

# Niépce: “A invenção que fiz...” \*

Airton José Cavenaghi

Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Professor e Assessor Acadêmico da Universidade Anhembi Morumbi - São Paulo.

## RESUMO:

Este artigo busca uma interpretação para as fotografias iniciais produzidas por Joseph Nicéphore Niepce, analisando o momento histórico e social da época da invenção da fotografia na Europa.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia; história; urbanização, sociedade.

## ABSTRACT:

This article searches for an interpretation to initials photographs produced by Joseph Nicéphore Niepce, analyzing the historical and social moment of the invention of the picture in Europe.

KEY WORDS: Photography; history; urbanization; society.

---

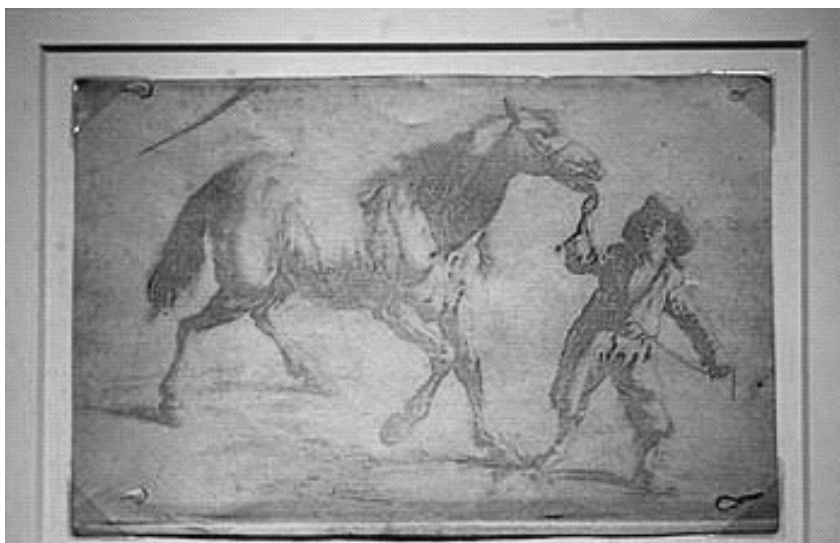
\* Artigo produzido a partir da Dissertação de Mestrado “*Imagens que falam: olhares fotográficos sobre São Paulo (Militão Augusto de Azevedo e “São Paulo Light and Power Co.”, fins do século XIX e início do século XX)*”, defendida no Departamento de História da FFLCH/USP, em 04/05/2000, sob a orientação do Prof. Dr. Marcos Antonio da Silva, com o apoio financeiro da FAPESP.

## Niépce: “A invenção que fiz...”

A fotografia para se afirmar no espaço da representação imagética da sociedade, teve que construir um espaço anteriormente reservado, por exemplo, a pintura e a gravura. Esta construção foi feita pela captura do espaço cotidiano de atuação do fotógrafo que muito mais que um simples autor do registro torna-se parte da representação criada. Seus aspectos mnemônicos atuam na reprodução da simbologia de representação da imagem

e neste sentido o autor/fotógrafo elabora sua visão daquilo que é representado.<sup>1</sup>

Neste artigo discute-se uma das histórias iniciais da fotografia, narradas a partir do cenário histórico da Europa, um dos cenários vinculado pelo seu aparecimento. Centraliza-se o trabalho nos relatos das experiências de Joseph Nicéphore Niépce, responsável por uma das primeiras imagens fotográficas conhecidas da história da fotografia .



*Homem conduzindo um cavalo.* Imagem sobre estanho. Niépce, 1825. Imagem reprodução de uma gravura holandesa do século XVIII. Disponível em: <http://news.bbc.co.uk/1/hi/world/europe/1885093.stm> < acesso 29/10/2008 >

<sup>1</sup> Para mais detalhes sobre o assunto consultar, entre outros: KOSSOY, Boris. *Realidade e ficções na trama fotográfica*. São Paulo : Ateliê Editorial, 1999; LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de Família : leitura da fotografia histórica*. São Paulo : EDUSP, 1993. (Coleção texto e arte, v.9); LIMA, Solange Ferraz de, CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Fotografia e cidade : da razão urbana à lógica de consumo, álbuns de São Paulo (1887-1954)*. Campinas: Mercado das Letras; São Paulo : FAPESP, 1997. (Coleção Fotografia. Texto e Imagem; SAMAIN, Etienne (org.). *O Fotográfico*. São Paulo : Hucitec, 1998; entre outros.

