

Fotografia e Modernidade

Frederico Lopes

Tenho perfeita consciência de quando e onde nasceu o meu interesse pela fotografia, melhor dizendo pelo processo fotográfico. Tinha 12 anos e acabara de fazer, como aluno externo, o exame do 2º ano no liceu D. João III em Coimbra. Tendo apanhado uma boa nota na disciplina de matemática, o meu professor, um jesuíta que, para além da docência, era fotógrafo amador, para premiar o feito ofereceu-me uma tarde de Sábado na câmara escura onde pude descobrir os “segredos” da revelação, da fixação e da impressão.

Dezassete anos mais tarde, em 1980, conheci em Maputo o grande fotógrafo Ricardo Rangel, presidente da Associação Moçambicana de Fotografia de que tenho a honra de ser sócio fundador. É ele o autor da fotografia cuja imagem reproduzo neste trabalho. Com Ricardo Rangel, Moira Forjaz, Jorge Almeida, Kok Nham, Camilo dos Santos, e outros fotógrafos moçambicanos, comecei a perceber a necessidade de educar o olhar para perceber a luz.

1 Tomada de vistas

Em Agosto de 1839, quando o Estado francês, por proposta do deputado François Arago, líder da oposição democrática, compra a patente do daguerreótipo e a coloca gratuita e democraticamente à disposição do público, a sociedade ocidental desenvolvia um processo de grande mudança económica, política, cultural e social que designamos por modernidade. Na invenção do processo de fabricação mecânica das imagens, a que Sir John Herschel chamou fotografia, é possível desvendar algumas marcas características dessa modernidade. Marcas latentes, disponíveis para o



trabalho de revelação que está para além da leitura imediata do registo impresso das imagens de inegável valor documental, parte do enorme acervo de conserva cultural da humanidade que a fotografia alimentou desde o dia da sua descoberta.

De há muito que eram conhecidos os princípios da física óptica e da química que explicam a fotografia. Muitos conhecimentos e experiências já feitas apontavam para a grande descoberta em devir, seria apenas uma questão de tempo.

A invenção da fotografia é aqui apresentada num enfoque que nos permite estudá-la como algo que encontrou no espírito da modernidade o impulso decisivo para fazer a sua aparição pública.

A “Camera Obscura” e as lentes são conhecidas desde a Antiguidade e trazem consigo o carácter mágico e polémico da representação da visibilidade das coisas (mágico por disputar aos deuses a capacidade criadora e polémico pelas implicações de verdade). Nem um nem outro impediram a sua difusão pela Europa ao ponto de, para além da sua aplicação nos estudos astronómicos, ser vulgar a sua utilização como auxiliares no desenho e na pintura, pelo menos a partir de Leonardo da Vinci.

Do mesmo modo era conhecido o processo químico de escurecimento dos cloretos e nitratos de prata, atribuído inicialmente

à acção do ar e a partir do século XVI, como noticia Angelo Sala, à acção directa da luz. No início do século XIX, Thomas Wedgwood realizou experiências e conseguiu registar silhuetas fugazes que rapidamente perdiam a definição e se esvaneciam na escuridão total. Faltava apenas o conhecimento necessário para “aprisionar” a imagem num suporte físico. O “milagre” de Niépce e Daguerre, traduzido na condenação da imagem mecânica à pena de prisão perpétua, poderia ter sido adiado por muito mais tempo ainda, não fora a necessidade premente que a nova sociedade burguesa sentia de dar visibilidade à sua ascensão económica e social. É este desejo que melhor justifica a oportunidade histórica da fotografia e explica o enorme sucesso do invento.

O gosto da nobreza determinara o aparecimento do retrato miniatura pintado nos mais diversos suportes. À redução das dimensões teve como consequência uma redução dos custos e uma baixa nos preços. Em breve, mandar pintar o retrato deixará de ser um privilégio da aristocracia. E aquilo que era o gosto da nobreza veio afinal servir para dar expressão às tendências democráticas da revolução francesa de 1789. A jovem burguesia ascendente vê no retrato miniatura “um meio de dar expressão ao seu culto do indivíduo”, como refere Gisèle Freund,¹ mas também e por isso mesmo de rivalizar com a aristocracia. Estas práticas igualitárias funcionam neste caso como a “rasoira social” que têm pelo menos a virtude de apagar os traços de distinção de uma classe. O nobre deixa de ser o único a poder fazer-se representar e a ostentar esse símbolo de representação.

É claro que isto vai trazer profundas modificações para o próprio artista. Como refere Habermas,² os artistas vêm-se contrangidos a trabalhar para um mercado. O mercado, por sua vez, encontra-se igualmente numa fase de profunda mudança, em termos de uma facilitação económica e psicológica de que vai resultar, por um lado, uma maior disseminação dos bens culturais e por outro, uma lógica de rentabilidade segundo a qual os bens culturais passam a ser produzidos para o mercado.

