

ícone

Programa de Pós-Graduação em Comunicação
Universidade Federal de Pernambuco
ISSN 1516-6082

v. 15 n.1
ago - 2013

O desejo de fotografias: Bayard e seu autorretrato de mentiras e bronze de verão

Camila Leite de Araujo¹

Resumo

Este artigo objetiva uma reflexão sobre a fotografia a partir de seus desejos motivadores, assumindo alguns riscos que envolvem seu evento, como uma inflexão histórica complexa entre sujeito, poder e conhecimento. Um começo, que uma vez já foi pensado como fixo e dependente, é agora revelado como um campo problemático de mutáveis diferenças históricas. Pretende-se associar os desejos de fotografias a uma vontade por imagens poéticas, memórias, documentação e imaginação, os quais integram o mesmo processo criador. Fundamentamos a discussão a partir da metáfora de um autorretrato do sujeito moderno, o de Hippolyte Bayard, a partir do qual a imagem fotográfica passou a oferecer um talento especial para a narrativa dos pequenos e grandes fatos da vida cotidiana e um poder construtivo sobre o mundo.

Palavras-chave: Fotografia; Evento Fotográfico; Autorretrato; Criação.

Resumen

Este artículo tiene como objetivo reflexionar sobre la fotografía y sus deseos motivadores, tomando algunos riesgos relacionados con su evento como un inflexión histórica entre sujeto, poder y conocimiento. A principio, lo que una vez fue considerado como fijo y dependiente, se revela ahora como un campo problemático de diferencias históricas. Se pretende asociar los deseos de imágenes a voluntad por imágenes poéticas, recuerdos, documentación y imaginación, que son parte del mismo proceso creativo. Basamos la discusión de la metáfora de un autorretrato del sujeto moderno, el de Hippolyte Bayard, como imagen que ofrece

1 Doutoranda em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), bolsista Capes, Mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e especialista em Teorias da Comunicação e da Imagem pela Universidade Federal do Ceará (UFC). mila.milk@gmail.com

un don para la narrativa de los acontecimientos grandes y pequeños de la vida cotidiana y un poder constructivo en mundo.

Palabras claves: Fotografía; Evento Fotográfico; Autorretrato; Creación.

Abstract

This article aims to reflect about the photography from its motivating desires, taking some risks involving its event as a historic inflection between subject, power and knowledge. A beginning, which was once thought of as fixed and dependent, is now revealed as a problematic field of historical differences. It is intended to associate the desires of photography as poetic images, memories, documentation and imagination, which are all part of the same creative process. We base the discussion from a metaphor of the modern subject`s self-portrait, the one of Hippolyte Bayard, as a image that offer a knack for the narratives of the large and small events of everyday life and a power to construct the world that surround us

Key words: Photography, Event of Photography; Self-portrait; Creation

1. Introdução

Refletir sobre o fascínio que nos envolve em presença da imagem fotográfica parece exigir a compreensão sobre o desejo humano que nos acompanha há cerca de duas décadas: de se produzir poéticas por meio da fotografia. Um desejo específico e datado por imagens que representam o sujeito, o qual se coloca ao mesmo tempo como possuidor do conhecimento e objeto deste, observando e sendo observado pela prática fotográfica. Esse artigo se rende, assim, à necessidade de uma reflexão sobre o processo de experiência subjetiva do sujeito por meio da fotografia.

A tese de Vico (1988), de que a origem da humanidade está necessariamente ligada ao nascimento da poética, parece interessante ao permitir pensarmos a fotografia dentro de um contexto seriado de criações poéticas que a associam a um estado primordial do homem, o qual se estende por todos os tempos da nossa história. Teoria segundo a qual, o conhecimento humano se dá privilegiadamente a partir daquilo que criamos.

Assim, a possibilidade de conhecimento depende da relação de proximidade que existe entre espírito e aquilo que investigamos, o encontro entre sujeito e objeto,

daquele que vê e de quem é visto. Representações que, em parte, também são autorrepresentativas, projeções entre agente e narrador que se identificam, se coincidem, se encontram ou se projetam.

Para pensarmos sobre o desejo motivador de fotografias, devemos dirigir nossas atenções ao período de sua “invenção”. Entretanto, a maioria dos estudos voltados para o pensamento sobre o fotográfico parece trazer um início bem definido sobre sua origem, oferecendo um lugar seguro e repetitivo para iniciar as reflexões sobre a área.

Neste sentido, a estável plataforma sob a história da fotografia, possibilita uma compreensão linear das práticas de representação na sociedade ocidental, mascarando outra pergunta que vai além do ‘quem, como e quando’; a questão epistemológica que muito se tenta evitar, sobre o que é a fotografia. Questionar o início também representa questionar a trajetória da história fotográfica como um todo (BATCHEN, 2002).

