



**Nos passos da história: o surgimento da
fotografia na civilização da imagem**

Eduardo Ewald Maya

Nos passos da história: o surgimento da fotografia na civilização da imagem

In the course of history: the upsurge of photography in the image civilization

Eduardo Ewald Maya*

Resumo: Neste artigo, apresento uma parte da dissertação de mestrado, cujo objetivo é percorrer os passos da história da fotografia. O texto começa abordando o profundo corte que ela provocou nas iconografias do século XIX. Em seguida, analisa o surgimento dos processos de reprodução fotográfica, isto é, das imagens de natureza óptica (de produção automatizada fotograficamente). Por fim, aborda as origens e transmutações observadas na relação arte-fotografia. Para tanto, adota referências teóricas de pensadores da fotografia como Walter Benjamin e de pesquisadores como Boris Kossoy, entre outros. Conclui que a fotografia representou um novo – e importante – salto em termos de multiplicação e difusão da informação, além de abrir novos campos nas representações visuais.

Palavras-chave: História da fotografia; daguerreótipo; modernidade; Walter Benjamin.

Abstract: In this article I present a part of my master's degree dissertation which dealt with the path in the history of photography. The text starts by focusing the profound cleave it provoked in XIX Century iconographies. Next, it analyses the raise of the processes of photographic reproduction, e.g. images of an optical nature (of photographically automatized production). In closing it appraises the origins and transmutations witnessed in the relation art-photography. To do so it adopts the perspectives of photography thinkers such as Walter Benjamin and of researchers as Boris Kossoy, among others. It concludes that photography represented a new – and important spring in terms of multiplication and sharing of information, beyond opening new fields in the visual representations.

Key-words: History of photograph; daguerreotype; modernity; Walter Benjamin.

* Mestre em Ciências da Arte pelo Instituto de Arte e Comunicação da Universidade Federal Fluminense (IAC/UFF). Professor das universidades Veiga Almeida (RJ), Univercidade (RJ) e Faculdade CCAA (RJ).

Introdução

Ao levantar a produção de imagens artísticas ao longo do tempo – até o advento das imagens digitais – este artigo apresenta a primeira parte da dissertação de mestrado, denominada *A interferência digital nas artes visuais: um caminho para a criação de novas imagens*¹.

A fotografia inaugurou o processo da produção de imagens fotoquímicas, rompendo com as tradições pictóricas do desenho, da pintura e da gravura, também chamadas pré-fotográficas, pela maneira de olhar, de entender a obra de arte e o mundo. Determinou, assim, um novo código visual, a partir do momento em que passou a ser vista como objeto antropológicamente novo.

Por esse viés, pode-se perceber que o dispositivo fotográfico se instaurou como um novo divisor na questão da reprodução da imagem: primeiramente, pela automatização da imagem, que se encontrava apoiada estruturalmente na perspectiva monocular renascentista e, por outro lado, pela serialização precisa da imagem fotográfica. Ao colocar a produção imagética sob o signo da objetividade (óptica) e da reprodutibilidade (técnica) – na expressão de Walter Benjamin – a fotografia criou um novo meio de expressão artística e passou a ser tratada como uma espécie de ícone da modernidade.

Assim, o percurso gerador das imagens que se apresenta na contemporaneidade teve início, primeiramente, no profundo corte que a fotografia provocou nas iconografias do século XIX. Em seguida, no surgimento dos processos de reprodução fotográfica, isto é, das imagens de natureza óptica (de produção automatizada fotograficamente) e, por último, das suas origens às transmutações observadas na relação arte-fotografia.

¹ Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte do Instituto de Arte e Comunicação da Universidade Federal Fluminense – UFF.

Fotografia: pressupostos teóricos

Desde a Antigüidade, seja por mero acaso ou por observação, o ser humano constatou a existência de certos fenômenos naturais e, a partir daí, passou a utilizá-los em benefício próprio. Quando observou sua sombra projetada no sentido contrário ao sol e as sombras projetadas pela topologia do seu ambiente, estava sendo criada ali a primeira noção de contraste e uma noção efêmera de reprodução, como formas primárias do que viria a ser a expressão fotográfica.

Ao se deslocar durante o dia, o homem primitivo percebeu que as imagens situadas ao longe se alteravam com relação à luz, à sombra e à cor: estava sendo criada a idéia de uma fotografia animada, associada à noção de movimento. Como tela de projeção, este embrião da técnica fotográfica usava um ambiente familiar ao homem daqueles tempos: a própria terra.

No século IV a.C., os gregos já dispunham de algum conhecimento sobre a câmara escura, a partir das observações do que os raios solares emitiam nos recintos fechados e escuros. Foi, no entanto, no período Renascentista que ocorreu um dos eventos de maior significação para um futuro fazer fotográfico: a descoberta da perspectiva, baseada no método científico e mecânico. Quando Leonardo Da Vinci relatou que a luz, ao penetrar, por meio de um furo, num quarto totalmente escuro (Figura 1), formaria uma imagem invertida na parede em frente a este orifício, a percepção ilusória do mundo configurou um novo desenho na transposição de um mundo tridimensional para o bidimensional, tendo o seu registro, após séculos de tentativas, adquirido a dinâmica da reprodução do real.

Todos estes conhecimentos iniciais, no entanto, só levariam efetivamente à criação da fotografia a partir da descoberta de um suporte sensível à luz (o que possibilitou a captura automática da imagem) e da introdução do processo da cópia do negativo para o positivo (o que automatizou a reprodução de uma imagem original).

