

TEXTO & ARTE 3

FOTOGRAFIA

USOS E FUNÇÕES NO SÉCULO XIX

Annateresa Fabris (org.)



770
F76L
E.2

Texto & Arte
Plínio Martins Filho



Reitor: Roberto Leal Lobo e Silva Filho
Vice-reitor: Ruy Laurenti

EDITORA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Presidente: João Alexandre Barbosa
Assessor da Presidência: Duda Machado
Diretor Editorial: Plínio Martins Filho

Comissão Editorial:
Presidente: João Alexandre Barbosa. *Membros:* Celso Lafer, José E. Mindlin,
Oswaldo Paulo Forattini e Luiz Bernardo F. Clauzet (1946-1990).

FOTOGRAFIA

USOS E FUNÇÕES NO SÉCULO XIX

Annateresa Fabris (org.)
Solange Ferraz de Lima
Ricardo Mendes
Mariã Cristina Wolff de Carvalho
Silvia Ferreira Santos Wolff
Vânia Carneiro de Carvalho
Margot Pavan
Helouise Costa



5. Arquitetura e Fotografia no Século XIX	
Maria Cristina Wolff de Carvalho	
Sílvia Ferreira Santos Wolff	131
6. A Fotografia e o Sistema das Artes Plásticas	
Annateresa Fabris	173
7. A Representação da Natureza na Pintura e na Fotografia	
Brasileiras do Século XIX	
Vânia Carneiro de Carvalho	199
8. Fotomontagem e Pintura Pré-Rafaelista	
Margot Pavan	233
9. Pictorialismo e Imprensa:	
O Caso da Revista <i>O Cruzeiro</i> (1928-1932)	
Helouise Costa	261
Fonte Iconográfica	293
Sobre os Autores	297

APRESENTAÇÃO

Pensar a fotografia não implica apenas refletir sobre um certo tipo de imagem ou sobre um sistema de trocas simbólicas. Tal reflexão requer bem mais, pois, desde o início, a fotografia demonstrou ser um agente de conformação da realidade num processo de montagem e de seleção, no qual o mundo se revela “semelhante” e “diferente” ao mesmo tempo.

Imagem de múltiplos significados, que se presta, por sua própria natureza, a enfoques diferenciados, a fotografia é abordada neste livro a partir de visões particulares, de microanálises, em grande parte fruto da disciplina de pós-graduação *A Fotografia: Usos e Funções no Século XIX*, ministrada na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo no 1º semestre de 1989. A opção metodológica que guia o livro é clara e determinada, pois busca compreender o fenômeno em aspectos bem peculiares, a

partir de um certo tipo de trajetória, no qual a generalização cede lugar a análises precisas.

O livro articula-se em dois blocos específicos, alicerçados em dois eixos de relações – sociedade e arte. Para tornar o discurso particular mais claro, cada bloco é introduzido por uma análise da questão em termos mais amplos para que o leitor conheça o panorama antes de adentrar o universo do pormenor, no qual descobrirá novas possibilidades de visualização ou, pelo menos, um enfoque mais aderente ao assunto estudado.

A não-opção por uma circunscrição geográfica do fenômeno analisado é também proposital: deseja-se demonstrar o modo de expansão de uma estratégia de consumo icônico, que não conhece fronteiras ou barreiras e que acaba por determinar modalidades semelhantes de fruição em sistemas sociais diferenciados.

Annateresa Fabris

1. A INVENÇÃO DA FOTOGRAFIA: REPERCUSSÕES SOCIAIS

Annateresa Fabris

Pensar a fotografia em suas múltiplas relações com a sociedade oitocentista implica, como primeira operação crítica, analisá-la à luz das especificidades das “imagens de consumo”, daquelas imagens impressas e multiplicadas, que constituem o esteio da comunicação e da informação visual desde a Idade Média e que determinam a visualidade própria da era pré-fotográfica.

Dos três momentos da história das imagens de consumo anteriores ao advento da fotografia – idade da madeira (século XIII), idade do metal (século XV), idade da pedra (século XIX), correspondentes respectivamente às técnicas da xilogravura, da água-forte e da litografia¹ –, só reteremos o terceiro, pois as raízes do consumo fotográfico já estão presentes naquele litográfico, que responde

1. A. Gilardi, *Storia Sociale della Fotografia*, Milano, 1976.

a uma série de demandas e exigências geradas pela Revolução Industrial.

No processo litográfico, descoberto em 1797 por Alois Senefelder, o desenho original e o desenho impresso são praticamente idênticos. Não é mais preciso retocar, traduzir o primeiro num outro meio expressivo, o que liberta o artista da constrição do esquema linear. O desaparecimento do gravador de interpretação é acompanhado pelo aparecimento simultâneo da informação visual de primeira mão. Se acrescentarmos a isto fatores como facilidade de execução, baixo custo dos equipamentos, recuperação das pranchas, arquivamento do desenho no papel, compreenderemos o alcance da revolução litográfica.

Se lembrarmos que, no século XIX, uma parcela considerável da população é analfabeta, enquanto se torna cada vez maior a necessidade de informação visual – ampliada para a propaganda política e para a publicidade comercial – concordaremos com Ivins, quando este afirma que, naquele momento, a imagem impressa alcança a maioria, não apenas numericamente, mas por sua destinação difusa e indiferenciada².

O processo de produção industrial é determinante para esta maioria, na medida em que estabelece uma diferença crescente entre as modalidades e os ritmos de produção da imagem e aqueles dos bens materiais. Face a uma demanda cada vez maior, a produção de imagens vê-se obrigada a pautar-se por novos requisitos: exatidão, rapidez de execução, baixo custo, reprodutibilidade.