2. Representando o irrepresentável: o ambíguo desejo de Fotografias

A primeira questão que se coloca é o fato de apenas entre o fim do século XVIII e início do XIX terem ocorrido as tentativas de permanentes fixações instantâneas, quando desde 1720² os procedimentos químicos e físicos que permitiriam a fixação fotográfica já eram bastante difundidos na Europa. Porque só então?

Batchen (2002) nos aponta caminhos para a reflexão nos textos encontrados dos primeiros fotógrafos, definidos por ele como protofotógrafos, os quais apresentam um “desejo ardente” pela imagem instantânea.

Compreender esse período é perceber que só então, na virada do século, a fotografia deixa de ser uma busca e vontade de sujeitos pontuais, passando a ser objeto de um desejo coletivo. Ou seja, o momento da criação fotográfica coincide mais com a prática discursiva sobre o conceito e a metáfora da imagem instantânea, do que com manifestações tecnológicas e funcionais.

Assim, estabelecemos esse período de desejo pela fotografia como uma articulação do entendimento crítico e político sobre um momento pelo qual vários

2 Com os experimentos de Schulze sobre desenhos instantâneos em sais de prata ao serem expostos à luz.

artistas e inventores passariam a se dedicar à busca pela fixação de uma imagem refletida pela luz³.

Nesse percurso, a fotografia não se configuraria como uma simples janela para a visualização do real, mas como um complexo palimpsesto que registra a constante presença da natureza, fotógrafo, câmera e imagem, mesmo quando estes estão ausentes. Ou seja, a fotografia, ainda quando era apenas desejo, refletia algo que não era nem natural ou cultural, mas uma economia que produzia e, simultaneamente, era produzida pela realidade e representação.

Sempre incapaz de definir a origem fotográfica, como um produto da natureza ou da cultura, Fox Talbot, por exemplo, elabora uma definição descritiva que evidencia elementos de ambas as esferas: "A arte de fixar as sombras". A sombra, como símbolo de tudo que é fugaz, efêmero, momentâneo e transitório, podendo ser apreendida e fixada para sempre e sem mais possibilidade de mudanças, permanecendo na mesma posição a qual parecia destinada a ocupar somente uma vez. Ao mesmo tempo, também evidencia a fotografia como constituinte de relações que são no mínimo binárias, como por exemplo, o fato de ser produzida para durar e, ao mesmo tempo, refletir um instante momentâneo; natural e cultural; técnica e mágica; fugaz e fixa.

A fotografia, no anseio de fixar sombras, permite-nos localizar seu desejo motivador no anseio de representar a conjunção impossível da transitoriedade e da fixidez, de representar o irrepresentável e de guardar aquilo que é fugaz⁴.

Assim, mais do que um ponto de partida de um indivíduo genial, o desejo de produção fotográfica emergiu da confluência de forças culturais. Pensar em fotografia só foi possível dentro de uma conjuntura específica, de forma que a aspiração e o incomodo motivadores da fotografia aparecem como um conceito e prática de um discurso datado em um tempo e espaço específicos na história.

Compreender o tempo em que a fotografia passou a ser um desejo para então se tornar uma invenção é crucial para refletir sobre seu significado cultural. Nesse percurso, vários historiadores tentaram fornecer uma explicação satisfatória. Alguns centraram suas atenções nos inventores da fotografia e no produto primário que ela forneceu, outros relacionaram o surgimento fotográfico com demais

3 Nesse sentido, o autor cita o fato que foi catalogado, pelo menos, vinte e quatro pessoas que alegaram para si a invenção fotográfica.

4 Esta necessidade de representar a experiência imediata do instante da percepção, de um reflexo direto da natureza e, ao mesmo tempo, captar a percepção subjetiva daquele que vê, também é encontrada pelo autor nas obras e declarações de outros profotógrafos, como Daguerre; de pintores da época, como John Constable, e no discurso do teórico da representação William Gilpin.

desenvolvimentos da cultura européia da época, como a perspectiva, o realismo e o modernismo da arte; a física, a química e a mecanização na ciência; a revolução industrial, a dominância da ideologia burguesa e sua demanda pelo retrato.

Apesar da obviedade que todos esses fatores contribuíram para esse momento de desejo e consolidação fotográfica, tais explicações proporcionam apenas uma parte do entendimento, já que, sem o pensar e o desejar fotográfico de pouco adiantaria o conhecimento científico necessário para se alcançar, com sucesso, o objetivo da invenção fotográfica. Além disso, contesta-se que não há episódios que evidenciem que a idéia de fotografia surgiu diretamente a partir da experiência científica⁵.