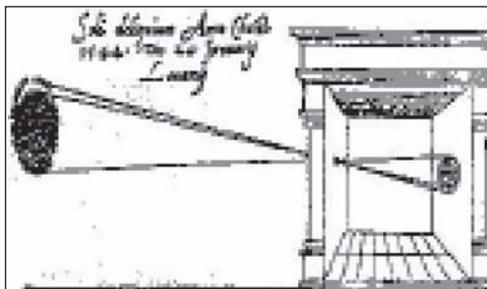


Figura 1 - Imagem projetada através de um furo na parede
Crédito: <http://www.kodak.com.br> (acesso em 05/08/08)

A história da fotografia está ligada à obstinação do homem em eternizar os momentos da vida, na busca por congelar o tempo por meio do desenho, da pintura, da literatura, da escultura e dos monumentos. De todas as manifestações artísticas, ela foi a primeira a surgir dentro do sistema industrial, já que a sua função só foi imaginável face à possibilidade da reprodução. No entanto, de acordo com Benjamin (1985, p.167), tais reproduções carregam, também, uma ausência:

Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única no lugar em que ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da arte.

As fotografias do passado ou objetos-imagens se tornaram documentos visuais para a ciência e a arte, representando um testemunho material da atuação do fotógrafo, como indivíduo e componente de uma sociedade. Assim, o passado aparece como um composto de imagens fotográficas, na forma de lembranças, guardando a realidade. O observador percebe a presença fixa de uma realidade que se foi, e só existe, no presente, como um simulacro.

Desse modo, a fotografia conduz o observador, no presente, a uma viagem por um tempo passado: como representação revelada, em um tempo e em um lugar qualquer, que eterniza uma presença. “O referente não é quase nunca o objeto de que se busca aproximar, num ato de

interrogação e respeito, mas a coisa que se quer apreender a qualquer custo, para fixar, catalogar, arquivar e manter sob controle, ao alcance da mão.” (MACHADO *apud* ACHUTTI, 1998, p.73).

A análise dos primeiros ensaios fotográficos mostrou que, desde o início, esse novo invento se pautou, sobretudo, num repertório derivado da tradição pictórica (retratos, paisagens, naturezas-mortas). Assim, o retrato fotográfico, que, sob diferentes sistemas e segundo a tecnologia de cada época, já havia então se tornado uma necessidade, mostrou ao homem uma nova possibilidade de perpetuação de sua própria imagem.

Para tratar a fotografia como registro do tempo, como imagem idêntica a si mesma, levou-se em consideração alguns dos componentes estruturais do seu percurso. Estes componentes dizem respeito, inicialmente, ao período da Modernidade – circunstância histórica na qual se inscreveu o surgimento da fotografia.

A imagem fotográfica surgiu no século XIX, num período de desenvolvimento tecnológico em que novas fontes de energia e grandes indústrias abasteceram a sociedade nas grandes capitais européias e nos Estados Unidos. “O surgimento do telégrafo, a invenção do telefone, da máquina a vapor, da lâmpada elétrica e dos automóveis criaram a idéia de um admirável mundo novo, repleto de certezas e possibilidades.” (MAUAD, 1990, p.437). Paralelamente, observou-se que, nas técnicas de reprodução, a litografia marcou o progresso pela qualidade da cópia mais fiel, num processo de desenhar em uma pedra calcária em vez de entalhá-la na madeira ou gravá-la no metal. Desta forma, a arte da litografia não só permitiu às artes gráficas uma reprodução em série, mas também produziu novas obras. Foi o caso do desenho, que passou a ilustrar a vida moderna nas páginas dos jornais e revistas.

Os avanços tecnológicos, portanto, criaram espaços para a introdução de novas pesquisas, permitindo que Louis Jacques Mandé Daguerre, na França, e William Henry Fox Talbot, na Inglaterra, desenvolvessem estudos que buscavam reter a imagem dos objetos

nos materiais fotossensíveis, dentro da câmara escura. A nova invenção veio para ficar: a imagem artesanal se viu, aos poucos, substituída pela imagem fotográfica. A Europa tornou-se moderna, ou seja, portátil e ilustrada.

Fotografia, o grande cataclismo

No final do século XVIII, caracterizado pela busca da estética realista nas artes em geral, que foram observadas profundas alterações na forma de transmitir e adquirir o conhecimento. O artista tornou-se responsável por seu fazer artístico e uma crescente importância foi sendo dada ao valor do conhecimento visual, influenciando, desta maneira, a formação do espectador moderno.

A fotografia abriu a possibilidade de um mundo imaginário a partir de um mundo real fixado como prova de existência, passando a alterar as concepções de tempo e espaço e a inserção do próprio ser humano, que vivencia o mundo pela visibilidade que a apreensão da fotografia permite na sociedade moderna. Nesta atmosfera, em que o capital passou a circular de forma internacional entre as sociedades européias, encontramos os elementos que contribuiriam para a criação das imagens como testemunhas da própria história.

O primeiro registro da invenção fotográfica surgiu na França em 1839 e, em seguida, a Inglaterra também se denominaria autora deste invento. A partir desse momento, surgiram alguns fenômenos, tanto no campo conceitual quanto no instrumental, acerca da definição do seu valor estético e das novas relações imaginárias entre o real revelado pela fotografia e a realidade vivida por aquele que a observava. Foi também o tempo de Charles Baudelaire, com os seus ensaios *Heroísmo da vida moderna* e *O pintor da vida moderna*, questionando a modernidade, repudiando a fotografia e os pintores modernos.