Para Joseph Nicéphore Niépce:

"A invenção que fiz e para a qual dei o nome de 'heliografia' consiste na reprodução automática, pela ação da luz, de graduações de tons [que vão] do preto para o branco, de imagens obtidas na câmara escura."<sup>2</sup>

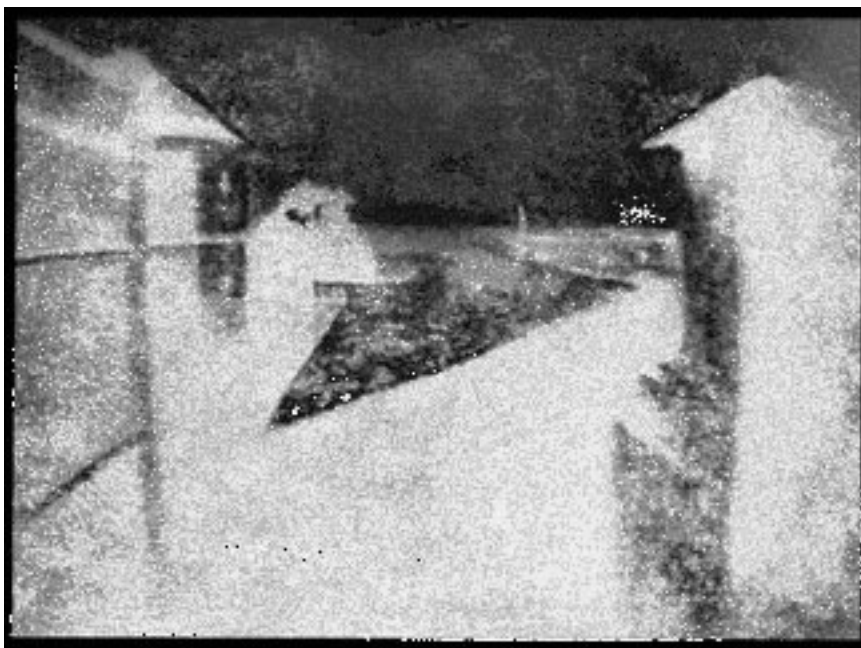
Assim Niépce resumia o funcionamento de sua invenção: uma automática reprodução de imagens pela ação da luz.

Em 21 de março de 2002, uma imagem supostamente obtida neste processo pelo próprio Niépce, é comercializada por 392 mil dólares em um leilão na França. Atribuída sua produção em 1825 mostra, segundo reportagem, apresentada no *site* da rede

de notícias BBC em 21/03/2002, uma reprodução de uma gravura holandesa do século XVIII, na qual um homem segura um cavalo para o registro do desenhista.

A imagem torna-se automaticamente um ícone para a história da fotografia, pois novamente vem à tona todo o trabalho desenvolvido pelo fotógrafo francês. Poucos lembram que a obra de Niépce, como a reprodução deste tipo de registro, é parte de suas experiências para a fixação da imagem em uma superfície de um material qualquer.

Do trabalho realizado pelo fotógrafo, pouco se fala de seu cotidiano histórico um dos principais motivadores de suas experiências com a fixação de imagens.



(Sem título) Imagem sobre estanho: paisagem da janela da casa de campo de Niépce em Saint-Loup-de-Varenes, Le Grass, França., 20,3 cm x 25,4 cm.: 1826 (reprodução de 1952: "Helmut Gernsheim & Kodak Research Laboratory's", Harrow, Inglaterra.).Disponível em: <http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/permanent/wfp/index.html> < acesso 29/10/2008 > .

<sup>2</sup> NIEPCE, Joseph N. Memoire on the Heliograph. In: TRACHTENBERG, Alan (ed.). *Classic essays on photography*. New Haven : Leete's Island Books, 1980. p.5.(grifo nosso). Todas as citações em língua estrangeira foram traduzidas buscando-se respeitar ao máximo as idéias centrais de cada autor.

No início das experiências de Niépce, outra imagem foi por ele obtida. Realizada da janela de sua "casa-laboratório" recebia o *status* de ter sido a primeira fotografia obtida, pelo processo fotográfico em si, ou seja, uma imagem reproduzida sobre um determinado suporte material, embebido por uma substância fotossensível.

Esta fotografia mostra a precariedade do início da produção fotográfica quando comparada aos nossos atuais padrões tecnológicos. Segundo Bernard Marbot: *"a correspondência do inventor nos revela que ele fotografou essa paisagem dezenas de vezes a partir de 1816 e que conseguiu numerosas tomadas entre 1826 e 1827"*<sup>3</sup> A visualização direta da fotografia original produzida por Niépce não é possível. Em função de seu processo de produção, é necessário observar a fotografia original em um ângulo de aproximadamente 30 graus e assim mesmo, em razão da incidência luminosa, deve-se fazer um esforço para captar o registro. Mediante esse dado só é possível observá-la, em sua plenitude, pelo uso de uma cópia realizada nos padrões da produção fotográfica atual.

