

# Imagem & Magia: fotografia e Impressionismo – um diálogo imagético

## *IMAGE & MAGIC Photography and Impressionism – a imagery dialogue*



JEZIEL DE PAULA  
Doutorando em História Social pela  
Unicamp  
jeziel@obelix.unicamp.br

**RESUMO** – Através de uma retrospectiva histórica da evolução tecnológica da fotografia, este artigo aborda a polêmica – sempre presente – do realismo ou ilusionismo da imagem. Ao analisar as mútuas influências ocorridas no século XIX, entre a arte pictórica e a técnica fotográfica, o texto procura demarcar algumas contribuições responsáveis pelo surgimento de novas estruturas visuais para o conhecimento e interpretação do mundo sensível, dentre elas o movimento impressionista.

**Palavras-chave:** fotografia – Impressionismo – percepção & representação imagética.

**ABSTRACT** – This article is related to both influences that took place in the XIX century between the pictorial art and the photograph technique, as well as the always present question about “realism versus image ilusionism”. The text shows, in synthesis, a historic retrospective through the evolution of photographic technology, and some contribution that led to a new visual structures for the knowledge and interpretation of the world, such as Impressionism.

**Keywords:** photography – Impressionism – perception & imagery – representation.

*A fotografia preserva para todo o sempre uma fração finita do tempo infinito do Universo.*

MARVIN KRONE

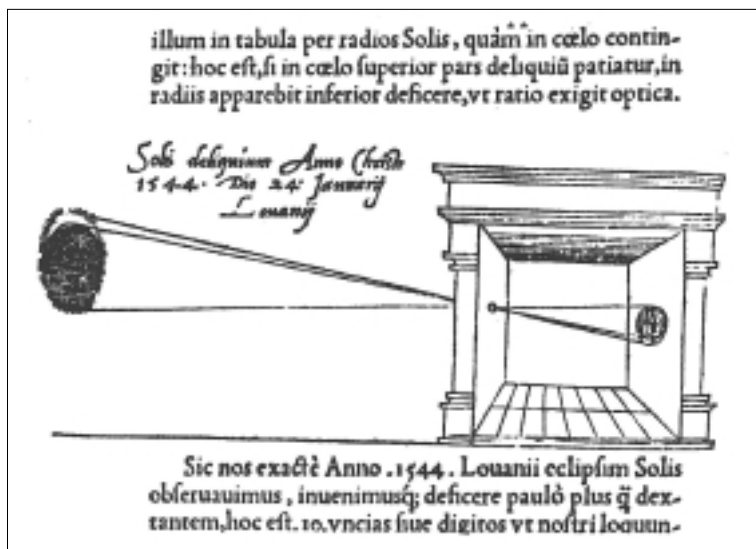


E

stabelecer as possíveis relações entre o aparecimento da fotografia e o desenvolvimento de novas formas de perceber e interpretar o mundo – dentre elas o Impressionismo – conduz necessariamente à retomada de antigos questionamentos sobre a própria objetividade da imagem fotográfica. A fotografia, originária da cooperação da ciência e de novas necessidades de expressões artísticas, tornou-se logo ao seu nascimento objeto de violentos litígios. Saber se a máquina fotográfica era apenas um instrumento técnico, capaz de reproduzir de modo puramente mecânico as aparências, ou se era preciso considerá-la como um verdadeiro meio de exprimir as impressões artísticas individuais inflamou os espíritos de artistas, críticos e fotógrafos desde as primeiras décadas do século XIX até nossos dias.

#### A PRÉ-HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA

Bem mais que uma invenção, a fotografia surge como um lento, gradativo e longo processo de múltiplas descobertas, que somente se consolidariam entre as décadas de 1820-1830. No entanto, o conhecimento básico da *câmara obscura* remonta à Antigüidade e, como indica seu próprio nome latino, significa um compartimento totalmente escuro com apenas um pequeno orifício em uma de suas paredes, através do qual se projeta uma imagem invertida da vista exterior sobre a parede oposta. É também muito provável que em climas meridionais, onde devido ao calor os interiores das casas são mantidos escuros, esse fato já tivesse sido notado anteriormente à observação, feita pelo filósofo macedônio Aristóteles (384-322 a.C.), do princípio óptico que o produz: por volta do ano de 350 a.C., ele faz uma descrição detalhada do fenômeno. Também observou que, quanto menor o orifício, mais nítida seria a imagem projetada. Por outro lado, desde os primórdios da civilização, o homem tem percebido a propriedade da luz em alterar várias substâncias, por exemplo, a descoloração dos tecidos, o enegrecimento da prata e a própria cor tostada que adquire a pele exposta ao Sol. Dessa forma, os conhecimentos básicos, tanto ópticos como químicos, que possibilitariam a invenção da fotografia, estavam todos estabelecidos há vários séculos.



Primeira ilustração gráfica publicada da Câmara Obscura, 1544.