¹Gisèle Freund, *Fotografia e sociedade*, Lisboa: Vega, 1989, p. 26

²Jürgen Habermas, *L'espace public: archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris: Payot, 1978, pp. 50-51.

Assiste-se a um crescimento na procura dos retratos miniatura e esta procura vai estar na origem do retrato-silhueta, um invento técnico que permite uma maior simplificação e rapidez na feitura dos retratos. A ascensão do público, já não se trata simplesmente de uma tendência democrática mas de uma conquista política, continua a justificar uma procura crescente deste tipo de retrato. Novo estrangulamento se verifica e uma nova invenção tecnológica surge para lhe dar resposta, desta vez é o fisionotrafo inventado em 1786 por Gilles-Louis Chrétien. Baseado no princípio do pantógrafo, o novo invento combinava as técnicas da silhueta e da gravura e até ao aparecimento da fotografia os estúdios dos fisionotracistas, nos grandes centros urbanos onde se instalaram, afirmaram-se como um verdadeiro sucesso comercial.

Desde que a imagem se democratiza que vamos assistir ao seu crescimento endémico e imparável. Este movimento não se inicia com a fotografia, vem desde a xilogravura, recebe um grande implemento através da democratização da escrita com a invenção da imprensa, marco decisivo na história da cultura humana, conhece novas possibilidades de reprodução com a heliogravura e a litografia mas vai ser a fotografia, a partir da descoberta do negativo em vidro, que vai permitir a sua reprodução ilimitada.

Na viragem do século XVIII para o século XIX, devido às características da democratização e de um novo espaço urbano, os três tipos de retratos (miniatura, silhueta e fisionotrafo) não conseguem ainda dar uma resposta satisfatória à procura crescente dos públicos. Já é possível ver aqui uma corrida ao consumo e com ela a metamorfose do público em massa, fenómeno directamente relacionado com a crescente ascensão das massas e do seu protagonismo político e social.

É também possível ver nestes três produtos características típicas associadas ao fenómeno do consumismo. Resultando desta procura, o retrato-silhueta e o fisionotrafo podem ser consideradas como degenerescências do retrato miniatura. Também aqui, ao ganho na quantidade corresponde uma perda na qualidade. De facto, o fisionotrafo resultava numa produção em série de retratos muito parecidos entre si, apesar das naturais e evidentes diferen-

ças entre cada um dos modelos, há uma uniformidade de estilo imposta pelo próprio meio a que era impossível escapar.

Resumindo, numa perspectiva do mercado da imagem, é esta a situação quando é inventada a fotografia:

- assiste-se a um estrangulamento na capacidade de produção de retratos de modo a responder à crescente procura do público;
- a qualidade dos retratos vai decrescendo com a introdução de novas técnicas que visam aumentar a produtividade;
- o mercado do retrato estava limitado ao espaço urbano.

Apesar do surto de migração dos campos para os centros urbanos que se verifica com a revolução industrial em curso, a grande massa do povo vivia ainda na província e vai ter que esperar que a fotografia venha ao seu encontro para, também o povo, através do retrato perpetuar no tempo a sua imagem, reconhecendo-lhe assim a igualdade de oportunidade.

Mesmo que na esfera pública plebeia, para usar a terminologia de Habermas, não se tenha sentido e exprimido aquela necessidade que motivou o aparecimento da fotografia e que é característico do modelo liberal da esfera pública burguesa, isto diz da particularidade do invento que desde o seu aparecimento mostrou uma estreita ligação às massas.

Certo porém é que o invento deu à plebe a oportunidade de imitar a burguesia como o retrato miniatura dera à burguesia a oportunidade de imitar a aristocracia e nesta precisa medida exhibe os traços da democratização que caracteriza a modernidade.

A esfera pública burguesa é sem dúvida o motor, o elemento dinâmico neste amplo processo de mudança global da sociedade. O público burguês era até à data do aparecimento do retrato fotográfico o público por excelência do retrato miniatura e vai continuar a sê-lo até por volta de 1850, altura em que a profissão de pintor de retratos deixou de ser sustentável precisamente pela concorrência do retrato fotográfico que, graças à utilização do negativo em plástico chega a preços que “arrasam” toda a concorrência. Mas o público burguês não é um “target” no sentido actual

deste termo. De facto, nesta altura ainda é o público quem domina o mercado. É a partir dos anos 50 através da reprodução massiva e em série, que caracterizará também o mercado da fotografia, que o produto se imporá ao consumidor.