Assim, a fotografia se configura como uma representação que desde quando era só desejo, já reconhecia suas falhas, incertezas, espaços em aberto, e a subjetividade e individualidade do autor, assim como a do espectador. Imagens heterogêneas e repletas de performances, as quais, mais que interpretadas como conexões e representações de uma realidade indexada, interpelam e agem sobre essa realidade, e devem ser aceitas como "idéias loucas"⁶.

É nesse sentido, também, que Vico (1988) ressalta que o talento para narrar tem como base a importância atribuída ao papel da memória e da imaginação no processo de conhecimento. Concepção de mundo que escaparia de uma lógica cartesiana do entendimento⁷, mas em que o conhecimento parte da imaginação.

As noções históricas que sustentam a fotografia como consequência lógica de outros desenvolvimentos culturais são simplesmente inapropriadas aos dados empíricos da emergência fotográfica. Parece claro que todo o status epistemológico dos objetos nos quais tal retórica investe o desejo de fotografias, se desestabiliza e entra em crise a partir do momento em que são colocadas outras questões, como o espaço, o tempo e a subjetividade.

Como resultado, temos uma radical transformação de todos esses conceitos, ou seja, do dilema e da pressão de duas formas de pensar a representação, como um instrumento positivista e de objetividade científica e, ao mesmo tempo, como um

5 Da mesma forma, o desejo burguês por retratos só teria sido incorporado mais tarde ao discurso da prática como um possível uso do fazer fotográfico, tendo se dado mais por um acaso do que de forma premeditada.

6 Batchen dá nome a seu livro em referência ao termo "*each wild Idea*" usado em 1794 no texto do pintor Thomas Watling, *Letters form na Exile at Botany-Bay*, para descrever aos espectadores de seus quadros o que deveriam esperar de suas imagens, declarando a dificuldade de representar, por palavras ou imagens, as características das desconhecidas paisagens onde havia sido exilado.

7 Descartes (2003, p.28) afirma: "Reconheço certamente que nada do que posso compreender através da imaginação pertence ao conhecimento que tenho de mim próprio".

sistema de representação de subjetividade expressionista, nascendo, desta forma, o desejo de um tipo de representação que viria a ser chamada “fotografia”.

Foucault (2007) ressalta que o interessante dessa crise é a natureza da própria representação, e esse deslocamento é tudo o que é preciso para derrubar a base de todas as reflexões do pensamento ocidental. Ao investigar a emergência de diversos conceitos e mecanismos sociais que emergiram na virada para o século XX, chega-se à definição de *aparato* como um instrumento, que em determinado momento histórico foi criado para responder a uma necessidade urgente, um instrumento com uma função estratégica dominante, inscrito como um “jogo de poder”. Os aparatos estariam sempre conectados a determinadas coordenadas do conhecimento, as quais emergiram a partir deles e que os condicionam, consistindo em estratégias de relações de força, dando suporte e sendo suportados por determinados tipos de conhecimento.

A fotografia, desta forma, faz parte de uma série de mecanismos que marcam uma forma específica de ver e experimentar o mundo, materializando um exercício de poder que penetra nas estruturas dos corpos e converte-se em tecnologia política destes.

Para Crary (1992), o desenvolvimento e o evento fotográfico anteriores a 1850 se deram meio a uma profunda transformação da natureza da visualidade. Mudança epistemológica que talvez represente uma quebra ainda maior do que aquela que separou o imagético medieval da perspectiva do Renascimento.

Como vimos, a complexidade desse novo sistema de representação é explicitado como um desejo expresso pelos profotógrafos em termos circulares e contraditórios, remanescentes da consideração de Foucault (2007) sobre o panóptico. Percebemos, então, na história da fotografia uma incerteza filosófica carregada em problemas de nomenclatura e articulação.

Para Vico (1988), são os momentos de incerteza, de uma não compreensão total dos fenômenos, que geram as condições necessárias para uma verdadeira criação, a invenção de novas linguagens e poéticas. Apesar de já não mais possuímos a natureza poética dos primeiros homens, ela se encontra em nós em potência, e o acesso a ela nos é concedido pela imaginação. Podemos, assim, arriscar dizer que, da mesma forma que os trovões e relâmpagos incompreendidos pelos homens dos primórdios fizeram com que estes criassem explicações poéticas para lidar com o desconhecido, esse período de mudança epistemológica, do qual nos fala Crary (1992), foi o que possibilitou e exigiu a criação de uma imagem-pensamento que permitiria representar a si e ao mundo.

