

## Bibliografia

- DREXLER, Arthur. *The architecture of the École des Beaux Arts*. Nova York, Museum of Modern Art, 1977.
- FERREZ, Gilberto. *A Fotografia no Brasil 1840-1900*. Rio de Janeiro, Mec/Sphan/Pró-Memória, 1985.
- GERNSHEIM, Helmut. *The Rise of Photography 1850-1880 – the Age of Collodion*. London/New York, Thames and Hudson, 1988.
- HOFFENBERG, H. L. *Nineteenth-Century South America in Photographs*. New York, Dover Publications, Inc., 1982.
- KELLER, Ulrich. "Durandelle, the Paris Opera and the Aesthetic of Creativity". *Gazette des Beaux Arts*, VIII: Ja.-Fe. 1988.
- KOSSOY, Boris. *Cronologia da História da Fotografia no Brasil – Século XIX*. Folheto, s. d. *Monuments Historiques* nº 110. Photographie et architecture. Paris, Caisse des Monuments Historiques et des Sites, 1980.
- NÉAGU, Philippe & CHEVRIER, Jean-Françoise. "La photographie d'architecture aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles". In: *Images et imaginaires d'architecture*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1984.
- ROBINSON, Cervin & HERSHMAN, Joel. *Architecture Transformed*. London, Massachusetts, MIT Press, 1987.
- RUSKIN, John. *The Seven Lamps of Architecture*. London, Century Hutchinson, Ltd., 1988.
- SCHARF, Aaron. *Art and Photography*. London, Pelikan Books, 1974.

## 6. A FOTOGRAFIA E O SISTEMA DAS ARTES PLÁSTICAS

*Annateresa Fabris*

O nascimento da fotografia, assim como toda a sua história – afirma Francesca Alinovi – “baseia-se num equívoco estranho que tem a ver com sua dupla natureza de arte mecânica: o de ser um instrumento preciso e infalível como uma ciência e, ao mesmo tempo, inexato e falso como a arte. A fotografia, em outras palavras, encarna a forma híbrida de uma ‘arte exata’ e, ao mesmo tempo, de uma ‘ciência artística’, o que não tem equivalentes na história do pensamento ocidental”<sup>1</sup>.

O caráter híbrido da fotografia, embora com outros argumentos, é também sublinhado por Paul Virilio. O ensaísta francês detecta três tipos de presenças nas experiências de Niepce: uma he-

1. F. Alinovi, “La Fotografia: l’illusione della Realtà”, in: F. Alinovi & C. Marra, *La Fotografia. Illusione o Rivelazione?*, Bologna, 1981, p. 15.

rança artística, patente no uso da câmara escura, no sentido dos valores e do negativo emprestados à gravura e na influência do processo litográfico; uma lógica industrial, derivada sobretudo deste; um vetor científico, presente no uso de lentes de telescópio ou microscópio<sup>2</sup>.

A análise dos primeiros ensaios fotográficos mostrará facilmente que, de início, o novo invento se pauta sobretudo por um repertório derivado da tradição pictórica – retratos, paisagens, naturezas-mortas. Se tal imagística é uma conseqüência natural da derivação artística dos primeiros fotógrafos, não se podem esquecer, porém, as razões técnicas que estão na base dessa atitude. Os longos tempos de exposição e a conseqüente necessidade de imobilidade do modelo faziam com que a fotografia tivesse que restringir o alcance de suas possibilidades de registro, conformando-se, a princípio, a composições já consolidadas no imaginário artístico da sociedade oitocentista.

Se uma composição como a *Natureza-morta* de Daguerre (1837) é testemunho da dimensão ilusória da fotografia – pela escolha dos signos culturais nela presentes e por sua disposição –, seu autor, entretanto, articula um discurso teórico na direção contrária, enfatizando o caráter científico de seu invento, a exatidão de imagem por ele propiciada, consciente de que o consumo visual de seu tempo encarecia outras categorias que não as artísticas.

Um discurso semelhante é desenvolvido por Talbot em *The Pencil of Nature (O Lápis da Natureza)*, primeiro livro ilustrado com fotografias, publicado em seis fascículos entre 1844 e 1846. Interessado em demonstrar o aspecto científico do calótipo, Talbot deprecia o papel da mão e a inteligência do fotógrafo em favor da objetividade da máquina, escrevendo na apresentação do livro:

As pranchas da presente obra foram impressas pela única ação da luz, sem qualquer ajuda do lápis do artista. São as próprias pinturas do sol e não, como alguns imaginaram, gravuras de imitação.

2. P. Virilio, *La machine de vision*, Paris, 1988, pp. 104-105.

Sua diminuição da invenção em prol de ações mecânicas chega a tal ponto que não hesita em afirmar:

A pintura, despojada das idéias que a acompanham e considerada apenas em sua natureza última, nada mais é do que uma sucessão ou variedade de luzes mais fortes jogadas sobre uma parte do papel e de sombras mais profundas na outra (...)³.

O fotógrafo Talbot não confirma, entretanto, tais afirmações. Longe de serem apenas produto do sol, suas imagens são compostas de acordo com a gramática visual herdada dos pintores holandeses do século XVII e dos paisagistas ingleses dos séculos XVIII e XIX, denotando um gosto particular pelos códigos realistas, que vinham ao encontro das peculiaridades visuais da fotografia.

O próprio termo escolhido por Talbot para o seu processo – *lâpis da natureza* – é mais uma demonstração do estatuto híbrido da fotografia em seus começos, da não-resolução inicial entre ciência e arte. Se a imagem é formada apenas pela natureza, a terminologia do autor remete, porém, a âmbito da arte, assim como outros vocábulos usados para designar as primeiras fotografias: *ponto de vista, desenho, gravura*. Uma prova de que esta indefinição perdura durante um longo tempo é dada pelo título de um livro de Muffone, publicado em 1887, *Como Pinta o Sol*, para o qual se pode, entretanto, aventar a hipótese de uma estratégia comercial.

O discurso da fidelidade ao real, da exatidão, mobilizado pela própria fotografia, que confere verdade ao meio em si, que atribui autenticidade ao que registra, independentemente da natureza do referencial, volta-se contra ela quando tenta ser aceita no panteão artístico.