A necessidade do público burguês mandar fazer o seu retrato é o elemento comum entre o fisionotrago e a fotografia, é neste sentido que podemos ver no fisionotrago o precursor ideológico da fotografia, como diz Gisèle Freund.³

Os aspectos técnicos do novo invento nada têm a ver com as técnicas de pintura ou desenho dos retratos. A fotografia surge com as experiências químicas para revelar e fixar as imagens e o seu “parente” mais próximo encontra-se na litografia que terá inspirado Niépce nas suas descobertas. Isto reforça a ideia de que, tratando-se a fotografia de algo verdadeiramente inovador, não é um fenómeno de geração espontânea, desligado do seu contexto. Atente-se então no contexto geral em que o invento fotográfico se deve inserir. Desde logo no contexto económico a fotografia surge como uma verdadeira revolução tecnológica pois constitui uma resposta inovadora a uma situação em que a procura de aumento de produtividade encontrara um estrangulamento.

Há ainda um outro aspecto verdadeiramente revolucionário no processo fotográfico. É que, para além de responder cabalmente à procura, com o retrato fotográfico vai-se verificar uma inversão surpreendente na tendência crescente para a perda de qualidade, característica dos retratos obtidos pela silhueta e pelo fisionotrago e neste campo situamo-nos num aspecto particular do contexto estético.

No contexto sócio-político podemos dizer, com Gisèle Freund que acompanhamos de perto neste trabalho, que “ o retrato fotográfico corresponde a um estado particular da evolução socialista: a ascensão de amplas camadas sociais em direcção a um maior significado político e social.”⁴

Como, finalmente, não podemos deixar de olhar este fenómeno que qualificamos de revolucionário, dentro de uma outra

³Gisèle Freund, *Fotografia e sociedade*, Lisboa: Vega, 1989, p. 31.

⁴Idem , p. 25.

revolução certamente mais vasta e que se encontrava em curso: a revolução industrial.



2 Formas latentes

A “nova descoberta” vai ser oferecida a um público que, embora reclamando-a com insistência, ainda não educou o olhar para a racionalidade. O público reage à novidade da fotografia traduzindo o seu natural espanto em expressões arcaicas dos modelos de pensar, esquemas mentais e referências culturais das antigas formas de poder, que a própria modernidade apostava em relegar para um plano secundário. O jornal londrino “The Times” de 24 de Março de 1841, ao fazer uma reportagem sobre a inauguração do primeiro estúdio profissional de retrato em Inglaterra, situado nas águas furtadas do Instituto Politécnico, hoje Universidade de Westminster, inicia o artigo nestes termos: “O apartamento apropriado para o processo mágico, se assim lhe podemos chamar...”⁵ O autor da reportagem poderia ter encontrado termos técnicos mais de acordo com a realidade do processo fotográfico e consentâneo com o espírito positivista da época, mas a fórmula utilizada terá sido a mais adequada para atingir o público a quem se dirigia e aquela que melhor traduzirá o relacionamento do público com a fotografia. Nestas reminiscências de um passado próximo há, sem dúvida, um obscurantismo cúmplice, naturalmente baseado tanto

⁵Robert Leggat, *A history of photography: from its beginnings till the 1920s*, in <http://www.Kbnet.co.uk/rleggat/photo/>.

numa economia de explicações como numa poupança de esforço mental.

Nadar estabelecia um paralelismo entre a noite onde reinava o Príncipe das Trevas e a câmara escura onde se desenvolvia o processo fotográfico. Muitos fotógrafos alimentavam também esse ambiente de misterioso secretismo que rodeava a sua actividade, com uma série de rituais que talvez mais não pretendessem que preservar a “alma do negócio”. O lendário gato de Rejlander, usado como um primitivo fotómetro, era colocado no local destinado a quem iria posar. Examinando a íris dos olhos do gato, extremamente sensíveis às variações de luz, Rejlander decidia se as condições eram adequadas para fotografar. Com a íris fechada tínhamos fotografia, caso contrário mandava o cliente para casa à espera de melhores dias! Para esta prática engenhosa o público não procura a explicação racional, o que passa para a memória colectiva é o insólito da situação imediatamente associada às práticas de feitiçaria onde era vulgar a presença deste felino.

John Szarkowski em 1975 refere num artigo publicado no *New York Times* que “ há uma geração, a fotografia era ainda considerada pela maior parte das pessoas como uma especialidade esotérica, praticada por indivíduos estreitamente relacionados com os alquimistas”.⁶

Mas, se um século de iluminismo ainda se mostrava insuficiente para esclarecer as mentes e apagar estes tiques de linguagem, pelo menos os fotógrafos já não corriam o risco de ser lançados à fogueira. Há sem dúvida algo de surpreendente no momento em que a fotografia faz a sua aparição e há uma compreensível excitação em torno deste invento que pode ajudar a compreender esta atitude em relação à fotografia. A maior surpresa era constatar que não era a mão humana a responsável pela produção das imagens. Até ao aparecimento da fotografia, a única imagem não feita pela mão do homem, era a imagem de Cristo de que está impregnado o Sudário de Turim.

