

# A fotografia

entre documento e arte contemporânea

André Rouillé

TRADUÇÃO | CONSTANCIA EGREJAS



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

---

Rouillé, André

A fotografia : entre documento e arte contemporânea / André Rouillé ; tradução Constancia Egrejas. - São Paulo : Editora Senac São Paulo, 2009.

Título original: *La photographie.*

ISBN 978-85-7359-876-6

1. Fotografia artística 2. Fotografia documentária 3. Fotografia - Filosófica 4. Fotografia - História - Século 20 I. Título.

09-08114

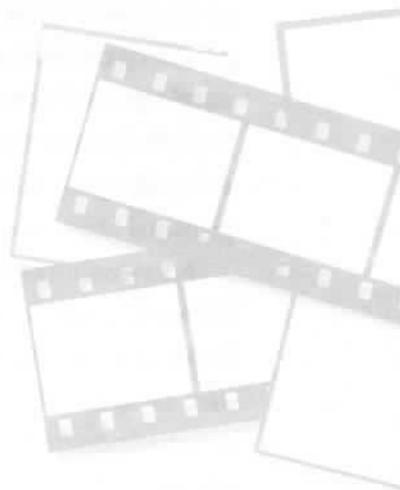
CDD-770.1

---

Índice para catálogo sistemático:

1. Fotografia : Filosofia 770.1

## A modernidade fotográfica



Pouco antes da metade do século XIX, entre Londres e Paris, ocorre uma forte aceleração da vida cotidiana e cultural, uma transformação nos modos de produção e um aumento sem precedente das trocas, dentro de um vasto processo de industrialização, de urbanização e de generalização da economia de mercado. Na esteira do capitalismo industrial,<sup>1</sup> surge assim uma modernidade, assinalada por Max Weber pelo seu espírito de cálculo, pela racionalidade instrumental e pelo fato de que ela leva ao “desencantamento do mundo”.<sup>2</sup>

A modernidade da fotografia e a legitimidade de suas funções documentais apoiam-se nas ligações estreitas que ela mantém com os mais emblemáticos fenômenos da sociedade industrial: o crescimento das metrópoles e o desenvolvimento da economia monetária; a industrialização; as grandes mudanças nos conceitos de espaço e de tempo e a revolução das

<sup>1</sup> Michael Löwy & Robert Sayre, *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité* (Paris: Payot, 1992), p. 32.

<sup>2</sup> Max Weber, “Le métier et la vocation de savant” (1919), em *Le savant et le politique* (Paris: UGE, 1963), p. 96.

comunicações; mas, também, a democracia. Essas ligações, associadas ao caráter mecânico da fotografia, vão apontá-la como a imagem da sociedade industrial: aquela que a documenta com o máximo de pertinência e de eficácia, que lhe serve de ferramenta, e que atualiza seus valores essenciais. Do mesmo modo, para a fotografia, a sociedade industrial representa sua condição de possibilidade, seu principal objeto e seu paradigma.

Não bastam, entretanto, o dispositivo mecânico e as ligações com a sociedade industrial para garantir a modernidade das imagens e das práticas fotográficas. A fotografia não é intrinsecamente moderna. De imediato, ela é plural; e nunca deixará de sê-lo. Seu dispositivo sempre vai dar pretexto a práticas tanto modernas quanto antimodernas. E isso desde seu aparecimento: François Arago, da Academia de Ciências, em agosto de 1839, pronuncia um elogio ao daguerreótipo; em resposta, em novembro de 1839, Désiré Raoul-Rochette defende, diante da Academia de Belas Artes, os positivos diretos sobre papel de Hippolyte Bayard. Colocando-se “sob a relação da arte”, ele os contrapõe às imagens sobre metal de Daguerre, e os qualifica de “verdadeiros desenhos”, dotados de um “efeito verdadeiramente encantador”.<sup>3</sup> O antagonismo entre o procedimento de Daguerre e o de Bayard, entre o metal e o papel, em breve fomentará os defensores do nítido e os adeptos do indefinido dos contornos; os partidários do negativo de vidro e os calotipistas; os artistas e as “pessoas do ofício”. Na esteira dessa alternativa, delineiam-se oposições entre a ciência e a arte, o ofício e a criação, a “utilidade” e a “curiosidade”; e também entre as instituições (Daguerre é sustentado por Arago, da Academia das Ciências; e Bayard, por Raoul-Rochette, da Academia de Belas Artes). Tudo isso resulta na coexistência e na oposição de práticas e de formas diferentes ao longo de toda a história da fotografia.

Embora a “fotografia-documento” tenha acompanhado as sucessivas modernidades dos séculos XIX e XX, encarnando alguns de seus grandes valores, ela foi incessantemente confrontada às práticas alternativas, principalmente às dos pictóricos, depois às dos veteranos da fotografia artística: Gustave Le Gray, Henri Le Secq, Hippolyte Bayard e outros. Atualmente, o declínio das funções documentais da fotografia acompanha o fim da modernidade e da sociedade industrial, e traduz-se em uma eclosão das práticas entre os múltiplos domínios – a fotografia, a

<sup>3</sup> Désiré Raoul-Rochette, “Académie Royale des Beaux-Arts. Rapport sur les dessins produits par le procédé de M. Bayard”, em *Le Moniteur Universel*, 13-11-1839, apud André Rouillé, *La photographie en France, textes et controverses, une anthologie, 1816-1871* (Paris: Macula, 1989), pp. 65-70.

arte contemporânea e as redes digitais. Se a fotografia não é em si moderna, como atestado pelas práticas e pelas obras (antimodernas e não modernas), seu dispositivo particular, assim como as circunstâncias de seu aparecimento e os cenários de seu desenvolvimento, contribuiu fortemente para atualizar o que poderíamos chamar de suas virtualidades modernas. O que resultou em uma configuração particular de práticas, usos, imagens e formas.

Os lugares, as datas, os usos, os dispositivos, os fatos: tudo comprova que a invenção da fotografia se insere na dinâmica da sociedade industrial nascente. Foi ela que assegurou as condições de seu aparecimento, que permitiu seu dobramento, que a modelou, que se serviu dela. Criada, forjada, utilizada por essa sociedade, e incessantemente transformada acompanhando suas evoluções, a fotografia, no decorrer de seu primeiro século, como destino maior conheceu apenas o de servir, de responder às novas necessidades de imagens da nova sociedade. De ser uma ferramenta. Pois, como qualquer outra, essa sociedade tinha necessidade de um sistema de representação adaptado ao seu nível de desenvolvimento, ao seu grau de tecnicidade, aos seus ritmos, aos seus modos de organização sociais e políticos, aos seus valores e, evidentemente, à sua economia. Na metade do século XIX, a fotografia foi a melhor resposta para todas essas necessidades. Foi o que a projetou no coração da modernidade, e que lhe valeu alcançar o papel de documento, isto é, o poder de equivaler legitimamente às coisas que ela representava.

Se a fotografia é moderna, deve-o, sobretudo, ao seu caráter de imagem-máquina, à parte que, sem precedentes, a tecnologia ocupa em suas imagens. Um lugar tão importante que chega a uma ruptura com as imagens anteriores. Filosoficamente, enquanto imagem-máquina, a fotografia oscila, como veremos, entre a transcendência e a imanência, o que fundamenta sua modernidade.

No decorrer da história, a tecnologia foi muitas vezes requisitada por desenhistas, gravadores, artistas. Pensemos na *camera obscura*, que ocupa um grande lugar no dispositivo fotográfico; ou, também, na *camera lucida*; na lupa; nas famosas *vedute* italianas; ou, ainda, no fisionotrágrafo; sem falar dos vários dispositivos de impressão e de difusão de gravuras. No entanto, anteriormente, nunca a mão do homem havia sido abolida. Ou seja, um limiar foi transposto com a fotografia que, enquanto imagem tecnológica, se distingue de todas as imagens anteriores, e anuncia uma nova série, em que vão incluir-se principalmente o cinema, o vídeo e a televisão. Mas é sobretudo no domínio das imagens que tal limiar é transposto, no exato instante em que a indústria nascente introduz a máquina no conjunto

das atividades produtivas. É essa simultaneidade e essa analogia das soluções que, ao situar a fotografia no processo de industrialização, fazem dela a imagem da nova sociedade industrial: seu modelo, seu vetor no domínio das imagens e, bem depressa, um de seus principais instrumentos.

### Imagem-máquina

Em 1839, a invenção de Niépce-Daguerre é solenemente anunciada e em seguida oferecida pela França “liberalmente ao mundo todo”,<sup>4</sup> enquanto a Inglaterra reivindica a paternidade. Sem apresentar um real interesse, essa primeira querela sublinha, todavia, que a fotografia surge quase simultaneamente na França e na Inglaterra, na “era do maquinismo”<sup>5</sup> e no seu epicentro. Dez anos antes, o crítico inglês Thomas Carlyle já afirmava que a época era “não uma era heroica, ou devocionista, ou filosófica, ou moral, mas, antes de tudo, a era mecânica”. Como os românticos franceses – que fazem uma entrada ruidosa na história com a batalha de *Hernani* (1830) –, Carlyle teme que, por todas as partes, a máquina suplante rapidamente o homem, e deplora esse fato, segundo ele constatado, que “os próprios seres humanos tornaram-se mecânicos em suas cabeças e corações, ao mesmo tempo que em suas mãos”. Ele lamenta que, a partir daí, “nossa verdadeira divindade seja o Mecanismo”.<sup>6</sup>

Essa crítica romântica e antimoderna da máquina, que nutrirá os mais virulentos debates enfrentados pela fotografia, contrapõe-se às leituras positivas, modernas. Mas, quer pertençam a um ou a outro lado, os observadores reconhecem viver uma época de transição, onde a sociedade passa do estágio pré-industrial ao nível industrial. É nesse momento particular que surge a fotografia, substituindo máquinas manuais e equipando as imagens de meios para se adaptar aos novos tempos.

Enquanto os antimodernos lamentam que, assim, a imagem é privada da habilidade da mão, os modernos veem na mecanização o meio para incrementar a eficácia da representação. Para a tradição, a imagem extrai sua essência do homem

<sup>4</sup> François Arago, “Rapport à la chambre des députés”, 3-7-1839, apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., pp. 36-43.

<sup>5</sup> Thomas Carlyle, “Signs of the Times” (1829), em *Critical and Miscellaneous Essays* (Londres: Chapman & Hall, 1888), pp. 230-252, apud Michael Löwy & Robert Sayre, *Révolte et mélancolie*, cit., pp. 58-59.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

(sua mão, seu olhar, sua inteligência, sua sensibilidade, etc.); para os modernos, ao contrário, a redução da porção do homem, ou a superação de seus limites, é condição para uma renovação da imagem. “Nenhuma mão humana poderia desenhar como o sol desenha”, proclama, em 1839, o célebre jornalista Jules Janin, impelido pelo seu entusiasmo a favor do daguerreótipo; e acrescenta: “Nenhum olhar humano poderia ter mergulhado anteriormente nestas torrentes de luz”.<sup>7</sup>

Na realidade, ser moderno talvez seja isto: primeiramente acreditar que, em qualquer matéria, o humano e o não humano se distinguem de maneira radical, que nenhuma zona os religa, que entre eles não é possível nenhuma interferência, nenhuma composição, nenhuma hibridação.<sup>8</sup> E, em seguida, dentro do quadro dessa disjunção, acreditar nas virtudes das coisas, das máquinas, das ciências. Em se tratando da fotografia, os adversários antimodernos e os partidários modernos cometem, simetricamente, o mesmo erro. Polarizados pela questão da técnica – uns a diabolizam, outros a idealizam –, durante muito tempo vão recusar-se a pensar na fecundidade de uma posição intermediária (ou mesmo a reconhecê-la): aquela que veria a aliança legítima da máquina e do homem, aquela que admitiria que a arte e a fotografia não são inconciliáveis *a priori*. Para isso será preciso esperar, por mais de um século, o advento daquilo que, mais adiante, chamarei de “fotografia-expressão” e “fotografia-material”; mas, principalmente, esperar as primeiras vacilações da sociedade industrial e das mitologias modernas.

Se as dificuldades para pensar a porção do homem nas imagens fotográficas têm suas raízes nas profundezas da tradição filosófica ocidental, elas se explicam, igualmente (pelo menos em um primeiro tempo), pelo verdadeiro deslumbramento que suscita a invenção entre observadores como Jules Janin.<sup>9</sup> “Imagem”, ele observa, “um espelho que possa reter a impressão de todos os objetos nele refletidos, e vocês terão uma ideia quase completa do daguerreótipo.” A tradicional câmara escura que não passa de um “espelho onde não fica nada” já está há muito ultrapassada. Mas, longe de ter sido concebida a partir do nada, a fotografia surge do entroncamento de duas séries de conhecimentos e de dispositivos seculares: de um lado, a câmara escura, o óptico; do outro, a sensibilidade à luz de certas

<sup>7</sup> Jules Janin, “Le daguerotype [sic]”, em *L'Artiste*, nov.-abr. de 1838-1839, apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., pp. 46-51.

<sup>8</sup> Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes, essai d'anthropologie symétrique* (Paris: La Différence, 1991), pp. 25-30.

<sup>9</sup> As citações de Jules Janin a seguir são extraídas do seu artigo “Le daguerotype [sic]”, cit.

substâncias. É esse encontro do universo do óptico com o da química que resultou neste primeiro sistema de registro dos fenômenos luminosos: “É o próprio sol, desta vez introduzido como o agente todo-poderoso de uma arte completamente nova, que produz estes trabalhos incríveis”. O acontecimento é importante, visto que, em primeiro lugar, uma máquina se ocupa de todas as tarefas antes atribuídas ao homem e, simultaneamente, vem dissimular suas carências (“Não é mais o olhar impreciso do homem [...], não é mais sua mão trêmula.”); e que, em segundo lugar, o paradigma do registro, da captação de uma só vez da imagem, toma o lugar da temporalidade de um processo de fabricação.

Mas, essa feliz convergência de conhecimentos e de práticas, cujo fruto é a fotografia, só pôde acontecer no panorama geral da evolução sem precedente da industrialização: “Vivemos em uma época singular”, continua Janin, em 1939, “não pensamos mais, em nosso tempo, produzir nada por nós mesmos; porém, em compensação, buscamos, com uma perseverança nunca vista, os meios para reproduzir para nós e no nosso lugar. O vapor quintuplicou o número de trabalhadores; daqui a pouco, as ferrovias duplicarão este capital fugidío, chamado vida; o gás substituiu o sol”.

Ao colocar uma máquina óptica e química no lugar das mãos, dos olhos e das ferramentas de desenhistas, gravadores e pintores, a fotografia redistribui a relação que, havia vários séculos, existia entre a imagem, o real e o corpo do artista. Os lápis, os buris ou pincéis são ferramentas tão rudimentares, e tão tributárias da mão, que não passam de simples prolongamentos dela. O artista adere às suas ferramentas e às suas imagens, e é precisamente essa unidade entre o corpo-ferramenta e a imagem manual que a fotografia vem quebrar, para selar um novo elo: entre as coisas do mundo e as imagens. Enquanto as imagens manuais emanam dos artistas, longe do real, as imagens fotográficas – que são impressões luminosas – associam o real à imagem, longe do operador. A antiga unidade homem-imagem dá lugar a uma nova unidade real-imagem: “Uma vez iluminado e instalado, modelo e instrumento agem sozinhos”,<sup>10</sup> observa, em 1864, o retratista Alexandre Ken. Com a imagem-máquina, a realidade material toma, então, o lugar do operador. Veremos como foram modificados os regimes da verdade e da semelhança; e, também, a ontologia da imagem e o conjunto dos discursos em que ela é o objeto.

<sup>10</sup> Alexandre Ken, *Dissertations historiques, artistiques et scientifiques sur la photographie* (Paris: Librairie Nouvelle, 1864), apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., p. 414.

Com a fotografia, a produção das imagens obedece a novos protocolos. Enquanto o desenhista ou o pintor depositam manualmente uma matéria bruta e inerte (os pigmentos) sobre um suporte, sem que ocorra nenhuma reação química, enquanto suas imagens surgem no decorrer de seu processo de fabricação, com a fotografia acontece de maneira diferente. A imagem fotográfica surge de uma só vez, e ao final de uma série de operações químicas, no decorrer das quais as propriedades da luz interferem com as dos sais de prata. A imagem latente (invisível) torna-se visível somente depois de ter sido tratada quimicamente, segundo um conjunto de procedimentos precisos, que necessitam de um espaço adaptado: o laboratório.

A passagem da ferramenta para a máquina e a da oficina para o laboratório são acompanhadas de uma mudança igualmente determinante dos materiais. A uma matéria bruta e inerte, não sofrendo nenhuma outra ação a não ser a estética (o grafite do lápis, os pigmentos pictóricos, etc.), sucede um material fotográfico que deve ser quimicamente transformado. Em frente ao desenho e à pintura – que a tipologia das atividades produtivas poderia classificar no setor primário –, forma-se a fotografia, que ela colocaria no setor secundário. Em outras palavras, no momento da industrialização do Ocidente, quando a produção dos bens materiais se desloca dos setores primários (trabalho manual das matérias-primas) para os setores secundários (atividades mecânicas de transformação), a fotografia engaja as imagens em um processo similar, introduzindo uma porção do secundário em uma produção até então dominada pelo primário. (Atualmente, muitas imagens, em sua maioria eletrônicas e digitais, dependem do setor terciário.)

Os contemporâneos de Daguerre – na época da termodinâmica – perceberam claramente que um sistema óptico associado a um material quimicamente ativo, sensível às energias luminosas (na realidade, um conversor de energia luminosa em energia química), conferia à fotografia a incrível faculdade de ser uma “câmara escura que conserva todas as impressões”. Por um lado, a reprodução opticamente fiel assegurada pela câmara escura; por outro, o registro químico das aparências fugidias que vieram a imprimir um “reagente”. Ora, reproduzir e registrar não é representar. Na realidade, aponta Janin, “a câmara escura não produz nada por ela própria; não é um quadro, é um espelho”,<sup>11</sup> capaz somente de reproduzir. Se

<sup>11</sup> Jules Janin, “Le daguerotype [sic]”, cit.

lhe for acrescentado um sistema químico de registro, obtém-se a fotografia, que mais capta do que representa. O espelho é um objeto paradoxal: capaz de receber e fazer voltar as aparências, porém impotente para retê-las, para captá-las. É a essa espécie de fraqueza secular que o daguerreótipo, cujo reflexos prateados lembram os do espelho, vem – milagrosamente – responder.

Assim, a fotografia é máquina para, em vez de representar, captar. Captar forças, movimentos, intensidades, densidades, visíveis ou não; e não para representar o real, porém para produzir e reproduzir o que é passível de ser visível (não o visível). “Tornar visível, e não apenas apresentar ou reproduzir o que é visível” (Paul Klee), tal foi a ambição conjunta da arte moderna, e isso desde o estágio documental da fotografia. Basta pensar nas cronofotografias geométricas com que Étienne-Jules Marey estabelece um verdadeiro esboço dos ritmos do corpo durante o caminhar (1883). Basta também evocar (voltaremos a esse assunto) o grande período da reportagem, a partir dos anos 1930.

A radical modernidade da fotografia é a de ser uma máquina de ver e de produzir “imagens de captura”. Captar, apoderar-se, registrar, fixar, tal é o programa deste novo tipo de imagem: imagem de captura funcionando como uma máquina de ver, e renovando, desse modo, o projeto documental. Historicamente, a fotografia sucede a captura do processo (gráfico) da narrativa ao (icônico) da pintura e do desenho. As coisas e os estados de coisas tornam-se, então, componentes materiais do próprio processo de formação da imagem. Compreende-se, por exemplo, por que a meteorologia ocupa um lugar tão importante nas cartas que o coronel Jean-Charles Langlois envia a sua mulher, do *front* da guerra da Crimeia, entre novembro de 1855 e maio de 1856. Longe de ser um discurso ritual, a chuva, o frio, a neve, o sol atingem a própria existência das imagens: são fatores determinantes do ato de fotografar. “Sempre é preciso lançar mão desta terrível palavra paciência quando o tempo urge”,<sup>12</sup> confia Langlois, no dia 20 de dezembro de 1855, à sua mulher, antes de acrescentar, no dia 18 de janeiro:

Que tempo, minha amiga! Quanto tempo ainda vai durar assim? Vinte e seis dias sem ter podido contar pelo menos um de bom tempo. Muito ao contrário, tivemos uma série quase contínua de esperanças e de decepções [...] As raras e pobres provas, obtidas por força de perseverança e tenacidade, a que preço elas saem! É ina-

<sup>12</sup> François Robichon & André Rouillé, “Carta nº 14, 20 dezembro 1855”, *Jean-Charles Langlois. La photographie, la peinture, la guerre. Correspondance inédite de Crimée (1855-1856)* (Nîmes: Jacqueline Chambon, 1992).

creditável! São necessárias exposições demoradas de várias horas para fazê-las sair [do laboratório] em dois a três dias, e às vezes mais, com renovações dos banhos, de dois a três por dia, e bem contente ainda [por] obter a este preço informações sobre as coisas que desaparecem todo dia pela mão dos homens e pela do tempo e do clima que aqui agem vigorosamente. Mas, para algumas provas arrancadas do inverno, quantas folhas perdidas, quantas substâncias desaparecidas sem contar as destruídas devido ao gelo.<sup>13</sup>

Sua contiguidade com a realidade é a força e a vulnerabilidade da imagem fotográfica. A experiência de Langlois ilustra a que ponto essa imagem é um intrincado profundo, essencial, de temporalidades múltiplas, articuladas acerca do estado do céu: a “perseverança e tenacidade” do fotógrafo, as “exposições demoradas”, que podem chegar a “várias horas”, o tempo de revelação (“em dois a três dias, e às vezes mais”), e a transformação das coisas “que desaparecem todo dia pela mão dos homens e pela do tempo e do clima”.