O que faltava era apenas uma maneira efetiva de fixar as imagens produzidas pela luz na câmara obscura, que já vinha sendo utilizada como objeto de apoio a pintores e desenhistas desde 1544, quando o estudioso napolitano Giovanni Battista Della Porta, em seu livro *Magiae Naturalis*, publica a melhor e mais completa descrição do fenômeno, recomendando seu uso como instrumento auxiliar para o desenho. Após um longo período de esquecimento, novas experiências fotoquímicas seriam realizadas em diversos países da Europa no início do século XVIII, na tentativa de obter-se um resultado satisfatório na fixação da imagem.

Porém, somente na primeira metade do século XIX, em 1822, um oficial do exército francês, Joseph Nicéphore Niepce (1765-1833), seria o primeiro a obter uma verdadeira fotografia, se a definirmos como uma imagem inalterável, produzida pela ação direta da luz. Niepce empregou um processo que denominou *heliográfico*. Para isso, utilizou como substância sensível à luz um verniz de asfalto conhecido por betume da Judéia, aplicado sobre vidro, além de uma mistura de óleos destinada a fixar a imagem. Com esses materiais obteve uma imagem razoável de uma *natureza morta* – alguns utensílios e talheres sobre uma mesa coberta com uma toalha. Mas o sistema se mostrou pouco prático e inadequado, pois exigia longa exposição na câmara obscura de no mínimo 12 horas. A descoberta decisiva que le-

varia à invenção da fotografia caberia ao próprio sócio comercial de Niepce, dezessete anos mais tarde.

#### FOTOGRAFIA PICTÓRICA – A TÉCNICA IMITANDO A ARTE

A data oficial do nascimento da fotografia foi estabelecida a 19 de agosto de 1839, quando o astrônomo e deputado francês François Arago revela publicamente os detalhes do primeiro método prático de fotografia, conhecido como *daguerreótipo*. É importante observar que o evento ocorreu em uma reunião conjunta das Academias de Ciências e Belas Artes, no Instituto de França. O nome da técnica é proveniente de seu criador, o francês Louis-Jacques Mandé Daguerre (1789-1851), pintor e desenhista de cenários para peças de teatro, que vende seu invento ao governo da França no mês anterior à sua divulgação pública.

O procedimento do método foi publicado no manual *Historique et Description des Procédés du Daguerreotype*, imediatamente após a histórica reunião no Instituto de França. Consistia basicamente no seguinte: uma lâmina de cobre polida era sensibilizada com vapor de iodo, que se transformava em iodeto de prata ao aderir à superfície da placa. Depois de exposta aos raios luminosos na câmara obscura, a imagem latente (imagem já sensibilizada pela ação da luz sobre a chapa, porém ainda não visível) era revelada através de vapor de mercúrio aquecido sobre um fogareiro a álcool. O mercúrio aderiria às partes do iodeto de prata que haviam sido afetadas pela luz, tornando a imagem visível. A imagem era finalmente fixada com hipossulfito de sódio (para que não continuasse sensível à luz), e lavada com água destilada. O resultado era um positivo único, pois não havia negativos que permitissem a confecção de cópias. Sua imagem de alta definição era, contudo, invertida como em um espelho, além disso, a superfície extremamente delicada da chapa de metal precisava ser protegida por uma placa de vidro contra a abrasão e fechada hermeticamente em um estojo para prevenir o contato com o ar.

Devido ao longo tempo de exposição (15 a 20 minutos) requerido para impressionar a chapa, a daguerreotipia não pôde, em seus primeiros anos, ser utilizada na confecção de retratos – precisamente sua aplicação mais desejada. Essa limitação técnica levou um número cada vez maior de fotógrafos a buscar inspiração na arte pictórica. A impossibilidade de captar qualquer objeto em movimento, por menor que fossem, restringiu os temas fotográficos desse período às naturezas mortas, arquitetura e grandes paisagens estáticas. No entanto, o desejo de possuir o próprio retrato era tão intenso nas pessoas que muitas se sujeitavam a uma verdadeira seção de tortura para obtê-lo. Em 1841

já era possível obter uma fotografia com cinco minutos de pose. Para isso, os fotografados suportavam a eternidade dos 300 segundos absolutamente imóveis, amarrados a uma cadeira e presos por barras de metal.

Somente no final da década de 1840, novos aperfeiçoamentos tecnológicos seriam introduzidos por inventores americanos, ingleses e austríacos, reduzindo o tempo de exposição necessário para obter a imagem em cerca de 40 segundos. Finalmente a arte de representar a imagem de uma pessoa estava agora acessível a um público cada vez mais amplo.