“Imago lucis opera expressa”, deixar a luz operar deve ser o

⁶Citado por Emídio Rosa de Oliveira, *Pesquisa em torno da fotografia: ou da marca fotológica que impregna a reflexão teórica*, Lisboa: Universidade Nova, 1984, p. 52.

objectivo da presença discreta do fotógrafo que faz da luz o ar-tífice mágico das imagens que se fazem sózinhas.⁷ É a luz quem produz as imagens. A luz, matéria-prima de que a fotografia vive, encontra a sua fonte primeira no astro rei, é matéria divina criada pelos deuses que o homem ousa agora recriar. Fazer fotografia era visto pelo público como lidar com forças ocultas e nestes termos a fotografia é um desafio, uma provocação, como refere Pedro Miguel Frade.⁸ Esta “archeipoiética” da luz não deixa porém de glorificar a capacidade criadora do homem que disputa aos deuses o protagonismo na obra da criação. Deus disse: - Faça-se a luz! e o homem disse à luz: - Faz as imagens!

É esta provocação que o Leipzig City Advertiser não suporta e ataca nestes termos o anúncio do prodigioso invento: “O desejo de capturar os reflexos evanescentes não só é impossível, mas o mero desejo em si, a vontade de assim o fazer, é uma blasfémia. Deus criou o Homem à sua imagem, e nenhuma máquina feita pela mão humana pode fixar a imagem de Deus. Será possível que Deus tenha abandonado os Seus eternos princípios, e permita que um francês dê ao mundo uma invenção do diabo?”⁹ Por ironia do destino será na Alemanha, durante a república liberal de Weimar, que irão surgir os primeiros jornais ilustrados dando assim início ao jornalismo fotográfico ou fotojornalismo. Independentemente do teor do texto da notícia que nos diz da ideologia que dominava o jornal, importa referir o papel da imprensa que em 1839 já se consolidara como um novo espaço público que cria e garante contactos e comunicações permanentes.

Mas o invento não despertava apenas evocações da magia e da feitiçaria. O francês Jean Claudet (1797-1867), um dos primeiros comerciantes da fotografia e o primeiro a utilizar a luz vermelha no laboratório (câmara escura), em 1851 mudou o seu negócio para Londres onde abriu uma casa comercial a que pomposamente chamou “Templo à Fotografia”. Este último exemplo, para além

⁷Comentário de Fox Talbot citado por Pedro Miguel Frade, in *Figuras do espanto: a fotografia antes da sua cultura*, Porto: ASA, 1992, p. 73.

⁸Pedro Miguel Frade, *Figuras do espanto: a fotografia antes da sua cultura*, Porto: ASA, 1992, pp. 61-101.

⁹Robert Legatt, *A history of photography: from its beginnings till the 1920s*.

das várias leituras optimistas onde se pode ver um claro ascendente da actividade fotográfica (1851 é um ano chave pois foi a partir desta data que se passou a utilizar o negativo em vidro que permitia uma mais rápida e económica duplicação das cópias), poderá revelar ainda pretensões a que a nova técnica de produção mecânica de imagens se afirmasse ela própria como valor de culto. Ora, para que algo de tão insólito pudesse acontecer, era preciso viver-se uma situação de crise e descrédito em relação às próprias instituições religiosas. Claudet candidatava-se a grande sacerdote da nova religião sabendo de antemão que os fregueses estavam do seu lado.

Em relação ao poder político a atitude de contestação é mais explícita e frontal. A nova burguesia tinha já ganho a batalha política. É elucidativa a história do parisiense que em 28 de Julho de 1831 expôs o seu retrato ao mesmo tempo que o de Luís Philippe, fazendo-o acompanhar pela seguinte legenda: “Não existe qualquer distância entre Philippe e eu; ele é rei-cidadão, eu sou cidadão-rei.”¹⁰

Num caso como no outro há uma crise de autoridade evidente. Religião e aristocracia perdem o fervor, a dedicação e a devoção dos seus fregueses. Estão criadas as condições para o triunfo da ideologia burguesa. Para além dos aspectos que atentam às relações da fotografia com os públicos, tanto produtores como fruidores, podemos ver nas características do próprio processo técnico, marcas do passado que transitam para as novas formas de expressão, latentes é certo, com o estigma da ameaça de desvanecimento, algo condenado a desaparecer, registos fugazes e transitórios de memória que podem ou não vir a ser revelados. Nesta procura e decifração das marcas consiste o trabalho difícil da arqueologia fotográfica (mas enfim, também só em 1840 Fox Talbot descobriu o fenómeno da imagem latente e diz-se que acidentalmente).

