

AS FOTOGRAFIAS DE NATUREZA MORTA DO SÉCULO XIX E A ESTÉTICA DO COTIDIANO

Manuela de Mattos Salazar ¹

RESUMO

Este trabalho investiga relações entre a estética do cotidiano e as fotografias de natureza morta nas primeiras décadas após a invenção da técnica fotográfica no século XIX. Ao pensarmos este objeto como um elemento de junção entre os regimes da arte propostos por Rancière – ético, representacional e, mais enfaticamente, estético – visamos revelar o surgimento de uma cultura visual que passa a valorizar objetos da rotina cotidiana como protagonistas nas novas formas de expressão estética que despontam com a modernidade.

PALAVRAS-CHAVE: Natureza morta. Estética do cotidiano. Regime estético

ABSTRACT

This work investigates links between everyday aesthetics and still life pictures from the first decades after the invention of photography in the nineteenth-century. Understanding this subject as an element of intertwinement between Rancière's theoretical regimes of art – ethical, representational and, especially, aesthetic –, we plan to reveal the uprising of a visual culture that goes on making objects from the daily routine protagonists of the new forms of aesthetic expressions that appear alongside modernity.

KEYWORDS: Still life. Everyday Aesthetics. Aesthetic Regime.

1. O regime estético: o esplendor do insignificante

Rancière (2009) divide a história da arte ocidental em três grandes regimes de identificação. No primeiro, o *regime ético*, temos uma arte “subsumida na questão das imagens”, ligada às questões da divindade, do direito de produção, do significado. Em seguida, o *regime poético* ou *representativo* enfatiza a dicotomia poiésis/mímesis, com a arte preocupada com seus modos de fazer, de ser apreciada, e organizada pela noção de representação. Por fim, os últimos dois séculos marcam o surgimento do *regime estético*, que já não considera distinções nas maneiras de fazer, nem remete ao gosto ou ao prazer,

¹Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: manuela.msalar@gmail.com

e sim ao “modo de ser sensível próprio aos produtos da arte.” (RANCIÈRE, 2009, 32). “Os regimes da arte de Rancière contam uma história muito mais longa, que não contempla uma narrativa linear: por exemplo, o regime estético retrabalha a história, enquanto outros regimes continuam a ser praticados junto a um regime contemporâneo” (HIGHMORE, 2011, 49)².

No *regime estético* surge a Arte, em contraposição às artes, totalmente desobrigada de regras, hierarquias de temas, gêneros e artes. Trata-se de uma transformação drástica que implode a barreira mimética que distinguia os modos de fazer da arte. “Ele afirma a absoluta singularidade da arte e destrói ao mesmo tempo todo critério pragmático dessa singularidade”. (RANCIÈRE, 2009, 33-34). Para Rancière, a grande revolução estética é a ruína do sistema de práticas e regras pré-estabelecidas, e é também a ruína de uma arte cuja dignidade se estabelece pela dignidade de seus temas. Longe dessa hierarquia rígida, que colocava, por exemplo, a tragédia acima da comédia, a pintura religiosa acima da pintura de gênero ou de paisagem, o regime estético da arte traz a noção de que tudo é matéria para a arte. “Nesse sentido, a revolução estética é a extensão do domínio da linguagem e da poesia ao infinito” (RANCIÈRE, 2003, 205)³. A ideia central deste regime da arte seria então a igualdade e o anonimato, em um processo de tornar a beleza anônima, de buscar a poesia imanente em qualquer coisa, em qualquer lugar.

Dentro deste regime, Rancière destaca o surgimento das artes *mecânicas* na modernidade, como fotografia e cinema, que promovem uma modificação de paradigmas na arte, além das novas relações tecnológicas: a possibilidade de dar visibilidade às massas, ao *qualquer um*, que passa a ser detentor de uma “beleza específica”. “De acordo com a lógica do regime estético da arte, para que a fotografia ou o cinema pertencessem à arte, seus assuntos primeiro deveriam pertencer. Tudo que poderia ser tomado por um piscar de olhos já deveria ser suscetível a se tornar algo artístico” (RANCIÈRE, In: GUÉNOUN, 2000, 253)⁴. Assim, “a glória do *qualquer um*” (RANCIÈRE,

² Tradução nossa: “Rancière’s regimes of art tell a much longer history and one that doesn’t participate in a linear narrative: for instance the aesthetic regime reworks history, while previous regimes continue to be practised alongside a contemporary regime”

³ Tradução nossa: “In this sense, the aesthetic revolution is an extension to infinity of the realm of language, of poetry.”

⁴ Tradução nossa: “According to the logic of the esthetic regime of art, in order for photography or the cinema to belong to art, their subjects first had to belong to art.

2009, 48), a libertação temática que possibilita o entendimento da fotografia como um modo legítimo de fazer estético, dá-se não por sua natureza técnica, ou pelas maneiras de imitar a arte, mas por esta maneira de tornar o anônimo um objeto de estetização. Para Rancière, há um esplendor inerente ao insignificante. Ao dar-lhes significado, as obras de arte o reconhecem, e, como destaca Highmore (2011), passam a nos sensibilizar para as texturas e ritmos da vida cotidiana, transformando nossa vivência deste cotidiano.