Se a litografia representa um ponto culminante na definição de um novo estatuto da imagem, precedida pelo retrato em miniatura, pela silhueta, pelo fisionotrago – os dois últimos proporcionam rapidez de execução, preço módico, produção em série –, não se pode esquecer que também as pesquisas químicas tentam fornecer soluções capazes de satisfazer o novo consumo icônico. Desde fins do século XVIII são feitas várias experiências na França e na

2. W. M. Ivins Jr., *Imagem Impresa y Conocimiento*, Barcelona, 1975, p. 135.

Inglaterra para obter superfícies sensíveis à luz e para fixar as imagens, graças ao emprego de sais de prata. Esses processos, associados à câmara escura, lançam as bases do princípio da fotografia.

O fato de cientistas como Charles e Davy terem conseguido fixar apenas temporariamente as imagens e, assim mesmo, não terem levado adiante suas pesquisas e de a solução do problema ser encontrada por artistas como Niepce e Daguerre é apenas aparentemente paradoxal, se levarmos em conta os argumentos de Rouillé. Enquanto artistas – pintor de cenários/inventor do diorama e litógrafo, respectivamente –, Daguerre e Niepce são confrontados diariamente com a crescente demanda social de imagens, sentem a inadequação dos modos de produção tradicionais e a elas tentam responder, dando início a uma série de experiências que culminarão na daguerreotipia. Ao argumento de Rouillé pode ser acrescentado o de Virilio, que não se interessa tanto pelo Daguerre pintor de cenários, mas pelo “iluminador”, pelo “manipulador das intensidades e projeções luminosas, esta introdução numa arquitetura da imagem de um tempo e de um movimento absolutamente realistas e totalmente ilusórios”³, já próximo da dialética da fotografia.

O sucesso do daguerreótipo pode ser explicado por aqueles fatores que expusemos de início. Proporciona uma representação precisa e fiel da realidade, retirando da imagem a hipoteca da subjetividade; a imagem, além de ser nítida e detalhada, forma-se rapidamente; o procedimento é simples, acessível a todos, permitindo uma ampla difusão.

Rouillé analisa o entusiasmo despertado pelo daguerreótipo em termos de lógica industrial. O procedimento permite a decomposição e a racionalização da produção das imagens numa série de operações técnicas ordenadas, sucessivas, obrigatórias e simples. O ato quase místico e totalizador da criação manual da imagem cede

3. A. Rouillé, *L'empire de la photographie*, Paris, 1982, pp. 34-35; P. Virilio, *La machine de vision*, Paris, 1988, p. 93. Sobre a daguerreotipia, vide H. Gernsheim, *Historia Gráfica de la Fotografía*, Barcelona, 1967, pp. 20-26; J. – A. Keim, *Histoire de la photographie*, Paris, 1970, pp. 9-15.

lugar a uma sucessão de gestos mecânicos e químicos parcelados. O fotógrafo não é o autor de um trabalho minucioso, e sim o espectador da “aparição autônoma e mágica de uma imagem química”⁴.

Não importa que o daguerreótipo seja um *unicum* como as técnicas tradicionais da pintura e da miniatura. Seu poder de sedução está na fidelidade da imagem e no preço relativamente módico, que lhe permitem entrar em concorrência com os retratos feitos à mão. Embora não consiga atingir todas as camadas sociais, o estabelecimento de um ateliê de daguerreotipia não é muito caro, como testemunha Alophe: o material é reduzido e barato, a amortização do capital é rápida em virtude da demanda crescente. É suficiente uma centena de francos, rapidamente recuperados, face ao custo de um retrato – entre cinco e vinte francos de acordo com a dimensão da chapa⁵.

O anúncio da descoberta de Daguerre é prontamente seguido pelos anúncios de outros inventores que afirmam ter conseguido criar imagens graças à ação da luz. Entre esses, destacam-se as pesquisas de Hyppolite Bayard e de William Henry Fox Talbot, que conseguem produzir cópias sobre papel. O procedimento de Talbot – uma imagem lateíte que, transformada em negativo, gera um protótipo passível de reprodução – não chega a rivalizar com o daguerreótipo por razões técnicas, que se confundem com razões sociais.

Tecnicamente, o calótipo não oferece a mesma nitidez de reprodução (os contornos não são bem definidos) e a mesma rapidez de produção do daguerreótipo, o que faz passar para um segundo plano a possibilidade de multiplicação da imagem. Apesar desses empecilhos, o calótipo traz em si a possibilidade de interpretação do real: sua sintaxe, feita da justaposição de zonas claras e zonas escuras, permitiria ao olho selecionar os pontos sobre os quais se fixar, ao contrário dos valores lineares do daguerreótipo que determinavam um trajeto praticamente fixo, mas só poucos se dão conta desse fato⁶.

4. Rouillé, pp. 38-39.

5. *Idem*, p. 40.

6. Sobre Talbot, vide Gernsheim, pp. 28-31; Keim, pp. 15-18. Vide também M. Miraglia, “L’Età del Collodio”, in: *Fotografia Italiana dell’Ottocento*, Milano, 1979, p. 41.



Kilburn,
*Estudo Daguerreotípico
de uma jovem,*
c. 1845.

O daguerreótipo mantém sua primazia até os anos 50. Na década seguinte, perde progressivamente terreno para a fotografia sobre papel, capaz de satisfazer à necessidade de uma difusão capilar das imagens de consumo. Legros é muito claro sobre as vantagens do novo suporte, quando afirma: “só ela é capaz de dar ao infinito esta infinidade de provas que as necessidades de nossa época reclamam imperiosamente”.