Assim, nas primeiras fotografias, os daguerreótipos, é possível detectar a presença da marca da peça única e autêntica, característica fundamental na pintura. De facto, o daguerreótipo registava

¹⁰Jean Jaurés, *Histoire socialiste*, in Gisèle Freund, *Fotografia e sociedade*, Lisboa: Vega, 1989, p. 35.

na parte posterior da “camera obscura” uma imagem em positivo, por um processo que podemos chamar de positivo directo, sem a intervenção do negativo, inventado mais tarde por Talbot. Muito embora fosse possível, tal como na pintura, fazer imitações e fotografar o mesmo motivo por várias vezes ou com múltiplas máquinas fotográficas, em qualquer dos casos haveria sempre uma primeira, a autêntica, a cada acto fotográfico corresponderia apenas um único exemplar revelado e fixado. A descoberta do negativo é que constitui a chave para a explicação da reprodução em série da fotografia. Começa por ser em papel, depois em vidro, a seguir em acetato e agora digital. Em qualquer dos casos, a lógica deste aperfeiçoamento técnico obedeceu sempre às exigências do mercado.

O relacionamento dos sujeitos com as obras de arte ou com os bens culturais no período que vai de meados do século XVII a meados do século XVIII também se vai alterar radicalmente, em relação aos séculos que o antecederam. Mas, por mais revolucionárias que possam ter sido as inovações introduzidas pelas novas técnicas mecânicas de expressão visual, há marcas mesmo nos novos dispositivos técnicos que deixam prepassar a ideia de uma evolução eterna e harmoniosa. O dispositivo de enquadramento, que já era importante na pintura, é um bom exemplo desta marca profunda da evolução na continuidade.

Philippe Dubois distingue com clareza entre o corte fotográfico (*découpe*) e o enquadramento pictural (*cadre*). Assim, na pintura o espaço já existe e o pintor introduz nele o assunto. Há uma adjunção num espaço em que os limites já estão previamente dados. O enquadramento pictural é um universo encerrado. No corte fotográfico o enquadramento corresponde à escolha de um assunto que já existe num espaço mais vasto donde é retirado. O fotógrafo não adiciona, subtrai.

As diferenças são evidentes mas também é óbvio que não pode deixar de se ver o mecanismo ou dispositivo de enquadramento que persiste e lhes é comum, quer ele condicione ou escolha, quer ele remeta para o interior, quer para o exterior.

Metafóricamente, os limites traçados pelo enquadramento são o elemento reorganizador da estabilidade eterna, que perdura para

além das convulsões, das derrocadas e de todo o tipo de mudanças, precisamente porque são símbolo de ordem e harmonia.

As formas geométricas só por si serão insignificantes, mas não deixam por isso de ser reveladoras. Os formatos da fotografia começam por ser quadrangulares e o que há de mais estável e regular que um quadrado? Depois, procurando um equilíbrio com o campo visual, adopta-se a proporção do rectângulo dourado que é a figura continente de maior equilíbrio e harmonia possível.

É impossível escapar a estes limites? Não consigo responder categoricamente à questão (e isso também pouco importa agora), mas acontece que nos géneros mais recentes das formas de expressão visual, como é o caso das imagens holográficas em que natureza do próprio suporte da imagem parece não ter limites, não se vislumbra qualquer traço de enquadramento.

Em resumo, é impossível olhar a fotografia, invento revolucionário sem dúvida, como um processo que representa um corte radical com as formas culturais que lhe são anteriores. Além disso, o relacionamento do público com a fotografia não implica uma mudança radical nas formas de pensar e nas formas linguísticas que dão expressão ao pensamento. A persistência da fotografia, a sua presença constante e crescente na sociedade moderna, acabarão por ser um factor importante na mudança da visão que o público tem de si próprio, dos outros, das coisas e da vida. A fotografia revelar-se-á como um importante meio de educação do olhar para a modernidade. A fotografia olha o público na sua modernidade e dá-lhe a possibilidade de nela se rever, numa tomada de consciência, revelação das marcas latentes de racionalidade que o público paulatinamente vai trabalhando.

3 Súbitas revelações

A divulgação da descoberta da fotografia foi tema de conversa nos salões parisienses, não como um motivo de discussão característica daquele espaço público (com os poucos dados disponíveis era impossível emitir juízos críticos), mas para despertar a atenção do público e chamá-lo para que acorresse em massa à sessão da Câ-



mara dos Deputados em que Arago iria fazer a apresentação e propor a democratização do invento.