Atualmente consideramos a fotografia como algo tão natural e diluído em nosso cotidiano que se torna difícil compreender a intensidade do deslumbramento que sua *aura mágica* causava para os contemporâneos de Daguerre. A idéia de que era possível fazer com que a própria natureza produzisse espontaneamente uma representação gráfica havia revolucionado o mundo. O filósofo alemão Walter Benjamin, relatando o clima de magia que envolvia o retrato fotográfico em seus primórdios, bem como a timidez, espanto e até o temor que provocava nas pessoas que o olhavam, cita as observações feitas por um fotógrafo chamado Dauthendey: “As pessoas não ousavam a princípio olhar por muito tempo as primeiras imagens produzidas. A nitidez dessas fisionomias assustava, e tinha-se a impressão de que os pequenos rostos humanos que apareciam na imagem eram capazes de ver-nos, tão surpreendente era para todos a nitidez insólita dos primeiros daguerreótipos”.<sup>1</sup>

Assim, nasceram a *heliografia* (escrita pelo Sol) e a *fotografia* (escrita pela luz). Ambos os termos referem-se a uma forma de registrar a imagem real sem a participação ou interferência do homem, apenas pela ação direta da luz natural. Nesse sentido, é também interessante lembrar o significado do nome que o processo fotográfico recebe em países não ocidentais. No Japão, por exemplo, é chamado de *sha-shin*, que quer dizer “reflexo da realidade”. Nesse caso, ele é encarado



Mahe, um bravo, c. 1841, fotógrafo desconhecido, Daguerreótipo.

<sup>1</sup> BENJAMIN, 1985, p. 95.

como uma forma de reflexão luminosa da verdade. A fotografia incorporava desde o seu nascimento a condição de *espelho do mundo*, só que um espelho dotado de memória. Obviamente, a luz – elemento fundamental para a fotografia – estava longe de ser uma questão pertinente apenas para os fotógrafos. Pintores de todos os séculos sempre souberam, em maior ou menor grau, que o problema da incidência e reflexão da luz sobre um objeto era o próprio problema da pintura. Com o passar dos anos, muitos outros usos e funções foram sendo atribuídos à fotografia. Porém, dentre todos eles, sempre predominou o caráter acentuadamente lúdico de uma novidade exótica, que encerrava em si mesma o aspecto misto de arte e ciência.

O caráter multifacetado da fotografia em seus aspectos de ilusão e revelação demonstra o panorama ambíguo em que se define a imagem fotográfica. Suas potencialidades, seu alcance e seus limites, em dado momento, vislumbram-se como exatos e objetivos, em outro, apresentam-se indecifráveis, obscuros, fragmentados e subjetivos. Tal dilema tem sua origem no próprio nascimento da fotografia, assim como no transcorrer de toda sua história. A ensaísta italiana Francesca Alinovi afirma: “O nascimento da fotografia baseia-se num equívoco estranho que tem a ver com sua dupla natureza de arte-mecânica: o de ser um instrumento preciso e infalível como uma ciência e, ao mesmo tempo, inexato e subjetivo como a arte. A fotografia, em outras palavras, encarna a forma híbrida de uma *arte-exata* e, ao mesmo tempo, de uma *ciência-artística*, o que não tem equivalentes na história do pensamento ocidental”.<sup>2</sup>

## NOVOS RUMOS – A FOTOGRAFIA DE GUERRA

Por volta da segunda metade do século XIX a utilização da imagem fotográfica sofreria uma grande ruptura. Ao ser empregada em reportagens de guerra, ela se transformaria definitivamente em *documento*. As imagens captadas nos campos de batalha se tornariam testemunhas oculares de um certo tipo de evento, que até então só podia ser imaginado pela população não combatente através de relatos escritos, orais ou desenhos e pinturas artísticas.

A representação gráfica da guerra sempre acompanhou a humanidade desde seus primórdios. Pinturas rupestres de combates nos foram legadas por habitantes do período Paleolítico Superior, milênios antes da invenção da escrita, e o homem jamais interrompeu sua arte de representar batalhas até nossos dias. Entretanto, o emprego da fotografia para

<sup>2</sup> ALINOVI, Francesca. *La Fotografia: illusione o rivelazione?* Apud FABRIS, 1991. p. 173.

documentar os conflitos armados, superava em realismo tudo o que até então havia sido feito. A partir desse momento, uma nova dimensão documental era introduzida no cotidiano das pessoas. A imagem fotográfica podia mostrar *exatamente* aquilo que havia acontecido, e isso representava uma revolução para a informação, divulgação e comprovação do acontecimento.

Esses pioneiros da imagem documental de guerra eram quase sempre profissionais contratados por grandes estúdios fotográficos. Rumavam para os locais de conflito munidos de carroções puxados por pares de mulas, barracas de lona, enormes tripés e câmaras fotográficas que pesavam em torno de 50kg, centenas de frágeis placas de vidro, que eram utilizadas como suporte à emulsão sensível, ou seja, como filme fotográfico, além de uma parafernália de soluções químicas, vidrarias, bandejas e recipientes dos mais variados.