A concepção fotográfica é, neste sentido, uma questão histórica complexa. O fenômeno estranho desse evento se inscreve no espaço deixado em branco pelo colapso repentino de uma mudança epistemológica da sociedade ocidental. Parece-nos, portanto, que o desejo de fotografias surge como uma extremidade localizada entre duas eras e duas formas diferentes de ver o mundo. Como um desconforto situado entre a violenta inscrição da nossa era moderna e os remanescentes do Iluminismo. Desta forma, a sensação de não ser um ou outro motivou as frustrações dos pintores, teóricos e profotógrafos da virada do século XIX a alcançarem uma nova visibilidade de si e do mundo.

Em outras palavras, as dores do parto do nascimento fotográfico foram concebidas tanto pelo legado de uma episteme pré-moderna como pela invenção de uma conjunção peculiarmente moderna de poder, conhecimento, e sujeito, de forma que a aparição de um foi possível apenas a partir do desaparecimento do outro.

O conceito-metáfora conjurado pelos profotógrafos para aliviar suas frustrações, era de um modelo de representação simultaneamente fixo e transitório. Participa igualmente do realismo da natureza e da expressão da cultura, como seu próprio nome parece sugerir: uma escrita, e por isso cultural, da luz do mundo e, portanto, da natureza. Assim, a fotografia foi concebida por essa crise epistemológica entre o relacionamento da natureza com a sua representação.

Assim, sintetizamos a natureza heterogênea da fotografia ao afirmá-la como:

imagem sempre rebelde e ofuscante que permite interrogar ao mesmo tempo o alhures e o aqui, o passado e o presente, o ser e o devir, o imobilismo e o fluxo, o contínuo e o descontínuo, o objeto e o sujeito, a forma e o material, o signo e... a imagem. (SOULAGES, 2010: p.13-14)

É interessante pensar como o aspecto expressivo e cultural esteve presente no conceito fotográfico desde antes de seu efetivo alcance. Ainda assim, durante muito tempo e ainda hoje, tanto por fotógrafos, como pelos teóricos e práticas governamentais, a fotografia é colocada como um documento realista do mundo, representando uma janela invisível para um passado real.

É nesse sentido que o autor complementa seu pensamento associando a fotografia a uma poética do vestígio:

Quem ainda poderia pensar que a foto é uma prova? Uma foto é um vestígio, é por isso que é poética. O fotógrafo é aquele que deve deixar, ou melhor, que deve criar vestígios de sua passagem e da passagem dos fenômenos, vestígios de seu encontro – fotográfico – com os fenômenos. (SOULAGES, 2010: p.14)

Para Rouillé (2009), as potencialidades da fotografia como um meio de expressão só passaram a ser legitimadas por meio de projetos e reflexões teóricas a partir da década de 1980, em um movimento que não recusa totalmente a finalidade documental, mas que propõe outras vias de acesso à fotografia, passando finalmente a consagrá-la como portadora de formas (escrita), individualidade de um olhar produtor (autor) e diálogo entre fotógrafo e fotografado (o outro).

A fotografia se configura como um esforço conceitual para reconciliar tais tensões e para resolver as incertezas representacionais que prevalecem e uma confirmação positivista de uma realidade exterior objetiva e discreta. Assim, o desejo por uma certeza positivista está mais uma vez ausente dos discursos produzidos pelos profotógrafos, apesar de que certamente aparece como uma preocupação dominante nos escritos da metade do século em diante.

Vico (1988) explica que os processos de criação ligam uma compreensão de mundo que parte da imaginação a um discurso racional, tidos como mutuamente excludentes e que, à medida que caminham para a racionalidade, as paixões e desejos motivadores dessa criação vão se disciplinando, se tornando mais proporcionais e refreados. Assim, a racionalidade se configura como uma evolução da mente ao longo da ordenação de estados históricos e sociais, não possibilitando, entretanto, a crença na existência de uma mente humana uniforme e universal.

Talvez, seja essa a razão pela qual a multiplicidade de produções dos primórdios da história da fotografia parecem ter se tornado mais homogêneas a partir do discurso moderno, e que a arte, a imaginação e multiplicidade passaram a serem vistas como uma produção de bordas da prática fotográfica. Hoje, frente à abertura que o cenário contemporâneo possibilita, tais discursos de bordas regressam ao centro, fazendo com que, nesse novo período de mudanças epistemológicas motivadas pelo surgimento do digital, reencontremos os desejos e as imaginações que nos compeliram à imagem-pensamento da fotografia.