Copiada pela primeira vez em 1952, – no ano de 2002 foi realizada uma outra cópia mais moderna considerada mais próxima da representação original de Niépce<sup>4</sup>–, esta fotografia (heliografia)<sup>5</sup> foi considerada durante muito tempo a primeira imagem fotográfica da história. Foi produzida como extensão das pesquisas de Niépce com o processo da litografia que consistia em impregnar uma superfície com um preparado

que impedia a ação de um ácido. As partes não protegidas seriam corroídas produzindo um pequeno relevo na superfície que estaria pronta a receber uma tinta para, assim, servir de base a impressão de inúmeras cópias. A técnica litográfica foi criada ainda no final do século XVIII.

Entre 1796-98, um outro personagem, o autor e ator dramático alemão Alois Senefelder, desenvolveu os primórdios da impressão em pedra: a litografia. Senefelder ao procurar meios para reproduzir seus próprios trabalhos, utilizou-se de uma espécie de pedra calcária porosa que existe em grande quantidade na Alemanha. Escreveu sobre a pedra utilizando-se de um lápis graxo (oleoso) e percebeu que era possível a fixação de uma marca na matriz lítica. Após esse acontecimento, Senefelder, banhou a pedra em um ácido que corroía a superfície não protegida pela substância existente no lápis graxo. A litografia foi bastante usada, por exemplo, até os primeiros anos do século XX, na confecção de mapas e de materiais que exigissem uma grande quantidade de cópias, como desenhos e caricaturas em revistas e jornais impressos.

Nesta fotografia apresentada anteriormente, realizada com uma exposição de aproximadamente oito horas, Niépce usou como protetor da superfície o "Betume da Judéia", elemento químico fotossensível, que ao contato com a luz escurece, e produz as *gradações de cores entre o preto e branco*, comentadas em seu relato.

Para Michel Frizot, Niépce tinha como ambição "(...) reproduzir [usando seu novo

<sup>3</sup> MARBOT, Bernard. El camino hacia el descubrimiento (antes de 1839). LEMAGNY, Jean-Claude, ROUILLÉ, André (coord.). *Historia de la fotografía*. Barcelona : Martinez Roca, 1988.p. 16.

<sup>4</sup> Para mais detalhes relacionados a produção anterior e atual de cópias da fotografia original de Niépce, ver: <http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/permanent/wfp/index.html>

<sup>5</sup> Na França, o termo heliografia criado por Niépce será usado, até 1854, como definição para todo e qualquer processo no qual o resultado final seja uma imagem produzida por ação da luz. Após este momento a França muda e também passa a adotar o termo Fotografia cunhado pelos ingleses, a partir das experiências de Talbot.

método] tanto as gravuras já existentes (tais como do cardeal d' Amboise, ou a de Rafael), como reproduzir, sob a forma de impressão à tinta, as 'vistas' que ele pudesse obter diretamente na câmara escura. É neste estágio que suas pesquisas são interrompidas."<sup>6</sup> Niépce morre em 1833 sem ver o anúncio oficial do Daguerreótipo – invenção que popularizou sua heliografia – em texto escrito por Francois Arago em 19 de Agosto de 1839, anunciando oficialmente o desenvolvimento do processo.<sup>7</sup> Convém lembrar que Daguerre e Niépce trocaram muitas de suas experiências relacionadas à fixação de imagens pelo uso da câmara escura mas, com a morte de Niépce, foi Daguerre que acabou por aperfeiçoar o processo que levaria seu nome.<sup>8</sup>

Barthes comenta a respeito da imagem produzida por Niépce em 1826: "O primeiro homem que viu a primeira foto (se excetuarmos Niépce, que a fizera) deve ter pensado que se tratava de uma pintura: mesmo enquadramento, mesma perspectiva. A fotografia foi, é ainda atormentada pelo fantasma da Pintura (...)."<sup>9</sup>

Tal dado mostra a necessidade da criação de referências na abstração e construção de uma idéia. Niépce busca modelos conhecidos da expressão pictórica e assim os aplica a novidade tecnológica, garantindo uma nova representação para o contexto imagético desenvolvido.

Niépce aparentemente conseguiu, pelas suas experiências, não só a fotogravura, mas também pela imagem realizada da janela de sua casa, a fotografia em si, a imagem pela "ação da luz". Optando em um primeiro momento em reproduzir uma imagem já consagrada, como no caso revelado pela comercialização, em 2002, da imagem produzida em 1825. "*Um homem segurando um cavalo*", – primeira imagem apresentada nesse artigo – uma mensagem iconográfica do século XVIII, mas consagradora da nova invenção que se desenvolvia.

A fotografia que neste momento ainda engatinhava, precisava, conforme demonstrou Niépce de elementos já institucionalizados para autenticar-se como um novo modelo de reprodução de imagens. De Niépce, por exemplo, conhecia-se, entre outras, a heliografia, *La Sante Famille*, realizada em uma placa de estanho datada entre 1826-27, que também se baseou na reprodução de uma obra clássica do pintor Rafael, além de outras imagens realizadas pelo mesmo processo.