“A que preço elas saem!”, exclama Langlois, a propósito de “algumas provas arrancadas do inverno”. Se quiséssemos determinar seu custo, seria preciso calculá-lo por tempo – por horas (de exposição), por dias (de revelação), por semanas (de espera) – ou por quantidade de energia química e luminosa necessária aos procedimentos e dispositivos empregados para produzi-las. Esse custo é o da nova credibilidade da imagem; o custo de produção da crença em sua exatidão e em sua verdade. Falar de custo é uma outra maneira de reforçar que, com a fotografia, o quantificável investe-se nas imagens, que a energia criativa pressupõe um nível mínimo de energia material. Na verdade, a qualidade da luz não é indiferente, sobretudo para um artista como Langlois, mas sua quantidade é primordial, essencial. Aí está a novidade. Aí está a modernidade.

Uma das novidades da fotografia, então, terá sido a de introduzir a quantidade, o número e a medida na própria matéria da imagem. O tempo de exposição, a duração de revelação, a distância, a profundidade do campo, a sensibilidade das emulsões formam um conjunto de parâmetros que tecem uma verdadeira trama digital imanente aos clichês. Mas, ao permitir a repetição das tomadas de um mesmo objeto e a reprodução de um mesmo clichê, a fotografia marcou no domínio das imagens também o advento da série: uma passagem decisiva do úni-

<sup>13</sup> François Robichon & André Rouillé, “Carta nº 23, 18 de janeiro de 1856”, *Jean-Charles Langlois*, cit.

co para o múltiplo, dos valores artísticos tradicionais para os valores industriais modernos. O dispositivo fotográfico é uma extraordinária máquina de produzir em série imagens-objetos mais próximos dos produtos industriais do que das realizações artesanais ou das obras artísticas. Suas propriedades mecânicas permitiram que ele surgisse como a possibilidade, dentro das condições novas da revolução industrial, de realizar a utopia enciclopédica de Diderot: proceder a um inventário exaustivo do mundo visível, reduzi-lo, em sua totalidade, ao formato de um álbum, consultável no quadro restrito de um laboratório ou de um salão burguês. A fotografia foi, desse modo, admitida como o meio mais bem adaptado para acompanhamento e controle da confusa extensão do horizonte do olhar, para responder à vertigem suscitada pela repentina consciência de sua vastidão e de sua profusão. Por isso, ela suscitou imediatamente o interesse dos arqueólogos, dos engenheiros, dos arquitetos, dos médicos, etc. Todos aqueles que, em suas respectivas áreas, quiseram seguir os movimentos do mundo, utilizaram-na para confeccionar uma miríade de álbuns a respeito de monumentos longínquos ou nacionais, construções de pontes ou de ferrovias, agitações urbanas, estudo das doenças da pele, observação de povoações indígenas, e evidentemente acerca de indivíduos próximos ou célebres. Essa profusão de álbuns teve o efeito de uma maneira moderna de ver e, dela, tornou-se o instrumento que organiza o mundo visível, fragmentando-o e relacionando-o em séries classificadas de clichês.

Ao contrário de obras de arte – destinadas a serem contempladas, expostas e admiradas –, reunidas desse modo as imagens foram sobretudo consultadas, arquivadas, utilizadas. Por exemplo, os clichês de Eugène Atget, atualmente tão apreciados, foram feitos para responder diretamente às necessidades de seus clientes, ilustradores, arquitetos ou decoradores. Desse modo, produziram-se regularmente – ao ritmo das atividades produtivas – imagens fotográficas abundantes e em grande variedade, de lugares costumeiros. Não um inventário articulado por uma vontade ou guiado por uma utopia (o enciclopedismo), mas uma sedimentação incompleta e infinita de clichês. O sonho de uma visão sem falhas cedeu lugar ao uso, ao desejo de um inventário de recursos, à utopia da realização prática. A amplitude do visível foi convertida em um volume enorme de imagens acumuladas e, grande parte delas, classificadas, comparadas, referenciadas. Assim foi constituída uma serialização do visível, para a qual contribuíram, desde as primeiras décadas da fotografia, retratistas, como Disdéri; fotógrafos-viajantes, como Salzmann; topógrafos urbanos, como Marville ou Atget; cientistas, como Marey; dermatolo-

gistas, como Hardy e Montméja; membros da Chefatura de Polícia (Paris), como Bertillon; ou do hospital da Salpêtrière, como Londe. Tratava-se, sempre, de definir procedimentos para uniformizar, dessubjetivizar, serializar e arquivar, a fim de permitir comparações e descobrir diferenças.

Ao mesmo tempo produto e produtora de uma maneira de ver o mundo, a série, cujo desenvolvimento se apoia no caráter de imagem-máquina da fotografia, atravessou toda a modernidade até chegar aos grandes *corpus* do entreguerras: o de August Sander, na Alemanha, ou o da Farm Security Administration, nos Estados Unidos. A partir dos anos 1970, artistas como Edward Ruscha, ou Bernd e Hilla Becher, reativaram a série, mas dentro de um outro plano, no momento em que a utopia de realizar um inventário do mundo acabou por fracassar diante da evidência de sua infinita multiplicidade, em que ser tudo *dejà-vu* parece óbvio, e isso liquida a noção de inventário.

### Visibilidades modernas

A fotografia, enquanto máquina de ver, surgiu quando o olho, mesmo o do artista, se sentiu desprevenido diante do advento de um novo real, vasto e complexo, em constante progressão. Na realidade, é a época da primeira revolução industrial, da estrada de ferro, da navegação a vapor, do telégrafo – que, juntos, contribuem para expandir a área do comércio (portanto, do real e do visível) para dimensões mundiais.<sup>14</sup>

Nesse quadro global da modernidade da metade do século XIX, a máquina-fotografia vem a ter um imenso papel: produzir as visibilidades adaptadas à nova época. Bem menos o de representar coisas novas do que o de extrair coisas das novas evidências. Pois as visibilidades não se reduzem aos objetos, às coisas ou às qualidades sensíveis, mas correspondem a um esclarecimento das coisas: uma maneira de ver e de mostrar, uma certa distribuição do opaco e do transparente, do visto e do não visto. Se a fotografia produz visibilidades modernas, é porque a iluminação que ela dissemina sobre as coisas e sobre o mundo entra em ressonância com alguns dos grandes princípios modernos; é por ajudar a redefinir, em uma direção moderna, as condições do ver: seus modos e seus desafios, suas razões, seus modelos, e seu plano – a imanência.

<sup>14</sup> O comércio mundial, que havia quase duplicado entre 1800 e 1840, ainda aumenta de 160% entre 1850 e 1870. Ver Eric J. Hobsbawm, *L'ère du capital, 1848-1875*, trad. Eric Diacon (Paris: Fayard, 1994), p. 58.

## MODOS DE VER E SEUS DESAFIOS

A partir de 1848, Karl Marx e Friedrich Engels descrevem como, “no lugar do antigo isolamento das províncias e das nações autossuficientes, se desenvolvem relações universais, uma interdependência universal das nações. E o que é verdadeiro na produção material [acrescentam] o é igualmente nas produções do espírito”.<sup>15</sup> Pouco depois, o jornalista Ernest Lacan, próximo dos saint-simonianos e adepto fervoroso das novas orientações do mundo, mostra como, com a expansão dos negócios, a fotografia contribui para a evolução do olhar, como ela o lança do seu espaço local para perspectivas mais globais, como ela o libera de seus limites tradicionais. Garantir a mediação entre o aqui e o lá, entre o local e o global, é, segundo Lacan,<sup>16</sup> uma das grandes funções da fotografia.

Ao dirigir o olhar para os limites do novo mundo, a fotografia acompanha o olho do especialista em direção a outras extremidades: “Essas quase invisibilidades, que a lupa perscruta e mal distingue”.<sup>17</sup> Na mesma proporção em que os dispositivos técnicos complexos (estrada de ferro, navegação a vapor, telégrafo, fotografia) são necessários para apreender a extensão do mundo, o acesso ao infinitamente pequeno, que desafia o olho, o desenho e a mão, precisa de aparelhos específicos. Por isso, a partir dos anos 1840 constitui-se uma fusão entre o microscópio e a câmara escura.

Se, quantitativamente, a fotografia faz ver mais, ela permite sobretudo enxergar coisas diferentes daquelas oferecidas pelo desenho: produz novas visibilidades, abre as coisas, extrai daí evidências inusitadas.<sup>18</sup> Em 1853, a Academia de Ciências comenta: “Quando faz um desenho, o zoologista só representa o que observa em seu modelo, e, conseqüentemente, a imagem traçada pelo seu lápis traduz apenas a ideia mais ou menos completa que ele formou da coisa a ser reproduzida”.<sup>19</sup>

<sup>15</sup> Karl Marx & Friedrich Engels, *Manifeste du parti communiste* (Paris: Éditions Sociales, 1975), p. 37.

<sup>16</sup> “Há, sob este mesmo céu do qual você vê apenas uma nesga, risonhos campos onde o olho se perde em longínquas perspectivas [...]. Sonha que poderia estar lá, em vez de estar aqui. E vai amaldiçoar a corrente que o retém em sua estreita morada.” Cf. Ernest Lacan, *Esquisses photographiques. À propos de l'Exposition Universelle et de la Guerre d'Orient* (Paris: Grassart, 1856), pp. 22-23.

<sup>17</sup> André-Adolphe-Eugène Disdéri, *Renseignements photographiques indispensables à tous* (Paris: Edição do autor, 1855), p. 35.

<sup>18</sup> Gilles Deleuze, “Les strates ou formations historiques: le visible et l'énonçable (savoir)”, *Foucault* (Paris: Minit, 1986), p. 60.

<sup>19</sup> “Rapport sur un ouvrage inédit intitulé: *Photographie zoologique* par MM. Rousseau et Devéria”, em *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des Sciences*, t. XXXVI (Paris: 1853), apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., pp. 77-78.

Com uma fotografia, é completamente diferente, ela “dá não somente o que o próprio autor viu e quis representar, mas tudo o que é realmente visível no objeto reproduzido”.<sup>20</sup> Logo, a fotografia e o desenho não se equivalem. Enquanto a fotografia reproduz todo o visível, visto ou não visto, sem seleção e sem perda (“tudo o que é realmente visível no objeto”), o desenhista representa apenas um aspecto restrito: o que ele consegue perceber (“o que observa no seu modelo”), o que ele pode compreender (“a ideia mais ou menos completa que ele formou da coisa”), o que ele quer reter (“o que o próprio autor viu e quis representar”). Por ser demasiadamente humano, o desenho de observação pode ser acometido por uma espécie de cegueira, em razão dos próprios limites do desenhista: os de suas capacidades perceptivas, os de suas ideias preconcebidas, os de suas escolhas e vontades.

Além disso, o olho do especialista não é o olho do pintor. Ver conforme a ciência não é ver conforme a arte. O que aqui é fraqueza, carência, deficiência, lá pode ser garantia de qualidade. A maneira fotográfica de ver e de fazer ver as coisas do mundo contrapõe-se à tradição artística, à famosa teoria dos sacrifícios, que convida a “negligenciar certos acessórios de um quadro para melhor salientar as partes principais” (Littré). Quando a seleção parecia ser inerente a qualquer representação, a fotografia estabeleceu um procedimento radicalmente novo: o do registro automático. A fotografia é, então, acusada de não omitir nada, de nada sacrificar; em face da arte, reputada livre para “escolher o que lhe convém e rejeitar o que não lhe convém”.<sup>21</sup> O próprio excesso dessa oposição, bem como seu caráter muitas vezes polêmico, indica que, no século XIX, a fotografia faz do ver a principal arena desse confronto.

A fotografia, no entanto, não mostra nem mais nem melhor, como acreditam seus adeptos; nem menos, como afirmam seus adversários. Mostra alguma coisa diferente, faz surgir outras evidências, por propor novos procedimentos de investigação e a colocação do real em imagens. Às visibilidades produzidas pela arte – ancoradas nas tradições da pintura, do desenho e da gravura –, a fotografia opõe, na metade do século XIX, visibilidades estreitamente ligadas às novas práticas da ciência, da técnica e da indústria. As incessantes querelas e controvérsias que contrapõem a fotografia e a arte manifestam a heterogeneidade e a incompatibilidade

<sup>20</sup> *Ibidem.*

<sup>21</sup> Gustave Planché, “Le paysage et les paysagistes”, em *Revue des Deux-Mondes*, 15-6-1857, apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., pp. 268-269.

desse dois tipos de visibilidade; ou, mais precisamente, indicam que os procedimentos documentais estão passando do domínio da arte e da mão para o domínio da ciência e da máquina.

Em botânica e em arqueologia, mas sobretudo em arquitetura, os mais ferrenhos adversários da fotografia reconhecem, no entanto, sua superioridade em relação às gravuras e às litografias. Diante das catedrais, tão caras aos românticos, explica o jornalista Henri de Lacretelle, ela oferece mobilidade e liberdade inusitadas, que permitem captar detalhes localizados “em alturas onde somente os pássaros [...] poderiam vê-los”.<sup>22</sup> Renovando os pontos e os ângulos de vista, multiplicando os grandes planos, a fotografia convida a uma verdadeira redescoberta dos edifícios – à sua desconstrução “pedra por pedra” e à sua “reconstrução” fotográfica, “com efeitos maravilhosos”. Em resumo, a fotografia-documento propõe uma nova maneira, moderna, de perceber a arquitetura; ela favorece uma transformação do olhar que terá efeitos na própria pintura – pensemos, por exemplo, nas telas de Monet sobre a catedral de Rouen.

Ver, então, é desafiador. E, antes de fomentar práticas fotográficas divergentes entre si, tal desafio opôs frontalmente a fotografia à pintura e à arte – uma máquina em contraposição ao olho e à mão. Veremos que, na Alemanha, no primeiro terço do século XX, por exemplo, sucederam-se, e opuseram-se, três grandes “práticas do ver”<sup>23</sup> fotográfico: o Pictorialismo [Pikturalismus], a Nova Visão [Neue Sehen] e a Nova Objetividade [Neue Sachlichkeit].

Seja como for, foi a fotografia-documento que prevaleceu durante mais de um século, e sob formas variáveis, segundo as alianças de que participou – particularmente a estabelecida com a imprensa dos anos 1920. Mas, no total, a máquina-fotografia forneceu, da realidade, “um inventário incomparavelmente mais preciso”<sup>24</sup> que o fornecido pelo olho. Ela desenvolveu consideravelmente a percepção, esta percepção “que se percebe” (Leibniz), de que se tem nítida consciência: “Nenhum detalhe escapa [à fotografia]”, entusiasmava-se, já em 1856, Ernest Lacan, que acrescentava: “Que belezas, que maravilhas até então despercebidas, as esplêndidas reproduções das catedrais revelaram”.<sup>25</sup>

<sup>22</sup> Henri de Lacretelle, “Revue photographique”, em *La Lumière*, 20-3-1852, apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., p. 129.

<sup>23</sup> Gilles Deleuze, *Foucault*, cit., p. 70.

<sup>24</sup> Walter Benjamin, “L’œuvre d’art à l’ère de sa reproductivité technique”, em *L’homme, le langage, la culture* (Paris: Denoël/Gonthier, 1971), p. 169.

<sup>25</sup> Ernest Lacan, *Esquisses photographiques*, cit., p. 30.

## RAZÕES DE VER

Para ver, precisamos de razão. A esse respeito, as visibilidades fotográficas são inseparáveis de dois fenômenos principais da modernidade: a urbanização e o expansionismo, de que ela [fotografia] é produto e instrumento. Enquanto transforma profundamente o modelo documental, contribui para representar a cidade moderna de maneira moderna, em um momento em que o lá e o nunca visto – isto é, o não verificável – ocupam um lugar crescente nas imagens.

*A urbanização*

Ao evocar, em 1844, os primeiros momentos do daguerreótipo, Marc-Antoine Gaudin descreve amadores encantados com os clichês que obtêm a partir de suas janelas: todos “se extasiavam diante dos tubos de aquecimento; contavam sem parar as telhas dos telhados e os tijolos das chaminés; admiravam-se de, entre cada tijolo, ver o lugar do cimento”.<sup>26</sup> Desde seus primeiros instantes, a fotografia (aqui o daguerreótipo) mostra ser eminentemente urbana (pela paisagem descrita, que é a dos telhados de Paris), pelos materiais descritos (o tijolo, o cimento), mas, sobretudo, pela precisão da imagem. Ultrapassando as capacidades do olho, essa precisão está mais adaptada às formas urbanas (arestas afiadas, ângulos retos, ou linhas retas, etc.) do que às formas difusas dos campos e das florestas do interior.

A fotografia é urbana primeiramente pela sua origem: surgida ao mesmo tempo que as cidades modernas, desenvolveu-se nelas – mais nas grandes do que nas pequenas cidades. A fotografia é igualmente urbana pelos seus conteúdos – monumentos, retratos ou nus, clichês científicos ou de polícia, de canteiros de obra ou de acontecimentos, etc. –; a maioria das imagens têm a cidade como cenário. Quanto às paisagens e às vistas de viagens, muitas vezes elas se inscrevem em projetos que, lançados a partir das capitais, buscam o domínio, a conquista ou o controle dos territórios. A fotografia é ainda urbana porque, muito cedo, lógicas implantadas na cidade motivaram as escolhas técnicas propiciadoras da nitidez e da precisão da imagem, e os esforços empreendidos para aumentar sua rapidez. No início dos anos 1850, por exemplo, a oposição técnica entre o negativo-vidro (colódio) e o negativo-papel (calótipo) une duas grandes posturas fotográficas que, *grosso modo*, podem enunciar uma série de distinções de ordem formal (níti-

<sup>26</sup> Marc-Antoine Gaudin, *Traité pratique de photographie* (Paris: J.-J. du Bouchet, 1844), apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., pp. 43-44.

do e desfocado), temática (retrato e paisagem), espacial (estúdio e exterior), territorial (cidade e interior), todas elas convergindo para a grande distinção indústria e arte. Mas a fotografia é urbana sobretudo porque mecanismos análogos operam na grande cidade moderna e nos documentos fotográficos.

Segundo Georg Simmel, na realidade, o aumento dos ritmos da vida social, profissional e econômica é interpretado, nas grandes cidades modernas, por uma “intensificação da vida nervosa”<sup>27</sup> dos cidadãos. Após o “*homme des foules*”,<sup>28</sup> de Baudelaire, e antes que Walter Benjamin formule sua noção de “choque”,<sup>29</sup> Simmel encaminha-se para o caos, os ritmos discordantes, o contato com as massas e a multidão de transeuntes responsáveis pelo “caráter intelectual da vida da alma na grande cidade, em oposição a esta vida na pequena cidade, que se apoia sobretudo na sensibilidade e nas relações afetivas”.<sup>30</sup> A urbanização provocaria, assim, mudanças antropológicas essenciais: o desenvolvimento do “intelecto” em detrimento da sensibilidade. O intelecto, mais superficial e mais lábil, ia transformar-se em derradeira proteção da sensibilidade, aninhada nas profundezas de “nossa alma”.

Triunfo do “espírito objetivo” sobre o “espírito subjetivo”,<sup>31</sup> da quantidade sobre a qualidade, a cultura moderna das grandes cidades, conclui Simmel, caracteriza-se pela generalidade de valores e de atitudes como a pontualidade — “a difusão universal dos relógios” —,<sup>32</sup> a confiabilidade, a exatidão, a precisão, a extrema impessoalidade, e, mesmo, “a brevidade e a raridade dos encontros”.<sup>33</sup> Quanto a Baudelaire, não é ele, em 1859, que vilipendia o “público moderno” pelo seu “gosto exclusivo do Verdadeiro”, denunciando a fotografia como indústria diabólica que veio para satisfazê-lo?<sup>34</sup>

A confiabilidade, a exatidão, a precisão que caracterizam os modos de vida, de ação e de pensamento dos cidadãos modernos não estão entre as qualidades reconhecidas pelo documento fotográfico? Como não classificar o uso do obtura-

<sup>27</sup> Georg Simmel, “Les grandes villes et la vie de l'esprit”, em *Philosophie de la modernité. La femme, la ville, l'individualisme* (Paris: Payot, 1989), pp. 233-252.

<sup>28</sup> Homem das multidões. Ver Charles Baudelaire, “L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant”, em *Oeuvres complètes: le peintre de la vie moderne* (Paris: Robert Laffont, 1980), pp. 793-797.

<sup>29</sup> Walter Benjamin, “Sur quelques thèmes baudelairiens”, em *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* (Paris: Payot, 1982), pp. 160-163.

<sup>30</sup> Georg Simmel, *Philosophie de la modernité*, cit., p. 235.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 249.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 249.

<sup>34</sup> Charles Baudelaire, “Salon de 1859. Le public moderne et la photographie”, em *Oeuvres complètes*, cit., p. 748.

dor no fenômeno de generalização dos relógios? E não ver que a “pontualidade” é intrínseca à fotografia, que é a primeira imagem em que o processo é totalmente cronometrado? Quanto à impessoalidade, essa é uma das principais críticas que lhe é dirigida. E o que é a brevidade dos encontros senão uma forma de instantaneidade? Em outras palavras, a partir da metade do século XIX, a fotografia introduz, nas imagens, valores análogos àqueles que, por toda parte, estão transformando a vida e a sensibilidade dos habitantes das grandes cidades industriais. Um conjunto de convergências, de simultaneidades e de solidariedades silenciosas aproxima a dinâmica industrial, o desenvolvimento das cidades, a transformação dos modos de vida e das sensibilidades, os gostos artísticos, e a fotografia. A fotografia contribuirá para a adaptação do domínio das imagens aos princípios da nova sociedade: durante o tempo em que lhe for possível dar conta desse papel de intercessora, ela vai beneficiar-se do *status* de documento.