3. O Desejo de Bayard e o autorretrato na imagem fotográfica

Uma dessas práticas fotográfica antes vistas como de borda e que hoje vem ao centro com novo fôlego, a partir do digital, é a produção de autorretratos. Aqui, pretende-se uma associação do desejo fundador por fotografias a uma vontade por

imagens poéticas sobre o “eu”⁸ e que constituem parte das memórias pessoais, das auto-narrativas e das ficções construídas sobre nossos cotidianos e corpos. Tal reflexão será fundamentada a partir do autorretrato de Hippolyte Bayard, um dos profotógrafos que reclamou a si a “invenção” fotográfica.

Vimos que a fotografia sempre se apresentou como uma imagem profundamente dividida entre arte e ciência. Rouillé (2009) evidencia essa divisão ao colocar a personalidade de Daguerre (inventor) e sua técnica de imagens nítidas sobre o metal, juntamente ao fato de receber o apoio da Academia de Ciências, em oposição à personalidade artística de Bayard (pintor e ator), sua técnica de positivo direto a qual produzia formas esfumadas sobre o papel e que, por sua vez, tinha o apoio da Academia de Belas Artes.

Em 1839, dois meses após François Arago, um cientista, ter anunciado a invenção da fotografia diante da Academia de Ciências e da Academia de Belas Artes, tomando, assim, abertamente o partido de Daguerre e da ciência, Désiré Raoul-Rochette apresentou à Academia de Belas Artes a técnica de Bayard como uma alternativa às imagens positivas-negativas do daguerreótipo. Nela os positivos diretos de Bayard foram apresentados como verdadeiros desenhos de efeitos encantadores, os quais podiam ser levados em viagens, comporem álbuns e serem compartilhados entre as pessoas (ROUILLÉ, 2009).

Segundo Marie-loup Sougez et al. (2009), consta-se que Bayard, ainda em janeiro de 1839, ao saber das pesquisas de Daguerre, procurou a Academia de Ciências para reportar sua técnica, mas Arago, com o objetivo de não prejudicar Daguerre, recomendou que ele não divulgasse demais seu experimento⁹.

Assim, deu-se a oposição entre o daguerreótipo e o positivo direto de Bayard, entre o metal e o papel, atizando os partidários do nítido e os adeptos do vago, os partidários do negativo em vidro e os do negativo em papel, os profissionais e os artistas. Devemos nos atentar ao fato de essas alternativas exprimem diferentes usos do processo, instituições e concepções estéticas.

Desta forma, os autores evidenciam o fato de que as concepções da fotografia como “condição de espelho” e como “mentira” surgiram ao mesmo tempo, já que um ano após o anúncio da “invenção” fotográfica por Daguerre, começou a circular

8 O “eu” na linguagem corrente é o pronome que o sujeito emprega para se designar como pessoa, tomando consciência de sua existência diferenciada em relação aos outros seres e objetos do mundo. Uma representação global de si em que reconhece como próprio seus acontecimentos psíquicos e afirma sua existência autônoma adaptando-se ao dinamismo vital imposto pela realidade.

9 Mesmo assim, em junho desse mesmo ano, Bayard organizou a primeira exposição fotográfica da história em benefício das vítimas do terremoto o qual na época havia atingido a ilha Martinica, encontrando na imprensa um eco extremamente favorável.

por Paris uma imagem de um homem que havia se afogado no Sena. No dorso da imagem podia-se ler as seguintes palavras:

O cadáver do homem que vocês vêem aqui atrás é o senhor Bayard, inventor do procedimento cujos maravilhosos resultados acabam de vê ou verão. Consta-me que há três anos este engenhoso e infatigável inventor vem trabalhando para aperfeiçoar seu invento. A academia, o Rei e todos os que viram seus desenhos, que a ele pareciam imperfeitos, os admiraram igualmente como vocês neste momento. Isso lhe proporcionou grande honra, mas não lhe deu um centavo. O governo, que havia sido mais do que generoso com o senhor Daguerre, disse que não podia fazer nada por Bayard e ele infelizmente se afogou. Oh! Que efêmeras são as coisas dos homens! Os artistas, os sábios, os jornais há tempo que se ocupam dele e hoje, depois de vários dias exposto no necrotério, ninguém o reconheceu, nem mesmo deram parte. Senhores e senhoras, passemos a outra coisa antes que seus olfatos sofram, porque a cara e as mãos deste homem começaram a apodrecer, como vocês mesmos podem ver (SOUGEZ *et al*, 2009: p.228)¹⁰.