Nesse período, o processo técnico mais utilizado pelos fotógrafos de guerra era conhecido como *colódio úmido*. Inventado no ano de 1851 pelo escultor inglês Frederick Scott Archer (1813-1853), tornou-se o responsável por decretar a morte do já obsoleto *daguerreótipo*. Além de muito mais barato, o colódio úmido não mostrava, como no processo anterior, a imagem invertida igual a um espelho e, sobretudo, graças ao negativo de vidro permitia um número ilimitado de cópias. Tratava-se, como bem definiu o historiador francês Alain Corbin, do início da “democratização da imagem”.<sup>3</sup>

Os horrores de um conflito armado seriam parcialmente mostrados durante a Guerra de Secessão nos Estados Unidos (1861 a 1865), entre o sul e o norte. Apesar de enfrentarem as grandes limitações tecnológicas da época, porém com plena liberdade de ação, os fotógrafos que fizeram a cobertura desse evento obtêm as imagens mais impressionantes que jamais alguém havia anteriormente visto. As fotografias mostravam ao público as primeiras cenas chocantes dos



A carreta fotográfica de Roger Fenton na Guerra da Criméia, 1855.

<sup>3</sup> CORBIN, 1993, p. 425.

campos de batalha juncados de cadáveres. Todavia, a técnica disponível ainda não permitia nenhuma foto de ação ou movimento, obrigando que todas essas imagens de soldados mortos fossem feitas após o término dos combates. Também devemos lembrar que nessa época ainda não haviam sido inventados os processos gráficos que permitiriam a publicação de tais fotografias em livros, revistas e jornais. No período em que foram produzidas, tais imagens somente puderam ser divulgadas através de exposições públicas.



*A Colheita da Morte*, Timothy H. O'Sullivan, Campo de batalha de Gettysburg, julho de 1863.

O caráter irrefutável de uma reprodução fiel da realidade atribuído a essas imagens fotográficas – registrando pela primeira vez na história a guerra sem retoques – é tão evidente que, Mathew B. Brady, o chefe da equipe de fotógrafos que fez a cobertura do conflito, considerou a câmara fotográfica, numa expressão que se tornaria mundialmente conhecida, como “o olho da história”.<sup>4</sup>

A grande repercussão pública diante da visão dessas imagens mostrando uma realidade crua, nunca antes imaginada apesar das representações artísticas, causou na vida das pessoas um impacto tão devastador que, logo no início, alertou os governantes sobre o poder de persuasão que a fotografia detinha. A imagem fotográfica possuía uma eficácia documental comprovada e essa constatação veio acelerar simultaneamente os processos paralelos de censura e de propaganda política através da fotografia, que perduram até nossos dias. Interessante

<sup>4</sup> GERNSHEIM, 1966. BUSSELLE, 1977. LANGFORD, 1971.



notar que, tanto no caso da censura como no de propaganda política, não é negado o poder de convencimento do realismo fotográfico, ao contrário, é exatamente nele que ambas as coisas se apóiam. Na censura, a fotografia é proibida para *não mostrar uma realidade* incômoda. Na propaganda política, ela é deliberadamente exposta para *mostrar uma realidade* desejada.

#### ETERNA QUESTÃO: A OBJETIVIDADE FOTOGRÁFICA

Sob a ótica da memória, a imagem fotográfica faz muito mais do que apenas recordar-nos dos acontecimentos passados. Através dela podemos sentir instantaneamente as impressões do momento fixado, desencadeando reflexões e despertando novamente as emoções. O apelo à lembrança é tão poderoso que muitos de nós seremos capazes de recordar da própria ocasião em que vimos pela primeira vez determinada fotografia.

Tudo isso é muito misterioso, pois, na verdade, cada fotografia não passa de uma série microscópica de pontos e manchas com uma gradação de tons que variam do preto ao branco, intermediada, no caso da foto colorida, por uma combinação de três cores básicas de pigmentos. Sua profundidade é uma ilusão, sua vida é apenas simbólica, pois tudo está contido em uma única superfície pequena e plana. Mas, mesmo assim, possui uma estranha riqueza que transcende todas as suas limitações, fazendo com que as nossas impressões dos acontecimentos mais significativos e complexos possam ser permanentemente amoldadas por uma única foto.

Seria então a imagem fotográfica um conjunto de informações transmitidas e compreendidas direta e imediatamente, ao contrário da comunicação verbal em sua forma oral ou escrita, que necessitam de uma mediação cultural – um idioma – para serem decodificadas? Existiria, também, alguma forma de *leitura* universal da fotografia capaz de substituir ou equivaler à interpretação de documentos escritos ou depoimentos verbais? Até que ponto uma imagem valeria mais de mil palavras?

As possíveis respostas a esses questionamentos estão ainda longe de caminharem em direção a um consenso. Para uns, o documento visual falaria por si mesmo, podendo transmitir, clara e diretamente, as informações nele contidas. O semiólogo e ensaísta francês Roland Barthes, em suas reflexões teóricas e filosóficas sobre a fotografia, considera a imagem fotográfica como a própria emanção do real e não apenas uma simples cópia deste. Para ele, uma fotografia podia carregar em si mesma e ao mesmo tempo a imagem e o objeto fotografado.

Era o próprio modelo transferido para a emulsão sensível do filme, colados e indissociáveis, como um decalque do real.

