mostrando que se pode organizar objetos reais ou personagens para dizer alguma coisa que seja do domínio da poesia, da retórica ou da representação (uma pesquisa que é estranha a Daguerre).

CONTINENTE-BAYARD

Considerando que Hippolyte Bayard também deu início às pesquisas, e com sucesso, nos primeiros meses de 1839, sem dúvida alertado pelas novidades do daguerrotipo, ele deve ser reconhecido como um destes inventores divergentes da fotografia. Porque, desconhecendo o que já tinha sido realizado, ele faz proposições pessoais que serão menosprezadas por Arago



HIPOLYTE BAYARD, "AUTO-RATRATO", c. 1839.
POSITIVO DIRETO.
ACQUARO DA SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE PHOTOGRAPHIE
(PARIS).

ou Biot, a quem ele as havia mostrado. Se podemos compreender que estes dois estavam muito mais interessados pelos resultados excepcionais do daguerreótipo, nem por isso os positivos diretos de Bayard são uma via desprezível destinada a ficar “sem futuro”. As imagens têm a particularidade de ser obtidas sem intermediário, diretamente na câmara escura, a partir de um papel de sais de prata previamente escurecido que vai clarear nas zonas que receberem a luz. Elas são por natureza únicas e não reproduzíveis. O processo de Bayard pode parecer anedótico, mas a idéia reaparece, no entanto, na Polaroid e ela talvez só tenha sido deixada de lado por negligência (a unicidade às vezes é um fator importante na criação artística). De qualquer modo, Bayard, desiludido, abandona ele próprio sua idéia, sem dúvida no início dos anos de 1840, para se dedicar aos processos de Daguerre e de Talbot, explorando por seu lado a nova linguagem que a fotografia permite ao criar imagens completamente insólitas (autorretratos, vistas de objetos ou fatos na rua).

Ao termo desta breve análise dos primórdios da fotografia e das suas condições de aparecimento num vasto sistema de imagens, cumpre concluir que a história da fotografia – e, em especial, a história dos processos fotográficos – é uma espécie de navegação entre estas primeiras proposições de Niépce, Daguerre, Talbot e Bayard, proposições essas que jamais são estanques, às quais se acrescentam periodicamente novas direções ao sabor dos aportes tecnológicos. Pois, para que um processo seja viável, é preciso que a técnica seja otimizada e reproduzível industrialmente.

Podemos afirmar que não houve, por volta de 1839, a resolução de um problema dado; seria, inclusive, difícil determinar quem o teria resolvido plenamente, questão que desencadeou todas as polémicas que a fotografia conheceu. Não se pode reduzir a história do meio à melhoria progressiva de alguma coisa que teria sido fixada de início sob uma forma primitiva insufficientemente elaborada. É sem dúvida preferível ver as invenções como ilhéus ou continentes primitivos entre os quais se pode circular, ou acostar, cada um reservando possibilidades de desenvolvimento, que aparecerão ou não, que serão relegadas para serem retomadas mais tarde, etc. Esses continentes descobertos pelos inventores continuarão às vezes pouco explorados, como existem ainda hoje zonas inexploradas; outros tornar-se-ão, ao contrário, densamente povoados. No país “fotografia”, os continentes Niépce e Talbot são economicamente dominantes. A fotografia americana que, sem dúvida, se desenvolverá futuramente, será um destes países onde se poderá fazer crescer grãos trazidos do território Niépce, Daguerre, etc, ou de seus híbridos.

Estas reconsiderações têm também por consequência nos fazer ver como “fotografias” todas as lembranças acumuladas nesta intensa circulação intercontinental sobre o planeta fotografia e aceitá-las como objetos patrimoniais fotográficos, quer sejam artísticos ou não, sobre papel ou não, impressos ou não, argênteos ou pigmentados: do cartão-postal ao conjunto de imagens médicas, do livro à fotografia de amador, todos descendentes de idéias fotográficas ancestrais.

N. E.: Respeitamos a grafia Niépce, com acento agudo, segundo M. Fritsch e Paul Lay no livro *Niépce*. Paris: Centre National de la Photographie, 1983