No mundo moderno, as artes visuais passaram a ser reproduzíveis, responsabilizando não só os novos processos de produção como também

a própria arte, questionando a fragmentação da obra, o espaço, o tempo e a velocidade, inserindo-os nas discussões sobre a ação da técnica nos processos industriais.

Este trabalho não se limitará apenas à função de explorar o lado técnico da invenção da fotografia e suas implicações no campo da reprodução mecânica da realidade. Mostrará também um novo agente social integrado na sociedade moderna, registrando suas ações inovadoras, participando do repertório das artes de vanguarda e tornando a fotografia um instrumento importante da comunicação de massa.

Evolução da imagem fotográfica: do daguerreótipo ao calótipo

A invenção do senhor Daguerre é o fruto de vários anos de trabalho assíduo, durante os quais ele teve como colaborador seu amigo falecido senhor Nièpce. (KOSSOY, 1980, p.13).²

É bem documentada a história da fotografia, que começa com a primeira e difusa imagem – *A mesa posta*, de 1822 (Figura 2) – conseguida na França, por Joseph Nicéphore Nièpce. De formação em química, física e mecânica, Nièpce iniciou sua pesquisa primeiramente no sentido de melhorar o processo litográfico de impressão. Em seguida, a partir da mistura de várias fórmulas, conseguiu fixar quimicamente sobre papel, depois de oito horas de exposição, uma imagem positiva projetada no interior de uma câmara escura. Mais tarde, foi criada a sociedade Nièpce-Daguerre, responsável pela comercialização do processo.

² Comunicação de François Arago, diretor do Observatório de Paris sobre a descoberta de Louis Jacques Mandé Daguerre, em 7 de janeiro de 1839.



Figura 2 - A mesa posta

Foto: Nièpce

Crédito: <http://www.fotart.gr> (acesso em 05/08/08)

No entanto, foi Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1857), pintor de cenários no Théâtre Ambigu Comique e na Ópera de Paris, que se tornou conhecido pela descoberta do princípio da fixação e responsável por imagens de melhor qualidade. A descoberta de um aparelho capaz de fixar imagens – obtidas no interior de uma câmara escura, por meio de uma folha de prata sensibilizadora, sobre uma placa de cobre – teve grande impacto sobre a história da gravação de imagens. O daguerreótipo, nome do aparelho inventado por Daguerre, também virou sinônimo das imagens obtidas a partir dele, além de dar origem ao verbo “daguerreotipar” e ao adjetivo “daguerreotipado” ou, na linguagem de hoje, fotografar e fotografado.

A invenção do daguerreótipo foi levada ao público na ocasião em que François Arago, diretor do Observatório de Paris e secretário da Academia de Ciências, comunicou oficialmente, em sessão conjunta, a descoberta, dia 19 de agosto de 1839. Apesar da data oficial, a Inglaterra também se denominaria descobridora da fotografia. Isso porque o físico inglês William Henry Fox Talbot (1800-1877) desenvolveu, paralelamente à invenção do daguerreótipo, seu processo de fixar imagens em diferentes materiais. Ele buscava descobrir um sistema negativo-positivo – calótipo (Figura 3) – apresentado ao *Royal Institution of Great Britan* (1834). A década de 50 do século XIX foi decisiva para o início da verdadeira popularização da fotografia, a partir de uma série de inovações nos processos fotográficos, decorrentes do processo de Talbot.



Figura 3 - Casal de jovens, 1845 - catótipo negativo e positivo

Crédito: Revista Humbolt, ano 30, 1989, n. 59

O valor que se atribuía às imagens nos dois processos era distinto. A imaginação popular fascinava-se com a imagem saída do daguerreótipo, sendo esta produto de apresentação diferenciada, emoldurada em estojos valiosos – todos eles exemplos únicos, guardando as características básicas do retrato pintado, isto é, sua unicidade; estes objetos difundiram-se com rapidez impressionante. Já a imagem no calótipo era obtida sobre uma folha de papel, não oferecendo, no início, em termos de qualidade, nenhuma possibilidade de competição com o daguerreótipo junto à elite ou à burguesia, visto que este processo permitia tirar de um mesmo negativo várias cópias de baixo custo e, conseqüentemente, vulgarizava a imagem.

A diferença básica entre as duas invenções residia, portanto, na possibilidade de o daguerreótipo obter uma imagem única. Esse fato, que tornou o aparelho de Daguerre bem aceito no início, também causou seu declínio, aproximadamente uma década e meia depois da sua invenção. O calótipo passou pelo processo inverso: rejeitado, no princípio, por oferecer inúmeras cópias do mesmo negativo, ele se tornou, mais tarde, a base da fotografia moderna. Desejosa de ter sua imagem perpetuada (conforme já acontecia na nobreza com os retratos pintados por pintores-retratistas), a classe média encontrou, inicialmente, no daguerreótipo, a possibilidade de preservação da sua imagem em algum suporte material.

Com o sucesso da nova invenção – pelo que afirma Kossoy (1980, p.26) – surgiu uma grande demanda no novo mercado de retratos. Essa demanda, por sua vez, provocou o aperfeiçoamento da indústria de equipamentos e materiais sensíveis. Com um mercado mais favorável aos novos fotógrafos e com o advento e as facilidades das câmaras fotográficas instantâneas, houve, pouco a pouco, uma espécie de popularização do acesso à reprodução técnica da figura, “eternizando-a”.