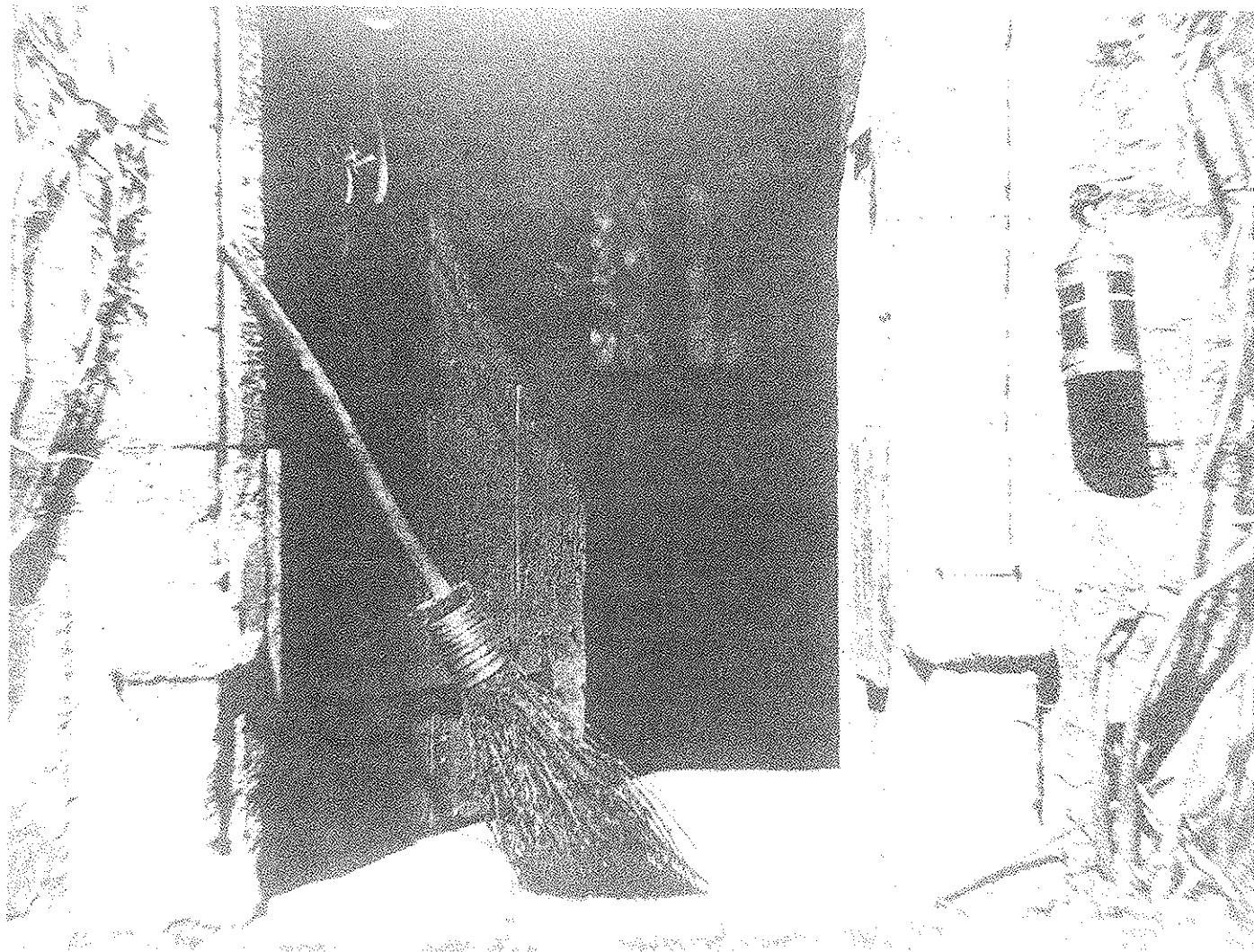
A separação entre “espírito” e “matéria”, latente nesse discurso, levará a catalogar a fotografia entre as artes mecânicas: ao fotógrafo não se reconhece a capacidade de selecionar, de distinguir o belo do vulgar, de organizar a composição, de modificar a aparência do real. Nem mesmo um defensor da poética realista

3. W. H. Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, New York, 1969, s. p.



Daguerre,  
*Natureza Morta*,  
1837.

Talbot,  
*A Porta Aberta,*  
1843.



como Champfleury escapa dessa visão redutora. Ao contrapor o romancista ao fotógrafo, escreve o autor de *Recordações e Retratos de Juventude*:

Aquilo que vejo penetra em minha cabeça, desce para minha pena e se torna o que vi. (...) Posto que o homem não é uma máquina, não pode traduzir mecanicamente os objetos. O romancista escolhe, agrupa, distribui; o daguerreotipista se empenha com igual intensidade?<sup>4</sup>

A diferença entre romancista e fotógrafo reverbera naquela bem mais ampla que opõe o pintor ao fotógrafo. Se um pintor como Delaroche reconhece positividade ao daguerreótipo já em 1839 como “tema de observação e de estudo”, demonstrando não temer aparentemente sua concorrência no terreno da representação<sup>5</sup>, bem outra é a reação da maioria dos artistas, que percebe no novo invento uma ameaça, não apenas em termos de criação, mas de domínio de mercado.

O caráter único do daguerreótipo não é um obstáculo à concorrência com o retrato em miniatura, concorrência que se tornará ainda mais acirrada quando, graças ao negativo, a fotografia se torna uma imagem múltipla. Para compreender o impacto da nova imagem sobre o público e o conseqüente isolamento dos artistas tradicionais, bastará comparar a presença de miniaturas nas exposições da Academia Real de Londres antes e depois de 1839: 1800 e 1810: 200 miniaturas; 1830: 300 miniaturas; 1860: 64 miniaturas; 1870: 33 miniaturas<sup>6</sup>.

Para sobreviver, a maioria dos miniaturistas é obrigada a servir-se do daguerreótipo, uma vez que a clientela passa a exigir uma maior verossimilhança, ou a transformar-se em fotógrafo ou ajudante de fotógrafo para as operações de retoque e coloração.