Mayer e Pierson são também representativos desta linha de pensamento e não hesitam em escrever: “a civilização de nossa época está menos na perfeição dos produtos do que em sua vulgarização; a obra de arte, hoje, deve chegar a todos para revelar-lhes o sentido do belo”. A ideologia da vulgarização, da difusão da imagem em larga escala é um dos esteios do pensamento liberal então dominante, mas responde também a exigências econômicas, representando a passagem de um mercado restrito a um mercado de massa⁷.

A essa necessidade, tão enfatizada pelos contemporâneos, responde um novo vetor de pesquisas, que culmina no processo do colódio úmido, divulgado por Frederick Scott Archer em 1851. O colódio úmido permite obter um negativo de qualidade, mais nítido do que o calótipo e igualmente reproduzível, e tão preciso e detalhado quanto a imagem daguerreotípica. O tempo de exposição oscilava entre vinte segundos e um minuto para as paisagens e os motivos arquitetônicos, e entre dois e vinte segundos para os retratos pequenos.

Se um fundo preto fosse colocado atrás do vidro exposto se obteria diretamente uma imagem positiva e duradoura, o ambrótipo, também conhecido como “daguerreótipo do pobre”. O preço módico explicava-se pela qualidade inferior da imagem que conhece, entretanto, um grande sucesso.

O processo do colódio úmido é ainda bastante complicado: a placa deveria ser preparada imediatamente antes da fotografia e revelada logo em seguida na câmara escura; todas as operações não

7. Rouillé, pp. 48, 44-45.

poderiam durar mais do que quinze minutos, mas isto não impede o declínio contínuo da daguerreotipia. Os aperfeiçoamentos propostos para o processo acabam por levar à película de rolo de George Eastman, passando pelas pesadas chapas de gelatina-bromuro de Burgess, Kennett e Bennett, pela película cortada de celulóide de Carbutt, pela película de nitrocelulose de Goodwin⁸.

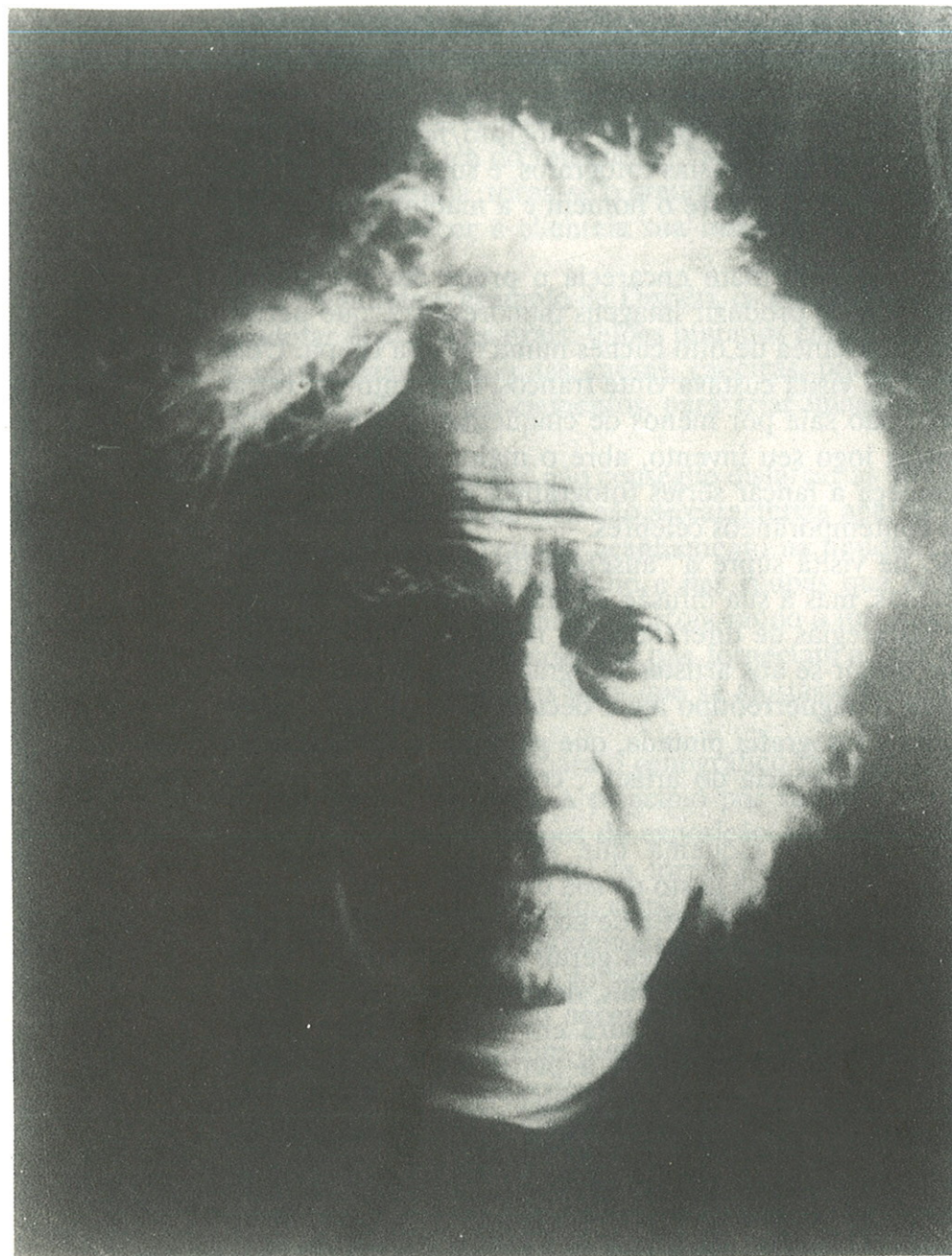
Se foram determinados três momentos fundamentais para o aperfeiçoamento dos processos fotográficos – primeiras experiências, colódio úmido, gelatina-bromuro – que levarão, em 1895, à invenção da primeira câmara portátil, carregável e descarregável em plena luz, são igualmente três as etapas nucleares da complexa relação da fotografia com a sociedade do século XIX.