No entanto, é preciso constatar que a fotografia, em seu início, ignorou por completo (ou quase) a cidade e suas agitações: os ateliês, as lojas, os armazéns que, ao longo do período balzaquiano, se misturam com a Paris histórica; os proletários que se instalam na periferia, perto das barreiras, e em casebres no coração da capital; e a emergência da multidão, tão emblemática da modernidade. É alheia à vida das ruas tortuosas, destinadas à destruição pelo Barão Haussmann, ou dela retém apenas seus espectros, como na obra de Charles Marville. Com justa razão, vai ser evocado o longo tempo das exposições e as lentidões técnicas, para explicar que, antes de 1870, as vistas de Paris são um grande deserto de homens. Mas o essencial está além; a fotografia só vê na cidade o cenário do poder: os monumentos que o fixam no passado, e as grandes obras urbanas<sup>35</sup> que o projetam no futuro. Mas os homens, os operários, os contramestres, os transeuntes, os flanadores, etc., mesmo parados, estão ausentes, ou quase, das fotografias.<sup>36</sup> A cidade é um palco sem atores. É no momento em que o progresso da industrialização e da urbanização já havia transformado profundamente Paris que Eugène Atget se coloca em uma longa e patética perambulação, a fim de registrar metodicamente tudo “aquilo que vai desaparecer”:<sup>37</sup> portas, vitrines, fachadas e escadas de edifícios, peque-

<sup>35</sup> As aberturas de bulevares, com Charles Marville; a Ópera, com Delmaet-Durandelle; o Louvre, com Édouard-Denis Baldus; as pontes sobre o Sena, com Hippolyte-Auguste Collard, etc.

<sup>36</sup> André Rouillé, “Images photographiques du monde du travail sous le second Empire”, em *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, nº 54, set. 1984.

<sup>37</sup> No verso de um clichê da sua série sobre os trapeiros e a zona (Museu Carnavalet, Atget nº 462), Atget escreveu: “Nota para o conjunto. Toda a zona vai desaparecer assim como os trapeiros. 1913 (17ª região)”. Ver

nas profissões, etc. O isolamento, tão característico de suas imagens, faz lembrar, como já foi dito, as imagens de uma “cena do crime”.<sup>38</sup> Mas, se há assassinato, é o do “velho” pelo novo.

Somente com a Comuna de Paris é que o mundo do trabalho tem acesso significativo à representação fotográfica. Homens e mulheres, operários ou não, posam em grupo, sobre uma barricada ou na Praça Vendôme, dentro da própria cidade: com ela. Pela primeira vez, a capital não é remetida às construções e ruas, ou a enormes canteiros de obras, mas habitada por indivíduos concretos, que lutam, que vivem e que vão morrer.<sup>39</sup> Foi necessária, assim, uma insurreição popular para que a fotografia encontrasse a cidade e seus habitantes, e para que nascesse a reportagem.<sup>40</sup> É graças a seu poder (efêmero) sobre a cidade que o povo tem acesso, de maneira fugaz, à imagem. Para o melhor e para o pior. Pois, após o fracasso da insurreição, a fotografia será utilizada contra ele: a polícia identificará os “insurgentes” com a ajuda de fotos das barricadas. E vai ser preciso esperar a virada do século para que a cidade seja colocada em posição de acusada pelas primeiras reportagens sociais. Para Jacob Riis – que, fotografando os pobres, leva a Nova York sua “guerra de dez anos contra os casebres” –, a insalubridade é responsável pela degenerescência física e mental deles. Mas, os bons sentimentos e os olhares caridosos suscitarão menos vocações fotográficas do que o noticiário policial que prolifera na conjunção da grande cidade com a imprensa sensacionalista. Acidentes, assassinatos, cadáveres sobre as calçadas, suicidas, incêndios, prostituição, droga, travestis, abrigos noturnos: “O crime era a minha sensação e eu gostava disso”,<sup>41</sup> declarará Weegee, que, no início dos anos 1920, começa a fotografar os dramas noturnos de Nova York.<sup>42</sup> A luz crua de seu *flash* faz surgir da noite a por-

catálogo *Atget, Géniaux, Vert. Petits métiers et types parisiens vers 1900* (Paris: Museu Carnavalet, 1984), p. 36.

<sup>38</sup> “Não é por acaso que se comparam as vistas de Atget com as da cena de um crime. Nas nossas cidades, existe um único canto que não seja teatro de um crime, algum transeunte que não seja criminoso? Herdeira dos áugures e dos arúspices, não deveria a fotografia, através dessas imagens, descobrir de quem é a culpa e indicar o culpado?” Cf. Walter Benjamin, “Petite histoire de la photographie”, em *L’homme, le langage, la culture*, cit., p. 79.

<sup>39</sup> Fotografando durante duas décadas os trabalhos nas pontes do Sena, Collard mostrou o Império que se construía; e, voluntariamente ou não, prestou-lhe sua homenagem. Representando com o mesmo talento as barricadas, ele exprime, voluntariamente ou não, sua queda.

<sup>40</sup> Prática essencialmente urbana, a reportagem conviverá com importantes desenvolvimentos, com a ascensão da imprensa ilustrada e com o aumento dos movimentos sociais no decorrer do século XX.

<sup>41</sup> Ver o catálogo *Le New York de Weegee, Photographies 1935-1960* (Paris: Denoël, 1982).

<sup>42</sup> Alain Buisine, “Weegee, la sacralisation du fait divers”, em *La Recherche Photographique*, nº 16, Paris, primavera de 1994, p. 13.

ção maldita da sociedade, o avesso tenebroso e sangrento das metrópoles modernas. Nunca a cidade se assemelhou tanto a um “teatro do crime”.

Em *Paris à noite* (1933), de Brassai, a cidade se apresenta, ao contrário, como um teatro de sombras: “uma matéria poética”.<sup>43</sup> A violência crua da noite nova-iorquina cede lugar à estranheza da noite surrealista. De um lado, o noticiário policial, do outro, a poesia, para a qual a cidade é somente uma matéria de expressão. Quanto a Germaine Krull, a geometria das linhas, das diagonais e das *contre-plongées* dá às suas imagens a forma fria, e às vezes abstrata, de um quadro construtivista. A cidade noturna dos flanadores surrealistas de Brassai contrapõe-se à cidade diurna das pontes metálicas e dos portos de Krull. De um lado, a inquietante estranheza, do outro, o otimismo tecnológico, a fascinação pela velocidade, a embriaguez do “novo mundo”. Mas, quer sejam elas de inspiração surrealista ou construtivista, essas imagens produzidas no rasto dos vanguardistas dos anos 1920 esquecem o homem. Ao contrário, é para ele, para sua vida cotidiana, para suas alegrias e seus sofrimentos que se voltam as “fotografias humanistas”. A partir de 1930, e durante uns trinta anos, elas fazem do povo de Paris seu assunto predileto.<sup>44</sup> Pela primeira vez, a rua transforma-se em lugar de encontro. A “fotografia humanista” surge na França com o desenvolvimento da imprensa ilustrada e com a intensificação das lutas operárias. Assim, as classes populares fazem sua entrada, simultaneamente, nas cenas fotográfica e jornalística, e na da história.

Após os anos 1960, como veremos, também as imagens da cidade se modificam, à proporção que as funções da fotografia se diversificam, indo além do documento. Esse rápido exame permite frisar quanto, em sua fase documental, a fotografia foi colocada, em grande escala, ao lado dos poderes, por evidenciar ao máximo os seus representantes e respectivos atos, lugares e emblemas, ao mesmo tempo que excluía ou marginalizava importantes setores do povo, ou travestia suas condições de existência. Esse acesso diferenciado à imagem era, aliás, repetido pelas enormes disparidades nas formas, a estética alternadamente se mostrando valorativa ou depreciativa – a desvalorização formal do mundo do trabalho, evidente no século XIX,<sup>45</sup> perdurou muito além dos anos 1930. Foram necessárias as tomadas

<sup>43</sup> Jean Vétheuil, “La ville photogénique”, em *Photo-Cinématique*, nº 21, nov. de 1934, apud Dominique Baqué, *Les documents de la modernité* (Nîmes: Jacqueline Chambon, 1993), p. 165.

<sup>44</sup> Marie de Thézy, *La photographie humaniste 1930-1960. Histoire d'un mouvement en France* (Paris: Contrejour, 1992), pp. 16-17.

<sup>45</sup> André Rouillé, “Images photographiques du monde du travail sous le second Empire”, cit.

do poder político, como sob a Comuna, ou ações sociais de relevância, como as greves de 1936, para que seus protagonistas tivessem acesso à imagem sob formas valorativas. São, de fato, os modos de seguir de perto as pegadas dos vários poderes, quaisquer que eles sejam, de aderir às causas e aos movimentos dominantes e legítimos, por mais breves que eles sejam, e de tornar-se, de modo solidário, o eco desses movimentos, que caracterizam a fotografia-documento, assim como todas as imagens-documentos. Em outras palavras, uma imagem-documento operante, ativa, seria uma imagem primordial: dominante. Exatamente o que, hoje em dia, a fotografia não é mais: ela foi destronada desse papel pelas imagens ao vivo (como a televisão via satélite), incomparavelmente mais bem adaptadas ao exercício do poder contemporâneo. Ela só foi imagem *de* poder enquanto pôde ficar em sintonia com o sistema, os valores e os mais emblemáticos fenômenos da sociedade industrial: a máquina, as grandes cidades e esta extraordinária rede que as interliga, a estrada de ferro.

### *O expansionismo*

As imagens e a informação circulam ao ritmo do dinheiro. O banco, a fotografia, a grande imprensa, a estrada de ferro, o telégrafo. Pouco antes da descoberta da fotografia, Émile de Girardin criou, em 1836, o célebre diário *La Presse*, que marca o nascimento da imprensa moderna. A modernidade de *La Presse* repousa em “três inovações importantes: a diminuição do preço da assinatura [de 80] para 40 francos, os anúncios classificados e o folhetim. Ao mesmo tempo, a informação breve, abrupta, começa a fazer concorrência ao relato elaborado”.<sup>46</sup> A grande imprensa ergue-se, então, sobre o sacrifício do narrador, cujas ideias e visão, individualidade e humanidade conferiam à narrativa consistência e largueza, sentido e coerência. No lugar da mediação, própria da narrativa (considerada como interferência e parasita), a informação impõe a ficção de uma possível transmissão direta e sem perda dos acontecimentos. Contornar ou reduzir a participação do homem: o mesmo projeto atravessa simultaneamente a imprensa e a fotografia, e abrange a indústria, a economia e a maioria das atividades sociais.

Por toda parte, o valor de troca (a quantidade) suplanta o valor de uso (a qualidade). Por toda parte, a mercadoria expande seu império e procura aumentar sua área e sua velocidade de circulação. Circulação de dinheiro, circulação das

<sup>46</sup> Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, cit., pp. 43-44.

imagens, circulação das informações: é neste universo, o do Ocidente industrial, que a fotografia se instala. É evidente a simultaneidade entre o desenvolvimento da fotografia e o da estrada de ferro, entre a abertura das primeiras linhas férreas, na Inglaterra e na França, e as descobertas de Niépce, Daguerre e Talbot. Como observa Louis de Cormenin, em 1852:

Será a glória e também a recompensa deste século tão fecundo em descobertas de todos os tipos, ter abreviado, para o homem, a distância e o tempo. Uma feliz coincidência permitiu que a fotografia fosse descoberta no exato momento da maior expansão das estradas de ferro. Graças aos agentes de vitalidade mais energéticos – a eletricidade e o vapor –, o homem, até então condenado a ficar confinado, imóvel em um pequeno espaço, poderá conhecer tranquilamente a configuração de seu planeta.<sup>47</sup>

Um fenômeno importante está, então, em via de transformar o Ocidente: a criação de grandes redes, a edificação de circuitos planetários de circulação das mercadorias e dos homens, a expansão dos horizontes da vida e do olhar para as dimensões do planeta, o advento da mobilidade e da velocidade. Resumindo, a passagem do território para a rede, do local para o global. Essa reviravolta extraordinária do espaço e do tempo, que mobiliza máquinas e energias novas e que afeta o conjunto das atividades sociais, requer uma imagem capaz de religar o local ao global, de preencher a ruptura radical entre o aqui e o lá, de estabelecer um elo confiável entre coisas e espaços fundamentalmente ausentes, desconhecidos, inacessíveis. Desse modo, sair do “pequeno espaço” tradicional para dirigir o olhar e as atividades para os limites do planeta só será possível se forem redefinidas as funções mediadoras da imagem, isto é, se os procedimentos documentais forem renovados.

A partir do momento em que espaços heterogêneos ou radicalmente desconectados separam coisa e imagem, tornando-as, assim, incomparáveis diretamente, o valor representativo da imagem – ou seja, sua credibilidade documental – tem necessidade de ser de novo fundamentado. É a essa situação que a fotografia vem atender, principalmente por abolir a servitude humana.

“Onde a escrita é impotente para captar, na verdade e na variedade de seus aspectos, os monumentos e as paisagens; onde o lápis é fantasista e divagador,

<sup>47</sup> Louis de Cormenin, “À propos de Égypte, Nubie, Palestine et Syrie, de Maxime Du Camp”, em *La Lumière*, Paris, 12-6-1852, apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., p. 124.

alterando a pureza dos textos, a fotografia é inflexível.” Aqui, insiste Louis de Cormenin, “nem fantasia nem disfarce, a verdade nua”. Finalmente, por certo inspirado pela primeira Exposição Universal realizada em Londres no ano precedente (seu texto data de 1852), ele profetiza que a fotografia, “entregue a alguns intrépidos, fará por nós a volta ao mundo, e nos trará o universo pronto sem que abandonemos nossas poltronas”. Essa ação mediadora entre a imensidão do “universo” e o espaço confinado do salão burguês, entre os perigos do desconhecido e a aconchegante segurança do espectador sentado em sua “poltrona”, cede lugar à publicação de numerosos álbuns. Em um primeiro período, esses álbuns eram compostos de fotografias propriamente ditas (com sais de prata), o que, devido à demora e ao custo das impressões, limitava consideravelmente o número de exemplares. Foi somente após custosas pesquisas que a tinta de impressão substituiu os sais de prata, e que as impressões foram realizadas pelos procedimentos fotomecânicos, produto de uma fusão entre a fotografia e a tipografia: um misto de novo (a fotografia) com o ancestral (a tipografia).

Sua reproduzibilidade (embora limitada pelos procedimentos de impressão), sua mobilidade (em razão de sua leveza, seu pequeno tamanho, seu baixo custo), sua rapidez de produção (incomparavelmente maior que a do desenho ou da gravura), e o crédito concedido ao conteúdo de suas imagens conferem à fotografia qualidades excepcionais e singulares que a conduzem a esse papel capital de mediadora entre o mundo e os homens: ao papel de documento adaptado ao primeiro estágio da sociedade industrial. No entanto, a fotografia, por si só, mostrou ser incapaz de passar da reprodução (algumas dezenas de exemplares) para a edição (vários milhares). Foi preciso associá-la às técnicas mais antigas, gravura e tipografia, em um composto compreendendo a fotogravura, a impressão com tinta pastosa, a prensa. Foi somente nessa condição que ela pôde, a partir de 1920, com o impulso do fotojornalismo, responder às necessidades desenvolvidas pelas sociedades industriais e comerciais, que atingiram um estágio mais avançado de sua evolução.

#### MODELOS DO VER

As correspondências entre a fotografia e a sociedade industrial de mercado não se limitam aos domínios mecânicos e econômicos. Imagem-máquina e imagem urbana, a fotografia é, igualmente, uma imagem fiduciária e uma imagem que obedece a uma espécie de princípio democrático.

### *O mercado, a moeda*

Em direito como em economia, o termo “fiduciário” designa a confiança e a fé, sem as quais nenhum contrato ou troca seriam possíveis. Uma moeda de papel é fiduciária porque ela é baseada na confiança. Sem confiança, essa moeda não poderia circular nem ser trocada: ninguém aceitaria ceder um bem contra uma cédula se não estivesse convencido de que ela permitiria adquirir um bem de valor equivalente. A moeda é um sistema de equivalência, de representação, garantida por um Estado ou um banco central. Logo, uma cédula bancária é uma imagem. Não uma imagem analógica, mas digital; não uma imagem qualitativa, mas quantitativa; não a imagem de algo preciso, mas de uma classe de coisas: todas aquelas que podemos adquirir com tal cédula. Enquanto a moeda é um equivalente universal, a imagem fotográfica se confirma como um equivalente particular, preso a algo particular. Ora, tal relação de equivalência entre as coisas e as imagens-documentos também deve ser garantida: as propriedades do dispositivo fotográfico são, a esse respeito, decisivas, mas insuficientes na ausência de condições mais gerais.

A ascensão da fotografia coincide com a da economia de mercado e a da bolsa de valores na Europa ocidental – Paris e Londres principalmente. Os primeiros sucessos, do banco e da fotografia, baseiam-se na renovação do regime da confiança. Foi inspirando confiança a uma multidão de pequenos burgueses que os banqueiros do Segundo Império conseguiram escoar suas economias – antes que alguns escândalos estrondosos viessem a minar essa confiança; foi renovando o regime da verdade, nutrindo a crença de que suas imagens são “a exatidão, a verdade, a própria realidade”, que a fotografia pôde suplantear o desenho e a gravura em suas funções documentais. Essa capacidade da fotografia para reformar, na metade do século XIX, o regime da verdade, isto é, para inspirar confiança no valor documental das imagens, não se apoia somente em seu dispositivo técnico (a máquina, a impressão), mas em sua coerência com o percurso geral da sociedade: a “racionalidade instrumental”, a mecanização, o “espírito do capitalismo” (Max Weber), e a urbanização – Georg Simmel estabelece uma estreita relação entre as grandes cidades modernas, a “exatidão calculista da vida prática”, e a economia monetária, que “afugentou o que restou da produção pessoal e da troca”.<sup>48</sup>

<sup>48</sup> Georg Simmel, *Philosophie de la modernité*, cit., pp. 236-237.

De fato, a fotografia vem, na metade do século XIX, responder à grave crise de confiança que aflige o valor documental das imagens manuais. É eloquente, a esse propósito, o episódio que reúne, em 1854, o célebre arqueólogo Félicien Caignart de Saulcy e o fotógrafo Auguste Salzmann. Enquanto as obras de Saulcy a respeito de Jerusalém suscitam violentas polêmicas em Paris, sendo negada qualquer validade a seus desenhos e mapas, Salzmann, com o propósito de rejeitar suas conclusões, propõe-se a trocá-los por fotografias, a substituir o desenhista, supostamente misticador, por um outro, o sol, de quem “seria difícil desconfiar da boa-fé”. Em vários meses, Salzmann recolhe 150 provas que vêm a confirmar as teorias de Saulcy, e colocar um ponto final nas controvérsias. Contrariamente a certos clichês de viagens pitorescas (os de Maxime Du Camp, por exemplo), o álbum de Salzmann compõe-se de documentos destinados a defender uma tese, de contribuir para um debate de caráter científico.<sup>49</sup> Na realidade, o álbum é expressão da perda de credibilidade do desenho e dos croquis diante da fotografia, que escapa a qualquer suspeita. Quanto ao egiptólogo Théodule Devéria, ele combina desenho, para copiar inscrições, e fotografia, para “controlar” suas cópias e “eliminar assim quase todas as dúvidas”.<sup>50</sup>

Mas não basta confiança para fazer da fotografia uma imagem fiduciária. É preciso igualmente, como a moeda, circular, permutar, passar de mão em mão. O célebre fotógrafo André-Adolphe-Eugène Disdéri teve o mérito de ter sido o primeiro a criar essas condições com sua famosa invenção da *carte de visite*. Disdéri assimilou o princípio, repetido depois pelo júri da Exposição Universal de 1855 – vender muito e barato para aumentar os lucros<sup>51</sup> –, ao registrar, em 1854, a patente

<sup>49</sup> Impresas por Blanquart-Évrard, as 150 fotografias de Auguste Salzmann serão publicadas em 1856 por Gide e Baudry com o título *Jérusalem. Étude et reproduction photographique des monuments de la Ville sainte depuis l'époque judaïque jusqu'à nos jours par Auguste Salzmann, chargé par le ministère de l'instruction publique d'une mission scientifique en Orient*.

<sup>50</sup> André Rouillé, *La photographie en France*, cit., pp. 136-143.

<sup>\*</sup> “*Carte de visite*: a *carte de visite* – a mais importante das aplicações do colódio – nada mais era que uma fotografia copiada em papel (em geral albuminado) e colada sobre um cartão-suporte, no formato de um cartão de visitas [...] foi basicamente utilizada para o retrato, e ganhou enorme difusão em todo o mundo. Seu baixo custo de produção popularizou o retrato fotográfico, tornando-o acessível a uma ampla clientela. Por outro lado, a ideia de oferecer o retrato com dedicatória contribuiu ainda mais para o consumo generalizado, tornando a *carte de visite* o modismo maior que a fotografia conheceu durante o século XIX.” Cf. Boris Kossoy, *Fotografia & história* (São Paulo: Ática, 1989), p. 104. (N. T.)