4. Apud A. De Paz, *L'Immagine Fotografica. Storia, Estetica, Ideologie*, Bologna, 1986, p. 134.

5. J. Sagne, *Delacroix et la photographie*, Paris, 1982, p. 13.

6. A. Scharf, *Arte e Fotografia*, Torino, 1979, p. 37.

Por volta de 1860, praticamente todas as miniaturas tinham como modelo a fotografia, o que explica tomadas de posição corporativistas como a da Sociedade dos Águas-fortistas, disposta a “entrar em luta com a fotografia”. Mais significativo ainda é o manifesto divulgado no mesmo ano, 1862, por artistas como Ingres, Troyon, Flandrin, Puvis de Chavannes, que protestam contra a extensão da lei sobre a propriedade artística aos produtos fotográficos:

Considerando que a fotografia se resume numa série de operações totalmente manuais, (...) as provas resultantes não podem, em nenhuma circunstância, ser assimiladas às obras, fruto da inteligência e do estudo da arte<sup>7</sup>.

Esse tipo de preconceito permeia mesmo o discurso de intelectuais simpáticos à fotografia como Francis Wey, que reconhece à nova imagem a função de “agente fiel”, mas lhe nega a “inteligência”. A fotografia não é interpretação porque lhe faltam o “sopro da inspiração” e o “fogo do pensamento”, o que a leva a ser uma “fiel representação dos objetos exteriores”, longe da verdadeira natureza da arte. Wey não nega que o fotógrafo seja capaz de emprestar à composição seu “gosto pessoal”. Mas, contemporaneamente, afirma que até mesmo as fotografias sobre papel, mais próximas da arte, só produzem ilusão quando reproduzem “modelos que a inteligência humana já tinha animado e tornado poéticos”<sup>8</sup>.

É importante lembrar que, se existe um discurso realista por parte da fotografia, há fotógrafos como David Octavius Hill, Robert Adamson, Gustave Le Gray, Nadar, Antoine Samuel Adam Salomon, Julia Cameron, que exploram as possibilidades plásticas do meio, em busca de efeitos artísticos, freqüentemente interpretados com critérios extrafotográficos. Sintomático é o caso de Hill, cujas imagens são comparadas às obras de Rembrandt, Reynolds, Murillo, enquanto os nomes de Teniers, Ostade, Pieter de Hooch, são evocados para a série de Newhaven, fruto de sua parceria com Adamson.

7. Apud A. Rouillé, “La peinture, l'autre de la photographie”. *Critique*, (459-460), août-sept., 1985, p. 842; Sagne, pp. 13-14.

8. Apud Rouillé, pp. 832-833.

Hill,  
*Esposa de Pescador em Newhaven,*  
1843-1847.



O nome de Rembrandt é lembrado também para as obras de Julia Cameron e Adam Salomon como avaliação positiva de um tipo de imagem que negava o caráter prosaico da fotografia. Adam Salomon, para abrandar a dureza dos contrastes obtidos em plena luz, busca uma luminosidade particular, desfoca suas composições, conseguindo efeitos plásticos, que estão na base da comparação com o pintor holandês.

Adam Salomon declara-se escultor, não fotógrafo (suas composições trazem a inscrição “composta e fotografada pelo escultor Adam Salomon”), do mesmo modo que Le Gray se apresenta como “pintor-fotógrafo”, denotando uma mentalidade que continuava a respeitar as antigas hierarquias artísticas, apesar de expressar-se com um outro meio.

Nesse clima, não deve surpreender o fato de Paul Périer, vice-presidente da Sociedade Francesa de Fotografia, postular, em 1855, a distinção entre os “fotógrafos-artistas”, comparáveis aos pintores, e seus “falsos irmãos (...) os fotógrafos industriais”. Ou de um artigo de 1903, relativo a direitos autorais, considerar o negativo como “original” (mesmo não negando sua função de protótipo) na tentativa de estabelecer o caráter artístico da fotografia:

o negativo nada mais é do que um meio para obter a obra fotográfica, a qual consiste: *artisticamente*, na primeira cópia positiva obtida e, *comercialmente*, num número maior ou menor de tais cópias. Se para um fotógrafo existisse a obrigação de entregar ao cliente, além do verdadeiro e definitivo trabalho fotográfico, o negativo, pela mesma razão, o escultor deveria entregar o molde de argila, que serviu para a estátua de bronze ou mármore; o pintor deveria juntar ao quadro toda a série de esboços, estudos, desenhos (...)<sup>9</sup>.

Se Nadar se recusa a utilizar o artifício do retoque, destinando-o apenas à correção de algumas manchas acidentais, Périer vê nele o elemento definidor do estatuto artístico da fotografia, capaz de conferir-lhe aquele justo grau de “indeterminação” que constitui “a *melodia* da pintura”. Nem todos, porém, concordam com seu

9. *Ibid.*, pp. 834-835; M. Picone Petrusa, “Linguaggio Fotografico e ‘Generi Pittorici’”, in: *Immagine e Città*, Napoli, 1981, p. 22.

ponto de vista. Defendendo a especificidade do “trabalho fotográfico”, que deveria consistir no emprego hábil dos próprios procedimentos, Durieu convida o fotógrafo a não recorrer ao pincel, sob pena de falhar “a arte fotográfica”<sup>10</sup>.

Enquanto o sistema das artes plásticas discute a legitimidade artística da fotografia, esta tenta mostrar suas vantagens aos artistas. Em 1860, o *Bulletin de la Société Française de Photographie* é bem enfático em sua defesa da imagem mecânica como instrumento de trabalho para o pintor, pois permitiria

obter a maior exatidão sem forçar o original a posar penosamente durante numerosas e longas sessões. (...) O trabalho do artista é consideravelmente simplificado e, em consequência, os preços são menos elevados, as encomendas de retratos aumentam numa proporção desconhecida até então.

Sempre no terreno do retrato, propõe-se ao pintor que, em lugar do esboço, use provas positivas na tela sensibilizada, cabendo-lhe apenas aplicar a cor. Isso diminuiria seu trabalho pela metade, baratearia os custos, aumentaria os lucros<sup>11</sup>.