A natureza aparece retratando-se a si mesma, copiando as suas obras assim como as da arte. Não em painéis presenciaes, inconstantes e fugitivos, como eram e são os rios, os lagos, as pedras e metaes pollidos, mas em materia que retém o simulacro do objecto visivel, e o fica repetindo com a mais cabal semelhança, ainda depois de ausente; isto pelo que toca a natureza. Agora, pelo que respeita ao engenho do homem, foi elle quem a forçou a este milagre novo e inesperado. (KOSSOY, 1980, p.15).³

Com o passar do tempo, os equipamentos foram se tornando cada vez mais portáteis; o fotógrafo e a sua máquina daguerreótipo (Figura 4), com acessórios como objetivas para paisagens e retratos, podiam oferecer numerosos outros serviços, da simples chapa de vidro até medalhas, retratos em miniatura, entre outros. Graças ao baixo custo de produção, que resultava em preços mais acessíveis ao cliente, a fotografia ganhou uma enorme popularidade.



Figura 4 - Estojo daguerreótipo, auto-retrato com câmera
Crédito: Revista Humbolt, ano 30, 1989, n.59

³ Reprodução do texto publicado no Jornal do Comércio de 01 de maio de 1839.

O papel da fotografia no uso social das novas imagens

A partir do momento do surgimento da reprodução técnica de objetos pelo processo físico-químico, desencadeou-se uma revolução nos costumes da época. Os artistas-pintores, principalmente os retratistas em miniatura a óleo, sentiram-se ameaçados com a crescente popularidade do mercado do retrato fotográfico.

Temendo o desemprego, os artistas abandonaram suas profissões e passaram a se dedicar exclusivamente ao novo invento, a fotografia, em que os retratos representavam mais de 90% da produção: emergia uma nova classe de clientes que, antes, desejava ter a sua imagem pintada por um artista e, agora, queria ver seu retrato perpetuado pela moderna tecnologia. A fotografia revelava, então, um novo campo de representação que se tornou uma mania nas grandes metrópoles.

Senhoras e senhores. Acabais de presenciar a mais revolucionária mágica de todos os tempos! Suas conseqüências para as gerações vindouras são imprevisíveis. Eis aqui, aprisionado nesta folha de papel, um fragmento do tempo, um instante preservado que não se perdeu, como se perdem todos os instantes. (KUBRUSLY, 1991, p.17).

O modismo do retrato fotográfico gerou novas manias com a criação de produtos gráficos, como a *carte de visite* e, posteriormente, o *cabinet-size*, cartão de formato maior, patenteado por André Adolphe Eugène Disdéri, em 1854, na França. Este processo consistia num cartão com uma foto colada, para ser oferecido aos amigos, parentes e durante as transações de negócios.

Mauad (1990), em sua tese de doutorado sobre a fotografia no Rio de Janeiro da primeira metade do século XX, explica que a composição fotográfica produziu, ao longo do século XIX, um estilo de cartão no qual o próprio cliente se tornou, ele mesmo, um acessório

de estúdio. Essas imagens, com poses pré-estabelecidas, identificavam a posição social e se associavam aos acessórios de cada década: “Nos anos 60, eram a balaustrada, a coluna e a cortina; nos anos 70, a ponte rústica e o degrau; nos anos 80, a rede, o balanço e o vagão; nos anos 90, palmeiras, cacatuas, bicicletas e, no início do século XX, o automóvel.” (MAUAD, 1990, p.109).

A fotografia passou a ter uma nova função social quando transformou em imagem o que a sociedade vivia, registrando a vida na lembrança do acontecimento. O ato de fotografar tornou-se obrigatório em todos os momentos da vida. Enviar retratos de família, de amigos ou de celebridades, registrar casamentos, comemorações, viagens, em retratos que eram produzidos, reproduzidos e vendidos em massa, proporcionou o surgimento do álbum de fotografias, o livro do tempo que guarda as histórias em imagens.

O sucesso do álbum de fotografia conduziu o observador a viajar por lugares até então impensáveis, criando cenários fictícios nos *ateliers* fotográficos. A imagem humana representada pela estampa fotográfica do seu rosto indicaria o caminho que a fotografia percorreria quando, ao longo do tempo, passou a auxiliar o registro do cidadão nos documentos e no serviço da vigilância policial.

Esta disseminação da fotografia refletiria, diretamente, no mercado fotográfico. O retratista-fotógrafo, profissional de estúdio ou de paisagens, contando com a indústria de material fotográfico e com a introdução dos novos processos, tornou-se não só comerciante de sua arte, mas também um explorador de novas atividades lucrativas por meio da imagem. A arte erótica, por exemplo, forneceu um dos materiais mais lucrativos da exploração fotográfica. O *show* erótico (Figura 5) desenrolava-se em poses drásticas ou elegantes e as fotografias eram as recordações mais caras dentre aquelas levadas em Paris, onde, nos estúdios, encenavam-se as maneiras mais refinadas do prazer do sexo.



Figura 5 - Daguerreótipo erótico
Crédito: Revista Humbolt, ano 30, 1989, n.59

A fotografia teve, ainda, seu papel como responsável por novos gêneros de aquisição de imagens. O valor de documentário da fotografia serviu, por exemplo, como fonte iconográfica para os estudos históricos das manifestações ocorridas fora do estúdio. Registraram-se novas paisagens, retratando diferentes tipos humanos, participando de expedição comercial, científica e de atividades militares, até o momento em que a imagem fotográfica, tida como registro visual da realidade, passou a ser multiplicada pela reprodução gráfica, tornando-se portadora de notícia e de informação, incorporando-se como suporte da imprensa escrita.