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. Para diferenciar-se da fotografia corriqueira, a fotografia artística não hesita em renegar as especificidades do meio, lançando mão de uma série de técnicas como a goma bicromatada e o bromóleo, que garantem resultados semelhantes ao pastel e à água-forte.

Se Nadar, Carjat, Le Gray, Hill, Adamson e Julia Cameron são exemplos do fotógrafo como artista, atento à captação da inte-

8. Sobre o colódio úmido e a gelatina-bromuro, vide Gernsheim, pp. 33-36; Keim, pp. 34-36, 55-58.

Disdéri,
Retrato da Rainha,
1861.



Julia Cameron,
Retrato de John Herschel,
1867.

rioridade do modelo, muitas vezes próximo de resultados pictóricos, Disdéri representa, ao contrário, o protótipo do fotógrafo industrial, disposto a usar todos os truques a seu alcance para adular e seduzir a clientela. A relação pessoal fotógrafo/fotografado, que está na base das obras dos artistas fotógrafos, é substituída pela relação puramente mecânica entre o homem e a máquina instaurada por Disdéri.

Uma vez que o formato encarecia o preço das fotografias, Disdéri tem a idéia de produzir imagens menores, 6x9, que permitiam a tomada simultânea de oito clichês numa mesma chapa. Uma dúzia de cartões de visita custava vinte francos, enquanto um retrato convencional não saía por menos de cinquenta ou cem francos. Disdéri patenteia logo seu invento, abre o maior estabelecimento da Europa, começa a lançar séries fotográficas no mercado, entre as quais a dos contemporâneos célebres.

O cartão de visita supre a “ausência de retrato” nas classes menos favorecidas, mas à sua difusão capilar a alta burguesia opõe uma série de estratégias de diferenciação, negadoras da multiplicidade. Além de dirigir-se aos artistas fotógrafos, a elite social continua a privilegiar o daguerreótipo até a década de 60 e passa a preferir em seguida a fotografia pintada, que garante “a fidelidade da fotografia” e “a inteligência do artista”, como afirma uma revista contemporânea.

Em busca de um esquema que se adapte às condições econômicas e aos critérios de gosto de sua clientela, Disdéri estabelece as qualidades da boa fotografia de acordo com o seguinte programa: fisionomia agradável, nitidez geral, sombras, meios-tons e claros acentuados, proporções naturais, detalhes em preto, beleza⁹. Pauta ainda suas imagens pela pintura em voga. Aspira compor quadros de gênero, cenas históricas, a partir de modelos como Scheffer, Ingres, Delaroche, alinhando-se ao ecletismo vigente.

Ao contrário das primeiras fotografias que se concentravam no rosto, Disdéri fotografa o cliente de corpo inteiro e o cerca de

9. G. Freund, *Photographie et société*, Paris, 1974, pp. 67-68.

artifícios teatrais que definem seu *status*, longe do indivíduo e perto da máscara social, numa paródia da auto-representação em que se fundem o realismo essencial da fotografia e a idealização intelectual do modelo¹⁰. É por isso que não hesita em embelezar o cliente, aplicando a técnica do retoque. O “agradável”, ameaçado pela exatidão da fotografia, torna-se o grande trunfo do fotógrafo industrial, que pode fornecer à clientela sua imagem “num espelho”... complacente.

Seguindo o exemplo de Disdéri, os ateliês fotográficos passam a adotar aparatos teatrais: telões pintados com decorações exóticas e barroquizantes, colunas, mesas, cadeiras, poltronas, tripés, tapetes, peles, flores, panejamentos, para criar imagens de opulência e de dignidade.

O truque, porém, não consegue disfarçar as diferenças sociais. O pobre travestido de rico não se caracteriza apenas por uma pose demasiado rígida. Trai seu acanhamento na timidez com que se localiza num ambiente estranho e nas roupas que não lhe servem, muito justas ou muito largas, corroborando a informação de Carlos Lemos de que havia fotógrafos que forneciam a seus clientes vestes descosturadas nas costas para que se ajustassem a todo tipo de talhe¹¹.

Não é apenas o aparato cenográfico que caracteriza o retrato do fotógrafo industrial. A princípio por razões técnicas – ditadas tanto pelos longos tempos de exposição, que não faziam aparecer os olhos do fotografado ou os tornavam pequenos demais, quanto por falhas do novo invento, como a ausência de cor, que poderiam colocar em xeque sua pretensão à verossimilhança – e mais tarde para adular a clientela, a fotografia é submetida a operações de retoque a lápis e, quando necessário, com carmim, grafite e esfumino, e de coloração com óleo, aquarela e anilina. No caso do daguerreótipo, tais operações eram indispensáveis para que a imagem se tornasse visível, e ele acaba sendo constituído por três elemen-

10. R. Gubern, *Mensajes Icónicos en la Cultura de Masas*, Barcelona, 1974, p. 35.

11. C. Lemos, “Ambientação Ilusória”, in: C. E. Marcondes de Moura (Org.), *Retratos Quase Inocentes*, São Paulo, 1983, pp. 58-59.

tos: uma chapa de metal, na qual era registrada a efígie; um vidro, muito fino onde ocorriam as operações de retoque e coloração; um vidro mais resistente que servia de protetor ao conjunto.

Retoque e coloração são frequentemente realizados por miniaturistas e pintores de segunda linha, que recebem as informações necessárias do fotógrafo. Ao fotografar o cliente, o profissional toma uma série de informações complementares – cor da pele, dos olhos, dos cabelos – a partir das quais serão executadas as tarefas finalizadoras da imagem.