Por volta de 1860, a fotografia torna-se uma ameaça também para gravadores e litógrafos, uma vez que as reproduções das obras de arte passam a ser confiadas ao novo meio, mais fidedigno e muito mais barato. Léon Boulanger, diretor da *Revue des Beaux-Arts*, sai em defesa dos gravadores, denunciando a concorrência da fotografia neste terreno, que colocaria em risco “a arte séria da gravura”<sup>12</sup>.

De nada valem essas tentativas e nem mesmo as críticas de alguns estudiosos às reproduções de obras de arte feitas pela fotografia, incapazes de captar a idéia, falaciosas e vulgarizadoras porque fruto de um trabalho apenas mecânico<sup>13</sup>.

O público em geral e a maioria dos estudiosos de arte afastam-se cada vez mais das gravuras, que começam a ser banidas dos

10. Rouillé, pp. 836-837.

11. Rouillé, *L'empire de la photographie*, Paris, 1982, pp. 70-71.

12. *Apud* Rouillé, “La peinture, l'autre de la photographie”, p. 841.

13. A. Fabris, “A Fotografia e a Reprodutibilidade da Obra de Arte”. *Arte em São Paulo*, (12), nov. 1982, s. p.

livros especializados por volta de 1865. Confrontada com a fotografia, a gravura demonstra ser bem mais pobre e não suficientemente fiel, incapaz de traduzir o “estilo” dos diferentes artistas.

Um dos primeiros a defender a utilidade da fotografia tanto para o artista quanto para a documentação da obra de arte é, sem dúvida, Talbot, que assim se expressa em *O Lápis da Natureza*:

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 fac-símiles, mas porque nos habilita a alterar a escala à vontade e a fazer as cópias maiores ou menores que os originais, como desejarmos.

(...) mesmo artistas perfeitos valem-se agora de uma invenção que delinea 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<sup>14</sup>.

A economia de tempo e o registro mais confiável, sublinhados por Talbot, tornam-se uma constante na propaganda fotográfica, que tenta provar as vantagens que adviriam ao artista do uso da nova imagem. Não faltam argumentos “educativos”, que se espraiam em várias direções. Graças à fotografia, o artista seria favorecido no estudo das obras do passado, podendo apreender rapidamente a “ciência da composição” e o desenho dos grandes mestres. É um argumento não falacioso, se lembrarmos que Ivins, através da análise das reproduções gráficas de *Laocoonte*, mostra como o conhecimento das obras de arte do passado pelo trâmite da gravura era parcial, por basear-se freqüentemente em adaptações geradas pela sintaxe do próprio meio.

A fotografia não possibilitaria apenas a decodificação das obras dos grandes mestres. Permitiria rivalizar com elas e até mesmo superá-las por proporcionar uma nova percepção da natureza em seus aspectos cambiantes e fugidios. E ainda mais: contribuindo para a educação visual do público, a fotografia propiciaria o estabelecimento de uma escala de valores entre os artistas, graças à qual

14. Talbot, *op. cit.*



os profissionais se distinguiriam dos amadores, se estabeleceria um sistema de livre concorrência, que levaria o pintor a se superar e a se aperfeiçoar continuamente<sup>15</sup>.

A fidelidade, alardeada pela propaganda fotográfica, é um elemento decisivo na adesão de Ruskin ao novo invento. Excluindo o daguerreótipo do âmbito do “veneno mecânico que este terrível século XIX despejou sobre os homens”, utiliza-o como registro documental desde 1841. Combina-o freqüentemente com apontamentos gráficos, como em *As Sete Lâmpadas da Arquitetura* (1849), em que afiança poder responder pelas proporções gerais, e, até mesmo, pelas “gretas das pedras e por seu número”.

Sua atitude naturalista leva-o ainda a servir-se da fotografia em *Amostras da Arquitetura de Veneza* (1851) e *Elementos de Desenho* (1857), em que sugere aos artistas o uso das reproduções das esculturas das catedrais francesas para estudar os panejamentos (“copiem algum trecho; poderão constatar o que falta a seus estudos a partir do real”) e das fotografias de paisagem para “criar matices delicados”<sup>16</sup>, até começar a pregação contra a mecanização e o amesquinamento da visão nos anos 70.

Wölfflin, por sua vez, exibe uma atitude ambivalente perante a documentação fotográfica. Guiado pelos critérios da pura visualidade, aprecia as tomadas frontais de edifícios e esculturas, que respeitam a perspectiva renascentista. Reprova, conseqüentemente, outras tentativas de visualização não ortodoxas, que considera “erradas” porque poderiam ocultar partes importantes, não dar o justo relevo ao modelado ou alterar relações de profundidade entre os vários componentes de uma escultura.

O historiador suíço estava reprovando na fotografia justamente aquilo que um fotógrafo como Brogi considerava sua contribuição essencial, a “tradução”. Partindo da idéia de que a fotografia era criação, Brogi solicitava que se aplicasse a legislação relativa

15. Rouillé, *L'empire de la photographie*, p. 71; W. M. Ivins Jr., *Imagen Impresa y Conocimiento*, Barcelona, 1975, pp. 131-132.

16. Scharf, pp. 97, 99; J. Ruskin, *Las Siete Lámparas de la Arquitectura*, Madrid, 1964, p. 20.

aos direitos autorais: a tradução de uma obra de arte pelo novo meio poderia constituir-se numa outra obra de arte, a merecer a tutela legal<sup>17</sup>.

O capítulo dos direitos autorais, aliás, é um dos mais interessantes na história da fotografia oitocentista em suas relações com as artes plásticas. Um dos episódios mais significativos dessa verdadeira batalha é o processo que os fotógrafos franceses Mayer e Pierson movem contra seus concorrentes Betbéder e Schwabbé, acusados de terem reproduzido abusivamente dois de seus retratos. Seu pedido de aplicação da legislação relativa à propriedade artística as suas obras não é bem sucedido porque a fotografia não era considerada arte.