Aclamada e rejeitada ao mesmo tempo, a fotografia foi negada por pintores tradicionais, que reagiram severamente contra a “revelação da verdade” fixada numa placa de vidro, mas encontrou eco em outra vertente da pintura. Ansiosos pela construção de um novo olhar, alguns pintores se serviram das lentes fotográficas para elaborar novas linguagens: era a fotografia catalisando as forças que deram origem à arte e à cultura modernista.

Assim, percebeu-se que a fotografia e seus desdobramentos, inseridos no contexto da modernidade, tornaram-se instrumentos de democratização do conhecimento da sociedade, graças à sua capacidade de disseminar a informação, abolindo fronteiras e conquistando novos territórios.

François Arago, numa visão científica, via no invento fotográfico possibilidades infinitas de aliar arte e ciência, de forma que seria possível economizar um exército de desenhistas no futuro, especialmente, nas reproduções de hieróglifos e monumentos arquitetônicos egípcios. Já o crítico de arte Jules Janin reconheceu, ainda em 1839, que a fotografia estava predestinada a popularizar as mais belas obras de arte, por preços irrisórios. Observamos, portanto, que tanto Arago quanto Janin viam na fotografia uma função de popularização e democratização da arte.

Sontag (1981) no livro *Ensaio sobre a fotografia*, fala que, com a fotografia, o ser humano saiu da caverna de Platão, passando a olhar com outros olhos a realidade. O acervo da fotografia, iniciado em 1839, nunca parou de aumentar. Desde então, quase tudo tem sido fotografado, modificando os termos do confinamento dentro da caverna do nosso mundo. O fotógrafo se inicia na arte da experimentação na qual as leis que regem o seu aprendizado o levam ao começo do mundo e às origens do ser. Sua força o empurra em direção ao caminho que a psique deve seguir para recontemplar o mundo das idéias, seu mundo de origem. O mundo metafóricamente é um “labirinto com grutas e cavernas, locais de iniciação” (BRANDÃO, 1986, p.54-55), campos de força imagéticos compostos de provas documentais, registros que atestam interesses sobre os fenômenos do cotidiano das sociedades em que se vive, ou por lugares distantes e sociedades exóticas.

O desenho científico utilizado como prova da história natural no século XVIII abre espaço para uma nova antropologia física, incorporando as tecnologias mais atualizadas da época, a fim de obter as reproduções mais realistas possíveis. O papel do fotógrafo, fotografando por dentro no sentido do olhar próprio de ver, de forma consciente, constituiu uma preocupação com relação ao social, mais humanista, tanto em relação a seu trabalho quanto ao compromisso com o outro fotografado. Os registros fotográficos se tornaram um encontro entre fotógrafos e universos sociais múltiplos, derivando daí variadas formas de representação a partir de novas paisagens, retratos diferentes de estratos sociais, inertes “ao desejo de ver o outro, conhecê-lo, entender como vive, iniciar e estabelecer um ato

comunicativo baseado no reconhecimento das diferenças e do papel de cada um”. (OLIVEIRA JUNIOR, 2000, p.57).

O resultado mais nobre da atividade fotográfica é dar a sensação de que podemos sustentar o mundo inteiro sobre os ombros – como uma antologia de imagens.

[...] Maxime du Camp, ao fazer um grande giro pelo Oriente Médio, juntamente com Flaubert, entre 1849 e 1851, concentrou sua atividade de fotografar em atrações como o Colosso de Abu Simbel e o Templo de Baalbek, e não na vida diária dos felás. [...] A visão fotográfica implicava uma aptidão para descobrir a beleza no que todo mundo vê, mas despreza, por excessivamente comum. (SONTAG, 1981, p.87).

Ao se observar que fotografia documentária incorporou no seu conteúdo uma nova linguagem visual, vista como registro dos acontecimentos, percebeu-se que faltaria muito pouco para torná-la utilitária também no jornal. Essa preocupação já era visível na imprensa, quando se sabia que o sucesso da notícia, fundada na atualidade, não poderia mais estar apoiado por imagens de baixa qualidade, gravadas a partir da imagem fotográfica, demonstrando que, cedo ou tarde, estaria a gravura fadada a ser substituída pela nova técnica. A expansão dos mercados consumidores, fruto dos processos de crescimento desenvolvidos na Europa e nos Estados Unidos, foi de grande importância na busca do aperfeiçoamento da fotografia de imprensa e, conseqüentemente, de uma nova profissão: o fotógrafo de imprensa.

Vaz (2000, p.221) mostra que, a partir de 1920, tanto o rádio quanto o cinema já eram bem abrangentes junto às camadas sociais. A informação visual tornou-se patente e o mundo da imagem passou cada vez mais a interferir na vida pública e privada, cabendo à imprensa exercer o seu poder de meio de comunicação, permitindo o desenvolvimento do fotojornalismo como atividade e como linguagem.

A introdução da foto na imprensa é um fenômeno de capital importância. Modifica a visão das massas. Até então, o homem comum só podia visualizar os acontecimentos que ocorriam nas suas proximidades, em sua rua, em seu povoado. Com a fotografia se abre uma janela para o mundo. (KOSSOY, 1980, p.100).

A fotografia e as imagens em movimento do cinema, que no início cristalizaram as concepções clássicas de representação, foram aos poucos perdendo seu poder de cópia do real para serem mais subjetivas, intimistas, interpretativas, valorizando o discurso de seu próprio autor e designador de uma nova classe de imagens.