Niépce produziu uma série de imagens que refletem o desenvolvimento tecnológico do período. André Ruoillé comenta que a Revolução Francesa e a Revolução Industrial em curso acrescentaram as imagens novas perspectivas, como o advento da química que possibilitou o uso de novos materiais.<sup>10</sup>

<sup>6</sup> FRIZOT, Michel. Os Continentes Primitivos da Fotografia. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro : IPHAN, n.º 27, 1998.p. 39.

<sup>7</sup> Apesar de esta ser considerada a data oficial da invenção da Fotografia, Hercules Florence já realizava, entre 1832 e 1833, na então Vila de São Carlos (atual Campinas – SP), experiências com a produção de imagens com a Câmera Escura em um processo chamado por ele de *Photographia*. Ver: KOSSOY, Boris. *Hercules Florence. 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo : Faculdade de Comunicação Social Anhembí, 1977.

<sup>8</sup> Ver entre outros: GAUTRAND, Jean-Claude. (introd.). *Le temps des pionniers: a travers les collections de la Société Française de Photographie*. Paris : Centre National de la Photographie, 1987. (Collection Photo Poche).

<sup>9</sup> BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: notas sobre a fotografia*. tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro : Nova Fronteira. 1984. p. 52

<sup>10</sup> LEMAGNY, Jean-Claude, ROUILLÉ, André (coord.). *Historia de la fotografía*. Barcelona : Martinez Roca, 1988.p. 16. p.34.

Estes novos materiais consagram experiências que estavam em curso desde pelo menos 1780. Em 1802, por exemplo, uma série de silhuetas foi produzida por um francês Davy e um inglês Wedwood, nas quais foram usadas o nitrato de prata que ficava sensibilizado pela ação da luz.<sup>11</sup>

Niépece, como pode ser percebido em suas imagens, utiliza-se do processo, mas seu material sensibilizante, no caso o “Betume da Judéia”, em um primeiro momento não conseguiu captar uma imagem muito nítida.

É sintomática que as práticas de representação buscadas por Niépe baseiem-se em modelos consagrados pois as mesmas precisam assumir um caráter coletivo para atingir sua eficácia. Objetos, idéias, ações atuam socialmente quando são entendidos como parte integrante de determinada sociedade, ou seja, como objetos do cotidiano dos cidadãos. A produção destas novas características é parte integrante de mecanismos transformadores do contexto sociocultural em curso.

### **A sociedade européia, suas cidades e o uso da fotografia**

O século XIX é marcado pelo início de transformações vertiginosas de valores e associações, em razão das significativas mudanças do mundo em questão. Os avanços tecnológicos inerentes à Revolução Científica e Tecnológica concretizada em 1870, impuseram padrões científicos à própria condição humana e seu papel na sociedade.

A estrutura socioeconômica sedimentada em antigos parâmetros de espaço-tempo, cujo desenvolvimento se moldava pela simples

expressão da Natureza – instituição detentora dos valores a serem absorvidos e divulgados – é substituída por um novo elemento de caráter científico: a máquina e sua nova realidade social, política e econômica. Esta nova sociedade, consagrada como industrial, possui características próprias, cuja evolução respeitou limites impostos não pela Natureza e sim pelo desenvolvimento tecnológico do período.

Qual o tempo/espaço desta nova sociedade? Quais parâmetros esta mesma sociedade constrói para si e elege como elementos de ruptura? Existe esta noção de ruptura e ela é um elemento consciente?

Para Anne Sauvageot, ao comentar sobre esse momento afirma que, “*o homem como empreendedor produz uma grande variedade de materiais, instalando uma nova ordem da Natureza: o da síntese*”.<sup>12</sup> Esta síntese que Anne Sauvageot chama de “nova ordem da Natureza” é o “resumo complexo” de um novo sistema social, político e econômico que se formulou na busca de resultados mais dinâmicos, inerentes a uma nova filosofia econômica que passou a ver na industrialização um conceito de resposta em curto prazo para os anseios de uma nova classe social em ascensão.

Novos parâmetros de medidas, de distâncias, de sociabilidade são introduzidos e sistematizados como obrigatórios ao crescimento desta nova sociedade.

Os valores econômicos vinculados à prática do Antigo Sistema Colonial ou mesmo às práticas políticas do Absolutismo perdem credibilidade quando as manifestações do Iluminismo propõem a libertação dos povos pela ciência. O conhecimento da Natureza

<sup>11</sup> LEMAGNY, Jean-Claude, ROUILLÉ, André (coord.). *Historia de la fotografía*. Barcelona : Martinez Roca, 1988.p. 16. p.34.

<sup>12</sup> SAUVAGEOT, Anne. *Voirs et savoirs* : esquisse d'une sociologie du regard. Paris : Press Universitaires de France, 1994. p.191.

efetiva uma nova noção de ordenação dos sentidos e das necessidades: a busca da explicação do TODO pelo uso e conhecimento de suas PARTES.