À primeira sentença desfavorável respondem os argumentos do advogado Marie, que descreve em termos legais a nova arte e a compara à pintura, baseado na verdade e na beleza. Se a arte é beleza e a beleza é verdade, então a fotografia é arte, pois fascina o olho em sua aparência exterior. Se o pintor observa, imagina, concebe e cria, também copia quando se aproxima daquela natureza que admira. O fotógrafo não é apenas uma mão que manipula um instrumento, pois deve ter uma imagem na mente, composta por sua fantasia, captar com a câmara o que a inteligência concebeu, transmitindo-o a sua obra.

O tribunal dá razão a Marie, “considerando que os desenhos fotográficos não devem ser necessariamente e em todo caso considerados destituídos de todo caráter artístico”.

A petição de Ingres, Flandrin, Troyon, Puvis de Chavannes, a que nos referimos anteriormente, provoca uma retomada do processo. É refutada, entretanto, a 28 de novembro de 1862, quando o tribunal confirma a sentença anterior: a fotografia pode ser produto do pensamento e do espírito, do gosto e da inteligência. Pode ser a expressão de uma personalidade. Pode ser arte.

17. Picone Petrusa, pp. 45, 43. Para dados ulteriores sobre a problemática da reprodução da obra de arte pela fotografia vide Fabris, *op. cit.*

Argumentos semelhantes aos do advogado Marie são utilizados por um fotógrafo, Brogi, em 1885, em defesa da autonomia lingüística da fotografia. Não negando o aspecto reprodutivo da fotografia, Brogi defende, entretanto, o “caráter” e a “fisionomia” peculiares de seus produtos, sublinhando os elementos intelectuais inerentes a uma tomada fotográfica:

É necessário que o operador tenha muito conhecimento do processo químico; prática e gosto artístico para escolher o ponto de vista quando se trata de monumentos ou de vistas. É necessário que estude o ponto de luz mais favorável para obter aqueles justos contrastes de claro-escuro, de meios-tons, com suficiente força de conjunto. É necessário, finalmente, que espere o beneplácito do fator principal da fotografia (a luz) para realizar o trabalho<sup>18</sup>.

Nem sempre, porém, a afirmação do caráter artístico da fotografia toma o caminho dos tribunais. Os fotógrafos partidários da “fotografia de alta qualidade artística” enveredam francamente pelo caminho da alegoria, da imitação da pintura holandesa (Rembrandt, Hals, Van Dyck, de Hooch), inglesa (Gainsborough), das expressões contemporâneas, compondo obras religiosas, naturezas-mortas, cenas de gênero, ilustrando livros, inspirados em poemas ou em figuras literárias, lendárias, heróicas.

Se os fotógrafos se empenham nesse tipo de produção, em busca do *status* que lhes era negado, a crítica, por sua vez, não deixa de elogiar aqueles que buscam temas mais elevados do que a “mera reprodução da realidade”. Para salvar a fotografia da visão corrente de “arte mecânica”, a crítica incentiva os fotógrafos a representarem temas históricos, literários, anedóticos, ricos de imaginação. Bastará atentar para os títulos dessa vertente para compreender de que modo os fotógrafos “artísticos” respondem a esse incentivo e a uma nova demanda no consumo de imagens: *Os Dois Caminhos da Vida, Aurora e Crepúsculo, A Moribunda, Dom Quixote em seu Gabinete, A Festa do Barão, As Aventuras de Robinson Crusoe, Uma*

18. Scharf, pp. 154-157; J.-A. Keim, *Histoire de la photographie*, Paris, 1970, p. 45; Picone Petrusa, pp. 31-32.

*Cena na Torre, A Cabeça de São João Batista, Ifigênia, Judith e Holofernes...*

Uma das mais famosas fotografias alegóricas é *Os Dois Caminhos da Vida* (1857), de Oscar Rejlander, que tem o tamanho de um quadro de cavalete (78 x 40). O tema obedecia à iconografia da pintura acadêmica, que imitava inclusive na pose das figuras, evocadoras de estátuas greco-romanas. A obra é admirada e adquirida pela rainha Vitória, mas sofre uma série de críticas – representação realista de uma alegoria, poses demasiado teatrais, composição em fotomontagem –, chegando a ser censurada pelo uso do nu por demais naturalista. Porém, nada disso consegue alterar a opinião pública, que considerava *Os Dois Caminhos da Vida* o nível mais elevado alcançado pela fotografia até aquele momento.

Autor de fotomontagens é também Henry Peach Robinson, cujo livro *Efeitos Pictóricos na Fotografia* (1869) se torna uma espécie de bíblia para aqueles profissionais desejosos de conferir a seu meio o mesmo *status* das técnicas tradicionais. Robinson, de fato, prega o uso de todo tipo de truque para “evitar o feio, o banal, o desagradável e tender a (...) corrigir o que não tem caráter pictórico. Muito pode ser feito, e se podem obter imagens belíssimas com uma mistura de realidade e de artifício”<sup>19</sup>.

Ao lado da fotografia alegórica e da fotomontagem que, freqüentemente, confluem numa única expressão, impõe-se a fotografia pictórica. Disdéri, em *A Arte da Fotografia* (1862), não só compara a câmara ao pincel, como exorta o fotógrafo a lançar mão de todos os temas pictóricos, com exceção daqueles em que a cor era fundamental.

Na realidade, a fotografia pictórica é mais acadêmica do que a pintura em que se inspira, não só pelo apego ao modelo que a prática moderna ia deixando de lado, mas sobretudo por não levar em consideração aquilo que Max Kozloff denomina o “território do meio”, ou seja, sua relação com a realidade, com o “fluxo dos acontecimentos”<sup>20</sup>.

19. *Apud La Foto d'Arte*, Milano, 1983, vol. I, p. 12.

20. *Ibid.*, p. 13.

Os fotógrafos pictóricos utilizam um estilo quase uniforme, caracterizado por tons sombrios, textura granulada, efeitos decorativos, falta de perspectiva. Graças a novas técnicas de positivo, alteram de tal forma a imagem fotográfica a ponto de torná-la semelhante a um quadro, sobretudo nas exposições sobre tecido. Algumas dessas fotografias, no afã de diferenciar-se das produções dos amadores, chegam a dar a impressão de imagens feitas a lápis e a carvão.