Podemos ver nesta apresentação, para além do “namoro” que de facto aconteceu entre o comerciante Daguerre, o pintor Delaroche que produziu o texto do discurso e o político e cientista Arago que o proferiu, uma “jogada” política da oposição que consegue mobilizar o público e através da sua presença pressionar e influenciar a tomada de decisão do poder político (hoje é prática corrente nas sessões do nosso Parlamento mas em 1839 deve ter sido surpreendente). A partir deste relato é possível ter ainda uma dimensão real do salão, espaço público que funcionava como polo dinamizador da nova sociedade emergente com a modernidade.

Com a modernidade tudo pode ser questionado, ser motivo de discussão, ser sujeito a um juízo crítico. A discussão em torno da obra de arte fora um dos temas de debate nos salões franceses e nessa reflexão o indivíduo descobre-se a si mesmo ao reflectir a partir da obra de arte. A obra de arte, neste sentido, é um pre-texto para a descoberta individual. Esquecendo a discussão em torno da arte fotográfica e considerando apenas uma das modalidades da fotografia, o retrato fotográfico, podemos dizer a seu respeito que ele reflecte, que é o espelho do sujeito que se encontra consigo próprio. Pode dizer-se do retrato fotográfico que ele é um pretexto

que encoraja a auto-análise (antes ainda de Freud que nasce em 1856).

A fotografia é assim um meio que potencia a tomada de consciência da individualidade e da autonomia mas que permite exhibir simultaneamente o indivíduo para o público. Trata-se de uma dupla forma simbólica de exibição do indivíduo. A primeira é fundamental para o reforço da figura da subjectividade. A segunda para o próprio sistema democrático. De facto, a exibição do indivíduo para o público será vital na sociedade democrática que vive de sistemas eleitorais para escolher os representantes do povo, em nome de quem é exercido o poder. A fotografia surge como a forma mais viável de dar a conhecer a todos os potenciais eleitores os candidatos a eleger. Este assunto levanta questões interessantes mas que escapam ao âmbito deste trabalho, pense-se apenas em como é que a imagem de um candidato nos pode dar a conhecer alguém, ou porque é que estamos dispostos a admitir na fotografia uma relação com a verdade.

A fotografia, através de cópias produzidas de forma mecânica, a muito baixos preços, disseminou as obras de arte dos mais famosos museus que deste modo se tornaram acessíveis às massas. “Os métodos de reprodução mecânica constituem uma técnica de miniaturização e ajudam o homem a assegurar sobre as obras um grau de domínio sem o qual elas não mais poderiam ser utilizadas.”¹¹

Também a fotografia dos entes queridos e ausentes reclama a sua presença e assume a forma de uma apropriação simbólica ao mesmo tempo que aproxima de forma dramática do indivíduo tudo o que reproduz. É a perda da aura a que se refere Walter Benjamin.¹²

As obras fotográficas são inéditas para o público burguês e mesmo para a elite de especialistas que emergem no interior dos espaços públicos, os críticos de arte. São inéditas mas quando sur-

¹¹ Walter Benjamin, Pequena história da fotografia, in *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 104.

¹² Walter Benjamin, “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, in *E*, São Paulo: Brasiliense, 1987, p.169.

gem já encontram um público que trabalhava a sua capacidade de juízo crítico. Dada a proximidade das formas fotográficas com as formas pictóricas é compreensível que se tenham tentado formas de abordagem idênticas para se discutir a fotografia. O certo é que se gerou um equívoco de “irmandade” entre fotografia e pintura que logo degenerou num “ódio” fratricida por parte do “irmão mais velho”. A pintura negava o atributo de arte à fotografia e essa forma bastarda era ainda acusada de constituir uma ameaça de morte para a pintura. A fotografia reclamava com a evidência das provas que retratavam a natureza tal qual. Na já referida reportagem do “Times” de 24 de Março de 1841 o jornal fala nestes termos das imagens fotográficas: “As semelhanças que vimos eram admiráveis e muito próximas da verdade da natureza, belezas e deformidades exibidas de igual modo...”

Sem entrar na questão de saber se a fotografia é arte ou indústria, basta dizer agora que a fotografia constitui uma súbita revelação para os pintores. De repente o naturalismo da fotografia desvenda, por assim dizer, a insignificância das formas de expressão artística a que o realismo conduzia a pintura. Como é que um pintor pode admitir que uma máquina e um operador sem grandes qualificações possam em poucas horas dar expressão gráfica tão fiel a um assunto que lhes leva dias e dias de apurada observação, de trabalho sofrido. O artista não poderia mais encontrar no realismo a forma de sublimar o seu sofrimento, isso até uma máquina podia fazer!... Situação de perplexidade e de algum desencanto. A abstracção será o novo caminho a explorar pela pintura. À fotografia cabe afinal o mérito de ter libertado a pintura dos grilhões da figuração e da iconicidade a que se encontrava acorrentada. Feliz é o artista que se vê libertado do seu olhar mecânico e passa a ver com os olhos da alma! Entretanto convém notar que no contexto desta polémica os homens da “cultura” criticavam a fotografia mas fizeram-se fotografar e, uma vez fotografados, chegaram ao conhecimento do público. Os novos meios de comunicação apresentam esta surpreendente tolerância com quem os ataca, tolerância que afinal mais não seria que a ilusão de uma hipotética concorrência numa pseudo-democracia, se quisermos

levar ao extremo as posições mais críticas das chamadas indústrias culturais.