Nesta nova ordenação científica e tecnológica, o laboratório ideal para a conversão destes novos valores passa a ser a Cidade, que irá coordenar esta metamorfose da Natureza: de antigo elemento gestor de valores para ser o componente principal a ser transformado.

O poder e o fascínio das cidades, como a embalagem a envolver estas novas transformações, não é algo, necessariamente instituído antes ou planejado. Tal transformação parece ser um mecanismo de dupla face, no qual o urbano é representado pelo burguês que atrai e o rural pelo camponês que é atraído. Jules Michelet já em 1846 enfocava este ponto quando falava deste mecanismo de atração: "Como a cidade é brilhante! Como o campo é triste e pobre! Eis o que ouvis dos camponeses quando vêm ver a cidade nos dias de festa. Não sabem que, se o campo é *pobre*, a cidade com todo seu esplendor, é talvez mais *miserável*."<sup>13</sup>

Este "ver a cidade em dias de festa" é o elemento de aproximação e disseminação de duas realidades opostas, ou seja, do poder constituído e do elemento a ser sistematicamente controlado.

O poder de aglutinação de valores e necessidades tão bem representados pelas cidades européias já na primeira metade do século XIX, é disseminado por inúmeros mecanismos, mas principalmente pelo seu aspecto visual, pois como nos lembra Giulio Argan, o poder constituído "(...) deixa de imaginá-la [a cidade] para projetá-la."<sup>14</sup>

Arquitetonicamente, a cidade limita o espaço propondo uma ordenação dos limites e posturas, sendo o planejamento urbano conduzido por uma classe social detentora do poder constituído.

O projeto arquitetônico reflete estas posturas de dominação e necessariamente, as futuras diretrizes. Funde necessidades econômicas, sociais e políticas dentro de uma esfera de produção organizada na expansão e exploração do capital. Os tradicionais papéis sociais, historicamente constituídos, são sistematicamente substituídos pela nova forma de acumulação do capital. A interface social e material é estabelecida no fluxo econômico politicamente instituído.

Na França, como exemplo, data de 1851 a *Missão Heliográfica* para a qual alguns fotógrafos escolhidos pelo Estado – *Édouard Baldus, Hippolyte Bayard, Henri Le Secq, Gustave Le Gray, etc.*, todos membros da Sociedade Heliográfica fundada naquele mesmo ano – foram encarregados de registrar diversos Monumentos Franceses (*Édifices Historiques*). O Estado busca moldar sua memória coletiva na representação e seleção das partes aptas a absorver os novos rumos das transformações urbanas.<sup>15</sup>

No plano arquitetônico, os antigos campanários das Igrejas, cuja altura impunha visualmente o poder eclesiástico e sua interferência nos assuntos do Estado, são suplantados simbolicamente pela altura das chaminés das fábricas, instituindo para a burguesia o novo poder visual necessário à sua concretização como classe social dominante consolidada.

O pátio das Igrejas e a antiga praça do mercado são substituídos como ícones pelas

<sup>13</sup> MICHELET, Jules. *O Povo*. Prefácio e notas de Paul Viellaneix. Tradução de Gilson C. C. de Souza. São Paulo : Martins Fontes, 1988. p.44-45.

<sup>14</sup> ARGAN, Giulio C. *História da arte como história da cidade*. Tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo : Martins Fontes, 1992. p.205.

cercanias das fábricas que, na imposição de seus objetos mercadológicos e palpáveis, são vistas com superioridade em relação ao poder imaterial do mundo eclesiástico e ao localismo da praça.

Neste ato de "cercar" a sociedade, criam-se o consumo e os mecanismos de acumulação do capital inerentes ao mesmo, no qual, as diferenças sociais anteriormente atribuídas a um poder divino agora são forjadas pelos homens e vistas como elementos de consumo: "a máquina, que parece uma força totalmente aristocrática pela centralização de capitais que supõe, não deixa de ser, pelos baixos preços e pela vulgarização dos produtos, um poderosíssimo agente do progresso democrático; coloca ao alcance dos mais pobres uma multidão de objetos úteis, mesmo de luxo e de arte."<sup>16</sup>

Dentro deste novo ambiente social, político e econômico, no qual a visualidade passa a ser uma diretriz de organização específica, a fotografia assume seu papel de síntese na tradução de novos elementos, dando continuidade às transformações.

A fotografia urbana é fruto de uma necessidade construída no momento em que a cidade passa a ser o centro gerador das mudanças estruturais da sociedade que se articulava a partir do que se concretizou com a chamada Segunda Etapa da Revolução Industrial. Para tanto basta lembrar o enquadramento escolhido por Niepce no qual, não o estúdio, mas sim o ambiente urbano é referenciado já em 1826: a sempre chamada "simples vista da janela" traz em si toda a carga mnemônica de seu produtor e de seu cotidiano.