Fotografia e pintura: uma nova linguagem artística

Segundo Arago, como foi dito anteriormente, a invenção da fotografia permitiu ao homem uma nova visão, transpondo-o de um mundo tridimensional para o bidimensional, adquirindo, assim, uma dinâmica especular de captação do real, que supõe uma correspondência estreita entre representação e o objeto representado. Masclet (*apud* VARON, 1984, p.32) afirmou que “[...] dentre todas as artes plásticas, a fotografia é na realidade a única a produzir automaticamente uma imagem”. Para Janin, a fotografia dessacralizou a obra de arte, abolindo a aura dos objetos artísticos como únicos. Os ecos da oposição à invenção da reprodução técnica delinearam, para alguns artistas, o pressentimento de uma crise nas artes visuais, reagindo ao retorno da arte pura, ou seja, “a arte pela arte”, como disse Walter Benjamin, “uma teologia da arte”. (BENJAMIN, 1983, p.10). Alguns artistas plásticos foram radicais: “Deste dia em diante, a pintura está morta, disse o pintor francês Delaroche, ou melhor, odiamos tudo o que tem a ver com a fotografia disse o pintor fauvista Vlaminck.” (STRICKLAND; BOSWELL, 1999, p.95).

Em 1858, ao subir num balão para fotografar Paris, Gaspard-Félix Tournachon (1820-1910), conhecido pelo pseudônimo de Nadar (Figura 6), com seu gesto pioneiro, passou a ser considerado como terrível ameaça às artes plásticas. Para muitos, sua câmera era um substituto imediato das artes gráficas.

Quem iria perder tempo em desenhar, gravar, se a máquina fazia melhor e mais rápido? Houve mesmo quem afirmasse que a fotografia era a pá de cal sobre o cadáver das artes gráficas, tão incômodo como o de Ionesco. Um corpo sem vida que não pára de crescer, ocupar espaço e perturbar. (VON SCHMIDT, 1987, p.67).



Figura 6 - Auto-retrato de Nadar

Crédito: www.geocites.com/.../criteria/id113.html (acesso em 06/08/08)

Para eliminar este estigma de invento mecânico que a tudo reproduzia friamente, sem nenhuma intervenção artística e subjetiva, alguns fotógrafos começaram a questionar os aspectos da nova tecnologia. Influenciados pela pintura, começaram a desenvolver pesquisas que buscassem uma nova linguagem, própria para a fotografia, um estilo que a legitimasse também como obra de reinvenção da

realidade, colocando-a lado a lado com as outras artes. A arte da época necessitava de uma ruptura para que o artista observasse um novo instrumento óptico, como sinal de mudanças dos tempos. Assim, colocava-se um ponto final nas considerações dogmáticas sobre a separação da arte e técnica. “Existem, certamente, dois tipos de imagens: aquelas traduzidas por traços artesanais, verdadeiras assinaturas do pintor, e as automáticas e mecânicas, que são formas possíveis a partir da invenção da fotografia.” (NEIVA JUNIOR, 1994, p.59).

Paralelamente a esta crise inicial, pouco a pouco a pintura foi cedendo e tirando partido dos efeitos ópticos, tendo a sua narrativa contaminada e desconstruída por novas texturas plásticas. A nova técnica serve de instrumento de trabalho ao pintor, ajudando-o na escolha de novos planos e enquadramentos em ângulos até então nunca usados, substituindo as formas de enquadramento e de concepção clássica da composição.

Delacroix usava as fotografias como estudos para poses difíceis e, em seguida, copiava as imagens para a tela. Ingres, negando que a fotografia viesse a constituir arte fina, utilizava-a como estudo de retratos, exclamando: “Sua exatidão que eu gostaria de alcançar.” (STRICKLAND; BOSWELL, 1999, p.95). Também Coubert, Manet e Degas tiraram vantagens dos instantâneos de ação congelada para realizar estudos de poses difíceis de serem mantidas ou incomuns e composições diferentes.

Se, por um lado, Bernard Shaw escreveu que “a câmara não pode construir uma figura humana e transformá-la num monumento como faria Michel-Angelo”, por outro, ela seria capaz de, nas palavras de Mascler, “desenhar como ela é na sua pureza ou no seu mais doce mistério como nenhum desenhista o faria e nem nunca o fará”. (MASCLET *apud* VARON, 1984, p.32). A fotografia surgiu como o evento mais importante da história das artes plásticas, liberando a pintura do seu passado realista e mostrando seu caminho para uma nova autonomia estética.

Novo estatuto da obra de arte a partir de sua reprodutibilidade técnica

Sabemos que a fotografia, como instrumento de reprodução do objeto, instaurou um novo código visual de concepção da imagem: as primeiras fotografias feitas artesanalmente tinham como função resgatar a imagem do homem em forma de retrato. Em seguida, auxiliando o pintor a registrar aquilo que estava além do seu olho, a fotografia alterou rapidamente a forma de olhar as coisas.

Na imagem técnica, o mundo passa a ocorrer diretamente na fotografia e a imagem se dirige apenas para ela mesma, captura aquilo que é tão imediato, o acaso, o instantâneo. O fato registrado na fotografia passa a ser o testemunho, e o registro fotográfico torna-se o valor lógico da prova conclusiva.