<sup>51</sup> “Em geral, o preço da fotografia ainda é muito elevado; os fabricantes não compreendem que, reduzindo seus preços, aumentariam consideravelmente a venda de seus produtos e, ao mesmo tempo, ajudariam a popularizar a fotografia, aumentando o montante de seus lucros.” Cf. *Exposition universelle de 1855, Rapports du jury mixte international* (1856), pp. 1233-1243, apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., p. 354.

da *carte de visite*. Ao contrário de vários colegas seus, mais ligados aos valores artísticos que às leis de mercado, Disdéri compreende que, “para tornar as provas fotográficas acessíveis às necessidades do comércio, é preciso diminuir muito os custos de fabricação,”<sup>52</sup> principalmente os dos retratos. Seu sistema consiste em reunir sobre uma mesma chapa negativa, não mais um único grande clichê,<sup>53</sup> mas quatro, seis, oito ou dez clichês de menor tamanho (aproximadamente 6 × 9 cm). A economia não consiste na menor quantidade de produtos devido à diminuição do tamanho, mas no fato de uma mesma sequência de manipulações permitir imprimir não uma única, porém várias imagens. Disdéri serve-se, desse modo, de uma chapa contendo dez clichês “para obter dez provas ao mesmo tempo, de modo que”, explica ele, “todo o tempo e as despesas gastas para obter uma prova são divididos por dez. O que reduz a bem pouco o preço de cada uma dessas dez provas”.<sup>54</sup> As provas são, em seguida, recortadas e coladas no verso de cada *carte de visite*.

Será preciso esperar o início dos anos 1860 para que se estabeleça o que chamamos hoje em dia o “padrão” da *carte de visite*: não se trata de uma verdadeira invenção, mas da adaptação às leis de mercado de uma prática já existente, o retrato fotográfico. Durante uns dez anos, a *carte de visite* fará um enorme sucesso, e vai tornar-se uma verdadeira mania entre as classes burguesas, do alto dignitário ao pequeno empregado – o redingote desempenhando uma função de demarcação social com o mundo do trabalho (contramestres, artesãos, operários). Esse fenômeno social pode ser designado como a primeira mídia de massa capaz de associar uma imagem fotográfica ao nome das celebridades – uma função que, no decorrer de 1850, era ainda atribuída à gravura e à litografia (o famoso *Panthéon Nadar*, uma imensa litografia surgida em 1854, reunindo quase 350 celebridades, é um dos exemplos mais ilustres). Muito barata, de pequeno formato, e impressa em vários exemplares – ela era entregue às dúzias ou às centenas –, a *carte de visite* fotográfica difundiu enormemente os retratos de personalidades (mais ou menos) célebres nas áreas política, militar, econômica, industrial, financeira, reli-

<sup>52</sup> André-Adolphe-Eugène Disdéri, “Brevet d’invention”, 26-11-1854, apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., p. 354.

<sup>53</sup> “O formato escolhido, devido ao preço muito elevado, não era acessível ao grande público; foi este obstáculo à ascensão da fotografia, trazido pelos custos inerentes à produção das grandes provas, que nos levou a reduzir o retrato ao formato da *carte de visite*.” André-Adolphe-Eugène Disdéri, *Application de la photographie à la reproduction des œuvres d’art* (1861), apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., p. 352.

<sup>54</sup> André-Adolphe-Eugène Disdéri, “Brevet d’invention”, cit., p. 356.

giosa, artística, teatral, musical, literária, etc. Todos “se encantaram em multiplicar os exemplares de sua graciosa pessoa, e, no mundo elegante, enviava-se o retrato para facilitar suas visitas por procuração. Logo veio a ideia de reunir esses retratos e de fazer uma galeria com eles, e de manter exposição permanente de seus amigos e de suas relações”.<sup>55</sup> Formas simples e diretamente identificáveis dos modelos, poses estereotipadas em estúdio, objetos socialmente emblemáticos (a cartola, o redingote, e alguns acessórios lembrando o salão burguês), pequeno formato, fabricação em série, circulação e permuta (“fazemos seu retrato viajar...”), as *cartes de visite* ficam mais próximas, por mais de um motivo, das moedas.

Disdéri elabora assim um procedimento técnico e, em segundo plano, um esquema estético, a fim de adaptar os retratos às condições sociais e econômicas vigentes. O enorme sucesso obtido pela fórmula afirma sua pertinência, ao mesmo tempo que valida uma inversão possibilitada pela fotografia: a técnica e a economia prevalecem sobre a estética. Essa nova ordem de prioridade não é evidentemente fatal, uma vez que os fotógrafos-artistas vão mobilizar toda sua energia para se livrar dela, mas ela dominará a fotografia-documento durante quase um século e meio.

Na realidade, com a fotografia, a imagem interioriza um pressuposto: o dinheiro, o lucro. É essa interiorização do dinheiro na imagem que possibilita e realiza a fotografia; é a dupla lógica da tecnologia e da economia monetária que nela se cristaliza – quer queiramos, como os fotógrafos-artistas, ou não. “O que define a arte industrial não é a reprodução mecânica, mas a relação tornada íntima com o dinheiro”,<sup>56</sup> observa Gilles Deleuze a propósito do cinema. O “circuito infernal entre a imagem e o dinheiro”, evidentemente, nunca atingirá, com a fotografia, a vastidão que conhecerá com o cinema, mas é com ela que ele se forma. “Fornecer imagem contra dinheiro, oferecer tempo contra imagens, converter o tempo, o lado transparente, e o dinheiro, o lado opaco”:<sup>57</sup> este poderia ser, em termos deleuzianos, o princípio fundador da fotografia-documento, cujo primeiro impulso foi dado por Disdéri.

<sup>55</sup> Henri d’Audigier, “Chronique”, em *La Presse*, Paris, 7-10-1860, apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., p. 356.

<sup>56</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L’image-temps* (Paris: Minuit, 1985), p. 104.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 105.

### *A democracia*

A distância, principalmente nos primeiros anos, entre os méritos atribuídos à fotografia e seus reais desempenhos foi muitas vezes determinante. Assim, a instantaneidade é evocada de maneira recorrente desde o início, porém só será efetiva meio século mais tarde. É, de certa maneira, igualmente o caso para a democracia, um valor moderno ao qual a fotografia se vê frequentemente associada – alternadamente como uma ferramenta a serviço da democracia, ou como a própria encarnação dos princípios democráticos.

Fervorosos atores do progresso industrial, e muito influentes na Exposição Universal de 1855, os saint-simonianos veem na arte, na ciência e na indústria os melhores vetores da democracia. Pierre Caloine inspira-se visivelmente nas ideias deles ao expressar o desejo de que a fotografia “participe do remate da grande obra moralizadora” contribuindo para a “cruzada contra o mau gosto”.<sup>58</sup> Multiplicadas e colocadas “ao alcance de todos” graças à fotografia, as obras-primas deveriam, como será relatado um pouco mais tarde pela *Revue Photographique*, injetar “as luzes nas massas, para engrandecê-las, tornando-as melhores”.<sup>59</sup> O poder social da arte já havia sido defendido pelo conde Léon de Laborde em um volumoso relatório a respeito da Exposição Universal de 1851. Ele preconizava a “vulgarização” da arte utilizando todos os “meios reprodutores”, sobretudo a fotografia, que, segundo seu relato, possuía a posição de “auxiliar democrático por excelência”.<sup>60</sup> Aos seus detratores, ele respondia:

Nada mais seguro para integrar o operário à fábrica, nada o conduzirá ao seu trabalho manual na qualidade de mestre a não ser o conhecimento das obras-primas, das quais ele saberá discernir as belezas que ele renunciará a alcançar. A ignorância dentro do isolamento cria as ilusões do amor-próprio; a aprendizagem através do contato com as grandes produções da arte repõe os talentos em seus lugares.<sup>61</sup>

É uma concepção análoga da democracia e da vulgarização, ou melhor, da doutrinação, aquela adotada por Disdéri ao reunir a Exposição Universal de 1855 e a fotografia em um mesmo projeto: “Vendo os progressos realizados pela arte e

<sup>58</sup> Pierre Caloine, “De l’influence de la photographie sur l’avenir de l’art du dessin”, em *La Lumière*, Paris, 29-4-1854, apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., p. 183-184.

<sup>59</sup> *Revue Photographique*, 1862, p. 151.

<sup>60</sup> Léon de Laborde, *Travaux de la Commission française sur l’industrie des nations*, Paris, 1856, pp. 481 e 495.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 495.

pela indústria, o operário e o artista procurarão copiar, atingir, e mesmo superar a perfeição dos modelos que terão sob seus olhos. Sim, aí, tanto para o patrão quanto para o operário, haverá utilidade moral, utilidade material; aí haverá aumento certo para a produção e facilidade para a venda”.<sup>62</sup> Disdéri superestima, e muito, as capacidades técnicas reais do procedimento que ele afirma – na época, contra qualquer verossimilhança – ser capaz de “entregar, em 48 horas, em milhares de exemplares, e a um preço incrivelmente módico” a reprodução dos objetos presentes à Exposição.

Quase um século mais tarde, no entreguerras, a questão democrática toma um novo aspecto, porque o contexto político e social se apresenta radicalmente diferente; e, a partir daí, existe um vasto e dinâmico movimento de amadores. A fotografia não serve mais para “vulgarizar” os produtos da arte, da ciência e da indústria com o objetivo irrisório, mais ideológico do que efetivo, de seduzir e disciplinar a classe operária. Ao contrário, trata-se de informar, de educar, de formar um vasto público com a prática da fotografia, considerada como arte popular por excelência. Na esteira do pictorialismo, as sociedades fotográficas, os salões e as exposições, os manuais de iniciação, e sobretudo revistas como *La Photo pour Tous* [A foto para todos] ou a *Revue Française de Photographie* [Revista francesa de fotografia] procuram promover a fotografia como arte, e colocar essa arte ao alcance do maior número de pessoas.

Em um primeiro momento, a ação democrática foi concebida (mais do que realmente exercida) sob a forma da “vulgarização”, este misto de utopia e de disciplina procurando utilizar a fotografia-documento para apresentar amplamente as façanhas da indústria e para compartilhar com o maior número de pessoas as joias do patrimônio cultural – “as riquezas confinadas até então nas caixas de papelão dos colecionadores privilegiados pela sorte”.<sup>63</sup> No entreguerras, a democratização consistiu em possibilitar a todos o acesso à prática: não mais abandonar a fotografia a uma minoria, e integrá-la em todos os momentos da vida. A educação e as inovações técnicas – a diminuição do tamanho das máquinas, a simplificação das operações, a instantaneidade, etc. – contribuíram para isso.

Indo além das imagens e das práticas de resultados democráticos duvidosos, o próprio mecanismo fotográfico, desde seus primeiros instantes, foi visto como

<sup>62</sup> André-Adolphe-Eugène Disdéri, *Renseignements photographiques indispensables à tous* (1855), apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., pp. 185-186.

<sup>63</sup> Ernest Lacan, *Esquisses photographiques*, cit., p. 119.

intrinsecamente democrático. Já em 1839, Jules Janin se impressiona de fato ao constatar que a chapa de Daguerre acolhe, sem nenhuma distinção,

a terra e o céu, ou a água corrente, a catedral que se perde nas nuvens, ou, então, a pedra, o calçamento, o grão de areia que flutua na superfície; todas essas coisas, grandes ou pequenas, que são iguais perante o sol, vão rapidamente ficar gravadas nesta espécie de câmara escura que conserva todas as impressões.<sup>64</sup>

Em resumo, como o sol, a fotografia não hierarquiza, seu olhar sobre o mundo é democrático: para ela, todas as coisas são iguais. Esse hino à democracia natural da fotografia é, na realidade, a versão positiva de um dos temas que, sem cessar, vai se opor à fotografia para lhe negar qualquer pretensão de reivindicar o *status* de arte.

Em 1857, o crítico Gustave Planche denuncia os efeitos perversos da fotografia sobre a pintura de paisagem: “O sol transcreve tudo o que ele tocou; não omite nada, não despreza nada”, enquanto a arte deve “escolher o que lhe convém e rejeitar o que não lhe convém”.<sup>65</sup> Em outras palavras, a fotografia e a arte são inconciliáveis, como a democracia e a aristocracia. Em seu *Journal*, Eugène Delacroix retoma esse tema favorito dos adversários da fotografia, fazendo, ele também, da famosa “teoria dos sacrifícios” um dos critérios fundamentais da arte. A “enfermidade” da fotografia, explica ele, é, paradoxalmente, sua demasiada “perfeição”. De tanta precisão e “justeza”, ela “ofusca e deturpa a vista”, ela ameaça a “feliz impotência do [olho] de perceber [os] infinitos detalhes”.<sup>66</sup> Compreende-se quanto a teoria dos sacrifícios, tão adaptada à pintura, ao desenho e à gravura, e tão contrária à fotografia, carrega uma concepção elitista e aristocrática da arte, antagônica ao que poderia ser a utopia de uma visão democrática, igualitária, do mundo e das coisas. Delacroix extrai dessas observações uma distinção entre a pintura e a fotografia. Enquanto a primeira, no seu entender, é da ordem da construção e demanda que o pintor organize os elementos de seu quadro, a fotografia depende da captação, da antecipação, do corte: “Quando um fotógrafo tira uma foto, vê-se apenas uma parte recortada de um todo”.<sup>67</sup> O fotógrafo “tira”, o pintor compõe; a

<sup>64</sup> Jules Janin, “Le daguerotype [sic]”, cit.

<sup>65</sup> Gustave Planche, “Le paysage et les paysagistes”, em *Revue des Deux-Mondes*, 15-6-1857, apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., pp. 268-269.

<sup>66</sup> Eugène Delacroix, *Journal*, 1<sup>o</sup>-9-1859, apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., p. 270.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

tela é uma totalidade, a fotografia é apenas um fragmento. O que afasta de uma vez por todas, de maneira radical, a fotografia da arte é que, em todos os níveis, “o acessório [aí] é tão importante quanto o principal”; é que o procedimento não estabelece nenhuma hierarquia: nem entre os objetos registrados, nem entre os detalhes reproduzidos, nem entre as bordas e o centro da imagem.

Essa oposição polêmica entre a pintura e a fotografia, infinitamente repisada durante mais de um século, vai degenerar em uma multidão de oposições, todas igualmente truncadas e maniqueístas, que são a expressão, na área das imagens, de duas grandes concepções do mundo. A oposição entre a pintura e a fotografia se exprime esteticamente na possibilidade e na impossibilidade de sacrificar os detalhes da imagem ou de escolhê-los, e em distinções como o desfocado e o nítido, a construção e a captação, ou ainda a totalidade e o fragmento. A oposição entre a pintura e a fotografia se perde tecnicamente na diferença entre a mão do artista e a máquina do operador; e, ontologicamente, na distância que separa a arte do documento (Gustave Planche: “A obra do sol, encarada como documento, é uma coisa excelente; mas, se quisermos ver aí o equivalente da mais perfeita arte, nos enganamos completamente”).<sup>68</sup> Politicamente, a oposição entre a pintura e a fotografia encontra-se no antagonismo entre as concepções aristocrática e democrática da cultura e da sociedade; e, socialmente, na incompatibilidade entre a sociedade pré-industrial e a sociedade industrial, entre os valores do passado e os do presente. Em resumo, o desafio que contrapõe a fotografia e a pintura a partir da metade do século XIX é emblemático do clima e dos debates que atravessam a modernidade.

#### A IMANÊNCIA DO VER

A oposição entre a pintura e a fotografia se manifesta no âmago da grande fratura específica da modernidade europeia: o vasto processo de secularização que se manifesta por uma recusa da autoridade divina e transcendente sobre as questões profanas. Quando, de fato, o jornalista Jules Janin se encanta, já em 1839, com o daguerreótipo que registra sem distinção “a terra e o céu, ou a água corrente, a catedral que se perde nas nuvens, ou então a pedra, o calçamento, o grão de areia imperceptível que flutua na superfície; todas essas coisas, grandes ou pequenas,

<sup>68</sup> Gustave Planche, “Le paysage et les paysagistes”, cit., p. 269.

que são iguais perante o sol”,<sup>69</sup> significa que, de um lado, a fotografia não hierarquiza, devido a uma espécie de princípio democrático natural e específico; por outro lado, mostra que, para ela, a terra e o céu, a catedral e o grão de areia são, daí em diante, iguais. Em outras palavras, a imagem fotográfica ignora a transcendência, transporta os valores sagrados do céu para o plano das coisas triviais do mundo profano: a catedral, doravante, equivale ao grão de areia.

A transcendência, que prevaleceu na arte durante séculos, malogra com o novo paradigma que a fotografia introduz no mundo das imagens ao substituir a mão do artista pela máquina. Daí em diante, e pela primeira vez, as imagens, na qualidade de impressões químicas das coisas, emanam somente deste mundo e remetem-se apenas a ele. A imanência substitui a transcendência. A fotografia divide, no mundo das imagens, um plano de imanência: é o que fundamenta sua força documental, o que lhe valeu uma longa e real hostilidade. Em torno da fotografia, desde o início, confrontaram-se as duas grandes correntes hostis da modernidade: de um lado, as forças imanentes, criativas e construtivas; do outro, o poder transcendente constituído a favor de um retorno à ordem<sup>70</sup> – neste caso, o poder das Academias e das instituições artísticas.

É claramente do lado da transcendência que se posiciona, por exemplo, Charles Baudelaire ao lançar sua diatribe contra a fotografia – “O público moderno e a fotografia”<sup>71</sup> – por ocasião do Salão de 1859. Na verdade, ele formula uma dupla rejeição: contra a indústria, “a mais mortal inimiga da arte”; contra o realismo, que crê na possível “reprodução exata da natureza”. Ele identifica a expansão da fotografia com o impulso econômico e o narcisismo da burguesia, acusada de querer contemplar “sua trivial imagem no metal” (o daguerreótipo). A mordacidade das declarações de Baudelaire decorre do fato de a fotografia não poder lhe fornecer aquilo que ele exigia da pintura: “A imagem de um mundo anterior, aquele que [ele] apresenta como ocultado pelas lágrimas da nostalgia”.<sup>72</sup> Ele recusa igualmente uma prática que visa, segundo ele, a “ferir” o público, “surpreendê-lo”, “chocá-lo”, sem deixá-lo elaborar o lento trabalho da memória, nem aflorar “o domínio do impalpável e do imaginário...”. Para Baudelaire, desprovidas de aura,

<sup>69</sup> Jules Janin, “Le daguerotype [sic]”, cit.

<sup>70</sup> Michael Hardt & Antonio Negri, *Empire* (Paris: Exils, 2000), p. 109.

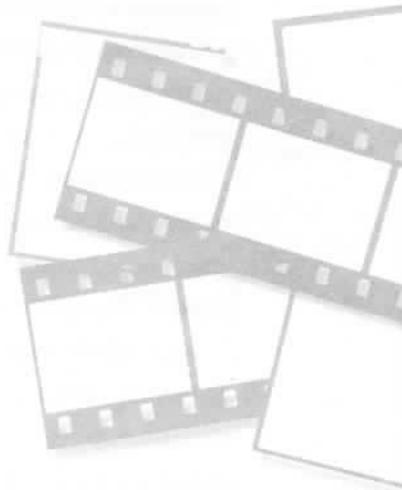
<sup>71</sup> Charles Beaudelaire, “Salon de 1859”, cit.

<sup>72</sup> Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, cit., p. 198.

as fotografias não possuem alma. São irremediavelmente inseparáveis do Real, enquanto a arte tenta alcançar o Ideal.

Na metade do século XIX, rompendo com a transcendência, a fotografia provoca uma reviravolta radical do olhar no mundo. Ela o traz do Céu para a Terra. E é por isso, mais do que pelas suas capacidades descritivas, que a fotografia produz novas visibilidades. Pois ela lança sobre as coisas uma nova claridade: direta, livre de subterfúgios, limites, triagens e obrigações impostas pelas forças divinas e pelos dogmas religiosos. No plano da imanência, o olhar dirigido sobre as coisas através da fotografia é menos impregnado de tradições e de passado do que orientado para as transformações; é um olhar igualitário, que ignora ou recusa as antigas hierarquias e valores entre as coisas; é um olhar profano: se não é livre, pelo menos é liberado dos poderes do sagrado; é um olhar direto e unívoco, plenamente estabilizado aqui embaixo, desligado das forças transcendentais. O plano de imanência traçado pela fotografia, onde o Real substituiu o Ideal transcendente, é o território do verdadeiro fotográfico.

## O verdadeiro fotográfico



Em 1910, o V Congresso Internacional de Fotografia, em Bruxelas, decidiu reservar o termo “documento” somente às imagens que podem “ser utilizadas em estudos de naturezas diversas”. Ficava claro que “a beleza da fotografia é, aqui, coisa secundária, [pois] basta que a imagem seja bem nítida, abundante em detalhes e cuidadosamente tratada para resistir o maior tempo possível às avarias do tempo”. Embora lá tenha ficado esclarecido que toda imagem fotográfica não é documento, e que a prática fotográfica não se limita às suas funções documentais, ainda assim surgiram muitas declarações, como a de Philippe Soupault, proclamando, em 1931, “que uma fotografia é, antes de tudo, um documento e que devemos de início considerá-la como tal”, isto é, convém “não isolá-la nem de seu sujeito, nem mesmo de sua utilidade”.<sup>1</sup> O documento exaurir-se-ia, pois, em sua finalidade. A utilidade prevaleceria sobre a estética, e a beleza seria somente um acessório facultativo. Essa

<sup>1</sup> Philippe Soupault, “État de la photographie”, em *Photographie, arts et métiers graphiques* (álbum, 1931), apud Dominique Baqué, *Documents de la modernité* (Nîmes: Jacqueline Chambon, 1993), p. 61.

definição estritamente prática (registrar, restituir, conservar), funcional (nitidez, permanência, visibilidade) e quantitativa (abundância de detalhes) confina o documento na pura quantidade. Ao contrário da arte, que estaria no domínio da qualidade.