Outro dado que reforça esta idéia, ou seja, de Daguerre seguir o mesmo caminho de Niepce e também retratar o ambiente urbano no ano do anúncio oficial da fotografia. Em 1839 era retratado o *Boulevard du Temple* em Paris e pela primeira vez a figura humana, representada por um engraxate e seu cliente, é representada de forma casual ao ficarem parados tempo suficiente para serem registrados pelas lentes do Daguerreótipo.<sup>17</sup> O "novo" cidadão é emoldurado pela estrutura do urbano e os novos valores de comportamento estabelecidos.

O tempo de registro da fotografia também evolui conforme cresce a necessidade do mercado consumidor. Inicialmente o tempo de exposição de treze minutos em 1840, passa a cerca de vinte a quarenta segundo em 1842, atingindo três segundos em 1855. O consumo crescente da imagem fotográfica fez o seu preço diminuir bastante. Na França, quando a invenção do daguerreótipo foi anunciada ao mundo, em 1839, o preço de uma imagem variava de 300 a 400 francos, e era inacessível a maioria da população. Conforme cresce o mercado em função da evolução técnica como também da necessidade de consumo da população a imagem fotográfica em 1860 chega a custar apenas 0,70 francos. A fotografia já assumia seu papel na sociedade industrial.<sup>18</sup>

Os elementos tecnológicos construídos e sistematizados neste período traduziam basicamente as necessidades de uma nova classe social em ascensão, no caso à burguesia industrial. Como centros geradores destes novos interesses, têm-se as sociedades industrializadas. Há nestes novos interesses

<sup>15</sup> Les carnets de la Maison Européenne de la Photographie. *La Mission Héliographe de 1851*. Paris, n. 15, janeiro de 2002.

<sup>16</sup> MICHELET, Jules. *O Povo*. Prefácio e notas de Paul Viellaneix. Tradução de Gilson C. C. de Souza. São Paulo : Martins Fontes, 1988. p. 49.

<sup>17</sup> VASQUEZ, Pedro. *Dom Pedro II e a fotografia no Brasil*. Rio de Janeiro : Index, [1985]. p. 15

<sup>18</sup> ORTIZ, Renato. *Cultura e modernidade: a França no século XIX*. São Paulo : Brasiliense, 1991. p. 67-68.



mudanças significativas de comportamento que serão absorvidas pelas realizações materiais do período. Para Eric Hobsbawm: "(...) não há dúvidas de que as pessoas estavam ávidas de novas invenções, quanto mais espetaculares melhor."<sup>19</sup> Visto que estes interesses faziam parte de uma política imperialista dos chamados países industrializados, a absorção desse desenvolvimento material era vinculada a uma série de fatores.

No contexto desta mentalidade industrial, fez-se necessária a centralização da produção em novos núcleos urbanos, aptos a absorverem o controle de uma população cuja mentalidade ainda era atrelada aos ciclos impostos pela Natureza. As relações pessoais deveriam mudar de acordo com os interesses específicos da industrialização nascente, criando cidades cuja perspectiva de ordenação obedecia a critérios de organização e a elementos disciplinadores: educação de massas; ordenação do espaço; nomeação e numeração de ruas, etc.

Quando a invenção da fotografia ganha vida pelas mãos de Joseph Nicéphone Niepce, em 1826<sup>20</sup> na França, a Europa e os Estados Unidos passam por momentos de total transformação de suas estruturas econômicas e sociais.

O jogo econômico, social e político da sociedade, moldava-se de acordo com os novos interesses estruturados na razão científica e nas particularidades da interpretação da sociedade segundo estes conceitos. As estruturas de interpretação ganhavam conceitos estanques e em muitos casos unilaterais, nos quais a racionalidade

dos critérios científicos e tecnológicos, ou seja, o poder do Homem sobre a Natureza - que já vinha sendo buscado desde o Iluminismo - ganhava noções particulares de desenvolvimento. A noção filosófica da Natureza não era mais o desconhecido, o incontrolável e sim a razão moldada na artificialidade da máquina.

### As máquinas, os homens, e as verdades

Para Jules Michelet, esta nova Natureza é imposta e moldada por elementos alheios às necessidades gerais, nos quais

"Se quereis encontrar no mundo algo de contrário a natureza, de diretamente oposto a todos os instintos da infância, contemplai essa criatura artificial chamada gamin de Paris (moleque de Paris). E mais artificial ainda, caçula do Diabo, é o terrível rapazola de Londres, que aos doze anos trafica, rouba, bebe gim e visita as prostitutas."<sup>21</sup>

Nesta nova sociedade, com novos valores introduzidos, a criação científica é ordenada pelo mecanismo de acumulação econômica, no qual a máquina passa a ser o centro das atenções pois é fruto direto desta nova racionalidade científica.