A fotografia de Bayard aparentemente morto teria dado início a uma prática que viria a ser extremamente vibrante: a fotografia *post-mortem* e a fotografia de suicídio. Contudo, logo se soube que ele não havia se suicidado. Indignado com a preferência do governo francês por uma fotografia que representaria a verdade e objetividade científica, Bayard resolveu afirmar o seu lugar de fala como o do processo criativo, colocando em prática a macabra piada. Resultando não na primeira fotografia de um morto, mas no primeiro autorretrato, o primeiro nu, a primeira fotografia íntima e, o que os autores ressaltam como mais importante, a primeira mentira fotográfica.

Pensar em *O afogado* como um esforço original de criação e expressão é pensá-lo como uma possibilidade de diálogo. Por mais que o autorretrato do profotógrafo tenha dado início a um tipo bem específico de produção como aqui pretendemos afirmar, o ato criativo é irreversível e configura-se no encontro do autor com o seu eu fundamental.

10 Tradução livre: "El cadáver del hombre que ven ustedes aqui detrás es el del señor Bayard, inventor del procedimiento cuyo maravillosos resultados acaban de ver o verán. Me consta que hace unos três años que este ingenioso e infatigable investigador viene trabajando para perfeccionar su invento. La Academia, el Rey y todos los que han visto esos dibujos que a El Le parecían imperfectos, los han admirado igual que ustedes los admiran em este momento. Esto Le há proporcionado um gran honor pero no Le há dado um cêntimo. El gobierno, que había sido mas que generoso com el señor Daguerre, há dicho que no podia hacer nada por Bayard y el infeliz se há ahogado. !Oh! !Qué mudables son las cosas de los hombres! Los artistas, los sábios, los periódicos hace tiempo que se vienen ocupando de el y hoy, después de vários dias expepuesto em el depósito de cadáveres, nadie lo há reconocido ni lo há reclamado todavía. Señores y señoras, pasemos a outra cosa antes de que sufra viesto olfato, porque la cara y las manos de este hombre empiezan a pudrirse, como pueden ustedes ver."

Por ser fundada na duração pura da obra, a expressão das sensações é única, apesar de possibilitar ao expectador a experiência de um fragmento daquilo que sentiu seu criador. Ou seja, o esforço criativo é a busca pela expressão da identidade daquele que produz a obra e a partir da qual vemos emergir fragmentos da constituição do próprio espírito do criador (BERGSON, 1889).

Para Flores, a ironia de Bayard transforma seu despeito na constatação da possibilidade da fotografia como um ato de criação, assim, o peso do “isto-foi” carregado pelo fotográfico se transforma em “isto foi porque eu inventei” (2005, p.164).



Figura1: Foto. Autorretrato de Hippolyte Bayard, *O Afogado*, 1840.

Ao mesmo tempo, afirma-se que Bayard abriu muitas possibilidades para a fotografia: a imaginação, ficção e invenção, fazendo da sua prática o lugar da criação. Assim, a partir do autorretrato, a fotografia se viu livre para inventar e criar imagens do passado, do cotidiano e da subjetividade do sujeito.

A modernidade se consolidou com a materialização do desejo de fotografias, desejo que nutre e é nutrido por produções de narrativas auto-referenciais solidificando a preocupação central dos novos tempos.

Ressalta-se que a imagem aqui apresentada, descende de uma tradição da pintura iniciada no século XV em que os pintores passaram a se inserir em suas obras como uma forma de auto-afirmação artística de habilidades e técnicas; e como instrumento de registro dos diferentes estilos aos quais os artistas se dedicaram.

É nesse sentido que Deleuze (1999) nos lembra que o processo de criação está intrinsecamente ligado a uma relação de intensa necessidade. Essa necessidade não é de informar, mas de contra-informar, e só é eficaz quando este ato é ou se torna uma resistência.

Se o autorretrato serve como resistência a algo, é à morte, ao passar do tempo. Ao se fingir morto, Bayard expressou sua revolta e protesto, seu eu profundo, sua

técnica e os conceitos em que baseava sua arte. Dando início a uma vibrante prática que evidencia em seu ato a complexidade fotográfica: seu aspecto documental e expressivo; a memória de uma identidade e as performances às quais nos prestamos frente à câmera; aquilo que dura por toda a vida e é obtido por apenas um *clic*.

Assim, para Flores (2005), *O afogado* constitui a primeira performance na fotografia e a primeira subversão à sua verdade ao se aproveitar da aparente credibilidade da imagem mecânica para fazer um jogo irônico sobre sua veracidade.