O uso de tais artifícios não é sempre bem aceito em termos críticos. Um jornal de Nápoles, por exemplo, já em 1851 aventa a hipótese de que coloração e retoque possam ser “próteses” a disfarçarem a inabilidade do fotógrafo e a alterarem o registro realista. Opondo o “trabalho da mão” à “criação a partir do real”, o jornal enfatiza o interesse dos artistas por imagens fotográficas diretas, mesmo se imperfeitas, e seu desprezo pelas “obras-primas arabescadas”¹².

Na década de 80, o uso do retoque e da coloração torna-se uma prática cada vez mais corrente, pois o fotógrafo deve enfrentar a concorrência crescente dos amadores. A intervenção artesanal, manual, torna-se o toque distintivo do fotógrafo profissional, o algo a mais que ele pode oferecer àquelas camadas da sociedade em condições de auto-representação pela difusão das câmaras portáteis.

A transformação da fotografia em fenômeno de massa altera radicalmente as concepções vigentes. A “grande fotografia” e seus esquemas pictóricos são rapidamente marginalizados diante de um novo conceito de “qualidade”, indissoluvelmente ligado à “quantidade”. Cada vez mais a fotografia se distancia da esfera do *unicum*, de preocupações estéticas alheias a seu código, apesar da persistência da vertente pictórica, abrindo-se a novas possibilidades, como a ilustração de jornais e revistas, que começa a delinear-se no final do século.

12. Apud M. Picone Petrusa, “Linguaggio Fotografico e ‘Generi Pittorici’”, in: *Immagine e Città*, Napoli, 1981, p. 57, nota 74.

Se, até os anos 80, havia uma distinção entre fotógrafos amadores, fotógrafos profissionais e pesquisadores provenientes dos campos da óptica e da química, interessados em melhorias técnicas, o fenômeno da massificação cria novas categorias. No II Congresso Fotográfico Italiano (Florença, 1899) torna-se patente a existência da seguinte estrutura de mercado: 1 – artistas fotógrafos, que “seguem seu caminho com dignidade de artista, mantêm altos os seus preços e têm sempre um grande número de clientes”; 2 – fotógrafos propriamente ditos, que “procuram, com meios escassos e sem o luxo dos primeiros, manter elevado o seu prestígio, trabalham com cuidado (...) e mantêm uma tarifa decorosa”; 3 – artífices fotógrafos, profissionais de baixo nível, muitas vezes itinerantes, cujos preços eram módicos; 4 – amadores.

O artista fotógrafo, como escrevia Gioppi alguns anos antes, se distinguiria de um profissional qualquer pela “escolha da situação”, pelo “uso racional da luz e da sombra”, pela perspectiva, pela harmonia, pelo equilíbrio, pela unidade, no caso das paisagens; pela pose, pelo fundo, pelos detalhes, pela viragem, naquele dos retratos¹³.

Disdéri, que fizera do retrato o território da “semelhança mentirosa”, é um incansável paladino da fotografia como “testemunho fiel”, advogando o desenvolvimento de um discurso específico e sua inserção no processo de produção. Em sua opinião, a fotografia deveria deixar de lado um uso apenas privado, articulado no eixo exatidão/arte, e passar a valorizar mais e mais critérios como rapidez, fidelidade, confiabilidade.

Se Alophe se refere a uma reprodução “exata” e “matemática”, Disdéri vai mais longe em seus argumentos, sublinhando o poder informativo da imagem fotográfica, que, por suas peculiaridades, seria um auxiliar precioso do processo industrial. Na qualidade de divulgadora fidedigna das inovações técnicas, a fotografia permi-

13. *Idem*, pp. 23-24; I. Zannier, “La Massificazione della Fotografia”, in: *Fotografia Italiana dell'Ottocento*, p. 90.

tiria modernizar máquinas e equipamentos, acelerar o ritmo de produção, reduzir o contingente de mão-de-obra, diminuir os custos e, conseqüentemente, enfrentar melhor a concorrência.

Não é apenas ao empregador que se aplicam os efeitos benéficos da imagem fotográfica. Ela pode ser também auxiliar do empregado, que, através dela, tem acesso a “noções úteis” e a uma “sadia emulação”. A fotografia, aliás, na visão de Disdéri, parece aplinar qualquer conflito entre capital e trabalho: dos protótipos por ela divulgados poderiam advir “utilidade moral” e “utilidade material” para os dois protagonistas do processo produtivo¹⁴.

Em seu trabalho de propaganda dos usos possíveis da fotografia, Disdéri sublinha ainda suas possibilidades no terreno publicitário – com argumentos nem sempre verdadeiros, pois a técnica litográfica, nos anos 50, era ainda mais barata e mais rápida –, no campo científico, no qual abriria um “mundo de idéias novas”, na documentação em geral, destacando-se particularmente os benefícios que traria à ciência militar, face às transformações da guerra pelo processo industrial.

Transformada em instrumento de propaganda, a fotografia começa a ser usada nas reportagens militares. A crença em sua fidelidade é tão grande que Mathew Brady chega a afirmar: “a câmara fotográfica é o olho da história”. Mas, a questão é bem mais complexa, como comprova a análise da documentação da Guerra da Criméia, realizada por Roger Fenton em 1855.

Embora suas cartas retratem os horrores do conflito, suas imagens estáticas e tranqüilas – planos gerais posados, mesmo quando parecem instantâneos de uma ação – dão conta de uma guerra limpa, incruenta. Tem-se afirmado que a firma encomendante do serviço – Agnews & Sons, de Manchester – não queria imagens que pudessem atemorizar as famílias dos soldados, mas as crueldades da guerra não eram poupadas ao público inglês pelo correspondente do *Times*, William Howard Russell. Na realidade, o trabalho documentário de Fenton sofre limitações técnicas, impos-

14. Rouillé, pp. 65-66.

tas pelas pesadas chapas de colódio úmido e pela câmara de tripé, que não permitiam a movimentação e a animação que se poderiam esperar da reportagem fotográfica.