Ainda para Jules Michelet, esta máquina é a nova "(...) *força totalmente aristocrática pela centralização de capitais que supõe(...)*."<sup>22</sup> A noção de produção, antes vinculada ao homem e às suas próprias forças, muda sensivelmente quando a mesma é explorada pela crescente necessidade do lucro, no qual o indivíduo perde sua identidade e passa a ser visto como parte de um processo. Ainda para J. Michelet:

<sup>19</sup> HOBBSAWM, Eric J. *A era dos Impérios*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p. 49.

<sup>20</sup> Data relacionada a exposição realizada da janela em Sant-Loup-de-Varenes.

<sup>21</sup> MICHELET, Jules. *O Povo*. Prefácio e notas de Paul Viellaneix. Tradução de Gilson C. C. de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p.117-118.

<sup>22</sup> MICHELET, Jules. *Op. Cit.* p. 49.

"Hoje novas profissões foram criadas; não exigem aprendizado e recebem qualquer um. O verdadeiro operário, nessas profissões, é a máquina(...)." <sup>23</sup>

Esta sociedade que se molda a partir da segunda metade do século XIX, na Europa e por extensão na América do Norte, cria um novo "ser social" que ao ser chamado de tecnologia tem em seus frutos, no caso seus produtos, a gênese da infalibilidade técnica ou da noção de verdade absoluta.

Neste contexto de racionalidade industrial, desenvolve-se uma variedade de produtos que além de facilitarem a vida cotidiana, possuem a capacidade de convencer e propagar ideais. A mão humana é relegada ao simples acompanhamento, como pode-se observar, novamente, em J. Michelet: "(...) o homem não precisa de muita força, nem de habilidade, esta lá apenas para supervisionar, para auxiliar esse operário de ferro." <sup>24</sup>

Neste contexto de dominação das forças da Natureza e da não interferência da mão humana, nasce o conceito de representação da verdade na expressão fotográfica.

Joseph Nicéphore Niepce ao descrever sua invenção como uma "reprodução automática pelo uso da luz", resume o conceito "sem o uso das mãos", retirando a interferência humana e garantindo, assim, a infalibilidade do processo.

Louis Jacques Mondé Daguerre aperfeiçoa a invenção de Niepce criando o Daguerreótipo, que consistia em "uma reprodução espontânea de imagens da Natureza refletidas na câmara escura, não

em cores, mas com uma fina graduação de tons." <sup>25</sup> O conceito de representação da verdade absoluta pelo registro fotográfico ganha sentido na própria explicação da invenção: uma reprodução espontânea.

Para Edgar Allan Poe, que em 1840 publicou o artigo "O Daguerreótipo: os desenhos fotografados revelam somente a mais absoluta verdade, uma perfeita identidade com a coisa representada." <sup>26</sup>

A própria discussão de Charles Baudelaire sobre o sentido de a fotografia ser ou não uma arte demonstra que o intangível ou a essência artística ainda não lhe é atribuída, pois a expressão da verdade por ela transmitida ainda é forte e bastante presente:

"Deixe a fotografia enriquecer o álbum do viajante e restabelece aos seus olhos a precisão que a memória lhe furtou; deixe que adorne a biblioteca do naturalista, aumente insetos microscópicos, até mesmo fortaleza, com alguns dados, as hipóteses do astrônomo; em resumo, deixe-a ser [uma espécie de] registro guardião das necessidades - por razões profissionais - de uma precisão material absoluta (...) Mas se for permitido [somar] à esfera do intangível e do imaginário, qualquer coisa que tem valor somente porque o homem acrescenta algo [tangível] para sua alma, então isso será nossa maior aflição!" <sup>27</sup>

Nesta noção de ilustrar a verdade, tem-se a fotografia como um fruto direto da idéia de produto industrializado, no qual o mundo é visto como um artigo a ser comercializado. A fotografia, como produto industrializado, é fruto de uma nova classe social e representa os seus anseios, sendo, portanto, a

<sup>23</sup> MICHELET, Jules. Idem. p.47.

<sup>24</sup> MICHELET, Jules. ibidem.

<sup>25</sup> DAGUERRE, Louis J. M. Daguerreotype. In: TRACHTENBERG, Alan (ed.). *op. cit.*, p. 11.

<sup>26</sup> POE, Edgar Allan. The Daguerreotype. In: TRACHTENBERG, Alan (ed.). *op. cit.*, p. 38.

<sup>27</sup> BAUDELAIRE, Charles. The modern public and photography. In: TRACHTENBERG, Alan (ed.). *Classic essays on photography*. New Haven: Leete's Island Books, 1980. p.88.

reprodução de seu mundo ou do que há de melhor neste mundo; ou, ainda, a apropriação de um mundo não conhecido, pronto a ser conquistado e trazido para dentro das salas de visitas na forma de álbuns ou postais. Neste contexto, vê-se a apropriação do mundo visual negociado como produto de consumo, orientando o desenvolvimento da fotografia ao final do século XIX e início do século XX.