Ao contrário da fotografia-expressão ou da fotografia-material, que abordaremos mais adiante, e igualmente ao contrário do desenho, da pintura, ou das imagens de síntese, a fotografia-documento refere-se inteiramente a alguma coisa palpável, material, preexistente, a uma realidade desconhecida, em que se fixa com a finalidade de registrar as pistas e reproduzir fielmente a aparência. Essa metafísica da representação, que se baseia tanto nas capacidades analógicas do sistema ótico quanto na lógica de impressão do dispositivo químico, leva a uma ética da exatidão e a uma estética da transparência.

A despeito do que, por ingenuidade, cegueira ou espírito polêmico, já foi bastante escrito e dito, nem o exato nem o verdadeiro são inerentes à fotografia. Se as imagens podem passar por exatas, e mesmo verdadeiras, a exatidão ou a verdade não estão somente nelas. "A verdade sendo inseparável de um procedimento que a estabelece",<sup>2</sup> teremos de compreender segundo quais procedimentos as fotografias-documentos, que do começo ao fim são construídas, convencionais e mediatas, puderam aparentar ser realistas, imediatas, exatas e verdadeiras. Ou como a cadeia de transformações que conduz da coisa à imagem pode culminar no exato e no verdadeiro. Resumindo, teremos de compreender uma produção de certezas,<sup>3</sup> ou de crenças, e descrever os mecanismos dos enunciados e das formas que ela coloca em jogo.

### Magia do verdadeiro

Por mais paradoxal que possa parecer, o verdadeiro é uma produção mágica. No tribunal, "é a partir do que é dito que se investiga a verdade dos fatos".<sup>4</sup> A imagem faz apelo à convicção do espectador, como o tribunal o faz à convicção do juiz. O documento precisa menos de semelhança, ou de exatidão, do que de convicção.

<sup>2</sup> Gilles Deleuze, *Foucault* (Paris: Minuit, 1986), p. 70.

<sup>3</sup> Bruno Latour, *La clef de Berlin, et autres leçons d'un amateur de sciences* (Paris: La Découverte, 1993), p. 179.

<sup>4</sup> Antiphon, *Tétralogie*, III, 2, *apud* Barbara Cassin, *L'effet sophistique* (Paris: Gallimard, 1995), p. 174.

Em consequência de certas provas fotográficas – aquelas que constituem precisamente o território do documento – poderem passar por “exatidão, verdade, a própria realidade”,<sup>5</sup> elas se distinguem dos objetos comuns, de que teríamos apenas que comprovar e experimentar as propriedades. Transformam-se em objetos mágicos, em cujas propriedades pedem-nos que acreditemos. “A magia é natural, e não adquirida”,<sup>6</sup> observa Marcel Mauss. Ela não está no mágico nem em instrumentos e operações mágicas, mas numa crença coletiva do grupo mágico em si.<sup>7</sup> Como qualquer outra crença, a da verdade documental da fotografia requer condições particulares. São elas que possibilitam a um artefato ser equivalente às coisas e aos fatos do real, ou defini-los o bastante para substituí-los simbolicamente. Esse limiar de equivalência (mais social do que técnico e mimético) que delimita a crença encontra-se, atualmente, em período de estiagem após ter conhecido altos níveis. O que é que sustenta essa crença na exatidão, verdade e realidade da fotografia-documento?

Certamente se sustenta no fato de que a fotografia aperfeiçoa, racionaliza e mecaniza a organização imposta ao Ocidente a partir do século XV: a forma simbólica da perspectiva, o hábito perceptivo que ela suscita, e o dispositivo da *camera obscura*. A perspectiva é uma organização fictícia, imaginária, reputada por imitar a percepção; a imagem em perspectiva traduz a prosa do mundo na língua estrangeira de um enquadramento codificado, convencional. O hábito perceptivo que se desenvolveu com a imagem em perspectiva não é contestado na metade do século XIX pela fotografia; ao contrário, ela é sistematizada pela óptica e pelo emprego obrigatório da câmara escura,<sup>8</sup> que anteriormente era apenas um acessório facultativo na panóplia dos pintores.

Em segundo lugar, a fotografia associa essa mecanização da mimese com um outro acionador da exatidão e da verdade: o registro químico das aparências. O *vero-símil* lógico da impressão (considerado mais “verdadeiro” do que “similar”) vem, desse modo, conciliar-se com o *vero-símil* estético do ícone (mais “simi-

<sup>5</sup> *Revue Photographique*, 1857.

<sup>6</sup> Marcel Mauss, “Esquisse d’une théorie générale de la magie” (1902), em *Sociologie et anthropologie* (Paris: Quadrige/PUF, 1993), p. 90.

<sup>7</sup> Pierre Bourdieu, “La production de la croyance”, em *Les règles de l’art, genèse et structure du champ littéraire* (Paris: Seuil, 1992), p. 237.

<sup>8</sup> Os fotogramas que não utilizam câmara escura situam-se, na maioria das vezes, fora do campo documental e não servem para fenômenos de crença próprios da fotografia-documento.

lar” e “provável” do que “verdadeiro”);<sup>9</sup> as propriedades químicas da impressão reúnem-se às propriedades físicas da máquina para renovar a crença na imitação, como o antecipa, desde 1854, o episódio que reúne Auguste Salzmänn e Caignart de Saulcy em torno do álbum *Jerusalém*. Em face à crise da verdade, da perda de crédito que afeta tanto o desenho quanto a escrita, a arte e a imprensa, e em resposta à dúvida profunda de que foram objeto, a fotografia renova os procedimentos do verdadeiro. E o faz mecanizando a verdade óptica (a da câmara escura e da objetiva) e duplicando-a em uma verdade tátil (a da impressão). Aliando a física à química.

Se a máquina-fotografia pode assim renovar os procedimentos do verdadeiro, é, em terceiro lugar, graças às mudanças profundas na própria economia da imagem, é em razão de sua modernidade. Ao paradigma artesanal do desenho, que é a expressão do artista e fruto de sua habilidade manual, sucede o paradigma industrial da fotografia, que é a captura das aparências de uma coisa por uma máquina. De um lado, a representação, o ícone, a imitação; do outro, o registro, o índice, a impressão. O artista cede lugar ao operador, as artes liberais às artes mecânicas, a originalidade e a unicidade da obra à similaridade e à multiplicidade das provas. A mecanização, o registro, a impressão, todavia, são fatores de verdade apenas em virtude da crença moderna que deseja que a verdade cresça à medida que diminua a cota do homem na imagem. Contrariamente às obras de arte, a fotografia-documento deveria sua verdade ao fato de ser, como dizem, uma imagem sem homem, pelo fato de ter rompido a antiga unidade entre o artista e sua obra em proveito de uma nova aderência entre a coisa e sua fotografia.

Por fim, é necessário precisar que tal crença se opõe à dos adversários da fotografia, para quem a verdade se apoia inteiramente no artista, o único capaz de alcançar, acima das triviais aparências, as esferas superiores do verdadeiro. Ora, essa concepção subjetiva da verdade foi desestabilizada pelo advento simultâneo da fotografia, da modernidade e do positivismo (os seis volumes do *Curso de filosofia positivista*, de Auguste Comte são publicados entre 1830 e 1848, no momento exato do nascimento da fotografia). Esse subjetivismo amplamente compartilhado no campo da arte do século XIX é o lado avesso do objetivismo fotográfico que pretende que “o próprio objeto detenha o segredo do signo que ele emite”,<sup>10</sup> que

<sup>9</sup> Barbara Cassin, *L'effet sophistique*, cit., pp. 171-172, 339.

<sup>10</sup> Gilles Deleuze, *Proust et les signes* (1964) (Paris: Quadrige/PUF, 1996), p. 37.

acredita, então, ser possível alcançar o verdadeiro bastando a captura do objeto sensível. É necessário igualmente deixar claro que, atualmente, é a vez do documento fotográfico entrar em crise, em razão de o advento da sociedade informacional ter anulado as condições da crença na fotografia-documento. No entanto, a crença não enfraquece por igual. Ela permanece ainda mais forte que as imagens, e as coisas parecem mais próximas. Digamos que a crença decresce à medida que se vai da família à grande imprensa ilustrada, e à arte contemporânea. O documento fotográfico tornou-se incapaz de responder às necessidades dos setores cultural e tecnologicamente mais avançados – principalmente a pesquisa e a produção dos produtos, dos conhecimentos e dos serviços –, porque o real da sociedade pós-industrial não é mais o mesmo real da sociedade industrial; porque em medicina, por exemplo, a fotografia e a radiografia não permitem acesso ao mesmo real do corpo que as ecografias, os *dopplers*, os escâneres, e sobretudo as imagens por ressonância magnética nuclear (IRM); porque a fotografia impressa não mais é capaz de rivalizar com a informação televisiva difundida continuamente e ao vivo por satélite. O novo real convoca novas imagens, novos dispositivos de imagens para novos modos de crença.

### Enunciados da verdade

Da metade do século XIX aos dias que se seguiram à Segunda Guerra Mundial, o valor documental da fotografia, a crença em sua exatidão e em sua verdade, vai estabelecer-se nos mecanismos, nas práticas e nas formas da “fotografia-documento”. Mas, tal crença moderna se situa igualmente na junção de numerosos enunciados que vieram alimentar a ficção, muito útil, do verdadeiro fotográfico.

### A QUANTIDADE, SEM QUALIDADE

É consagrada a fábula proposta já em 1839 pelo jornalista Jules Janin: o daguerreótipo é como um “espelho [que] conserva a impressão de todos os objetos nele refletidos”.<sup>11</sup> E a metáfora torna-se ainda mais pertinente ao não se referir à fotografia (de papel), mas ao daguerreótipo, cuja superfície metálica revestida de

<sup>11</sup> As citações a seguir foram extraídas do artigo de Jules Janin, “Le daguerotype [sic]”, em *L'Artiste*, Paris, nov.-abr. 1838-1839, apud André Rouillé, *La photographie en France, textes et controverses, une anthologie, 1816-1871* (Paris: Macula, 1989), p. 124.

prata é totalmente resplandecente. Mas essa fábula originária do espelho vai cercar a fotografia, durante muito tempo, em um modelo de inquietante eloquência. O espelho vai transformar-se na metáfora mais explosiva da fotografia-documento: uma imagem perfeitamente analógica, totalmente confiável, absolutamente infalsificável, porque automática, sem homem, sem forma, sem qualidade.

De fato, o espelho só se torna fotografia quando seus reflexos passageiros podem ser registrados, quando o sistema temporal do espelho consegue aliar-se ao sistema atemporal de registro, ambos automáticos. Mas, em razão de tanto acentuar a automaticidade do registro, a fotografia-documento é encerrada em uma função de receptividade passiva e neutra (registrar é deter o instante, é obter aparências, conservar as impressões, tesaurizá-las), o que nos leva a considerá-la como apenas um receptáculo, o aquém da representação: uma simples reprodução técnica, sem autor nem formas, um perfeito banco de dados.

Desse modo, a superestimação teórica do registro, da marca, da impressão que sobrecarrega há um quarto de século os discursos sobre a fotografia consegue reduzir a imagem a uma quantidade, sem qualidade. Hoje em dia é sabido que, a partir do final do século XIX, Peirce distingue três grandes espécies de signos: os ícones, os índices e os símbolos. E que ele os distingue pelo tipo particular de relação que os liga a seus referentes. Enquanto os ícones pertencem à ordem da semelhança (o caso do desenho e da pintura figurativos), enquanto os símbolos se encontram totalmente governados pela convenção (a bengala branca para o cego, a cruz verde do sistema farmacêutico francês, etc.), a ligação característica dos índices com seu referente é a contiguidade física, o contato, sem ser necessária a semelhança. São, especialmente, todas as impressões: uma grande família que vai desde a marca do pé no chão à fotografia, passando por todos os moldes, tanto os dos fundidores de estátuas como as formas dos confeiteiros. Se, geralmente, a fotografia é assemelhada, ela se distingue do desenho pelo contato físico – mediado pela luz e pelos produtos químicos – que necessariamente ocorreu entre a coisa e a imagem no início de seu processo de produção. Imagem por contato, imagem presa a uma coisa original, essa seria a especificidade da fotografia.

A metáfora do espelho e a da mecanização da imagem denunciam, além disso, uma concepção objetivista segundo a qual a realidade seria principalmente material, e a verdade inteiramente contida nos objetos, completamente acessível através da visão. Embora a verdade sempre tenha de ser produzida ou criada (e não algo a alcançar, nem a encontrar, reproduzir ou coletar), a maioria dos comenta-

ristas do passado e do presente continuou a declinar uma panóplia de evidências, em eco involuntário às ingenuidades de Louis de Cormenin, que, em 1852, afirmou que uma fotografia não contém “nem fantasia nem disfarce, mas somente a verdade nua”.<sup>12</sup> Assim concebida, a verdade seria a das aparências fugazes, aquela que só uma ferramenta reputada inflexível e humilde seria capaz de recolher: a fotografia, cuja “ambição se limita em lavrar um auto e transcrever”.<sup>13</sup> Em suma, essa verdade seria aquela (refletida) do espelho, aquela (extraída) do decalque, ou aquela (registrada) da imagem impressa, mas não a (construída) do mapa.<sup>14</sup> A fotografia-documento “não mente”, repete André Beucler em 1932, porque ela “não inventa”, porque ela “não escolhe”.<sup>15</sup> Segundo ele, é com essa condição que ela pode desempenhar seu papel de documento, servir de “olhos e de memória”, necessários, segundo ele, à “nossa época”<sup>16</sup> – aquela entre as duas grandes guerras. Verdade paradoxal, que não passa de conjunção de uma série de lacunas, e de produto da mera funcionalidade da máquina.

Ora, contrariamente ao que se pode experimentar com a prática fotográfica a mais banal, a verdade, aliás, como a realidade, jamais se desvenda diretamente, através de simples registro. A verdade está sempre em segundo plano, indireta, enredada como um segredo. Não se comprova e tampouco se registra. Não é colhida à superfície das coisas e dos fenômenos. Ela se estabelece. Aliás, é a função dos historiadores, dos policiais, dos juízes, dos cientistas, ou dos fotógrafos estabelecer, conforme procedimentos sempre específicos, a versão da verdade e de atualizá-la em objetos dotados de formas. Daí resultam a verossimilhança e a probabilidade, mais do que a verdade. A verdade dos fatos e das coisas não coincide com a verossimilhança dos discursos e das imagens. Apesar de seu contato com as coisas, a fotografia-documento não foge à regra: ela própria obedece à lógica da verossimilhança, não à da verdade; a passagem da verossimilhança para o real e para o verdadeiro é, também com ela, sempre sinuosa e improvável. Na arte da retórica, Aristóteles havia tentado agregar a força natural da verdade e a força técnica da verossimilhança ou da persuasão; na fotografia, o encontro entre a ordem das coisas e a ordem das imagens passa pelos procedimentos da crença.

<sup>12</sup> Louis de Cormenin, *La Lumière*, Paris, 12-6-1852, apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., p. 124.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie* (Paris: Minuit, 1980), p. 20.

<sup>15</sup> André Beucler, *Photographie, arts et métiers graphiques* (1932), apud Dominique Baqué, *Documents de la modernité*, cit., pp. 62-66.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 62-65.

## A MÁQUINA DE VER

Com a fotografia-documento, esse encontro entre a ordem das coisas e a ordem das imagens pode resultar na ficção da transparência da imagem e, até mesmo, na indiscernibilidade das diferenças entre a coisa e a imagem. Ao ser retomada por conhecedores os mais reputados, essa ficção, cuja ambição é que a fotografia seja a própria coisa, ultrapassa os propósitos enfáticos ou encantadores, as incredulidades comuns, as ingenuidades ideológicas; ou as mistificações comerciais. Em 1853, diante da Academia de Ciências, após a clássica observação de que as fotografias zoológicas de Louis Rousseau são ricas em “grande quantidade de detalhes que escapam ao olho” do zoologista e à mão do desenhista, Henri Milne-Edwards acrescenta: “quando examinamos estas chapas [fotográficas] com a ajuda de uma lupa, vemos todos os detalhes que este instrumento permite ver dentro do próprio objeto”.<sup>17</sup> Se fosse assim, a imagem fotográfica poderia substituir o objeto na observação zoológica! Por mais extravagante que hoje em dia isso possa parecer, o tema foi retomado por vários comentaristas. Em 1851, Francis Wey descreve, por exemplo, o barão Gros, arqueólogo e diplomata, em via de “considerar com a ajuda de uma lupa” os daguerreótipos que trouxe da Acrópole, quando “de repente, com a ajuda do vidro de aumento, ele descobre em cima de uma pedra uma figura antiga e muito curiosa que até então ele não tinha reparado”. E Wey conclui: “o microscópio permitiu ressaltar este documento precioso, revelado pelo daguerreótipo, a setecentas léguas de Atenas”.<sup>18</sup>

A conjunção que se opera, ao longo dos primeiros anos, entre a fotografia e a lupa (ou o microscópio) dá a medida das fantasias que acompanham a nova imagem; ela igualmente revela as esperanças que suscita entre os cientistas; e confirma também uma observação de Erwin Panofsky, para quem, sem a perspectiva, sem um desenho completo e preciso em três dimensões, a anatomia enquanto ciência era, antes de Leonardo da Vinci, simplesmente impraticável: “A melhor das observações ficava perdida, visto que não era possível compará-la com as outras e, assim, verificar a legitimidade geral”. E Panofsky prossegue: “Não é exagero afirmar que, na história da ciência moderna, a introdução da perspectiva marcou o

<sup>17</sup> “Rapport sur un ouvrage inédit intitulé: *Photographie zoologique*, par MM. Rousseau et Devéria”, em *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des Sciences*, t. XXXVI (1853), apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., pp. 77-78.

<sup>18</sup> Francis Wey, “De l'influence de l'héliographie sur les Beaux-Arts”, em *La Lumière*, Paris, 9-2-1851, apud André Rouillé, *La photographie en France*, p. 112.

início de um primeiro período; a invenção do telescópio e do microscópio, de um segundo período; e a descoberta da fotografia, o início do terceiro: nas ciências de observação ou de descrição, a imagem não é tanto a ilustração do exposto, senão o próprio exposto”.<sup>19</sup>

Mais ainda: afirmar que o naturalista pode “fazer realmente as descobertas com a ajuda da imagem, como se ele estivesse observando o objeto natural”,<sup>20</sup> significa postular que as fotografias-documentos reproduzem exatamente as coisas do mundo, confundem-se totalmente com elas, podem substituí-las sem nenhuma perda. Desse modo, perfeitamente idêntica à coisa – tanto na aparência como na constituição e na substância de coisa –, a imagem torna-se indiscernível enquanto imagem e, em consequência, mesmo a noção de imagem e de imitação fica ameaçada. O que, ocasionalmente, justifica a recusa dos artistas em reconhecer o mínimo mérito artístico à fotografia. De fato, a imitação supõe que a imagem duplica seu modelo, ao mesmo tempo que dele se distingue. Ela é menos a identidade do que a similaridade que, supostamente, faz a diferença. Essa diferença é acentuada pelas reduções e transformações, pela expressão e pela interpretação, por todas as defasagens espaciais, temporais, formais e materiais constitutivas da própria imagem. É de fato dessa diferença, supostamente ínfima e sempre infinita, designada pelo prefixo “re” da palavra “(re)apresentação”, que a imagem tira sua força e sua existência de imagem. Apesar de a diferença entre a coisa e sua imagem ser considerada infinitesimal, de ficar comprometida a distinção entre o original e a cópia, e a imitação anular-se através do ver. A imagem, então, é apenas o instrumento de um ver, e o dispositivo fotográfico, uma máquina de visão.

Esse parece ser o destino reservado à fotografia-documento, como revelam ainda hoje, após mais de um século e meio, as reações que em geral ela suscita. O programa de televisão *Um minuto para uma imagem* (realizado em 1983 por Agnès Varda, em colaboração com o Centro Nacional da Fotografia) teve o mérito de exibir a opinião de uma série de personalidades, modestas ou eminentes, cultas ou não, convidadas para monologar durante um minuto a propósito de uma fotografia. A despeito da diversidade dos convidados e das imagens, evidenciou-se uma grande homogeneidade das opiniões ao longo dos programas, pelo menos

<sup>19</sup> Erwin Panofsky, “Artiste, savant, génie. Notes sur la Renaissance-Dämmerung”, em *L'œuvre d'art et ses significations* (Paris: Gallimard, 1969), pp. 118-119.

<sup>20</sup> “Rapport sur un ouvrage inédit intitulé: *Photographie zoologique*, par MM. Rousseau et Devéria”, cit., pp. 77-78.

na maneira de atravessar as imagens como se elas fossem transparentes. Esse testemunho comum se situava além das imagens, de sua substância e de suas formas, no registro do “é isto ou é aquilo” da identificação e da nominação de seu referencial. Orientado em direção à imagem, o testemunho continuava paradoxalmente mudo sobre ela e, no essencial, totalmente polarizado pela coisa representada. O testemunho suscitado pelo programa *Um minuto para uma imagem* era, assim, curiosamente indiferente à imagem; ou melhor, impotente para expressá-la.