Embora enfrentando os mesmos problemas, Brady e seus colaboradores – Alexander Gardner e Timothy O’Sullivan –, ao documentarem a Guerra Civil norte-americana, criam imagens mais diretas, mais concretas, longe de cânones retóricos ou pictóricos. A novidade de Brady e de sua equipe é prontamente percebida pelos contemporâneos, como demonstra um cronista do *Humphrey’s Journal*:

O público é devedor a Brady de Broadway por suas numerosas e excelentes vistas da “horrorosa guerra”. (...) São seus os únicos documentos sobre Bull Run dignos de fé. Os correspondentes dos jornais rebeldes são verdadeiros falsários; os correspondentes dos jornais do Norte não são igualmente confiáveis e os correspondentes da imprensa inglesa são ainda piores que uns e outros, mas Brady não engana nunca. Representa para as campanhas da república aquilo que Van Der Meulen representou para as guerras de Luís XIV¹⁵.

A fotografia incide de vários modos no imaginário social. Em suas memórias, Nadar dedica um capítulo à “fotografia homicida”, narrando um assassinato e um julgamento que teria tido um desfecho diferente se não fosse pela força da documentação fotográfica. Por tratar-se de um caso de adultério, a absolvição do marido assassino era quase certa. *Le Figaro*, entretanto, expõe em sua sala de despachos a fotografia do cadáver do amante e acaba por influenciar a opinião pública de maneira decisiva. Para compreendermos o impacto causado pela “fotografia homicida”, é necessário recorrer à descrição minuciosa de Nadar:

Um mês, seis semanas após a noite de Croissy, um marinheiro engancha, sob a ponte, com seu arpão um montão informe, horrenda aparição de sujeira. É o cadáver de um afogado em estado de putrefação avançada, reduzido de modo tão abominável que a forma humana é, a princípio, irreconhecível. Os membros foram apertados e amarrados com violência no corpo. Faixas de chumbo os comprimem com turgores lívidos; a massa informe parece o ventre pálido de um sapo. A pele das mãos e dos pés, toda encarquilhada, é cru-

15. *Apud* Gubern, pp. 62-63.



Fenton,
O Vale da Sombra da Morte,
1855.

Timothy H. O' Sullivan,
Batalha de Gettysburg,
1863.



mente branca, enquanto o rosto é de cor acinzentada. Os globos, com as pálpebras reviradas, semelhantes a dois ovos e quase prestes a explodir, saltam fora da lívida cabeça. Entre os lábios inchados, da grande boca aberta, pende a língua intumescida, meio comida pelos peixes... (...) Nunca a putrefação chegou a um estágio mais horrível do que este montão anônimo, do que esta informe carcaça destripada e mole que faria desmaiar um coveiro.

Diante da horrível imagem, a opinião pública revolta-se e pede a condenação à morte dos acusados, levando Nadar a escrever:

A foto pronunciou a *sentença* de morte, e é uma sentença sem recurso. À MORTE!!!...

(...) é tamanha a perturbação da própria justiça – pois assim é chamada – diante da imagem maldita do delito que aquela prova fotográfica acaba substancialmente por tomar o lugar de tudo e arrastar tudo.

(...) Sou dominado ao mesmo tempo pelo horror e por uma piedade infinita diante destes condenados que pagarão por quem, mais digno de condenação, é absolvido: arrastados para sempre eles e suas crianças – que *não cometeram nada* – no horror e no irreparável.

Mas, neste caso, A FOTOGRAFIA quis assim...¹⁶

Na área judiciária, a fidelidade do novo meio leva ao aparecimento da fotografia criminal e do fotorretrato. A imposição legal deste como instrumento de identificação pessoal remonta ao início do século XX e várias justificativas são encontradas para a sua adoção: possibilidade de descontos nas viagens ferroviárias, possibilidade de uso de bilhetes postais de reconhecimento, tutela da sociedade civil “contra os indivíduos perigosos, posto que se pode realizar seu recenseamento gráfico, e sua fisionomia reproduzida em muitas cópias pode ser transmitida quando se fizer necessária sua captura”.

O cerceamento da liberdade individual não é percebido no momento, sobretudo em virtude do último elemento. Um exemplo será suficiente para mostrar o efeito “milagroso” da fotografia no campo policial: entre 2 de novembro de 1871 e 3 de dezembro de

16. Nadar, *Quando ero Fotografo*, Roma, 1982, pp. 37-51.

1872, são efetuadas 375 prisões em Londres graças à identificação por ela permitida¹⁷.

O fotorretrato, na verdade, é uma extensão do princípio da fotografia judiciária, que permite estabelecer catálogos baseados nas características pessoais de indiciados e suspeitos, de acordo com um esquema bem preciso: tomadas de frente e de perfil de modo direto, sem nenhum dos truques dos ateliês fotográficos.

No início do século XX, o uso da documentação fotográfica permitirá um outro tipo de identificação. Em outubro de 1902, o mesmo Alphonse Bertillon, que havia inventado o sistema antropométrico, consegue a identificação de um criminoso graças à fotografia ampliada de suas impressões digitais.

Ao mesmo tempo em que representa a sociedade burguesa em seus feitos e realizações, a fotografia começa a interessar-se por outras realidades, voltando-se, num primeiro momento, para a captação daquela paisagem que povoava tantos quadros exóticos, sem ter sido nunca vista de perto.