O trecho: *Oh! Que efêmeras são as coisas dos homens! Os artistas, os sábios, os jornais há tempo que se ocupam dele e hoje, depois de vários dias exposto no necrotério, ninguém o reconheceu, nem mesmo deram parte*, no verso da imagem de *O Afogado*, se apresenta como a explicação que o narrador do texto nos oferece ao suicídio do fotografado.

Há aí uma ligação com a crítica à liquidez das relações que cresceu com desenvolvimento da modernidade e à superficialidade dominante. Tal situação é a explicação para a revolta de Bayard, fazendo com que ele agisse de maneira inesperada. Isso é o que Bergson (1889) chama de romper a crosta do 'eu' cristalizado, fazendo com que o 'eu' profundo venha à superfície.

Deleuze (1999) ressalta que somente o ato de resistência da obra sobrevive à morte, seja sob a forma de arte, seja sob a forma de luta. E a relação entre essas é a mais estreita e a mais misteriosa possível.

A evocação de imagens e de detalhes visuais em *O afogado* é a forma que Bayard encontrou para seu protesto. O texto, supostamente escrito por uma testemunha anônima, induz a percepção do escurecimento do rosto e das mãos, o que provaria o estado de apodrecimento. O bronzeado de seu corpo nos faz perceber que era verão, ou seja, a fotografia como expressão não exclui de sua prática e reflexões a documentação do real. Desta forma, Bayard constata que com a fotografia nascem duas possibilidades simultâneas e contraditórias: documentar e criar a realidade.

O "realismo" não é inerente à qualidade da fotografia e sim uma concepção fomentada socialmente, ou seja, se percebe como realista aquilo que uma cultura previamente ostenta como tal. A corrente teórica que afirma a fotografia como mero índice de um referente, janela do real, "lápiz da natureza", técnica efetuada por um "operário", sugere mais do que a natureza indicial da imagem, deprecia o estatuto fotográfico aprisionando suas possibilidades, seu devir, sua poética.

Por isso, o ato criador de Bayard e de tantos outros que tiveram suas vozes abafadas, não é negar o estatuto documental da fotografia, mas reconhecer seus

limites como marca do real e afirmá-la como o lugar da criação. Assim, seguindo a tradição de Bayard *precipitou-se, cada homem transformado em um Narciso, para olhar sua própria imagem trivial numa lasca de metal*. (BAUDELAIRE in SONTAG, 2004: p.206).

Eleger Daguerre como o “inventor”, facilitou a decisão dos historiadores da fotografia a negligenciarem de sua ontologia a dicotomia marcada pela documentação e criação, de forma que sua precisão na documentação do mundo passou a ser vista não como uma faceta de sua linguagem, mas como uma manipulação imperceptível ao observador.

Batchen (2002) nos alerta sobre o perigo em seguir o caminho histórico aqui traçado: o de meramente começar um novo início, aparentemente mais essencial e verdadeiro à identidade original da fotografia, e assumir que a questão da origem é qualquer coisa menos perigosa. Ou seja, não devemos, ao mudar o foco da questão de um momento singular da invenção para um desejo de produção coletivo que coincide com o advento da modernidade, esquecer que a emergência fotográfica é inescapavelmente perpassada por uma questão política.

Segundo Soulages (2010, p.21), quem quiser compreender a natureza específica da fotografia com o objetivo de fundamentar sua estética deve se propor a enfrentar a questão fundamental, a especificidade decisiva da fotografia: sua relação com o real. A fotografia como vestígio, como ato criativo e um ponto de vista específico foi declinada de diversas formas. Ontem, com o entusiasmo de Arago ou com a crítica de Baudelaire, e hoje, com a abordagem teórica da semiótica¹¹.

Sobre as doutrinas teóricas que afirmam a fotografia como prova e índice da realidade, Soulages (2010) afirma que ao invés de interpretarmos o “isso foi” de Barthes como “isso foi verdade ou isso foi o que aconteceu”, deveríamos interpretá-lo como “isso foi encenado” e, assim, compreenderíamos melhor a natureza da fotografia.

Para Rouillé (2009), a teoria do índice mutila a fotografia, engessa-a em estruturas invariantes e se coloca ausente tanto em seu devir como em suas

11 Compreendida como uma gênese automática, a fotografia passou a ser associada às reflexões do semiótico Charles S. Peirce e resultou em uma imagem constituída de leis gerais, de forma que foi reduzida a uma imagem passiva de registro de vestígios. Para Rouillé (2009), tais teorias tiveram o mérito de suscitar estudos minuciosos sobre o dispositivo e o ato fotográfico, mas, centradas na essência dessa imagem, excluíram o homem por trás desse processo e o conjunto heterogêneo de práticas concretas advindas da fotografia que escapavam a essas reflexões.

infinitas variações. A partir da interpretação indexal da teoria de Barthes, a fotografia não é apenas reduzida à impressão física de um objeto, mas passa a ser confundida com este. E, portanto, índice de coisas e estado de coisas, de materialidades; um aqui e um agora, ou seja, uma imagem territorializada, um decalque e não um mapa, reduzindo a fotografia e o mundo a uma realidade registrada.