Os realistas, entre os quais estou, e entre os quais eu já estava quando afirmava que a Fotografia era uma imagem sem código – mesmo que, evidentemente, códigos venham infletir sua leitura –, não consideram de modo algum a foto como uma cópia do real – mas como uma emanção do real passado: uma magia, não uma arte. Perguntar se a fotografia é analógica ou codificada não é um bom caminho para análise. Na Fotografia, de um ponto de vista fenomenológico, o poder de autenticação sobrepõe-se ao poder de representação.<sup>5</sup>

O filósofo tcheco Vilém Flusser, ao analisar alguns aspectos da fotografia, faz uma interessante analogia entre imagem e janela:

O caráter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens fotográficas faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas e não imagens. O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos. Quando critica as imagens técnicas – se é que as critica –, não o faz enquanto imagens, mas enquanto visões do mundo.<sup>6</sup>

O primeiro pesquisador a questionar o conceito de que a fotografia reproduz um objeto tal como ele é, ou seja, como uma realidade objetiva de algo fora de si mesmo, foi o historiador da arte Bernard Berenson em 1947. Berenson afirma que “Ver é tanto uma arte adquirida quanto falar, embora sem dúvida mais fácil de aprender”.<sup>7</sup> Explica que, até há pouco menos de dois séculos, quando a ampla difusão dos meios de comunicação ainda não havia começado a estabelecer uma espécie de *esperanto* visual, havia no planeta vários grupos visualizadores (latino cristão, ortodoxo, islâmico, indiano e chinês), da mesma forma que existiam e ainda existem vários grupos linguísticos. Naquela época, uma pessoa comum pertencente a um desses grupos não teria a menor possibilidade de entender as representações visuais de um outro grupo. E mesmo atualmente, acrescenta Berenson, apesar dos meios de comunicação de massa, ainda ficamos bastante desorientados

---

<sup>5</sup> BARTHES, 1984, p. 132.

<sup>6</sup> FLUSSER, 1983, p. 20.

<sup>7</sup> BERENSON, 1972, p. 199.

fora de nosso próprio ambiente visual, e não achamos fácil avaliar as realizações de outras culturas menos conhecidas.

Ao analisar mais especificamente a fotografia, Berenson conclui que se a câmara fosse o registrador impessoal que deveria ser, certamente, nos ajudaria a ver muito mais do que nossos próprios olhos vêem. No entanto, para ele, isso não ocorre por que a câmara é apenas um instrumento nas mãos do fotógrafo, e este, sendo humano, tende a ser um operador descuidado, medíocre e ingenuamente imbuído de preconceitos. Nada poderia induzir tal fotógrafo a ver com sua câmara além daquilo que ele não pudesse ver com seus próprios olhos. O olhar sem a mente não perceberia nas imagens nada além de manchas, sombras e bolhas de luz, preenchendo determinada área. Conclui que o ato de ver é uma questão de organização mental e construção intelectual. O que o operador verá na câmara dependerá, portanto, de seus dons, treinamento e habilidade, e até mais de sua instrução geral; em última análise, dependerá de seu imaginário, sua visão de mundo, e do que ele quer e espera tirar dele.<sup>8</sup>

Compartilhando dessa mesma opinião, Rudolf Arnheim, professor de psicologia visual da Universidade de Harvard, relata que equipes de antropólogos ficaram totalmente surpresas ao descobrirem que, em certos grupos tribais ainda não familiarizados com a fotografia, as pessoas tinham grande dificuldade para identificar os objetos e até mesmo suas próprias figuras humanas e fisionomias retratadas em fotos que pareceriam, para nós, totalmente normais e realistas. Tal fenômeno deve-se ao fato de termos aprendido em nosso meio cultural, desde crianças, a decifrar suas formas e linguagem específicas.<sup>9</sup>

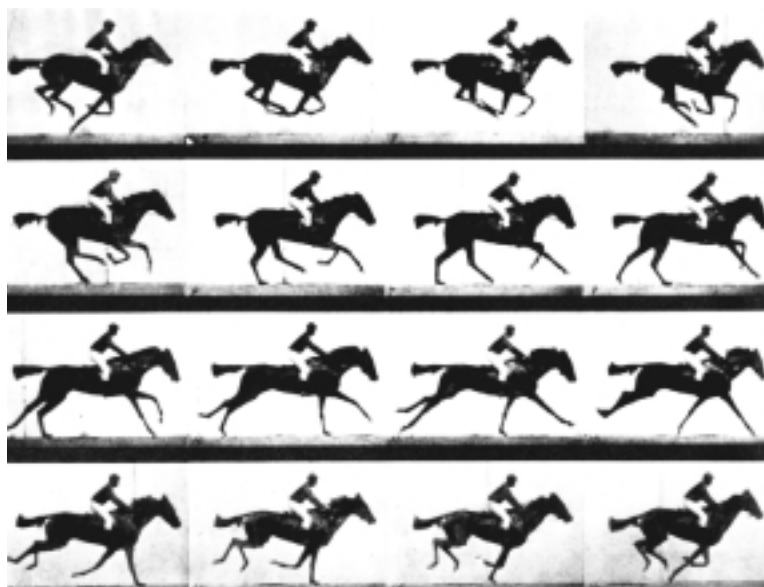
## O DESENVOLVIMENTO TECNOLÓGICO COMO RUPTURA