O Oriente, de início, representa a concretização de um “grande sonho coletivo”, pois os primeiros temas das fotografias exóticas se concentram nos lugares e nos símbolos privilegiados pela imaginação romântica: Terra Santa, Egito, pirâmides, o cenário das Cruzadas, ruínas greco-romanas. Os fotógrafos não buscam, em suas expedições, lugares inéditos ou desconhecidos. Procuram, ao contrário, reconhecer os “lugares já existentes, como visões imaginárias, nas fantasias inconscientes das massas”, criando arquétipos-estereótipos que confirmariam uma visão já existente e conformariam a visão das gerações futuras¹⁸.

Multiplicam-se as expedições fotográficas em busca de novos registros, apesar das inúmeras dificuldades técnicas, como aquelas descritas vividamente por Maxime Du Camp em suas *Lembranças Li-*

17. Gilardi, pp. 233-234.

18. F. Alinovi, “L'Esotismo Fotografico”, in: F. Alinovi & C. Marra, *La Fotografia. Illusione o Rivoluzione?*, Bologna, 1981, p. 76.

Du Camp.
Templo de Ramsés.
1849-1851.





Samuel Bourne,
*Ruínas do Templo
de Rudra-Mala
em Siddhapur, 1865.*

terárias. Entre 1849 e 1851, Du Camp visita Egito, Síria, Palestina, Turquia, Grécia e Itália, na companhia de Flaubert. Interessado em documentar os vestígios das civilizações passadas e consciente das limitações do desenho, Du Camp aprende a técnica fotográfica e se vale dela, apesar das dificuldades inerentes ao uso do novo meio. *Egito, Núbia, Palestina e Síria*, seu livro de viagem, publicado em 1852, é resultado de um árduo trabalho, assim evocado pelo autor:

— Estávamos ainda no processo do papel úmido, processo longo, metucioso, que exigia uma grande habilidade manual e mais de 40 minutos para realizar uma prova negativa. Qualquer que fosse a força dos produtos químicos e da objetiva usada, para obter uma imagem, mesmo nas condições de luz mais favoráveis, era necessária uma exposição de pelo menos dois minutos (...) Aprender a fotografar era fácil; mas transportar o equipamento no lombo de um mulo, de um cavalo ou nas costas de um homem era um problema difícil. Naquela época não existiam vasos de guta-percha; era obrigado a usar ampolas de vidro, frascos de cristal, bacias de porcelana que um acidente poderia quebrar (...) ¹⁹.

Mas nem sempre o objetivo das expedições fotográficas é apenas informativo/documental. De um primeiro registro prototípico, voltado preferencialmente para os monumentos e a paisagem, passa-se à documentação de usos e costumes diferentes dos ocidentais, de territórios, de caminhos, com um intuito francamente propagandista. A fotografia torna-se aliada da expansão imperialista, afirmação que alguns exemplos ajudarão a comprovar.

No caso do Oriente Médio, Abigail Solomon-Godeau faz uma análise bem precisa do significado das “conquistas pacíficas” propiciadas pela fotografia, que registra pontualmente espaços, cidades, vilarejos vazios, sem nenhuma presença humana. Se a ausência humana é uma condição das primeiras fotografias, causada pelos longos tempos de exposição, desde a utilização do colódio úmido é possível animar os primitivos espaços vazios. Se, no caso das “conquistas pacíficas”, não se pode mais recorrer ao argumento técnico,

19. M. Du Camp, “Ed io imparai la Fotografia”, in: D. Mormorio (Org.), *Gli Scrittori e la Fotografia*, Roma, 1988, pp. 102-103.

é legítimo aventar a hipótese de que as imagens de um “mundo vazio” serviam de reforço e de justificativa aos intuítos expansionistas europeus.

Ao “vazio” de tais imagens, pode-se contrapor o “cheio” de John Thomson, que, em *Ilustrações da China e de seu Povo* (1873), documenta aspectos característicos da vida chinesa com objetivos bem próximos daqueles das “conquistas pacíficas” do Oriente Médio. As suspeitas dos chineses para com seu trabalho – chega a ser agredido várias vezes porque a cultura local via na câmara um instrumento de morte – confirmam-se em grande parte. Registrando cenas de tortura, de execuções públicas, de consumo de drogas, Thomson fornece a visão de uma terra bárbara e atrasada, que necessitava de uma direção imediata. Os objetivos colonialistas de seu livro são também confirmados pela atenção que presta a caminhos fluviais e povoações, a recursos humanos e minerais inexplorados ²⁰.

Um poderoso aliado na difusão da imagem fotográfica em seu momento de massificação será o cartão postal ilustrado, cuja origem é atribuída por uma revista especializada da época a um livreiro de Oldenburg, que, em 1875, teria editado duas séries de vinte e cinco cartões. O primeiro cartão postal ilustrado francês remonta a 1889, reproduzindo em sua superfície uma vinheta da torre Eiffel, desenhada por Libonis. É introduzido no Brasil em 1901 e também aqui se transforma num sucedâneo da obra de arte, vindo a ser exposto emoldurado como se fosse um quadro, de acordo com a moda generalizada na Europa e nos Estados Unidos.

Sua difusão capilar é imediata. Graças à adoção de técnicas como a heliotipia, a fotolitografia, a fototipia, coloca ao alcance do público de massa um verdadeiro inventário do mundo. Abarcando monumentos, paisagens, usos e costumes, profissões, instantâneos de eventos importantes, celebridades, imagens picantes, multiplica ao infinito a possibilidade de posse simbólica de todos os aspectos do universo para um público ávido de novidades.

20. A. Solomon-Godeau, “A Photographer in Jerusalem, 1855: Auguste Salzmann and his Times”, *October*, (18), fall 1981, p. 100; I. Jeffrey, *Photography: a Concise History*, New York-Toronto, 1981, p. 64.