### O CULTO DO REFERENTE

Com Roland Barthes, essa afasia a respeito da imagem se transforma em cegueira, em uma prolixa concepção da fotografia sem imagens. “Não importa o que ela mostre e qualquer que seja sua maneira, uma foto é sempre invisível, não é ela que vemos”, afirma ele. Essa cegueira diante das imagens se opõe à extrema atenção dada às coisas: “Eu via somente o referente”,<sup>21</sup> acrescenta Barthes, que justifica tal postura pelo fato de que, com a fotografia, “o referente adere” diretamente, quase automaticamente, às imagens. O esquecimento das imagens e o culto do referente são acompanhados, em *La chambre claire*, de uma verdadeira soberania do *spectator*: este “eu”, este “eu mesmo” caracterizado pela densidade bem humana de suas emoções, sentimentos, distúrbios, gostos e obsessões. Para preservar os afetos, “eu tinha de reduzir a foto”,<sup>22</sup> precisa Barthes, que promove o *spectator* a “medida do ‘saber’ fotográfico”,<sup>23</sup> e em único critério de seu bem improvável *punctum*.

Entre o *spectator* e a referência – “a referência, que é a ordem fundadora da fotografia” –,<sup>24</sup> Barthes não vê, portanto, nada, ou quase. Em todo caso, não vê nem as imagens nem o processo fotográfico. Reduzido à sua função elementar de registro, o processo vem somente sustentar um procedimento que “dá o nome de referente fotográfico não à coisa *facultativamente* real, a que uma imagem ou um sinal se remete, mas à coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva, sem o que não haveria fotografia. A pintura, essa pode imitar a realidade sem

<sup>21</sup> Roland Barthes, *La chambre claire, note sur la photographie* (Paris: Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil, 1980), pp. 18-19.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 120.

tê-la visto”, comenta Barthes. “O discurso combina sinais que têm evidentemente referentes, mas tais referentes podem ser – e, na maioria das vezes, são – quimeras. Ao contrário dessas imitações, na fotografia não posso nunca negar que a coisa esteve lá. Há uma dupla posição conjunta: de realidade e de passado.” Do mesmo modo, ele encontra nessa “imposição” específica “a própria essência, a noema da fotografia”,<sup>25</sup> que, de maneira lapidar, nomeia “isso foi”.

O daí em diante famoso “isso foi”, ou “a coisa esteve lá”, coloca, realmente, a fotografia sob uma tripla autoridade: a de um passado considerado como um antigo presente; a da representação; e a das substâncias. O “isso” barthsiano não é nada mais do que a coisa material representada, aquela presumida de ter preexistido à imagem, de ter sido registrada, depois integralmente transmitida, sem deformação nem lacuna, por uma imagem totalmente transparente, “sempre invisível”. A noção empirista de “isso foi” encarcera a fotografia nos grilhões de uma problemática metafísica do ser e da existência, e reduz a realidade somente às substâncias. Ora, são inúmeros os clichês que apresentam coisas sem existência, sem essência, sem referência física (é o caso das cronofotografias analíticas do mecanismo do andar, na obra de Marey). Documentais ou não, raras são as provas que se esgotam ao descrever um objeto preexistente, sem produzir, elas mesmas, alguma coisa como objeto: sentimento, opinião, emoção, crença em determinada realidade ou determinado estado de mundo. É o caso da fotografia artística e das imagens digitais, naturalmente, mas também da fotografia de imprensa, que ocupa, com a fotografia de família, um amplo lugar em *La chambre claire*. Levadas pela espiral infernal das mídias, as imagens tendem de fato a autonomizar-se diante do mundo real e tornar-se, elas próprias, mundo. Nesse estágio, seu funcionamento adquire um relevo inusitado, que serve para moderar as teses ontológicas tradicionais e dar nova atualidade a esta mensagem, lançada pelo sofista Górgias a Parmênides quatro séculos antes de Cristo: “Não é o discurso que promove o que está do lado de fora, é o lado de fora que é revelador do discurso”.<sup>26</sup> Na filiação teórica de Górgias, e na situação contemporânea das imagens, diremos que a fotografia, por documental que seja, não representa o real e não tem de fazê-lo; que ela não ocupa o lugar de uma coisa exterior; que ela não descreve. Ao contrário, a fotografia, como o discurso e as outras imagens, e segundo meios próprios, faz

<sup>25</sup> *Ibidem.*

<sup>26</sup> Barbara Cassin, *L'effet sophistique*, cit., pp. 70-74.

existir: ela fabrica o mundo, ela o faz acontecer. Enquanto a ontologia e o empirismo de Barthes vão da coisa à imagem, o procedimento antirrepresentativo (que vai da imagem à coisa) tenta não sacrificar as imagens em função dos referentes, e de reconhecer a capacidade das fotografias de inventar mundos.

Tanto Barthes-o-*spectator*, do “isso foi”, quanto Cartier-Bresson-o-*operator*, do “instante decisivo”, concedem, cada um à sua maneira e segundo seu lugar, um papel fundador à coisa, em detrimento do processo fotográfico e das imagens. Derradeira referência, cuja representação deve preservar a verdade, a coisa-modelo é dotada, nessa concepção, de um *status* de invariante, de uma imutabilidade essencial. Barthes confere igualmente um papel fundador à pose. Em fotografia, afirma ele, curiosamente, durante um “instante, por mais breve que seja, uma coisa real ficou imóvel diante do olho”, no decorrer de um processo “alguma coisa se colocou diante do buraquinho”, enquanto, no cinema, “alguma coisa passou diante desse mesmo buraquinho”.<sup>27</sup> Imobilidade e imutabilidade da coisa, impotência do operador, vaidade de toda escrita ou “maneira”, a causa é sabida: a fotografia “não inventa; ela é a própria autenticação; os artificios, raros, que ela possibilita não são probatórios; são, ao contrário, trucagens”.<sup>28</sup>

A concepção barthesiana é absolutamente representativa, ou melhor, comprobatória.<sup>29</sup> Depois de muitos outros, Barthes quer estranhamente ignorar que fotografar não consiste simplesmente em registrar, transmitir; e que o mais anódino clichê não se restringe a coletar, direta e automaticamente, em uma superfície sensível, o vestígio de uma coisa previamente determinada. Se qualquer clichê exige que uma coisa necessariamente real e material passe diante da objetiva (sem necessidade de imobilidade!), a confrontação não fica sem produzir efeitos, tanto sobre a imagem como sobre a coisa. De fato, entre a coisa e a fotografia opera-se um encontro. *E o processo fotográfico é precisamente o acontecimento desse encontro.* Em vez de se ignorarem, como acredita Barthes, coisa e fotografia tornam-se variáveis de uma mesma equação. Não é uma coisa em si, imutável e inflexível, que é fotografada, mas uma coisa engajada em um processo fotográfico singular,

<sup>27</sup> Roland Barthes, *La chambre claire*, cit., pp. 122-123.

<sup>28</sup> *Ibid.*, pp.134-135.

<sup>29</sup> “Indagar se a fotografia é analógica ou codificada não é um bom caminho para a análise. O importante é que a foto tenha uma força comprobatória, e que a comprovação da fotografia seja dirigida não para o objeto, mas para o tempo. Do ponto de vista fenomenológico, na fotografia o poder de autenticação suplanta o poder de representação.” Cf. Roland Barthes, *La chambre claire*, cit., pp. 138-139.

cuja singularidade define as condições do contato e, finalmente, as próprias formas das imagens. O culto do referente nega exatamente isso.

Um mesmo automóvel, por exemplo, será diferentemente fotografado em uma campanha publicitária, no decorrer de um *rallye*, em uma comprovação de acidente, ou por ocasião de uma foto de família. Um mesmo prédio, materialmente invariável, entrará em infinitas variações em função dos pontos, forçosamente imateriais, a partir dos quais ele será visto; e das escolhas estéticas, igualmente imateriais, que direcionarão a realização da imagem. Finalmente, um retrato ocorrerá sempre na conjunção de pelo menos duas séries de variações: a das infinitas expressões do rosto, a das múltiplas ações do operador (ponto de vista, enquadramento, escolha da objetiva, iluminação, momento do disparo, etc.). O retrato não é a representação, cópia ou simulacro, de um rosto-coisa-modelo supostamente preexistente à imagem, mas a atualização fotográfica de um rosto-acontecimento em perpétua evolução. Isso coloca duplamente em dúvida o paradigma platônico da representação, retomado por Barthes e pelas concepções tradicionais de documento. De um lado, destrói a noção de modelo e de representação: a fotografia não representa exatamente uma coisa preexistente, ela produz uma imagem no decorrer de um processo que coloca a coisa em contato, e em variações, com outros elementos materiais e imateriais. Por outro lado, isso transfere a fotografia do domínio das realizações para o das atualizações, e do domínio das substâncias para o dos eventos.

A transparência da imagem ou a indiscernibilidade da distância entre a imagem e a coisa fazem parte dos enunciados do verdadeiro que acompanham a fotografia-documento desde seus primórdios, porque eles se escoram na maneira como ela vê e como ela mostra. Esses enunciados, além disso, refletem o verdadeiro terremoto que a fotografia provoca no campo da representação no início do ano 1840, opondo ao ideal artístico os valores materiais, terrestres e profanos, da máquina. Enquanto a pintura imitava, a fotografia apenas registrava e mostrava: abolira a imitação na reprodução literal. Entre imitar e reproduzir, a fotografia-documento inventava o olho perfeito da modernidade. Hoje em dia, a máxima da reportagem "clássica" é, sem dúvida, a expressão mais avançada da concepção segundo a qual a imagem é a reprodução de uma coisa que é anterior a ela, de um exterior, de um original preexistente. Mesmo a exatidão e a verdade são apreciadas em referência a um modelo exterior preexistente, do qual as imagens reproduziam a aparência. É no cenário dessa metafísica da representação que se situa o

debate endêmico sobre a natureza – cópia ou simulacro – das imagens fotográficas: enquanto as cópias-ícones, para o essencial das pinturas, seriam dotadas de semelhança interior e espiritual (e, por isso, dignas da arte), as fotografias só poderiam pretender o *status* de simulacro, de cópia deteriorada, dessemelhante – dotada somente de semelhança externa, incompatível com a arte.

### O SIMULACRO

Eugène Delacroix,<sup>30</sup> como já lembrei aqui, proclama que a fotografia (à qual, às vezes, recorreu) sofre de uma “enfermidade” paradoxal, em virtude de sua enorme “perfeição”, de sua “pretensão de reproduzir tudo”. Enquanto a tela é uma totalidade, a fotografia é somente um fragmento. Sobretudo, ela continua radicalmente alheia à arte, pois o procedimento não estabelece nenhuma hierarquia. E, se a arte algumas vezes irriga a fotografia, isso só é possível através das brechas do procedimento, das suas “imperfeições” e “lacunas”. Quanto às suas funções documentais, essas estão igualmente comprometidas pelos infinitos detalhes e a inflexível perspectiva, razão pela qual a fotografia “altera a visão do objeto graças à precisão”.

Em termos platônicos, Delacroix considera a pintura como uma cópia e a fotografia-documento como um simulacro. Enquanto a primeira pode pretender à semelhança, a segunda estaria irremediavelmente condenada à dessemelhança. Em Platão, sabemos, a realidade divide-se em três graus: a Ideia, ou forma essencial; diante da qual se distinguem, no sensível, a coisa natural ou a artificial; e a imagem dessa coisa, produzida por imitação. Ou seja, a partir do exemplo da cama:<sup>31</sup> a Ideia de cama, a cama fabricada pelo artesão, e a pintura representando a cama. O mundo sensível, múltiplo, cambiável, perecível é somente cópia e deterioração das Ideias que, sozinhas, formam a realidade absoluta, una, imutável, eterna. Por mais clássicas que sejam, tais questões atravessaram todas as polêmicas sobre a imitação fotográfica.

Imitar supõe que admitimos que exista uma “coisa”, um original, um modelo; que disso se produzam imagens, sejam cópias ou simulacros; e que reconhecemos que, entre eles, haja uma dupla relação de duplicação semelhante e de distância. Na relação de imitação, a coisa existe anteriormente à sua imagem e independen-

<sup>30</sup> Eugène Delacroix, *Journal*, Paris, 1<sup>o</sup>-9-1859.

<sup>31</sup> Platão, *Le sophiste*, 236 c.

temente dela, uma e outra estando ligadas e separadas ao mesmo tempo. Do mesmo modo, a imagem oscila entre duplicação e diferença, entre Mesma e Outra, entre identidade e alteridade, entre a coisa e a Ideia – o sensível e o inteligível –, entre semelhança e dessemelhança.

Para o pintor Eugène Delacroix como para o escritor Francis Wey, ambos bastante bem dispostos em relação à fotografia, imitar consiste sobretudo em elevar-se do mundo sensível para o mundo superior das Ideias, e “assemelhar-se difere de um fato material”.<sup>32</sup> Para eles, como para muitos outros (realistas, empíricos, idealistas, e mesmo racionalistas), assemelhar na arte é dessemelhar na ciência; a semelhança interna e espiritual da cópia-pintura opõe-se, portanto, à semelhança externa e material do simulacro-fotografia. A semelhança na arte deve mais à inexatidão do que à exatidão, mais às “infidelidades propositais” do que à “cópia materialmente fiel”. É mais fruto de uma interpretação do que fruto de uma “precisão absoluta”. Assemelhar não é confundir-se com o objeto – a cópia platônica supõe a inexatidão aparente e o sacrifício dos detalhes. Ao contrário, o simulacro – ao não reproduzir o objeto (exatamente como é), mas unicamente sua aparência (exatamente como é percebido) – procura ser indiscernível. E é isso que o condena à dessemelhança, a este duplo artifício: deformar o objeto embora se fazendo passar por ele.<sup>33</sup>

A partir de seu surgimento, a fotografia torna-se, para vários autores, o próprio paradigma da dessemelhança, a encarnação da perda do elo interno e essencial entre a imagem e seu modelo, em benefício de uma simples relação mecânica e material, refratária à Ideia da coisa fundadora de sua verdadeira semelhança. A força desse discurso hostil é proporcional à quantidade de transtornos operados no domínio das imagens pela fotografia, que havia finalizado a imitação: ao mesmo tempo exagerada e aniquiladora. Colocando a imagem sob o domínio da câmara escura e das leis restritas da óptica, a fotografia sistematiza e generaliza a perspectiva linear constitutiva da imitação; enquanto as *performances* inusitadas da máquina, a profusão dos detalhes (ou a substituição da ordem inferior da matéria pelo universo das Ideias) vêm destruir os grandes princípios da imitação, em particular o sacrifício e o ideal. Finalizar a imitação consiste em, desse modo, suprimir a diferença na duplicação, desfazer a semelhança dentro da dessemelhança,

<sup>32</sup> Francis Wey, “Théorie du portrait”, I, em *La Lumière*, Paris, 27-4-1851, apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., pp. 118-119.

<sup>33</sup> Marc Sherrigham, *Introduction à la philosophie esthétique* (Paris: Payot, 1992), pp. 73-75.

dissolver a alteridade na identidade. É pôr o verdadeiro do simulacro no lugar do verdadeiro da cópia.

Verdadeiro emblema do reino moderno do simulacro,<sup>34</sup> o procedimento fotográfico, por ser material, não deixa de ser profundamente metafísico: em razão da câmara escura, que é uma autêntica finalização da caverna platônica; em razão, igualmente, do papel capital ocupado pelo modelo no protocolo da impressão. A coisa-modelo – que precede à imagem fotográfica e a funde em documento – é, ela própria, plenamente física (enquanto modelo transcendente à imagem). Essa ambivalência da coisa-modelo (a linguística chama de referente) faz da fotografia-documento o vetor de uma espécie de metafísica material ou terrestre, trazida do Céu para a Terra, na qual a dissimilitude, que vai de uma coisa à outra, sucede à semelhança que ia, sobretudo, de uma coisa a uma Ideia.

#### O REGISTRO, A RASTRO

A ficção do verdadeiro fotográfico começa a formar-se na interseção do registro com a rastro, indo além da analogia. A noção de rastro postula que coisa e imagem estejam, ao mesmo tempo, ligadas pela força de um contato físico, e separadas por uma incisão franca e brutal, sem mediação, que os linguistas qualificarão de “corte semiótico”.<sup>35</sup> Quanto ao registro, o aspecto químico da fotografia reforça a representação em seu funcionamento ao mesmo tempo bipolar (de um lado a coisa, do outro a imagem) e em *sentido único*: da coisa à imagem, do exterior (o mundo) para o interior (a câmara escura). O registro e a rastro consagram evidentemente o caráter mecânico da imagem, a nova mescla dos corpos no âmago de seu processo de produção, visto que a fotografia põe a relação coisa-imagem no lugar da relação pintor-quadro. São muitos os elementos que alimentam uma grande quantidade de enunciados sobre o verdadeiro fotográfico.

Se nas fotografias o homem não ocupa o mesmo lugar que o pintor em suas telas, se a fotografia harmoniza (bem) rastro e registro, nem por isso ela captura partes do real, como pretende a doxologia. O repórter não recorta diretamente o real, como crê Henri Cartier-Bresson, para quem “o principal é estar em pé de

<sup>34</sup> Gilles Deleuze, “Simulacre et philosophie antique”, em *Logique du sens* (Paris: Minuit, 1969), p. 306.

<sup>35</sup> “A suspensão da coisa em seu signo, o desprendimento e a autonomia do mundo significante realizam o essencial para o acesso ao simbólico. Essa ruptura é uma conquista tão fundamental que a sociedade a exhibe incansavelmente”. Cf. Daniel Bounoux, *La communication par la bande* (Paris: La Découverte, 1992), p. 128.

igualdade com este real que recortamos no visor<sup>36</sup>. A imagem fotográfica não é um corte nem uma captura nem o registro direto, automático e analógico de um real preexistente. Ao contrário, ela é a produção de um novo real (fotográfico), no decorrer de um processo conjunto de registro e de transformação, de alguma coisa do real dado; mas de modo algum assimilável ao real.<sup>37</sup> A fotografia nunca registra sem transformar, sem construir, sem criar. Livre para se desviar deliberadamente da analogia a fim de atingir maior força documental, seja na imprensa ou mesmo na ciência, como mostram exemplarmente os trabalhos de Étienne-Jules Marey.

Fisiologista da locomoção, Marey abre, em 1882, no Parc des Princes, em Paris, uma estação fisiológica – um laboratório ao ar livre – a fim de estudar os movimentos dos corpos vivos, humanos e animais. Ele manda, principalmente, desfilar sobre uma pista, diante de uma tela preta, um homem vestido de branco; e, em uma mesma chapa fotográfica, registra suas posições com intervalos regulares de um décimo de segundo. No chão, uma mira graduada serve para indicar a distância real percorrida entre dois clichês, para determinar a amplitude dos movimentos e para calcular a velocidade de deslocamento. Esse sistema de coordenadas cartesianas é concebido menos para representar corpos de maneira realista do que para tornar visíveis seus desempenhos. Os primeiros ensaios, no entanto, mostraram-se um pouco confusos, devido à superposição dos membros dos que andavam, corriam ou saltavam, em particular nas fases lentas dos movimentos. Marey, então, adota o princípio das “imagens reduzidas”: ao recobrir de preto uma metade lateral do corpo, uma perna e um braço, ele os “suprime da imagem”.<sup>38</sup> Os corpos são amputados, mas a legibilidade da prova é proporcionalmente aumentada. A perda da analogia é o preço do ganho em eficácia científica.

O estudo dos movimentos rápidos o leva a recobrir totalmente de preto o corpo e a cabeça, com exceção de estreitas faixas de metal brilhante aplicadas ao longo da perna, da coxa e do braço.<sup>39</sup> Sobre as provas, os membros e as articulações se reduzem a traços e pontos brancos sobre fundo preto. Após a amputação, o protocolo científico leva à abstração. Esse novo e radical sacrifício da analogia resulta em uma melhor visibilidade dos movimentos, das trajetórias e das modu-

<sup>36</sup> Henri Cartier-Bresson, *Flagrants délits* (Paris: Delpire, 1968), s/p.

<sup>37</sup> Bruno Latour, *La clef de Berlin*, cit., p. 224.

<sup>38</sup> Étienne-Jules Marey, *Développement de la méthode graphique par l'emploi de la photographie* (Paris: Masson, 1885), p. 32.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 34.

lações de velocidade; em um documento mais eficaz, porque mais bem adaptado às suas imagens. Quanto aos corpos, reduzidos a uma rede abstrata de linhas, dissolveram-se no plano de seus movimentos. É necessário notar: essa nova visibilidade do corpo, essa vontade de medir e de calcular com precisão a mecânica de seus gestos, a intensidade de suas forças e o gasto de suas energias condizem com a renovação e a racionalização da indústria, bem como com o nascimento do olimpismo moderno. Esse corpo privado de suas aparências em benefício da expressão abstrata de suas forças, de seus mecanismos e de seus desempenhos é, ao mesmo tempo, o corpo-máquina do operário do taylorismo que se anuncia, e aquele do campeão esportivo, cuja figura surge no final do século XIX.

Veremos como, na mesma época, na Chefatura de Polícia (Paris), Alphonse Bertillon elabora um outro protocolo fotográfico destinado a produzir uma outra visibilidade dos corpos, para servir a outras finalidades: o controle policial dos delinquentes reincidentes. Ou então como, no hospital psiquiátrico da Salpêtrière, Albert Londe emprega outros procedimentos fotográficos, na esteira de Charcot, pesquisando os sintomas corporais da histeria. Compreender, memorizar e comparar, ver melhor, suprir a “impotência do olho”<sup>40</sup> do médico, ou ainda, como diz Freud, “ver alguma coisa de novo”, eis a finalidade dessa fotografia-documento. Londe, na Salpêtrière; Marey, no Parc des Princes; e Bertillon, na Chefatura de Polícia, instalam simultaneamente protocolos fotográficos particulares, a fim de observar, sondar, medir ou controlar corpos, extrair daí novas visibilidades, novos conhecimentos, e submetê-los a novos poderes.