Trabalhando com o mesmo conceito – onde uma possível *linguagem visual* seria culturalmente assimilada –, o historiador da arte E. H. Gombrich fornece-nos um dos mais interessantes exemplos que demonstra como todos nós somos inclinados a aceitar imagens, formas ou cores – admitidas em nossa cultura por convenção – como sendo únicas, corretas e verdadeiramente reais. Gombrich analisa que, embora ao longo dos milênios sucessivas gerações de seres humanos tenham visto por todo o planeta a cena comum de cavalos galopando, ninguém parece ter conseguido observar o que realmente se passava quando um cavalo corria. A totalidade das esculturas, gravuras e pin-

<sup>8</sup> BERENSON, 1972, pp. 200-201.

<sup>9</sup> ARNHEIM, 1980, p. 37.

turas feitas sobre o tema e ainda preservadas – independente de cultura, lugar ou época – sempre representaram os cavalos a galope com suas quatro pernas esticadas, iguais aos cavaleiros de carrossel, como se estivessem em pleno vôo.



*Estudo de um cavalo a galope, 1883, Eadweard Muybridge.*

Somente com o advento da fotografia e, mais especificamente, após o aperfeiçoamento tecnológico da câmara e do filme – permitindo a obtenção de registros fotográficos de seres e objetos em movimento rápido – é que se tornou possível provar acima de qualquer contestação que tanto escultores e pintores como o público estavam equivocados o tempo todo. As investigações do fotógrafo Eadweard Muybridge sobre a locomoção animal tiveram origem em 1872 numa controvérsia relativa ao movimento das patas de um cavalo a galope. Essas séries fotográficas, realizadas entre 1878-79, foram obtidas com uma fileira de 16 câmaras que, ligadas a longos cordões, disparavam à passagem do cavalo.

Tais imagens expuseram, pela primeira vez ao mundo, o absurdo da postura convencional adotadas nas pinturas e esculturas. Jamais um cavalo a galope se movimentou da maneira que parecia a todos o modo real e natural, ao contrário, no único instante em que o animal deixa o solo (ver fotogramas 2, 3 e 4), suas quatro patas ficam agrupadas para dentro. Exatamente o oposto das representações artísticas.

Por sua vez, quando os primeiros pintores, já no início do século XX, ousaram aplicar essa nova descoberta, e representaram cenas onde apareciam os cavalos galopando como realmente fazem em seus complicados movimentos de patas, houve inúmeras críticas de que estas imagens pareciam absurdas, totalmente ridículas e completamente impossíveis. Mais do que relativizar o caráter universal de uma *leitura* da imagem, Gombrich afirma o poder da objetividade fotográfica contribuindo para uma nova percepção da realidade visível.

Até então, a arte e o ofício da pintura servira para numerosos fins utilitários. O pintor era o profissional que podia superar a natureza transitória das coisas e preservar o aspecto de qualquer objeto para a posteridade. O rápido desenvolvimento técnico da fotografia, permitindo ao homem ver mais que seus próprios olhos, iria impulsionar muitos artistas a novos caminhos de exploração e experimento. Já não havia mais a necessidade da pintura, como arte, executar uma tarefa que um dispositivo ótico, mecânico e químico podia realizar muito melhor, mais rápido, barato e com a possibilidade de um número ilimitado de cópias idênticas.

As ilimitadas possibilidades técnicas oferecidas pela fotografia iriam, paralelamente, acelerar um crescente processo de alteração da função social da arte. Muitos artistas, embora objetivando a venda de sua produção como meio de sobrevivência, passam a pintar em pura especulação sem a preocupação imediata com o destino comercial de sua obra.

A fotografia no século XIX estava prestes a assumir a função da arte pictórica e isso representou um rude golpe para os artistas, tão sério quanto a abolição das imagens religiosas pelo Protestantismo. Antes dessa invenção, quase toda pessoa que se prezava posava para seu retrato, pelo menos uma vez na vida. Agora, as pessoas raramente se sujeitavam a isso, a menos que quisessem obsequiar e ajudar um pintor amigo. Assim sendo, os artistas viram-se cada vez mais compelidos a explorar regiões onde a fotografia não podia acompanhá-los. De fato, a arte moderna dificilmente se converteria no que é sem o impacto devastador dessa fantástica invenção.<sup>10</sup>

As observações de Gombrich, de um lado, corroboram a hipótese de Arnheim de que *ver* é algo culturalmente assimilado, e não ine-

---

<sup>10</sup> GOMBRICH, 1977, p. 416.

rente ao homem. Demonstra toda nossa relutância em mudarmos a forma convencional que aprendemos a ver e reconhecer a realidade à nossa volta. Evidencia o quanto resistimos em descartar hábitos e conceitos adquiridos. Por outro lado, opondo-se diametralmente às idéias de Berenson de que a câmara jamais poderia mostrar além daquilo que não pudéssemos ver com nossos próprios olhos, comprova como a fotografia permitiu descobrir a verdadeira imagem de certas coisas, anteriormente inacessíveis ao olho humano. Enfim, ao mostrar o encanto da cena instantânea, do movimento imperceptível e do ângulo imprevisto; ao captar as sutis impressões das formas, reflexos, traços, luzes e sombras, antes inimagináveis, a fotografia possibilitaria o advento e a consolidação de novas e infinitas formas – dentre elas, o Impressionismo – de subverter o ideal de beleza característico da estética acadêmica.