O mundo científico – microfotografia ou astrofotografia, ou mesmo o mundo exótico representado por lugares e costumes diferentes da realidade européia – é transformado em uma realidade visual a ser absorvida e reproduzida, ampliando a noção visual do mundo para esta sociedade que elegeu a fotografia como instrumento ilustrador das realizações científicas.

Como assinalou Paul Virilio ao citar André Rouillé:

"Comparando o que não é comparável, estes promotores foram imediatamente convencidos de que a grande superioridade da fotografia sobre as potencialidades do olho humano era, exatamente esta velocidade específica que, graças à fidelidade implacável dos instrumentos e longe da ação subjetiva e deformadora da mão do artista, lhes permitia fixar e mostrar o movimento com uma precisão e uma riqueza de detalhes que escapavam naturalmente a visão."<sup>28</sup>

Vendo-se desta maneira, a fotografia é o espelho de um mundo real, atestado pelas inovações tecnológicas e por assim dizer desprovida de camuflagens. A fotografia representa o exato momento pois, é a

expressão de uma máquina, objeto inquestionável nos novos rumos da sociedade, da política e da economia ao final do século XIX e início do século XX.

A questão da veracidade da fotografia como instrumento de representação é parte de uma necessidade social e política de visualidade de uma nova classe social, a burguesia, que ao buscar esta representação personaliza-se economicamente, fazendo da representação visual seu atestado de conduta, buscando não só a sua imagem como também a propagação destas imagens, transformando ambas em sinônimos de seu poder constituído.

Para Bernard Marbot,

"A burguesia tem uma mentalidade positivista. Pouco lhe importa as palavras, pois conhece o preço de tudo que é negociável. Para ela, o valor de toda representação basea-se no realismo, já que sem ele não há um inventário exato nem mesmo uma exploração completa do mundo que pretende agora dirigir. Essa objetividade assegurará o êxito da fotografia(...). A burguesia se reconhecerá em um acontecimento contemporâneo, capaz de refletir seu rosto e suas obras tantas vezes que lhe for necessário, sempre por um preço razoável."<sup>29</sup>

Esta representação social é refletida politicamente quando, a partir de 1850-1870, a fotografia passa a servir aos interesses do Estado na visualização de novos projetos ou mesmo na representação da postura do Chefe de Estado.

<sup>28</sup> VIRILIO, Paul. *A máquina da visão*. Tradução de Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994. p. 41.

<sup>29</sup> MARBOT, Bernard. El camino hacia el descubrimiento (antes de 1839). In: LEMAGNY, Jean-Claude, ROUILLÉ, André (coord.). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Martinez Roca, 1988. p. 15.

Para André Rouillé,

“De 1855 a 1858, o ministério do Interior [da França] encarrega expressamente Édouard Baldus de reproduzir, ‘pedra por pedra’, o novo Louvre em construção. Ele envia depois um exemplar dos álbuns fotográficos realizados aos chefes de Estado europeus, para certos membros da corte, (...) utilizando-se da fotografia para dar a si mesmo a imagem de um reformador.”<sup>30</sup>

## Conclusão

Nesse contexto histórico narrado, a fotografia assume seu papel como elemento de representação do real ao ilustrar uma política de controle de uma sociedade na formulação de posturas pessoais, ou mesmo de representação dos locais nos quais estas posturas se manifestam.

A fotografia passa a ilustrar o comportamento do Chefe de Estado e esta conduta é reproduzida e sistematizada pela

sociedade, difundindo um comportamento específico das forças sociais representadas diretamente por este dirigente.

Nota-se que a imagem elaborada por Niépce transcende o obscuro contexto da representação, para tornar-se fundamental na concretização da idéia burguesa da perpetuação de uma imagem. A cidade dissecada pela fotografia, é o receptáculo de um momento sociocultural no qual não havia mais limites entre o que devia ser representado e consumido. Tudo passava a ser fruto desta nova realidade urbana que se representaria deste momento em diante pela criação da dualidade: a civilização urbanizada e devidamente registrada em seu cotidiano, contra a barbárie que deveria absorver estas novas posturas constituídas, desta forma percebe-se que a invenção fazia-se pelas necessidades culturais estabelecidas no momento, ou seja, a expressão cotidiana de seu produtor/autor.

<sup>30</sup> ROUILLÉ, André. La expansión de la fotografía (1851-1870). In: LEMAGNY, Jean-Claude, ROUILLÉ, André (coord.). *Historia de la fotografía*. Barcelona : Martinez Roca, 1988. p.50. Idéias semelhantes relacionadas a constituição e formação do Patrimônio Cultural na França durante o século XIX são discutidas em: CHOAY, Françoise. *A alegoria do Patrimônio*. Tradução de Luciano V. Machado. São Paulo : Estação Liberdade; UNESP, 2000.