A coexistência da mais perfeita analogia (em Bertillon) com uma total abstração (em Marey) confirma que a fotografia-documento se define menos pela fidelidade analógica do que pelo caráter estabelecido, logo mentalmente reversível, das transformações que levam das coisas às imagens. Os clichês de Bertillon e Marey indicam, do mesmo modo, que o referente não se reduz a um objeto material exterior, mas engloba a série dos parâmetros que intervêm no decurso do processo de realização da imagem. Cada tipo de fotografia-documento, científico ou não, caracteriza-se por uma série particular de transformações que, muito além da coisa e do operador, atualiza os fazeres, os dizeres e os saberes singulares. Marey põe em ação uma máquina que não é a de Londe nem a de Bertillon. Cada

<sup>40</sup> Albert Londe, *La photographie médicale, application aux sciences médicales et physiologiques* (Paris: Gauthier-Villars, 1893), p. 4.

uma tem suas peças, suas engrenagens, seus processos, seus próprios corpos; cada uma se distingue por sua localização (Parc des Princes, Salpêtrière, ou Chefatura de Polícia), seu lugar de visibilidade (a fábrica e o estádio, o hospital, ou a prisão), seu dispositivo técnico, seus usos de imagens, suas mesclas de corpos, seu processo do ver.<sup>41</sup> Enfim, cada máquina é inseparável de práticas discursivas, de regimes de enunciados: os enunciados da delinquência e do direito penal para a máquina-Bertillon, os da histeria para a máquina-Londe, os da fisiologia da locomoção para a máquina-Marey

A fotografia-documento considera muitas outras máquinas. Mas, nenhuma registra sem transformar. Ora, essa ação eminentemente transformadora, as posturas semiótica e ontológica a ocultaram ao acentuar em demasia as noções de índice, de sinal, de impressão, isto é, de contato direto e imediato, e mesmo as noções de memória e de vestígio, isto é, de registro. Desse modo, as práticas e as imagens – sempre concretas, singulares e transformadoras – foram negligenciadas em benefício do dispositivo abstrato, muitas vezes elevado à categoria de paradigma e misturado com “a” fotografia em sua totalidade.

Da coisa à imagem, o caminho nunca é reto, como creem os empiristas e como queriam os enunciados do verdadeiro fotográfico. Se a captação requer um confronto entre o operador e a coisa, no decorrer do qual esta vai imprimir-se na matéria sensível, nem por isso a coisa e a imagem se situam em uma relação bipolar de sentido único. Entre a coisa e a imagem, os fluxos não seguem a trajetória da luz, mas dirigem-se a sentidos múltiplos. A imagem é tanto a impressão (física) da coisa como o produto (técnico) do dispositivo, e o efeito (estético) do processo fotográfico. Ao invés de estarem separadas por um “corte semiótico” radical, a imagem e a coisa estão ligadas por uma série de transformações. A imagem constrói-se no decorrer de uma sucessão estabelecida de etapas (o ponto de vista, o enquadramento, a tomada, o negativo, a tiragem, etc.), através de um conjunto de códigos de transcrição da realidade empírica: códigos ópticos (a perspectiva), códigos técnicos (inscritos nos produtos e nos aparelhos), códigos estéticos (o plano e os enquadramentos, o ponto de vista, a luz, etc.), códigos ideológicos, etc. Muitas sinuosidades que vêm perturbar as premissas tão sumárias dos enunciados do verdadeiro fotográfico.

<sup>41</sup> Gilles Deleuze, *Foucault*, cit., p. 70.

## A AUTENTICAÇÃO

Na ciência – como na arte ou na informação –, o documento tem menos necessidade de semelhança ou de exatidão, ou de analogia, do que de crença e de conformidade com os usos práticos. É preciso, sobretudo, que ele se insira em uma rede confiável de continuidades e de mediações, capaz de permitir um retorno pertinente, sempre específico, da imagem para a coisa. É neste ponto que convém insistir: de um lado, o documento não é necessariamente analógico, e raramente o é, como indicam de modo exemplar os trabalhos de Marey; de outro, a analogia não se impõe apenas para atenuar, entre as coisas e as imagens, elos partidos, perdidos ou impossíveis, por exemplo, por causa da distância, ou em razão de uma completa exterioridade entre o universo das coisas e o das imagens. O clichê de uma cena de férias (cujos atores serão também espectadores da imagem) ou o clichê científico (inserido em um protocolo preciso de experiência) vão satisfazer-se, certamente, com uma (forte) dessemelhança. Ao contrário, um documento acerca de um monumento desconhecido e inacessível aos espectadores deverá ser o mais analógico possível.

Na metade do século XIX, a fotografia vem restaurar a representação, que fora minada por um fenômeno capital da modernidade: a generalização da disjunção, que acompanha o desenvolvimento da sociedade industrial e a expansão do espaço social, disjunção essa que opõe, principalmente, o aqui e o lá, o local e o global. Diante da cisão das antigas unidades, diante do crescente hiato que separa a área da coisa e a área (dos espectadores) da imagem, a representação não mais pode apoiar-se em desenhistas, pintores ou gravadores demasiadamente subjetivos e imprevisíveis. E deve, a partir daí, equipar-se de um pedestal menos tributário das contingências humanas. É este, precisamente, o papel da máquina-fotografia: dar à representação uma perfeição analógica, alheia às causalidades humanas, às escolhas artísticas e às competências manuais; e, ao mesmo tempo, garantir tal representação por força de um necessário contato com a coisa. Confiabilidade mecânica da analogia e garantia de existência da coisa são as duas molas da autenticação fotográfica, necessárias ao novo mundo industrial.

Em 1852, diante das vistas do Egito de Maxime Du Camp, Louis de Cormenin entoava um hino à modernidade e às descobertas, cujo mérito é o “de ter abreviado, para o homem, a distância e o tempo”. E aponta: “Uma feliz coincidência permitiu que a fotografia fosse encontrada justo no momento da maior expansão das fer-

rovias”. Em seguida, fiel ao seu otimismo saint-simoniano, profetiza que dentro em breve não será mais necessário “subir no navio dos Cook e dos Lapereau para tentar viagens perigosas; a heliografia [a fotografia], delegada a alguns intrépidos, fará por nós a volta ao mundo, e vai trazer-nos o universo em portfólio, sem que deixemos nossas poltronas”.<sup>42</sup> A fotografia afirma-se ao ritmo das profundas mudanças do espaço, do tempo e do horizonte do olhar, que acompanham o desenvolvimento da ferrovia e da navegação a vapor. Com a fotografia, uma nova era se inicia: a das mídias, na qual a proliferação das imagens vai projetar para longe o olhar; a da disjunção, em razão da crescente mobilidade dos homens, das coisas e das imagens. Disjunção entre as imagens e as coisas: as imagens vão cada vez mais representar coisas – as Pirâmides do Egito, a Grande Muralha da China, as tribos da África, etc. – que os espectadores nunca viram, e que vão continuar totalmente inacessíveis.

Nessa situação historicamente nova, e durante quase um século, a fotografia-documento vai preencher o vazio que se fez entre as imagens, as coisas e os espectadores. E isso de quatro maneiras: por impressão e por analogia, por registro e imitação, pelo índice e pelo ícone, pela química e pela óptica. É precisamente sua capacidade de combinar esse duplo registro de representação, e de garantir um pelo outro, que faz a força da fotografia em um momento em que a credibilidade documental do desenho é contestada. Já citamos o álbum *Jerusalém*, publicado em 1856 pelo fotógrafo Auguste Salzmänn em defesa do arqueólogo Félicien-Joseph Caignart de Saulcy, cujas teses sobre Jerusalém suscitam atizadas polêmicas. Ao ser negada qualquer validade aos desenhos e mapas de Saulcy, Salzmänn propõe substituí-los por fotografias. Saulcy então comenta: “Sr. Auguste Salzmänn, impressionado pela minha obstinação em sustentar que eu havia visto, e bem, os fatos que me contestavam, encarregou-se de verificar *in loco* todas as minhas asserções, com a ajuda de um desenhista verdadeiramente muito hábil, de quem seria difícil suspeitar da boa-fé, isto é, do sol, cuja única ideia preconcebida é reproduzir o que existe”.<sup>43</sup> Esse caso levanta a suspeita que pesa sobre o valor documental das imagens manuais (o desenho, os croquis) tanto quanto sobre a observação direta. Nesse período de crise de confiança, a fotografia vai “verificar”

<sup>42</sup> Louis de Cormenin, “À propos de Égypte, Nubie, Palestine et Syrie, de Maxime Du Camp”, *apud* André Rouillé, *La photographie en France*, cit., p. 124.

<sup>43</sup> Félicien-Joseph Caignart de Saulcy, “*Exploration photographique de Jérusalem par M. Auguste Salzmänn*”, em *Le Constitutionnel*, Paris, 24-3-1855, *apud* André Rouillé, *La photographie en France*, cit., pp. 140-141.

as produções da mão e do olho do erudito, autenticar sua validade. Mediadora tida como imparcial, ela serve para tecer novos elos entre o aqui e o longínquo, o acessível e o inacessível, o visto e o não visto. E tal será, durante mais de um século, uma das principais funções da fotografia-documento.

Embora os álbuns *Jerusalém*, de Salzmann, e *Egito, Núbia, Palestina e Síria*, de Du Camp, sejam ambos publicados em meados de 1850, pela mesma editora, e tratem da mesma região, eles seguem lógicas diferentes. Du Camp se insere na tradição estética das viagens pitorescas, enquanto Salzmann quer “verificar” a validade científica do olhar. Se o pitoresco autoriza tomar todas as liberdades diante das aparências, a autenticação documental obriga Salzmann a conformar-se estritamente a ela. Ora, hoje em dia, os clichês documentais parecem tomar liberdades cada vez maiores em relação às imposições da analogia! A razão principal do declínio desta é, talvez, resultante de o nunca-visto, dos primórdios da sociedade industrial, ter sido substituído pelo sempre-já-visto, próprio da sociedade da informação. A partir daí, entre a coisa e sua imagem interpõe-se uma miríade de outras imagens, que a corrigem, comentam, ou completam, e que tecem, com ela e a coisa, uma rede cerrada de nexos, diante do que a analogia se mostra menos imperativa. O excesso de mediações, hoje em dia, substituiu a ausência dos meios. As fotografias dos atuais jornais e semanários, por exemplo, são sempre secundárias em relação às imagens televisivas. A televisão informa, e a fotografia da imprensa comenta. Uma apresenta, a outra representa. A primeira está sujeita à analogia, a segunda pode ser diferente, como testemunham os trabalhos de numerosos fotojornalistas contemporâneos. A analogia igualmente deixa de ser um imperativo para a “foto de família”, devido aos laços muitas vezes estreitos que unem o modelo, o fotógrafo, o clichê e os destinatários. A memória familiar, a comunidade de experiência ou os sentimentos vêm atenuar as eventuais falhas e dessemelhanças de clichês mais medíocres. A fraqueza frequente dos clichês de família provém, talvez, do fato de aí o contato prevalecer sobre a semelhança; e as cenas, os indivíduos, as lembranças, sobre a imagem.

### Formas do verdadeiro

Durante mais de um século, confundiu-se a imagem verídica com a fotografia-documento: sua máquina, suas práticas e suas formas. O verdadeiro teve suas formas, tanto quanto seu dispositivo e seus procedimentos. Pois o verdadeiro, ou

melhor, a crença no verdadeiro, não é imanente do procedimento, como é comum se pensar. O verdadeiro não é uma segunda natureza da fotografia: é somente efeito de uma crença que, em um momento preciso da história do mundo e das imagens, se ancora em práticas e formas cujo suporte é um dispositivo. O verdadeiro da fotografia-documento se estabelece pela diferença na comparação, de um lado, com o verdadeiro da pintura ou do desenho, e, do outro, com o da fotografia artística. As formas fotográficas do verdadeiro tendem a confundir-se com as formas do útil.

#### A NITIDEZ

Quando o pintor-fotógrafo Charles Nègre, na metade do século XIX, distingue a arte e a fotografia [respectivamente] como a “interpretação” e a “tradução exata” da natureza, não coloca, necessariamente, a fotografia do lado do documento, do “estudo sério dos detalhes”, pois a vê aberta à arte, ao “aspecto pitoresco”, dependendo das escolhas formais operadas, da postura estética adotada.

Nas reproduções de monumentos antigos e medievais que ofereço ao público, esforcei-me em acrescentar o aspecto pitoresco ao estudo sério dos detalhes [...] Assim, para o arquiteto fiz uma vista geral de cada monumento, colocando a linha do horizonte no meio da altura do edifício e o ponto de vista no centro. Procurei evitar as deformações perspectivas e dar aos desenhos [fotográficos] o aspecto e a precisão de uma elevação geométrica [...] Após ter feito a parte do arquiteto, pensei que deveria fazer a parte do escultor reproduzindo em uma escala, a maior possível, os detalhes mais interessantes de escultura. Eu próprio pintor, trabalhei para os pintores seguindo meus gostos pessoais. Em todo lugar em que pude dispensar a precisão arquitetural, fiz o pitoresco; eu sacrificava, se preciso fosse, alguns detalhes para favorecer um efeito imponente, que desse adequadamente ao monumento seu verdadeiro caráter, e para conservar o charme poético que o envolve.<sup>44</sup>

Da precisão ao pitoresco, do documento à arte, as escolhas estéticas variam conforme a destinação das imagens: a precisão para os arquitetos e escultores, o

<sup>44</sup> Charles Nègre, *Le midi de la France. Sites et monuments historiques* (1854), apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., pp. 133-134.

sacrifício dos detalhes para os pintores. A cada setor, sua verdade; e a cada verdade, suas formas.

Na qualidade de pintor, Charles Nègre é um adepto da famosa “teoria dos sacrifícios”, um dos critérios fundamentais da arte da época. O sacrifício designa uma postura estética diametralmente oposta à profusão e à precisão de detalhes, servindo, pois, de argumento àqueles que procuram radicalizar a oposição entre a arte e o documento. Já citamos o crítico Gustave Planche, que censura a fotografia por não omitir nada e nada sacrificar, ao contrário da arte, que deve “escolher o que lhe convém e repudiar o que não lhe convém”.<sup>45</sup> A nitidez, a precisão, a minúcia descritiva, a profusão dos detalhes caracterizam o documento fotográfico ao mesmo tempo que o excluem do domínio da arte: essa opinião é compartilhada por personagens bem diferentes como Planche e Delacroix. Segundo este, a fotografia “ofusca a vista”<sup>46</sup> por causa da “justeza” e da precisão; sua “enfermidade” é, paradoxalmente, sua demasiada “perfeição”. Para Baudelaire, como sabemos, a fotografia é a expressão mais eloquente da “dominação progressiva da matéria”,<sup>47</sup> do progresso, do “gosto exclusivo do Verdadeiro”: uma ameaça funesta ao “gosto do Belo”. Baudelaire acusa a fotografia de arruinar a arte, restituindo-a à reprodução exata e industrial da natureza. Rival tradicional do Ideal na arte, o Real, desse modo, encontrou uma aliada poderosa na fotografia, “a mais mortal inimiga da arte”.

A nitidez e o detalhe não são, no entanto, de modo algum, traços absolutos do documento, assim como o *flou* não é uma condição obrigatória da arte. Do lado da arte, o sacrifício dos detalhes serviu de símbolo para os valores tradicionais, clássicos e românticos contra os valores modernos representados pela fotografia. Do lado da fotografia, o *flou* serviu de marca artística para aqueles que (dos catipistas aos pictorialistas, e até aos atuais fotógrafos-artistas) defenderam uma arte fotográfica contrária do documento e escorada em concepções passadistas da arte. “Menos acuidade, mais efeito; menos detalhes, mais perspectiva aérea; menos épura, mais quadro; menos máquina, mais arte”,<sup>48</sup> eis o credo da fotografia artística, formulado em 1860 por Henri de La Blanchère. A acuidade da épura

<sup>45</sup> Gustave Planche, “Le paysage et les paysagistes”, em *Revue des Deux-Mondes*, 15-6-1857, apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., pp. 268-269.

<sup>46</sup> Eugène Delacroix, *Journal*, cit.

<sup>47</sup> Charles Baudelaire, “Salon de 1859. Le public moderne et la photographie”, em *Oeuvres complètes* (Paris: Robert Laffont, 1980), pp. 746-750.

<sup>48</sup> Henri de La Blanchère, *L'art du photographe* (1860), apud André Rouillé, *La photographie en France*, p. 375.

fotográfica e o efeito do quadro estão, de fato, ligados a dois regimes de verdade (verdade de superfície ou verdade de profundidades, verdade do simulacro ou verdade da cópia) e a dois tipos de relação com as imagens: a decifração dos detalhes ou a apreensão de uma totalidade. O olhar hierarquizado da arte é oposto ao olhar igualitário da fotografia-documento, e a tela, como totalidade, oposta à fotografia, como fragmento. Mas o que, em definitivo, afasta radicalmente a fotografia da arte é que, em todos os níveis, “o acessório é tão capital quanto o principal”;<sup>49</sup> é o processo não estabelecer nenhuma hierarquia: nem entre os objetos registrados, nem entre os detalhes reproduzidos, nem entre as bordas e o centro da imagem.

A história da fotografia, todavia, se encarregou de romper as equivalências muito convenientes entre a nitidez e o documento, tanto quanto entre o *flo* e a arte. Antes e depois da Segunda Guerra Mundial, a reportagem soube utilizar amplamente o desfocado para conferir força significante, intensidade e dinamismo aos clichês documentais de esporte, de guerra ou de aventura. Já a nitidez e a precisão, banidas durante muito tempo do campo da arte fotográfica, tornam-se – no início de 1930, com o término do pictorialismo – o polo importante. Entre os fotógrafos alemães e americanos dessa época, a velha oposição entre o documento e a arte se resolve em prol de uma arte documentária. De August Sander a Walker Evans, de Albert Renger-Patzsch a Dorothea Lange, de Karl Blossfeldt às primeiras imagens de Henri Cartier-Bresson, a postura é semelhante: fotografar as coisas “como elas são”, aceitar o mundo como ele é, do modo como se apresenta à máquina. Após as encenações de ateliê do retrato profissional, os retoques dos pictorialistas ou as experimentações dos vanguardistas, o documento pretende confrontar-se com a realidade bruta.<sup>50</sup>

#### A TRANSPARÊNCIA

Assim como a nitidez, a transparência é muitas vezes considerada como propriedade imanente das fotografias, e como garantia de verdade. A ampla ação levada a efeito por Alphonse Bertillon, a partir de 1888, no Serviço de identificação da Chefatura de Polícia de Paris, pela sua extensão e pelo seu próprio fracasso,

<sup>49</sup> Eugène Delacroix, *Journal*, cit.

<sup>50</sup> Olivier Lugon, *Le style documentaire dans la photographie allemande et américaine des années vingt et trente*, tese de doutorado (Genebra: Faculdade de Letras, Departamento de História da Arte, Universidade de Genebra, 1994).

revela, ao mesmo tempo, uma imensa confiança concedida à força de verdade da fotografia e uma grande lucidez dentro de seus limites intrínsecos. Para Bertillon, o reforço do controle policial passa pela transparência máxima da imagem; do mesmo modo que o controle dos detentos se baseia, segundo os adeptos da pan-óptica, na transparência da arquitetura penitenciária.<sup>51</sup> A cada setor, sua verdade, e, para cada verdade, suas formas.

Bertillon utiliza a fotografia na esperança de melhorar os métodos de controle dos delinquentes pela justiça e de aumentar os meios de investigação da polícia. Seu mérito terá sido o de compreender que isso supõe uma adaptação precisa e rigorosa das formas das imagens, e que as questões estéticas são indissociáveis dos aspectos administrativos, organizacionais e técnicos. Descobrimo na Chefatura de Polícia uma utilização da fotografia que ele julga inadaptada ao “fim visado”, Bertillon concebe um “sistema científico de identificação”<sup>52</sup> e uma maneira radicalmente nova de fotografar os rostos. Seus esforços consistem, principalmente, em separar a fotografia judiciária das “tradições artísticas (e, por isso mesmo, indeterminadas) da fotografia comercial”. À contracorrente das críticas geralmente dirigidas à fotografia, Bertillon considera que uma forte aliança une a arte e o comércio, e que essa é a principal falha de sua eficácia em matéria judiciária. Do mesmo modo, insiste incessantemente em liberar a fotografia judiciária dos “retratos artísticos e comerciais”, em quebrar todos os elos com a arte: “Basta colocar de lado qualquer consideração estética e ocupar-se apenas do ponto de vista científico e, mais especialmente, policial”.

Numa mesma reprovação, Bertillon funde a fotografia “artística” e a fotografia “comercial”, acusando-as, tanto uma quanto outra, de não saberem “produzir uma imagem a mais semelhante possível” – a semelhança de que a polícia precisa. Para aqueles para quem a fotografia não passa (esteticamente) de uma cópia servil, Bertillon demonstra (praticamente) que a transparência tão contestada não é inerente ao procedimento, mas fruto de uma elaboração rigorosa.<sup>53</sup> Por isso, dedica-se a “dogmatizar” a prática do retrato, a ditar “instruções”<sup>54</sup> precisas para atingir a transparência exigida para o uso judiciário.

<sup>51</sup> Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison* (Paris: Gallimard, 1975), pp. 197-229.

<sup>52</sup> Alphonse Bertillon, *La photographie judiciaire* (Paris: Gauthier-Villars, 1890), pp. 1-11.

<sup>53</sup> “Um retrato judiciário visa, conforme o caso, à individualidade presente, passada ou futura do inculpado e, para cada um desses tempos, devem corresponder: 1) maneiras especiais de resolver o problema fotográfico; 2) maneiras especiais de como usá-los.” Cf. Alphonse Bertillon, *La photographie judiciaire*, cit., p. 14.