#### IMPRESSIONISMO – A TÉCNICA INSPIRANDO A ARTE

Como movimento organizado, o Impressionismo durou de 1874 a 1886, período que delimitou a realização de suas oito exposições gerais. A primeira mostra coletiva, entre 15 de abril e 15 de maio de 1874 em Paris, foi inaugurada no atelier do fotógrafo Maurice Nadar, circunstância que não deixa de possuir alto significado, já que até certo ponto a fotografia viera desferir um golpe profundo na pintura acadêmica. Sem lançar manifestos e sem produzir teorias abstratas, esses artistas que se intitulavam uma *Sociedade Anônima* não se pretendiam reformadores. Na verdade, não buscavam uma inovação na técnica de pintar ou colocar em questão os preceitos acadêmicos que ainda continuavam a representar o gosto oficial e popular. A própria conceituação da tendência é bastante difícil. Um deles, Eugène Boudin, definiu o Impressionismo como “um movimento que leva a pintura ao estudo da luz plena, do ar livre e da sinceridade na reprodução dos efeitos de céu”.<sup>11</sup>

É possível encontrar nas obras dos impressionistas os melhores exemplos da influência da fotografia sobre as novas concepções artísticas. Dentre vários, seria pertinente citar o trabalho de Edgar Degas (1834-1917), sobretudo pelo acentuado sentido de movimento que aplicava em seus quadros. Degas, um dos mais brilhantes desenhistas de sua geração, foi um observador rigoroso do cotidiano e gostava de banhar suas concepções fragmentárias na luz artificial – como holofotes e refletores –, que lhes conferia uma inconfundível dimensão má-

<sup>11</sup> LETTE, José Roberto Teixeira. *Boudin no Brasil*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas-Artes, 1961.

gica. Suas célebres bailarinas são criaturas etéreas em constante movimentação. Como na imagem fotográfica, ele se prendia, de preferência, às posições absurdas e aos equilíbrios inverossímeis. De fato não buscava no balé a graça sedutora. O significado real não residia apenas no tema, pois quando pintava uma bailarina, não era a dança que o atraía, mas o espetáculo do corpo no espaço e o desafio de transformá-lo em arte.



*Carruagem nas corridas da Normandia*, Edgar Degas, 1875. Nesse quadro, pintado três anos antes dos estudos fotográficos sobre os movimentos dos animais, aparece o flagrante onde dois jôqueis galopam seus cavalinhos de carrossel (à esquerda).

Seu olhar se tornava impiedoso quando se voltava para a mulher em sua toailete. Ele a flagrava exatamente quando ela se acreditava só, quase grotescamente ocupada com seus cuidados íntimos. Enfim, ele a descrevia com a força e a veracidade de um instantâneo fotográfico.

Em 1879-80, fez uma série de 22 águas-tintas com vários estágios da mesma mulher saindo do banho. “É essencial retomar o mesmo tema dez vezes, cem vezes”, escreveu a um amigo. Fascinavam-no as possibilidades da máquina fotográfica, que ele usou com grande habilidade, mas agora parecia interessado em inventar o filme documentário – e isso cerca de dez anos antes de Thomas Alva Edson.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> FRIEDRICH, 1992. p. 190.

É visível a influência exercida pela fotografia nas composições de Degas. Seus desenhos rápidos e precisos revelam sua rara habilidade para romper o imobilismo de um quadro. Admirador da técnica fotográfica e, ele próprio, fotógrafo, criava enquadramentos descentralizados e subia ou descia a linha do horizonte arbitrariamente. Suas imagens são sempre abruptamente cortadas nas bordas do quadro, como se fixasse a cena de um instantâneo mal enquadrado com uma câmara fotográfica. E o sentido de casualidade daí resultante encobre o trabalhoso processo de elaboração de suas obras.



O Ensaio, Edgar Degas, 1877.

Neste quadro, Degas sutilmente aumentou a noção de movimento pintando manchas escuras quase invisíveis no centro praticamente vazio. Exatamente o mesmo efeito fotográfico de captar corpos em movimento onde, devido à baixa velocidade de obturação da câmara, o assunto aparecia *tremido* ou como manchas indefinidas.