A passagem da fotografia pictórica à fotografia moderna acontece nos Estados Unidos por obra de Alfred Stieglitz, fundador da *Photo Secession*, voltada para o progresso da imagem técnica enquanto expressão artística dotada de especificidade e de autenticidade próprias. Tendo começado ele próprio como fotógrafo pictórico, divulga, de início, em *Camera Work* os trabalhos de Demachy, Steichen, Coburn, Kühn, White, Gertrude Käsebier. Muda sua percepção sob o impacto da arte contemporânea – divulga nos Estados Unidos as obras de Toulouse-Lautrec, Rodin, Cézanne, Picasso, Matisse, Braque –, rejeita o pictorialismo como procedimento de vanguarda<sup>21</sup>, privilegiando no fim da experiência, 1917, um fotógrafo purista como Paul Strand.

Se a fotografia chega a perder de vista o léxico que lhe era próprio na tentativa de ser aceita como arte, suas relações com esta podem ser investigadas numa outra direção, proporcionalmente inversa. Trata-se, nessa outra vertente, de determinar como a arte se serviu da fotografia para além de sua função documentária, como refletiu a respeito dela.

Embora a função documentária continue a ser enfatizada até mesmo por um pensador positivista como Taine, o qual estabelece uma distinção fundamental entre a arte e a “imitação absolutamente exata”, confiando à fotografia o papel de “auxiliar” da pintura<sup>22</sup>, não se pode esquecer que a defesa extremada dos códigos de repre-

21. Virílio, p. 104.

22. H. Taine, *La Natureza de la Obra de Arte*, México, 1969, p. 31.

sentação tradicionais esconde freqüentemente empréstimos nem sempre assumidos ou francamente revelados.

Um índice dessa atitude é dado por Ingres que, apesar de opor-se ferrenhamente à fotografia, deve ter utilizado daguerreótipos como modelos a partir de 1841. Scharf, que aventou essa hipótese, alinha uma série de argumentos que lhe parecem significativos: uso de cores quentes e metálicas nos retratos posteriores a 1841, maior precisão, peculiaridade de algumas poses (mão sustentando o queixo, disposição invertida em alguns esboços, que parecem seguir o deslocamento da imagem para a direita, típico do daguerreótipo)<sup>23</sup>.

Diferente é a atitude de Delacroix, cujas primeiras reflexões documentadas sobre a fotografia remontam a 1850. Na resenha do livro de Elisabeth Cavé, *Método de Desenho sem Mestre*, publicada pela *Revue des Deux Mondes*, Delacroix expõe as vantagens do uso do daguerreótipo, capaz de remediar as lacunas do ensino, desde que “bem compreendido”. Tradutor que inicia nos segredos da natureza, o daguerreótipo é um reflexo do real, uma cópia até certo ponto falsa por sua exatidão. Leva o artista a perceber mais do que veria normalmente, renova sua visão, posto que “alguns detalhes quase sempre negligenciados num desenho a partir do real assumem uma grande importância característica e introduzem o artista no conhecimento completo da construção”. Se isso é positivo, o artista não pode, porém, esquecer que o olho corrige à nossa revelia as imperfeições e as deformações da natureza: usar de maneira correta o daguerreótipo significa ver nele um ponto de partida para conhecer melhor aquela que para Delacroix é a primeira fonte de inspiração, ciente de que “em pintura é o espírito que fala ao espírito e não a ciência que fala à ciência”.

Intermediária entre a natureza e o artista, “espécie de dicionário”, a fotografia não é fonte de inspiração. Delacroix reconhece-lhe funções bem precisas – meio de informação para quem

23. Scharf, pp. 45-46.

Stieglitz,  
*De Minha Janela em Nova Iorque,*  
1900-1902.





White,  
*O Pomar*,  
1902.

pinta de memória; instrumento de correção para as incorreções das traduções gráficas das obras do passado –, ao mesmo tempo em que lamenta seu alcance limitado: ela “estraga as obras-primas sem nos satisfazer completamente”<sup>24</sup>.

É provável que Delacroix perceba no daguerreótipo um modo de rejeitar os modelos clássicos, e seu interesse pelas “academias instantâneas” parece comprovar a hipótese. Amigo de Durieu, cria com sua colaboração uma série de instantâneos de nus masculinos e femininos, que trazem a marca de seu estilo na ênfase dada ao jogo muscular, ao dinamismo latente, a certos efeitos de desfocado, a certos tipos de iluminação. Se aprende “a ler” em cima deles, Delacroix não os usa, porém, servilmente, integrando as imagens técnicas a seu mundo interior e transformando-as em visões ideais absolutamente pessoais<sup>25</sup>.

Delacroix não concede mais do que isso à fotografia. Polemizando com os realistas, usa-a como exemplo negativo – fonte de visões aberrantes, distorção do visível, alucinação do real – porque não se coaduna com sua concepção da arte como território da ilusão, da idealização, da emoção e porque presente nela o instrumento de uma nova visão do mundo, dominada pelo materialismo, na qual o criador não teria mais vez<sup>26</sup>.

Se Delacroix percebe na fotografia um registro fiel a ser corrigido pelo olho, alheio a suas potencialidades artísticas, a sua imediatez, não será muito diferente a atitude dos pintores realistas, que se vêem atribuída uma derivação fotográfica direta por parte de seus críticos e detratores. A crítica contra o realismo não se baseia tanto na primazia absoluta dada ao presente, quanto em supostos procedimentos fotográficos: a “seleção indiferente”, a equiparação de todos os temas, o interesse pelos aspectos mais grosseiros e mais banais da realidade, o banimento do belo e da idéia do campo pictórico.

24. E. Delacroix, “L’Insegnamento del Disegno”, in: *La Critica d’Arte e altri Scritti*, Milano, 1956, pp. 15-16; *Journal*, Paris, 1960, vol. II, pp. 89, 58-59.