<sup>54</sup> *Ibid.*, pp. 75-79.

A execução do famoso retrato duplo, de frente e de perfil, é assim definida em seus mínimos detalhes: “Para a pose de frente, focar o ângulo externo do olho esquerdo; para a de perfil, o ângulo externo do olho direito”. A iluminação, a direção do olhar, a maneira de “arrumar os cabelos”, o lugar apropriado à orelha são estabelecidos com o mesmo vigor. Quanto às provas, elas “devem ser cortadas com 0,01 metro acima dos cabelos e coladas sobre uma ficha de cartão bristol, o perfil à esquerda e a frente à direita”. Finalmente, o retoque, “o ato de embelezar e de rejuvenescer uma fotografia apagando no clichê as rugas e as irregularidades da pele, é rigorosamente proibido”. A adaptação da fotografia ao uso judiciário, a normalização ponto por ponto das formas, mobiliza igualmente um dispositivo específico. “A instalação do ateliê de pose e dos laboratórios foi objeto de disposições muito particulares em vista da fotografia judiciária”.<sup>55</sup> Até mesmo a cadeira onde o detento deve sentar-se é “construída conforme indicações especiais”. Além disso, as 90 mil provas da Chefatura de Polícia estão, em 1890, arrumadas em “prontuários de uma extensão total de 500 metros”,<sup>56</sup> e classificadas segundo um elaborado sistema de arquivamento: um número de ordem remete a um “registro especialmente destinado ao controle das operações fotográficas”,<sup>57</sup> onde estão consignados o estado civil e as medições do detento.

Se tal normalização formal confere uma transparência particular às imagens, não cria, todavia, condições para que elas preencham plenamente a função de controle, almejadas pela polícia e pela justiça. Demasiadamente analógica, a fotografia fica seriamente desprovida de elementos pertinentes de classificação e continua desguarnecida diante das transformações físicas dos reincidentes. Por isso, deve ser associada a um outro sistema de identificação: a antropometria sinalética, que se torna rapidamente “o auxiliar indispensável de qualquer fotografia judiciária”.<sup>58</sup> Os retratos são, assim, acompanhados de “observações antropométricas”, isto é, de medidas de certas partes do corpo: a cabeça, o nariz, a testa, a orelha, os pés, a distância dos dedos médio, mínimo e cotovelo, etc. Aos procedimentos fotográficos associam-se mensurações também estritamente estabelecidas,<sup>59</sup> que exigem uma aparelhagem igualmente específica (régua graduáveis, esquadros,

<sup>55</sup> *Ibid.*, pp. 65-67.

<sup>56</sup> *Ibid.*, pp. 60-61, 106.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>59</sup> Alphonse Bertillon, *Identification anthropométrique. Instructions signalétiques* (Paris: Gauthier-Villars, 1893).

compassos de espessura ou de correção). A imagem fotográfica, *analógica*, do rosto é, assim, substituída por uma imagem *numérica* do corpo. Bertillon descobre, na prática, os limites da fotografia-documento. Mesmo sendo “dogmatizada” e suas imagens produzidas com extrema transparência, ela conserva uma informação contínua, à qual é preciso associar uma imagem numérica descontínua, composta de uma série de medidas. Antes do emprego das impressões digitais, o controle se apoia, assim, em uma fusão entre a fotografia e a antropometria. Na época, era esta a ferramenta mais bem adaptada para classificar e identificar os indivíduos, indo além das transformações de suas aparências, fossem elas voluntárias, para despistar as buscas policiais, ou involuntárias, no caso dos cadáveres de desconhecidos depositados no necrotério.<sup>60</sup>

Ao contrário dos enunciados convencionais sobre o verdadeiro automático das imagens fotográficas, Bertillon experimenta dificuldades para produzir o verdadeiro de que a polícia precisa. Sua experiência confirma, de fato, que a verdade não se capta, não é doada, mas se constrói; que é sempre específica e exige invenção de procedimentos e de formas novas e singulares. Aquelas que ele dogmatizou são as mesmas radicalizadas, no final de 1880, pelo “retrato automático”, que, em 1926, levará o nome de Photomaton e terá, aproximadamente, o mesmo aspecto que conhecemos atualmente. Abolição do operador, limite extremo do registro mecânico, essa foto automática encarna o triunfo da máquina e dessa verdade *par défaut* mesclada com a ausência do homem, da expressão, da arte.

Enquanto a forma “artística e comercial” do retrato de ateliê acredita exprimir a individualidade do modelo, a do clichê de polícia só procura registrar a identidade do detento (o Photomaton será significativamente utilizado para documentos de identidade). À expressão artística das qualidades da “alma” de um indivíduo livre, ao ideal fisiognomônico, opõe-se, então, o levantamento metódico, o mais neutro possível, dos traços distintivos de um corpo coagido. O duplo retrato fotográfico, de frente e de perfil, devido a essa finalidade, condiz com a ficha de medidas antropométricas e com o recenseamento das marcas corporais – cicatrizes, tatuagens, furúnculos, etc. Individualidade ou identidade: dois regimes de verdade, duas relações com os corpos, dois procedimentos fotográficos, duas constru-

<sup>60</sup> “A antropometria contribui também no reconhecimento dos cadáveres de desconhecidos depositados no necrotério. A morte, a posição horizontal do cadáver, e algumas vezes um começo de putrefação provocam tanta mudança fisionômica que os reconhecimentos de identidade desse gênero se tornam quase impossíveis sem a ajuda dela.” Cf. Alphonse Bertillon, *La photographie judiciaire*, cit., p. 109.

ções formais. Na verdade, duas estéticas: uma estética expressiva, e uma estética da transparência e da verdade – aquela do documento. O mérito continua sendo de Bertillon, ao mostrar concretamente que a transparência da fotografia-documento não é produto automático da máquina, de um simples registro, mas o resultado de uma hábil construção. Entrecruzamento de injunções (nitidez, luminosidade, legibilidade, frontalidade, anonimato, instantaneidade, etc.) e de proibições (sem escrita, sem matéria, sem sombra, sem espessura, sem deformação, sem homem, sem autor, sem retoque, etc.), os princípios formais da transparência documental regulam as formas do verdadeiro e definem uma estética cujo paradoxo é realizar-se na invisibilidade. São esses princípios que estão por trás do efeito de verdade. A partir do momento em que a fotografia-documento se desvencilhar deles, ela cairá na fotografia-expressão, nos poderes da falsificação.

#### O INSTANTÂNEO

No momento em que Bertillon concebe as formas dessa verdade exigida pelas necessidades do controle policial, as melhorias oferecidas pelos negativos em gelatino-bromureto [de prata] possibilitam uma redução excepcional dos tempos de pose, encarregando-se de uma nova acepção do verdadeiro baseada no instantâneo. Embora as primeiras experimentações datem do final de 1870, é preciso esperar 1890 para que o gelatino-bromureto se torne prática corrente, e realize-se o sonho da instantaneidade que martelou os intelectos durante meio século. Já não afirmava Jules Janin, em 1839, que o daguerreótipo “atua no mesmo instante, tão pronto como o pensamento, tão rápido como o raio do sol?”<sup>61</sup> É evidente que seu excessivo otimismo se baseava na força da utopia moderna, em sua sólida fé no progresso.

Durante várias décadas, essa conjunção entre a fotografia e o instantâneo será tão aclamada quanto refutada pelos fatos. Já citamos o entusiasmo de Louis de Cormenin, o jornalista saint-simoniano que, em 1852, em um mesmo elogio ao progresso, uniu a fotografia e as ferrovias, a eletricidade e o vapor, cuja glória terá sido a de “abreviar a distância e o tempo para o homem”.<sup>62</sup> A aventura que o coronel Jean-Charles Langlois vive com Léon-Eugène Méhédin, entre novembro de

<sup>61</sup> Jules Janin, “Le daguerotype [sic]”, cit.

<sup>62</sup> Louis de Cormenin, “À propos de Égypte, Nubie, Palestine et Syrie, de Maxime Du Camp”, cit., apud André Rouillé, *La photographie en France*, cit., p. 124.

1855 e maio de 1856, perto de Sebastopol, vem, no entanto, moderar esse grande entusiasmo. Na Crimeia, a fotografia chega pela primeira vez ao terreno das operações militares (juntamente com o telégrafo elétrico, a ferrovia e a embarcação a vapor), mas seus primeiros ensaios são árduos. O real é muito renitente, e os instrumentos muito rudimentares: muito pesados e difíceis de manejar, fracamente sensíveis à luz, e muito vulneráveis às condições atmosféricas (o frio, a umidade, a poeira, etc.). De lá, Langlois escreve à sua mulher: "Você é bem modesta, quando fala em posar quarenta e cinco minutos para uma prova; na maioria das vezes é preciso uma hora e, às vezes, uma hora e meia".<sup>63</sup>

Em 1890, a situação mudou radicalmente. A ferrovia, o vapor e a eletricidade saíram dos limbos e ocupam um lugar decisivo nas sociedades industriais ocidentais, enquanto se inicia a era do automóvel. Os cinquenta primeiros anos da fotografia foram palco de uma aceleração generalizada: a da produção, pelo desenvolvimento extraordinário da indústria; a das comunicações, pela expansão do telégrafo elétrico; e também a dos transportes, pelo desenvolvimento da ferrovia. Os fluxos de mercadorias, capitais, homens e informações circulam em velocidades vertiginosas para a época. Todos os ritmos de vida aumentaram consideravelmente, a ponto de modificar o olhar sobre o mundo, de suscitar um novo imaginário em torno da eletricidade e da locomotiva a vapor, e de obrigar a fotografia a adaptar-se à nova escala das velocidades.

À medida que se aceleram as atividades sociais, que a realidade se torna mais dinâmica e mais instável, que o tempo se afirma como um elemento fundamental do mundo novo, o instantâneo impõe-se como uma dimensão essencial do verdadeiro fotográfico. "Após ter calculado os tempos de pose, tendo como unidade o minuto, depois o segundo, em seguida o 1/100 de segundo, vemo-nos atualmente na obrigação de usar o 1/1000 de segundo, e eis que essa unidade se mostra ainda muito tosca",<sup>64</sup> declara em 1891 Alphonse Davanne, que imita sobretudo o projeto de Étienne-Jules Marey para obter as vibrações da asa de um inseto. Em vez da asa, são priorizadas as vibrações: a captação de um instante e de um movimento, em vez do registro de um espaço ou de uma coisa. Enquanto a perspectiva espacial

<sup>63</sup> Jean-Charles Langlois, "Carta nº 16, em 28 de dezembro de 1855", em François Robichon & André Rouillé, *Jean-Charles Langlois. La photographie, la peinture, la guerre. Correspondance inédite de Crimée (1855-1856)* (Nîmes: Jacqueline Chambon, 1992).

<sup>64</sup> Alphonse Davanne, "Inventions et applications de la photographie" (22-2-1891), *apud* Yves Aubry, *Conférences publiques sur la photographie théorique et technique* (Paris: J.-M. Place, 1987), p. 24.

serviu, desde a Renascença, para descrever as coisas e suas posições no espaço e sustentar a noção de semelhança, ela é substituída, no final do século XIX, pela perspectiva temporal, que privilegia os movimentos e as dinâmicas. Marey estuda igualmente o mecanismo do andar, recobrando totalmente o corpo do caminhante, sacrificando as capacidades miméticas do procedimento. O corpo-coisa desaparece atrás do esboço abstrato de seu movimento. Nos trabalhos cronofotográficos de Marey – assim como nos de Londe, Demeny ou Muybridge –, a impressão de tempo (*chronos*) prevalece sobre a impressão de espaço. Da coisa, o verdadeiro passa para seu movimento, o instantâneo torna-se componente essencial de imagens onde o estático resulta no dinamismo das formas.

Às vésperas do surgimento do cinema, a cronofotografia desenvolve-se nos setores da ciência e do conhecimento que buscam capturar o movimento. Simultaneamente, a fabricação de máquinas de pequeno formato, leves e flexíveis, e a produção industrial de produtos químicos de fácil utilização tornam a prática fotográfica acessível aos amadores, principalmente após o lançamento, em 1888, da famosa máquina Kodak, e de seu não menos famoso bordão “Aperte o botão, nós fazemos o resto”. O instantâneo oferece aos amadores – e Jacques-Henri Lartigue fora um dos mais entusiasmados – possibilidades formais extraordinárias, graças às quais eles vão, deliberadamente ou não, transgredir as normas estéticas e inventar novas formas. Beneficiando-se de uma total liberdade de movimento, os corpos e as coisas não ficam mais paralisados em poses estáticas, preestabelecidas, convencionais. E o enquadramento deixa de ser uma superfície de registro de poses, para se transformar em operador de um processo de captação de fenômenos instáveis, imprevisíveis e aleatórios. O mundo dos acontecimentos substitui, assim, o mundo das coisas. E as formas mudam proporcionalmente, pois a composição geométrica clássica, que orientava a ordenação do espaço da imagem, submete-se, a partir daí, à autoridade da composição temporal.

A dura lei do instantâneo, o reino do efêmero, que obriga a ver e a agir rápido, vem acompanhada de uma nova figura: o corte intempestivo. Ao contrário da fotografia posada, onde (como em pintura, aliás) os cortes eram sempre convencionais, reportando-se a um conjunto bem estabelecido de regras estéticas, os cortes da fotografia instantânea são muitas vezes incontroláveis e frequentemente mutilantes, indiferentes a fisionomias, corpos e coisas. Desse modo, o ano de 1890 assiste ao surgimento de uma vasta produção de imagens anteriormente desconhecidas, que mostram indivíduos com olhos, cabeça e pernas total ou par-

cialmente – mas sempre inoportunamente – cortados. Os burgueses empolados, austeros e afetados dos estúdios do Segundo Império dão lugar aos capitalistas mundanos desta “classe de lazer”,<sup>65</sup> bem descritos por Marcel Proust: ricos e ociosos, puros produtos da ascensão do capital financeiro, têm a frivolidade dos indivíduos afastados das realidades econômicas e sociais. Aliás, é no momento em que o capital financeiro tende a prevalecer sobre o capital industrial, em que o poder econômico se desloca dos capitães da indústria para os banqueiros e acionistas anônimos, que os corpos se diluem nas imagens fotográficas.

Os instantâneos dos ricos amadores do ano de 1890 não apresentam mais personagens centralizados, isolados e imóveis, porém cenas e indivíduos em ação, muitas vezes flagrados de surpresa ou sem que percebam, através de pequenas câmeras “detetive”, que gozam, então, de grande popularidade. Ao contrário dos retratos de estúdio, os clichês são feitos no decorrer de atividades lúdicas e mundanas, em grandes mansões burguesas, nas pistas de corridas, por ocasião de manifestações esportivas, ou no cenário de luxuosas estações balneárias. Mas, além do universo social dos indivíduos e dos lugares, os instantâneos são muitas vezes atingidos por um fenômeno de disjunção. Quando a cena era posada, todos os elementos, corpos, olhares, expressões, eram dispostos para o clichê. A partir de então, o operador deve, ao contrário, adaptar-se a modelos livres em seus movimentos, totalmente livres das antigas imposições do dispositivo fotográfico. O clichê perdeu seu caráter excepcional para integrar-se na trajetória banal da vida, sem exigir dispositivo particular.

Enquanto, no protocolo da pose, as imagens eram polarizadas pela relação entre os modelos e o operador, esse elo, que construía as composições, foi quebrado pelos instantâneos, onde personagens e operadores parecem evoluir em universos diferentes uns dos outros, confrontar-se sem contato. Da estação balneária à pista de corridas, a preocupação principal dos membros da nova “classe de lazer” é de parecer. O instantâneo, aliás, tem necessidade de tais indivíduos para os quais o parecer e o ser se confundem; indivíduos em perpétua representação que, estando sempre expostos, não precisam nem mesmo posar. Se os retratistas de estúdio nutriram por muito tempo a ambição de atingir as profundezas ocultas de seus modelos, os mestres amadores do instantâneo têm apenas a pretensão de captar uma reduzida parcela de suas aparências. Enquanto o dispositivo constringia os

<sup>65</sup> Thorstein Veblen, *Théorie de la classe de loisir* (1899) (Paris: Gallimard, 1970), p. 161.

corpos a recorrer às profundezas ocultas da alma, o capitalista se expunha com a liberdade de um desafio lançado ao fotógrafo. A verdade superficial e efêmera do instantâneo se opõe à antiga verdade das profundezas da pose.

Na realidade, paradoxalmente, os clichês instantâneos dos amadores devem o teor de sua verdade aos cortes intempestivos, que, entretanto, deveriam revelar seu caráter arbitrário. Mas, a força da verdade não provém nem de um suplemento de real contido na imagem nem de menos arbitrariedade da representação. Ela procede da ruptura, que acontece nas formas e nos valores da pintura tradicional, em proveito das formas, valores, hábitos, lugares, dispositivos; e dos corpos da moda, do esporte e da vida mundana da virada do século.

#### À REDE

A transparência da fotografia-documento é a forma primordial do verdadeiro ao revelar uma lei mais geral: a do *logos* e da razão, construída pelo cálculo, pelas proporções, pela lógica, pela inteligência, pelo explícito. A verdade do *logos* é a mesma que a fotografia experimenta. Finalizando, racionalizando e mecanizando a perspectiva e o dispositivo da *camera obscura*; registrando química e opticamente (isto é, cientificamente) as aparências; e substituindo a máquina pela mão, a indústria pelo artesanato, a fotografia importa as leis do *logos* para o processo de fabricação das imagens, bem como para suas formas: a nitidez, a transparência, a racionalidade, as proporções geométricas, etc. são igualmente valores do *logos*. Com a fotografia-documento, uma verdade lógica, explícita e racional, a do *logos*, estabelece-se diante da verdade ilógica, a do *pathos* ou do anti-*logos*, das artes liberais. O surgimento da fotografia e da sociedade industrial coincide com uma grave crise da verdade, com o deslocamento desta do domínio do *pathos* para o domínio do *logos*. A fotografia-documento é, ao mesmo tempo, uma manifestação e um vetor dessa crise.

Mas a verdade lógica que encarna a fotografia-documento não é muito mais do que a “verdade possível”, preterida por Proust em prol da verdade profunda, que não denuncia, porém se trai; que não se comunica, porém se interpreta; que não é querida, porém involuntária.<sup>66</sup> Percepção, memória voluntária e *logos*, a fotografia-documento não apresentaria apenas “verdades possíveis”? Em todo caso,

<sup>66</sup> Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, cit., pp. 121-124.

verdades superficiais, necessariamente modestas, simples decalques das coisas e dos estados de coisas.

Na realidade, se existe o verdadeiro em uma fotografia-documento, não é em decorrência de uma correspondência com as coisas, ou mesmo de uma adequação a elas. A parcela de verdade de que a imagem pode ser creditada manifesta-se menos em sua similitude com as coisas do que no contato que firma com elas. Trata-se de uma nova modalidade da verdade: uma verdade mais por contato do que por semelhança. Em termos peircianos, a verdade fotográfica é mais indiciária do que icônica. A impressão prevalece sobre a mimese. Ou melhor, a mimese descreve, enquanto a impressão atesta. É precisamente essa dialética entre a descrição (óptica) e a autenticação (química) que faz a força da fotografia, e não sua precariedade, como acredita Jean-Marie Schaeffer em sua obra *L'image précaire. Du dispositif photographique*.

Todavia, o contato entre a coisa e a imagem final não é direto. O clichê que o espectador mantém em mãos, tanto quanto a reprodução que ele descobre no jornal ou em um livro, é separado da coisa por uma série de etapas: a tomada, a revelação, o negativo, a tiragem, a fotogravura, a impressão, sem falar nas ramificações possíveis, hoje em dia, com as redes digitais. Logo, é pelo viés de uma série de transformações técnicas, materiais e formais que um fenômeno real se torna um fenômeno fotográfico: plano, leve, fácil de observar, de compor, de transportar, de permutar, de arquivar, etc. Cada etapa se caracteriza por uma mudança de matéria: uma transubstanciação. As coisas do mundo são transformadas em sais, depois em grãos de prata, esses eventualmente substituídos pela tinta de impressão, ou por símbolos digitais. As passagens se exercem do volume para o plano, do filme para o papel fotográfico, da placa metálica da rotativa para o papel da impressora e, atualmente, do papel para a tela do computador. O que se perde em peso e em matéria readquire-se em mobilidade e velocidade de circulação. As imagens podem ser associadas ao texto, ficar classificadas em arquivos, ou ramificadas em redes (imprensa, edição, agências, bibliotecas, internet, etc.).

Em outras palavras, uma fotografia-documento nunca está sozinha, e jamais frente a frente com a coisa que ela representa. Está sempre inserida em uma rede regulada por transformações, sempre levada por um fluxo de sinais em movimento.<sup>67</sup> Sozinha, não significa nada. Nua, não tem referente ou, o que é a mesma

<sup>67</sup> Bruno Latour, *La clef de Berlin*, cit., pp. 163-164.

coisa, tem mil, como testemunham esses clichês de imprensa que volta e meia situam legendas abusivas em contextos opostos, alheios ao seu próprio contexto. Cada etapa da transformação fotográfica imita menos (na qualidade de ícone) a precedente do que (na qualidade de índice) se alinha sobre ela, por contato. Esse contato físico, que liga cada etapa à seguinte, tece uma rede e assegura a possibilidade de passar mentalmente da última etapa (a imagem) à primeira (a coisa). É esse retorno possível, essa circulação, essa corrente interna à rede das transformações e das contiguidades, que fixa essa verdade particular à fotografia-documento. Uma verdade de rede.