Assim, pensar a fotografia como uma prática entre as tensões do real e do imaginário, é pensar na fecundidade do diálogo entre tais concepções, reatando com a pluralidade dos processos das obras e restituindo a densidade histórica, social e estética das diversas práticas fotográficas, compreendendo a fecundidade heterogênea da fotografia.

As fotografias, desde então, continuaram a oscilar entre os pólos da expressão criativa e artística da realidade e sua documentação indicial; segregação a qual, segundo o autor, é resultante das transformações dos modelos seculares do pensamento que afirmavam como antinatural a união entre arte, ciência e técnica. Assim, nos lança a pergunta que a fotografia não cansaria de fazer: se a arte poderia ser tecnológica. Depois de um século e meio de respostas categoricamente negativas, a fotografia está em vias de ocupar um lugar central no campo da arte.

4. Conclusão

O discurso do desejo de fotografias nos evidencia que a fotografia é o choque entre a ciência e a arte, a natureza e a cultura, o documento e a expressão, e nunca apenas um lado da questão. A necessidade de relacionar-se com o mundo e intervir nele faz do ato fotográfico um lugar de desenvolvimento das imagens.

O caminho histórico aqui traçado objetivou possibilitar acesso a um novo início da imagem fotográfica e, mais do que isso, assumir alguns dos riscos e perigos que envolvem a questão de sua origem. Esta origem concretiza muito mais do que desejos singulares de um sujeito determinado, mas sim desejos de produção coletivos que coincidem com o advento da modernidade, e que nesse sentido, inescapavelmente é perpassada por uma questão política.

Desta forma, a escrita da história da fotografia deve concentrar-se não apenas aos desenvolvimentos óticos e químicos, das criatividades de certos indivíduos, mas também a uma peculiar inflexão moderna entre sujeito, poder e conhecimento. Inflexão esta habitada em todas as complexidades da existência da fotografia como um evento da nossa cultura. Um começo, que uma vez já foi pensado como fixo e

dependente, é agora revelado como um campo problemático de mutáveis diferenças históricas.

A fotografia entre a perspectiva da imaginação e do racional, do documento e da expressão representa uma narrativa poética. Esta é justamente a faculdade exigida para se conhecer os assuntos humanos. Assim, imaginação poética e memória integram o mesmo processo criador, a metáfora de um autorretrato do sujeito moderno, resultando em um talento especial de uma narrativa dos pequenos e os grandes fatos da vida cotidiana, permitindo ao narrador um poder construtivo de seu mundo.

5. Referências Bibliográficas

BATCHEN, Geoffrey. "Each Wild Idea: writing photography history". MIT Press: Massachusetts, 2002.

BERGSON, HENRY. "Ensaio sobre os dados imediatos da consciência". Trad. de João da Silva Gama. Edições 70: Lisboa, 1889.

CRARY, Jonathan. "Techniques of the Observer: on vision and modernity in the nineteenth century". MIT Press: Massachusetts, London, 2005.

DELEUZE, Gilles. "O ato de criação". In: *Folha de São Paulo (Mais!)*. São Paulo, 27 de junho de 1999. p. 5.4-5.5

DESCARTES, René. "Meditações Metafísicas". Trad. de Regina Pereira. Rés-Editora: Porto, 2003.

FLORES, Laura G. "Fotografía y Pintura: dos médios diferentes?" Editorial Gustavo Gilli SA: Barcelona, 2005.

FOUCAULT, Michel. "As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas". Tradução de Salma Tannus Muchail. Ed. 9ª. Editora Martins Fontes: São Paulo, 2007.

ROUILLÉ, André. "A fotografia entre documento e arte contemporânea: entre documento e a arte contemporânea". Tradução de Constancia Egrejas. Editora Senac: São Paulo, 2009.

SOULAGES, François. "Estética da Fotografia: perda e permanência". Tradução de Iraci D. Poleti e Regina Salgado Campos. Editora Senac: São Paulo, 2010.

VICO, Giambattista. "Princípios de uma ciência nova: acerca da natureza comum das nações". Tradução e notas de Prof. Dr. Antonio Lázaro de Almeida Prado. Nova Cultural: São Paulo, 1988.