25. Sagne, pp. 78, 32, 82; Delacroix, *Journal*, p. 399.

26. Sagne, pp. 88-89, 93.

Delécluze é muito enfático nesse sentido, quando imputa ao daguerreótipo e à fotografia a “culpa” pelo surgimento do naturalismo. O intelecto e o olho do artista transformam-se

numa espécie de daguerreótipo que, sem vontade, sem gosto, sem consciência, se deixa subjugar pela aparência das coisas, quaisquer que elas sejam, e registra mecanicamente suas imagens. O artista, o homem, renuncia a si mesmo, transforma-se num instrumento, achata-se num espelho, e sua característica principal é ser perfeitamente uniforme e receber um belo acabamento prateado.

Realismo e fotografia acabam freqüentemente constituindo uma dimensão única para os defensores da arte como “fantasia”, como negação da existência fenomênica. Uma prova dessa atitude é dada por Baudelaire, que, em sua célebre diatribe, ataca contemporaneamente um e outra. Vendo na “indústria fotográfica” o refúgio dos pintores fracassados ou preguiçosos, a fonte de “estratagemas indignos” que se conformam à “visão pervertida”, ao gosto vulgar do público, destruindo o belo, o impalpável, o imaginário, o devaneio, o poeta acusa, através dela, a tão deprecada doutrina e a arte industrial num deslocamento de eixo referencial que não pode deixar de ser considerado original<sup>27</sup>.

Se críticas como as de Delécluze e Baudelaire deixam transparecer um fato inegável – a transformação da imagem fotográfica em fonte de inspiração para boa parte da pintura francesa –, é necessário lembrar, em contrapartida, que a relação dos realistas com a fotografia não é transparente.

Embora no caso de Courbet seja possível proceder a comparações entre alguns de seus quadros e as academias fotográficas que lhe servem de ponto de partida pela naturalidade da pose, pelo caráter impessoal das figuras, por algumas paisagens em que até mesmo o sombreado evoca a imagem precedente de Adolph

27. *Apud* Scharf, p. 130; C. Baudelaire, “Le public moderne et la photographie”, in: *Écrits sur l’art*, Paris, 1971, t. II, pp. 16-24. Para dados ulteriores sobre a visão anti-realista de Baudelaire, vide: Fabris, “O ‘Moderno Eterno’: a Crítica de Arte de Baudelaire”, *Revista Comunicações e Artes*, 12(15), 1986, pp. 185-196.

Braun<sup>28</sup>, não há evidências de que o pintor conferisse à fotografia um papel maior do que aquele que lhe outorgava Baudelaire: o de auxiliar, o de “humílima serva” da arte como a imprensa e a estenografia.

Se a fotografia não foi a causa única do realismo, como queriam os críticos de ambos, é inegável, porém, que há uma série de pontos em comum entre eles, detectáveis num olhar mais objetivo, numa ênfase aos aspectos descritivos da realidade, no abandono do modo romântico de percepção e de todo tipo de retórica. Num discurso de 1939, Paul Valéry, se não chega a afirmar a derivação do realismo da fotografia, flagra, entretanto, uma *coincidência*: a perda da magia da visão romântica teria começado a partir de Daguerre, cujo invento tornou o ato de ver mais preciso, criou um estado civil “sob forma ilustrada”, impondo novas exigências de veracidade à própria arte<sup>29</sup>.

Um artista que trabalha francamente com a fotografia, vendo nela mais do que um simples apontamento, é Degas, fotógrafo ele próprio, que encontra no instantâneo aquelas mesmas qualidades que pretende explorar na própria pintura: imediatez, fragmentação, espontaneidade. Os testemunhos de Valéry e Cocteau dão conta de como Degas utilizava o instantâneo. O primeiro refere-se a uma “qualidade de duração” que o pintor conferia à imagem fotográfica reelaborada no ateliê, enquanto o segundo fala explicitamente de fotografias trabalhadas com pastel, que entusiasmam Degas “pela composição, pela proximidade e pela deformação do primeiro plano”<sup>30</sup>.

Mais do que qualquer outro artista do século XIX, Degas compreende a nova visão proporcionada pela fotografia e dela se

28. Scharf, p. 135; O. Stelzer, *Arte y Fotografía*, Barcelona, 1981, p. 37. No nosso século, Kenneth Clark chega a inverter a questão, ao afirmar que o tratamento de certos aspectos da paisagem por Courbet “antecipa de uma forma incompreensível o postal ilustrado colorido”. Cf.: *Paisagem na Arte*, Lisboa, s. d., p. 113.

29. P. Valéry, “Discorso per il Centenario della Nascita della Fotografia”, in: D. Mormorio (Org.), *Gli Scrittori e la Fotografia*, Roma, 1988, pp. 46-47.

30. Stelzer, pp. 127-128.



Degas,  
*Mulher com Crisântemos*,  
1865.

\*  
aproxima, dando vida a composições descentralizadas, usando contornos sintéticos, cortes ousados, angulações oblíquas, introduzindo uma nova perspectiva, que multiplica os pontos de vista e confere dinamismo e amplidão ao espaço.

Degas demonstra conhecer também a progressão cinemática de Muybridge, que utiliza sobretudo na série das *Bailarinas*. Em algumas, antecipa até mesmo seus resultados, ao justapor temas análogos ou ao repetir o mesmo motivo para dar a impressão de uma figura em movimento, representada em fases mais ou menos consecutivas. Para essas imagens, Scharf aventava a hipótese de que talvez Degas conhecesse alguns cartões de visita de Disdéri, nos quais as figuras eram representadas numa série seqüencial de gestos<sup>31</sup>.

Se não se pode negar que algumas qualidades da fotografia derivam da pintura contemporânea, a tarefa que se impõe é detectar o porquê de seu impacto no imaginário social e na prática artística do século XIX. Peter Galassi oferece uma explicação plausível para o fato: a fotografia nasce num ambiente artístico que valoriza cada vez mais o mundano, o fragmentário, o aparentemente não composto, que encontra nas qualidades contingentes da percepção um padrão de autenticidade artística e moral. Uma vez que esses elementos já estavam presentes no paisagismo do início do século XIX, o que importa determinar é o modo pelo qual a sintaxe fotográfica, mesmo com todas as suas deficiências iniciais e, talvez por causa delas, consegue colocar em crise os valores tradicionais da pintura e adquirir um aspecto original<sup>32</sup>.