Thomson, *O Vigia Noturno*,
1871-1872.

No clima eufórico da *Belle Époque*, no qual se tem a impressão de que o mundo existe para poder converter-se em imagem fotográfica, compreende-se o entusiasmo de Edmond Haraucourt, curador do museu de Cluny, pelo novo veículo de difusão:

Infinitamente precioso para a educação do homem pelo belo, o cartão postal vulgariza as maravilhas da Natureza e da Arte: os que vivem longe destas belezas têm vontade de ir vê-las, os que vivem ao lado delas tomam conhecimento de sua existência²¹.

Instrumento de democratização do conhecimento numa sociedade liberal, que acredita no poder positivo da instrução, o cartão postal leva às últimas conseqüências a “missão civilizadora”, conferida à fotografia por sua capacidade de popularizar o que até então fora apanágio de poucos. A viagem imaginária e a posse simbólica são as conquistas mais evidentes de uma nova concepção do espaço e do tempo, que abole as fronteiras geográficas, acentua similitudes e dessimilitudes entre os homens, pulveriza a linearidade temporal burguesa numa constelação de tempos particulares e sobrepostos.

Embora não seja aquele homólogo da realidade, tão enfatizado por seus inventores e por propagandistas entusiastas como Disdéri, a fotografia não escapa facilmente da visão negativa que a acompanha desde o início. No livro que abre a saga proustiana – *No Caminho de Swann* –, o narrador, ao lembrar a infância, conta o processo educacional instaurado por sua avó para iniciá-lo ao belo. Temendo a “vulgaridade” e a “utilidade” que atribuíra ao processo mecânico e, assim mesmo, não conseguindo furtar-se ao novo veículo, a avó do narrador opta por uma estratégia oblíqua. Ao invés de presentear o neto com imagens diretas de monumentos arquitetônicos e acidentes geográficos, concentra sua escolha em

21. Apud A. Ripert & C. Frère, *La carte postale: son histoire, sa fonction sociale*, Lyon-Paris, 1983, p. 28. A idéia da posse simbólica do mundo pela fotografia é objeto de uma das cenas de *Les carabinières* de Jean-Luc Godard. Recrutados com a promessa de conquistar o mundo e seus bens materiais, Ulysses e Michel-Ange regressam com duas malas repletas de cartões postais, que, organizados por categorias – monumentos, personalidades célebres, empreendimentos comerciais e industriais etc. –, constituem a totalidade de seu espólio de guerra.

fotografias de tais aspectos já tratados pela nobre arte da pintura. A catedral de Chartres via Corot, as fontes de Saint-Cloud via Hubert Robert, o Vesúvio via Turner são considerados instrumentos pedagógicos mais convenientes, embora o narrador não concorde de todo com o método, que proporciona visões não exatas e não descarta a presença do fotógrafo. O fotógrafo, “eliminada da apresentação do monumento ou da paisagem, reassumia, contudo, os seus direitos ao reproduzir aquela interpretação do artista”²².

A questão do código, freqüentemente escamoteada pelos defensores e pelos detratores da fotografia, coloca-se integralmente nesta simples frase de Proust: “A fotografia cria uma visão do mundo a partir do mundo, molda um imaginário novo, uma memória não-seletiva porque cumulativa. Em sua superfície o tempo e o espaço inscrevem-se como protagonistas absolutos, não importa se imobilizados, ou até melhor se imobilizados porque passíveis de uma recuperação, feita de concretude e devaneio, na qual a aparente analogia se revela seleção, construção, filtro.”

Referências Bibliográficas

- ALINOVI, Francesca & MARRA, Claudio. *La Fotografia. Illusione o Rivelazione?* Bologna, Il Mulino, 1981.
- FREUND, Gisèle. *Photographie et société*. Paris, Seuil, 1974.
- GERNSHEIM, Helmut. *Historia Gráfica de la Fotografía*. Barcelona, Omega, 1967.
- GILARDI, Ando. *Storia Sociale della Fotografia*. Milano, Feltrinelli, 1976.
- GUBERN, Román. *Mensajes Icónicos en la Cultura de Masas*. Barcelona, Lumen, 1974.
- IVINS Jr., W. M. *Imagen Impresa y Conocimiento*. Barcelona, Gustavo Gili, 1975.
- JEFFREY, Ian. *Photography: a Concise History*. New York-Toronto, Oxford University Press, 1981.
- KEIM, Jean-A. *Histoire de la photographie*. Paris, Presses Universitaires de France, 1970.
- MORMORIO, Diego (Org.). *Gli Scrittori e la Fotografia*. Roma, Editori Riuniti, 1988.

22. M. Proust, *No Caminho de Swann*, Porto Alegre, Globo, 1972, pp. 41-42.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (Org.). *Retratos Quase Inocentes*. São Paulo, Nobel, 1983.

NADAR. *Quando ero Fotografo*. Roma, Editori Riuniti, 1982.

PROUST, Marcel. *No Caminho de Swann*. Porto Alegre, Globo, 1972.

RIPERT, Aline & FRÈRE, Claude. *La carte postale: son histoire, sa fonction sociale*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon; Paris, Editions du CNRS, 1983.

ROUILLÉ, André. *L'empire de la photographie*. Paris, Le Sycomore, 1982.

VIRILIO, Paul. *La machine de vision*. Paris, Galilée, 1988.

SOLOMON-GODEAU, Abigail. “A Photographer in Jerusalem, 1855: Auguste Salzmann and his Times”. *October*, Cambridge, (18): 91-107, fall 1981.

Fotografia Italiana dell'Ottocento. Milano, Electa, 1979.

Immagine e Città: Napoli nelle Collezioni Alinari e nei Fotografi Napoletani fra Ottocento e Novecento. Napoli, Macchiaroli, 1981.