Walter Benjamin mostrou que, na questão do processo de reprodução técnica da obra de arte, o que é atingido é a sua aura. Aura vem a ser uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais, um objeto natural, a única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que seja a partir da sua autenticidade ou, em outras palavras, observar em repouso “numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho”. (BENJAMIN, 1985, p.170).

Na Idade Média, a imagem clássica dependia de uma narrativa mitológica, teológica ou edificante que lhe dava sentido. Cada objeto apresentado no quadro ultrapassava o propósito de ser visto: era preciso ser lido. O culto ao objeto histórico exprime a sua incorporação num conjunto de relações tradicionais a serviço dos rituais mágicos e religiosos, que se inserem na duração material e garantem seu poder como testemunho histórico.

Com a fotografia, o valor da exposição começou a competir com o valor cultural. Este último, no entanto, não cedeu sem resistência.

Sua última trincheira foi o rosto humano. Não foi por acaso que o retrato desempenhou um papel central nos primeiros tempos da fotografia. No culto da lembrança dedicada aos seres queridos, afastados ou desaparecidos, o valor cultural da imagem encontrou seu último refúgio.

Os primeiros retratos fotográficos eram extensões de poses; já codificados pela pintura [...] Para o burguês, representar-se era mais do que uma mera identificação pessoal; significava um culto de classe ao individualismo que a filosofia cartesiana teorizava como *eu penso, eu existo*; nas duas frases, só o *eu* é comum. (NEIVA JUNIOR., 1994, p.62).

O objeto artístico não é mais feito para ser visto e apreciado como um exemplar único; ele é feito para ser reproduzido para o maior número possível de pessoas. E esse fator ou essa mudança na maneira de encarar a produção artística criou a cultura de massa que, por sua vez, representa exatamente essa produção cultural feita em grande escala para um grande público.

A fotografia trazia em si vários aspectos democratizantes. Primeiro, um número muito maior de pessoas podia empreender uma aventura, antes restrita a uma elite: a transformação de suas emoções seus pensamentos, seu modo de ver numa imagem passível de ser difundida, analisada e criticada. [...] Em segundo lugar, a fotografia tornou possível a qualquer pessoa a posse de imagens, e de início assumiu importância decisiva a posse da sua própria imagem-seu retrato. (KUBRUSLY, 1991, p.10-11).

Na arte fotográfica, o original em nada difere de sua cópia, o que acaba por tornar incoerente o culto por esse original. O valor de exposição então toma o espaço do valor de culto, pois a valorização dessa obra não está mais no objeto em si, e sim na visibilidade que ele venha a adquirir, fazendo que o evento reproduzido apenas uma vez se transforme num fenômeno de massas, passando a exigir novos valores, eliminando o objeto de seu véu e destruindo, assim, a sua aura.

A fotografia e os novos campos das representações visuais

Retornando ao fim da Idade Média, o primeiro método como multiplicador de imagem com precisão – a reprodução técnica – denominou-se gravura. Segmento formado por variantes formas de impressão – xilográfica, calcogravura, de buril, água-forte e litogravura – que permitiram conjugar ilustração e texto nos livros até, aproximadamente, o final do século XVIII.

O advento da fotografia representou um novo salto em termos de multiplicação e difusão da informação. Walter Benjamin analisou sua evolução como, primeiramente, havendo uma época de “apogeu”, coincidindo com os primeiros anos que se seguiram à descoberta do daguerreótipo e com as imagens úmidas em placas de vidro.

Em seguida, ocorreu um período de “decadência”, em que adveio a industrialização da fotografia, sua expansão e outras utilizações, como a fotografia 6x9 e os *ateliers*-cenários, proliferando, assim, “uma brusca decadência do gosto, da qual os álbuns de fotografias espalhados pelo interior burguês seriam a maior testemunha”. (CHAVES, 2001, p.423). Paralelamente, Benjamin observou algumas tentativas de teorização sobre a fotografia, ainda rudimentares, apoiadas em conceitos como “filisteu de arte ou fetichista”, mas ignorando a importância da técnica para a fotografia.

Por último, Benjamin acreditou num “renascimento” da fotografia, a partir da redescoberta e descoberta realizadas no começo dos anos 30. Fotógrafos como David Octavius Hill e Félix Nadar foram redescobertos a partir de suas publicações. Eugène Atget foi descoberto pelos surrealistas e, em seguida, ocorreu a sua primeira grande publicação de fotografias, em 1931.

A questão do renascimento da fotografia, como definiu Benjamin, está na diferença entre retrato, imagem e fisiognímia. Antes de ser fotógrafo, Hill era pintor e, para compor um afresco para o primeiro sínodo da igreja escocesa, tirou partido de uma série de fotografias. Comparando-as com outra fotografia do autor, *A vendedora de peixes de New Haven*,

Benjamin estabeleceu uma diferença entre duas formas de ser retratado fotograficamente: “retratos de pessoas”, imagens que se perdem com o passar dos tempos; e “imagens de pessoas anônimas”, aquelas que contemplam alguma coisa (CHAVES, 2001, p. 424). É este o elemento diferenciador nas imagens: o olhar do retratado na vendedora de peixes (Figuras 7 e 8), passando uma sensação de plenitude e segurança, ainda encoberta visivelmente pela aura.



Figuras 7 e 8 - Vendedores de peixe

Foto: David Octavius Hill

Crédito: www.geocities.com/.../criteria/id113.html (aceso em 06/08/08)

Benjamin percebe que a trama de olhares só pode existir porque há uma diferença entre naturezas: aquela que fala à câmera, em que “o olho permite que se mergulhe numa outra dimensão, pois tem diante de si uma natureza que o olho natural jamais é capaz de ver e de aprender, sem expressão” (CHAVES, 2001, p.425), e a que fala ao olhar, dirigindo-se imediatamente à natureza, resultando num trabalho consciente.