O discurso mobilizado pela fotografia é transparente: o que ela coloca em primeiro plano são qualidades como o detalhamento mimético, a visão imediata, a fidelidade, a exatidão, qualidades prezadas pela sociedade do século XIX, transformada em seus hábitos perceptivos pela Revolução Industrial. Tal como Thomas Gradgrind, personagem-símbolo da nova mentalidade, a fotografia

31. Scharf, pp. 208-210.

32. P. Galassi, *Before Photography*, New York, 1981, pp. 28-29.

parece responder ao império dos “fatos” e dos “cálculos”<sup>33</sup>, colocando ao alcance do homem oitocentista uma mimese perfeita, que contrastava o “realismo simbólico” da tradição pictórica ocidental.

A questão, evidentemente, não era tão linear, mas é no terreno da mimese que se trava o combate, muito embora a fotografia seja freqüentemente acusada de mentir, não por negar os dados da visão, mas por potencializá-los. Significativa nesse sentido é a atitude de Rodin perante o instantâneo, criticado por captar um movimento bloqueado, um tempo bruscamente suspenso, contrários à “verdade” da visão e, conseqüentemente, da arte.

Essa veracidade, reclamada pela arte, nada mais faz do que sublinhar como ela e a fotografia respondem a um léxico específico. Léxico, muitas vezes intercambiado, numa troca de funções que torna novamente evidente a exigência visual do século XIX a motivar uma e outra. Se podemos dizer que a pintura de Corot posterior a 1848, caracterizada por tonalidades difusas, por imagens não totalmente definidas, carrega possivelmente os vestígios de uma visão modificada pela fotografia, não se pode esquecer que a fotografia pictórica usará alguns desses atributos para negar sua natureza mecânica e para conquistar um público em busca de uma arte... verídica.

\*  
Talvez seja efetivamente em Degas que deva ser localizada uma compreensão mais exata das verdadeiras relações entre a fotografia e as artes plásticas. Ao trabalhar criativamente com a fotografia, Degas lança as bases de uma nova visão artística, por valorizar freqüentemente os defeitos da imagem técnica – distorções, disposição casual etc. Ao transformar tais defeitos em elementos constitutivos de um novo léxico, Degas mostra que captou a originalidade da imagem fotográfica, longe do homólogo da natureza e da mimese perfeita porque capaz de dar vida a visões inusitadas.

33. C. Dickens, *Tempos Difíceis*, São Paulo, 1968, p. 15.



## Bibliografia

- ALINOVI, Francesca & MARRA, Claudio. *La Fotografia. Illusione o Rivelazione?* Bologna, Il Mulino, 1981.
- BAUDELAIRE, Charles. *Écrits sur l'art*. Paris, Le Livre de Poche, 1971, vol. II.
- CLARK, Kenneth. *Paisagem na Arte*. Lisboa, Ulisséia, s. d.
- DELACROIX, Eugène. *La Critica d'Arte e altri Scritti*. Milano, Feltrinelli, 1956.
- \_\_\_\_\_. *Journal*. Paris, Plon, 1960, vol. II.
- DE PAZ, Alfredo. *L'Immagine Fotografica. Storia, Estetica, Ideologie*. Bologna, CLUEB, 1986.
- DICKENS, Charles. *Tempos Difíceis*. São Paulo, Edições Paulinas, 1968.
- La Foto d'Arte*. Milano, Fabbri, 1983, vol. I.
- IVINS Jr., W. M. *Imagen Impresa y Conocimiento*. Barcelona, Gustavo Gili, 1975.
- 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.
- ROUILLÉ, André. *L'empire de la photographie*. Paris, Le Sycomore, 1982.
- RUSKIN, John. *Las Siete Lámparas de la Arquitectura*. Madrid, Aguilar, 1964.
- SAGNE, Jean. *Delacroix et la photographie*. Paris, Herscher, 1982.
- SCHARF, Aaron. *Arte e Fotografia*. Torino, Einaudi, 1979.
- STELZER, Otto. *Arte y Fotografía: Contactos, Influencias y Efectos*. Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
- TALBOT, William Henry Fox. *The Pencil of Nature*. New York, Da Capo, 1969.
- TAINÉ, Hyppolite. *La Naturaleza de la Obra de Arte*. México, Grijalbo, 1969.
- VIRILIO, Paul. *La machine de vision*. Paris, Galilée, 1988.
- FABRIS, Annateresa. "A Fotografia e a Reprodutibilidade da Obra de Arte". *Arte em São Paulo*, (12): s. p., nov. 1982.
- \_\_\_\_\_. "O 'Moderno Eterno': a Crítica de Arte de Baudelaire". *Revista Comunicações e Artes*, São Paulo, 12(15): 185-196, 1986.
- ROUILLÉ, André. "La peinture, l'autre de la photographie". *Critique*, Paris, (459-460): 831-842, août-sept. 1985.
- Before Photography*. New York, Museum of Modern Art, 1981.
- Immagine e Città: Napoli nelle Collezioni Alinari e nei Fotografi Napoletani fra Ottocento e Novecento*. Napoli, Macchiaroli, 1981.

## 7. A REPRESENTAÇÃO DA NATUREZA NA PINTURA E NA FOTOGRAFIA BRASILEIRAS DO SÉCULO XIX

Vânia Carneiro de Carvalho

A Júlia

Abordar a obra de arte dentro de uma perspectiva puramente estética, em que as qualidades formais da obra, a inventividade e a liberdade do artista, são vistas como desenvolvimentos autônomos de seu meio social, foi durante longo tempo uma postura tradicionalmente aceita no campo da história da arte.

Assim, se por um lado a obra de arte era vista sem nenhuma articulação com a estrutura social, um setor significativo da historiografia ligada ao materialismo procurava interpretar a produção artística como determinação de fatores sócio-econômicos. A dicotomia superestrutura/infra-estrutura negava a autonomia da obra de arte para reduzi-la a um simples reflexo de fenômenos históricos