Em relação ao juízo depreciativo que se fazia da profissão de fotógrafo, vale a pena referir que se trata de uma nova profissão que traz consigo marcas da modernidade. Precisamente por se tratar de uma profissão de fácil acesso à iniciativa privada, foi para muitos uma forma de emancipação e de afirmação.



4 Formas fixas

“You press the button, we do the rest”. Com este slogan publicitário Eastman introduziu no mercado, em 1888, a máquina fotográfica Kodak, portátil, barata e com um rolo flexível incorporado com capacidade para registar cem imagens que devia ser devolvido com a máquina para posterior revelação. A fotografia tornou-se acessível a todos e o acto fotográfico da captura das imagens fica assim ao alcance das massas.

A partir dos anos 70 entram em cena as grandes empresas fotográficas. A Eastman na América e os laboratórios dos irmãos Lumière em França. Com George Eastman (1854-1932), assiste-se a uma estandarização dos materiais e equipamentos fotográficos e com a introdução do chamado processo seco, isto é, com a descoberta da emulsão de prata em gelatina seca como matéria sensível aplicada no negativo de plástico transparente, a duplicação das cópias torna-se ilimitada, rápida e a muito baixos preços.

Estamos perante um processo de simplificação e de baixos custos característico da produção em série dos bens de consumo. A revolução industrial chega também à fotografia.

Walter Benjamin ¹³ considera o primeiro decénio da fotografia, precisamente o que vai desde o seu aparecimento até a esta industrialização do processo, como o seu período de apogeu, em que se situam personalidades como Nadar e em que, no seu entender, a fotografia conservava ainda a aura característica da obra de arte antes da sua reprodutibilidade técnica. À unicidade e durabilidade dos clichés de Daguerre contrapõe a transitoriedade e a reprodutibilidade que surgem com a utilização do negativo e a consequente industrialização da fotografia. É a partir de 1850 que esta aura se perde e a fotografia adquire a grande capacidade de reprodução tornando acessível a todos mesmo aquilo que se encontra mais distante. A fotografia é uma forma de apropriação tipicamente burguesa. Com a industrialização, com a reprodutibilidade técnica da fotografia, novas formas de sociabilidade se vão gerar. Benjamin encontra nesta industrialização a noção de massa mas, ao olhá-la como uma forma sensível como as pessoas se encontram e se aproximam, como uma forma de sociabilidade, descobre nela ainda potencialidades criativas de emancipação e resistência.

Mais radical é a posição de Adorno que afirma que o indivíduo é ilusório ¹⁴ e que falar de necessidade não é mais que uma desculpa esfarrapada pois a indústria cultural produz, dirige e disciplina e suspende inclusivé as necessidades dos consumidores. ¹⁵ A indústria cultural é afinal o estilo do liberalismo. ¹⁶

Adorno não vê associada à ideia de cultura de massa qualquer ideia de democraticidade. A massa é uma produção, surge como um produto da própria cultura liberal burguesa. Refuta igualmente a tese da democraticidade do consumo, da cultura acessível a to-

¹³Walter Benjamin, "Pequena história da fotografia" in *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, São Paulo: Brasiliense, 1987, pp. 91-113.

¹⁴T. Adorno e M. Horkheimer, *Dialéctica do esclarecimento*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p.144.

¹⁵*Ibidem*, p.135.

¹⁶*Ibidem*, p. 123.

dos, com o argumento de que o próprio público é gerado pela indústria de cultura. Esta ideia de público corresponde às audiências formatadas pela uniformização da cultura de massa em que a diversidade é apenas aparente e também ela programada e inculcada artificialmente na obra cultural, funcionando apenas como uma espécie de armadilha para “apanhar” consumidores.

Resumindo, Benjamin reconhece na fotografia um período pré-industrial em que ainda é possível encontrar traços de modernidade. Adorno vê apenas indústria cultural mesmo ainda na necessidade que no entender de Gisèle Freund justificara o invento técnico.

Com este ensaio pretendi aflorar os meandros da teoria da fotografia, realizar as primeiras provas de contacto com um tema que permite várias abordagens. Para terminar vou socorrer-me ainda de um trecho da apresentação de Arago que ao traçar as previsões para o futuro do invento fotográfico o faz nestes termos: “...de resto, quando os observadores aplicam um novo instrumento ao estudo da natureza, aquilo que eles disso esperam é sempre pouca coisa relativamente à sucessão de descobertas de que o instrumento se torna origem. Neste género, é com o imprevisto que devemos contar particularmente”.