Mergulhar numa imagem significa também uma experiência da temporalidade que interrompe o fluxo cronológico ou mecânico do tempo, no qual tanto o presente quanto o possível futuro estão, conjuntamente, implicados nesse olhar para trás. (CHAVES, 2001, p.425).

Enquanto Benjamin recorre ao conceito de imagem para designar o que não é retrato, o conceito de fisiognomia, por sua vez, designa o que não é paisagem. Desta forma, a diferença entre retrato e fisiognomia indica que entre técnica e magia existe uma separação que é apenas histórica.

Neste material, a fotografia revela os aspectos fisiognômicos, mundos de imagens que habitam o mais minúsculo, suficientemente escondido e oculto, para encontrar um refúgio nos sonhos diurnos, mas que agora, tornando-se grandes e formuláveis, mostram que a diferença entre a técnica e a magia é uma variável totalmente histórica. (CHAVES, 2001, p.427).

Voltando a Atget, suas fotografias foram o ponto de ruptura e de passagem entre uma época de decadência e um renascimento. Ele “desinfeta a atmosfera sufocante difundida pela indústria fotográfica dos retratos”. (CHAVES, 2001, p.428). Seu trabalho demonstra uma preocupação em purificar a imagem, libertando o objeto de sua aura, recusando o exótico, o majestoso e o romântico (Figura 9).



*Figura 9 - Boulevard de Strasbourg, 1912
Livro: Atget's Paris, Editora Taschen, 2001*

Retirar o objeto do seu invólucro, a destruição da aura é a característica de uma percepção cuja capacidade de captar tudo o que é da mesma espécie no mundo cresceu tanto, que ela pode captá-la por meio da reprodução também no que é único. (CHAVES, 2001, p.429).

“Quando o homem se retira da fotografia, o valor da exposição supera o valor de culto”. (BENJAMIN, 1985, p.174). O vazio e o ausente são observados nas fotografias de Atget, quando fotografou as ruas de Paris, desertas de homens. A crítica o descreveu como fotógrafo do vazio; suas fotografias eram como cenas de um crime, também desertas. “As imagens se transformam em autos no processo da história” (BENJAMIN, 1985, p.174), transformando o retrato e a paisagem em imagens e fisionomia condição para a nova função, tarefa redentora da fotografia. (CHAVES, 2001).

O novo olhar de Atget focalizou o que não era usualmente fotografado por todos os fotógrafos. Em vez de retratar a figura humana, na tentativa de eternizá-la, ele preferiu mostrar lugares nos quais a ausência de pessoas estaria implicitamente compondo uma atmosfera de vazio. Fotografias de esquinas de ruas vazias, de fachadas de prédios com portas e janelas entreabertas e também de lápides de cemitérios, parecendo demonstrar a passagem de alguém que se foi. O refúgio derradeiro do valor ao culto está no culto da saudade, consagrado aos amores ausentes ou defuntos (BENJAMIN, 1985), lugares que pareciam impróprios para uma tentativa de imortalização, como os cemitérios, com suas lajes dispostas em locais tranqüilos.

Considerações finais

A partir da teoria de Benjamin, pode-se observar que a fotografia implicou uma cartografia de novos campos (diluição de fronteiras), tomando como base ainda a imagem plana e imóvel. Ao abordar a questão da imagem fotográfica dentro dos novos espaços sociais e antropológicos,

revelou-se a questão da territorialidade, fazendo com que a imagem se auto-dessacralizasse, liberando novas potencialidades formadoras de mosaicos de possibilidades experimentais. Desta forma, a fotografia passou a ser vista dentro do seu território, não como existência única e imutável, mas identificada com os processos de reprodução da era industrial e com a idéia por excelência da modernidade.

Referências

ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson (Org.). **Ensaio sobre o fotográfico**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.165-196.

_____. **Textos de Walter Benjamin**. São Paulo: Abril, 1983. (Os Pensadores).

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 1986.

CHAVES, Ernani. Retrato, imagem e fisionomia: Walter Benjamin e a Fotografia. In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virgínia. (Org.). **Mimesis e expressão**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2001. p.422-432.

KOSSOY, Boris. **Origens e expansão da fotografia no Brasil do século XIX**. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

KUBRUSLY, Cláudio. **O que é fotografia**. 4.ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

MAUAD, Ana Maria. **Sob o signo da imagem**: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX. 1990. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro.

NEIVA JUNIOR, Eduardo. **A imagem**. São Paulo: Ática, 1994.

OLIVEIRA JUNIOR, Antônio Ribeiro. A luz do social nas imagens: fragmentos teóricos na fotografia de documentação social. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 32, p.51-61, 2000.

SONTAG, Susan. **Ensaio sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

STRICKLAND, Carol; BOSWEL, John. **Arte comentada**: da pré-história ao pós-moderno. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

VARON, Nicolas. Les mirages de l'objectif photographique. **Science & Vie**, Paris, n.149, p.32-47, dez. 1984.

VAZ, Gil Vicente Oliveira. Pequena história do fotojornalismo: do testemunho visual à configuração da memória. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 32, p.217-228, 2000.

VON SCHIMIDT, Carlos. Da caverna ao laser. **Artes**, São Paulo, n. 64, p.67-68, out./dez.1987.