Outro exemplo interessante estaria na obra de Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), um dos maiores artistas gráficos de sua época. Durante a primeira metade da década de 1890, atingiu o apogeu como criador de cartazes arrojados sobre os artistas de casas noturnas parisienses. Lautrec inovou a arte da gravação com a técnica chamada *crachis* (cuspidela), onde, ao espirrar tinta na pedra litográfica com uma escova de dentes, obtinha um efeito de pontilhado – exatamente igual à granulação dos pontos de prata observada nas ampliações fotográficas.



Criar a ilusão de movimento é uma das mais árduas tarefas de um pintor. No quadro *O Jôquei*, Lautrec – como Degas – cortou parte das pernas e das patas dos cavalos, dando a impressão de que galopam no interior do próprio campo visual, na direção de um espaço além do quadro. E, para reforçar a sensação de velocidade, colocou-os de costas, em diagonal para aumentar a perspectiva e dar a impressão de que se distanciam do observador. No entanto, nem mesmo Toulouse-Lautrec, já conhecedor dos verdadeiros movimentos das patas de um cavalo a galope, ousou representá-los nesta pintura feita 20 anos após os estudos fotográficos de Eadweard Muybridge. Às vésperas do século XX, os jôqueis continuavam a galopar seus *cavalinhos de carrossel*.

Para concluir, seria imperdoável não citar Claude Monet (1840-1926), sem dúvida, o mais dedicado dos impressionistas. Monet, ainda na juventude, elaborou uma técnica ágil que lhe permitisse captar no próprio local uma imagem que não poderia

durar mais que alguns instantes. Era o próprio instantâneo fotográfico, só que as durações da impressão e sua permanência perceptiva não eram registradas pela câmara, mas pelos tempos indefinidos da existência psicológica. Com o passar dos anos Monet desenvolveu a forma original das séries pictóricas – versões sobre o mesmo tema visto sob variadas condições de luz e atmosféricas. São obras projetadas para serem expostas em conjunto e, como cada tela capta um determinado instante, a coleção em si registra a própria passagem do tempo. Não seria totalmente improvável admitir-se aqui uma possível influência exercida pela recente mania do *Teatro Ótico* de Émile Reynaud (1844-1918), que desde 1888 exibia nos cafés de Paris fitas com até 700 imagens, antecipando em sete anos a primeira exibição pública das *Fotografias Animadas* dos irmãos Lumière. As dezoito vistas da fachada da *Catedral de Rouen* integram essa fase, cada uma delas representadas segundo a transição da luz no decorrer do dia. De uma tela para outra, o ângulo teve mínimas alterações, mas a iluminação, apesar das diferenças referentes ao movimento do Sol, reflete sempre o clima do in-



*Le Divan Japonais*, Henri de Toulouse-Lautrec, 1893.



O Jôquei, Henri de Toulouse-Lautrec, 1899.

verno de 1894, ano em que a série foi criada. Nessas variações sobre um mesmo tema, percebe-se de imediato a extraordinária habilidade de Monet em captar as mínimas mudanças sofridas pela pedra quando submetida a uma iluminação diferente. Esse procedimento – exatamente idêntico à fotografia – constitui um dos pilares da estética impressionista: o pintor apresenta o que o olho capta e não o que a mente concebe sobre o tema.

Assim, a fotografia, ao envolver os múltiplos níveis em que se faz presente na nossa civilização, criaria novos padrões culturais, modificando e condicionando os hábitos do homem através da sua mensagem, principalmente, quando multiplicada e inserida nos meios de comunicação. A imagem fotográfica contribuiria para o nascimento de uma nova estrutura visual e, simultaneamente, também seria influenciada por ela. Uma outra ordem imaginária, até então inédita, seria doravante utilizável como verdadeiro *modelo* para conheci-

mento e interpretação do mundo sensível. Não se tratava de uma moda ou de um simples processo técnico de representação imagética. Era o próprio exercício da atividade perceptiva e figurativa que havia mudado, dando um novo sentido ao ato de ver. Sua *IMAGEM* ultrapassaria os limites da *IMAGINAÇÃO*, penetrando no mundo da *MAGIA*. Ela possuía o poder de fazer com que acreditássemos no inacreditável.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Aracy. *Arte, para quê?* São Paulo: Nobel, 1987.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Pioneira, 1980.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERENSON, Bernard. *Estética e História*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- BUSSELLE, Michael. *Tudo sobre Fotografia*. São Paulo: Círculo do Livro, 1977.
- CORBIN, Alain. O segredo do indivíduo. In: *História da Vida Privada*, v. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- FABRIS, Annateresa. (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991.
- FRANCASTEL, Pierre. *A Realidade Figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo: Hucitec, 1983.
- FREUND, Gisèle. *Fotografia e Sociedade*. Lisboa: Vega, 1995.
- FRIEDRICH, Otto. *Olympia: Paris no tempo dos impressionistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- GERNSHEIM, Helmut. *Historia Gráfica de la Fotografía*. Barcelona: Omega, 1966.
- GOMBRICH, E.H. *História da Arte*. São Paulo: Círculo do Livro, 1977.
- LANGFORD, Michael. *Fotografía Basica: iniciación a la fotografía profesional*. Barcelona: Omega, 1971.