De facto, a fotografia é um momento chave da comunicação de massa. Está na base do cinema e da televisão e é quase omnipresente na “imensa panóplia de tecnologia do visível.”¹⁷ O que aconteceu com a fotografia foi um extraordinário progresso, não apenas no sentido das inovações tecnológicas mas na “consustanciação dos ideais de emancipação e progresso que caracterizaram o iluminismo e libertaram a humanidade do jugo tutelar dos preceitos da autoridade e dos preconceitos da tradição”.¹⁸

É verdade que a partir de 1850 a fotografia se afirma como uma indústria, sendo as “carte de visite” de Disderi o exemplo que melhor ilustra este período. Mas é demasiado redutor ver apenas aí o percurso da fotografia. Há aspectos da relação da fotografia com o público que escapam aos modelos de indústria. Se inicial-

¹⁷Pedro Miguel Frade, *Figuras do espanto*, Porto: ASA, 1992, p. 7

¹⁸António Fidalgo, “Luzes e trevas do iluminismo” in *Brotéria* n.º 138, 1994, p. 268.

mente a fotografia pode ser vista como um contributo para o reforço da subjectividade, para a descoberta do eu, a partir de 1850 ela parte para a descoberta dos outros. Surge o fotojornalismo, a utilização da fotografia com propósitos de denúncia das situações de miséria social, surgem as reportagens de viagem contribuindo deste modo para a descoberta do meio e para uma visão global do mundo. É verdade que estes trajectos da fotografia foram sempre aproveitados por aquilo que Adorno chama de indústria da cultura e que aparece sempre como o buraco negro em que a humanidade mergulhou, directamente do obscurantismo da Idade Média para o embrutecimento do consumismo. Mas não será possível escapar a esta fatalidade? Wynham Lewis ao exaltar a moderna tecnologia,¹⁹ naquilo que ficou conhecido por vorticismismo, sugeriu aos fotógrafos um olhar diferente para a complexidade da civilização industrial. E ela parece demasiado complexa para se poder resumir à visão redutora do modelo proposto pela escola crítica de Adorno. Neste sentido, também a fotografia poderá ajudar a encontrar os focos bruxuleantes de esperança em que Benjamin acreditava, que resistem na sociedade industrial e se localizam na sua dimensão humana.

Nos longos momentos em que o fotógrafo amador, por puro prazer, lança um olhar mais atento em torno do que o rodeia, procura um assunto e utiliza a máquina fotográfica (sempre em modo manual e chamem-lhe embora prótese ocular); quando se “refugia” na câmara escura, prepara os banhos químicos e, sempre por puro prazer, faz reproduções que não procuram circuitos comerciais para rentabilizar investimentos, mas antes um puro prazer estético partilhado com um público muito restrito que, se quizer, pode alargar ilimitadamente pondo gratuitamente à disposição de todo o mundo, num circuito (ainda) democraticamente subversivo dos modelos de mercado e monopólio, como é a World Wide Web; então este sujeito é vítima ou resistente?

E se apenas é compreensível a linguagem do mercado, direi

¹⁹Wynham Lewis, em *Blast: review of the great english vortex*, ridiculariza os valores tradicionais a partir das teses do futurismo e do cubismo. Este movimento foi liderado ainda por Ezra Pound e ganhou popularidade com Alvin Langdon Coburn.

ainda que os ganhos do indivíduo parecem, também neste caso, incomparavelmente superiores aos da indústria, precisamente porque são incomensuráveis. O que é interessante na indústria da cultura é ainda esta constante fricção entre o indivíduo e os materiais que se traduz numa exploração das potencialidades (não se trata da exploração capitalista) até ao extremo das capacidades dos materiais e dos equipamentos e do próprio indivíduo. O homem e as suas próteses são a forma mutante gerada pela sociedade industrial, mas não deixam de ser interessantes precisamente pelo seu carácter mutante. Mãos de tesoura, olhos mecânicos... A sociedade produtora de formas aberrantes pode ainda glorificar o homem.

5 Bibliografia

ADORNO, et al., *Teoria da cultura de massa*, Rio de Janeiro, Saga, 1969

BENJAMIN, Walter, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, São Paulo, Brasiliense, 1987

FREUND, Gisèle, *Fotografia e sociedade*, Lisboa, Vega, 1989

FRADE, Pedro Miguel, *Figuras do espanto: a fotografia antes da sua cultura*, Porto, ASA, 1992

HABERMAS, Jürgen, *L'espace public: archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1978.

Covilhã, 1996