Como exemplo, Rancière relembra Benjamin, que em *A Pequena História da Fotografia* ([1931] 2012), enxerga a introdução da fotografia no mundo das artes através de David Octavius Hill, não por suas ambiciosas composições picturais, mas por suas fotografias de pessoas anônimas. Em uma das mais célebres frases sobre fotografia, Benjamin destaca haver algo de “estranho e de novo” na imagem de David Octavius Hill, algo que se encontra preservado na vendedora de peixes de New Haven, fotografada entre 1843 e 1846 por David Octavius Hill e Robert Adamson, (Figura 1): em seu discreto olhar para o chão, no seu recato “tão displicente e tão sedutor”. Nele, “preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também aqui ainda é real, e que não quer reduzir-se totalmente à arte” (BENJAMIN, 2012, 100). Na imagem, os observadores estariam sempre buscando a “pequena centelha do acaso”, a marca do tempo e da realidade que chamuscou esse retrato há mais de um século. Queremos “encontrar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje no “ter sido assim” desses minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que, olhando para trás, podemos descobri-lo” (Idem, 100).

Everything that could be taken in by a glance had to have been already susceptible to being something artistic (...)



FIGURA 1 – Mrs Elizabeth Jonhntone Hall, pescadora, David Octavius Hill e Robert Adamson, 1843-1846

FONTE – National Gallery Scotland - <http://bit.ly/2arRg1p>

Este é o contexto em que a modernidade desperta, quando a literatura, as artes visuais e a ciência passam à visão dos grandes acontecimentos para “identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária, explicar a superfície pelas camadas subterrâneas e reconstituir mundos a partir de seus vestígios” (RANCIÈRE, 2009, 49). Na fotografia, isso acontece aos poucos, com a liberação da câmera por menores formatos e obturadores mais velozes, que possibilitam mais mobilidade, mais aproximação, mais cotidianidade. Para Rancière (2011, 11)⁵, ao abordar a “prosa do mundo” a arte se redefine por esses mergulhos, trocando “as idealidades da história da forma e do quadro, pelas do movimento da luz e do olhar”. Assim, ela constrói seu próprio domínio, diluindo qualquer especificidade sobre o que representa, e borrando as fronteiras que a separavam do mundo cotidiano.

Para melhor refletirmos sobre os *regimes* de Rancière e sobre o gradativo crescimento de uma estetização do cotidiano no século XIX a partir da difusão da arte fotográfica, propomos investigar as fotografias de natureza morta das primeiras décadas desde a apresentação pública da invenção fotográfica em 1839, na França. Consideramos esse tipo de representações de objetos um ponto de encontro entre os regimes da arte propostos por

⁵ Tradução nossa: “(...) las idealidades de la historia, la forma y el cuadro por las del movimiento, la luz y la mirada (...)”

Rancière: ao se conectarem com as significações inerentes ao gênero da natureza morta, ligadas à morte, à transitoriedade e à desaprovação religiosa da acumulação de bens e conhecimentos, essas fotografias integram-se ao *regime ético*; ao dialogarem com discussões sobre a durabilidade material das coisas no mundo, as demonstrações de riqueza, de intelectualidade, elas podem ser ligadas ao *regime representativo*; mas sobretudo, elas se inserem em um contexto crescente do apreço pelo banal, pelo comum, e pelo indivíduo na sociedade, características marcantes da modernidade e recorrentes no *regime estético*. Essa composição multifacetada as torna um objeto preñado em contradições e em vieses reveladores sobre uma cultura visual que nasce no século XIX, mas permanece arraigada ao nosso regime do *contemporâneo*.

Durante minha pesquisa de mestrado sobre a estetização do cotidiano, constantemente enxergava paralelos entre estas fotografias de natureza morta e as imagens compartilhadas na rede visual Instagram. As fotografias de objetos como xícaras de café, vasos de plantas, roupas, frutas sobre a mesa pareciam reflexos de algumas das mais antigas fotografias. Se ignorarmos a distância técnica entre uma imagem do Instagram e um daguerreótipo do século XIX, como esta foto do usuário do Instagram @elifcet e esta imagem de Henri Le Secq de 1852 (Figura 2), podemos vislumbrar uma sensibilidade semelhante no que diz respeito à representação de objetos do cotidiano. Excluídas de seu contexto de usabilidade, as frutas compõem um dos assuntos mais marcantes deste gênero da expressão estética que visamos investigar.



FIGURA 2 – Frutas no Instagram e em fotografia *Still Life* de Henri Le Secq (1852)

FONTE – Aplicativo Instagram, usuário @Elifcet em 22 de novembro e Museum of Modern Art (Moma) - <https://www.moma.org/collection/works/48082?locale=en>

Como afirma Bryson (1990, p.8), embora as naturezas mortas sejam uma presença marcante em nossa “móvel cultural”, “a sua inevitabilidade e indispensabilidade não ajudaram a gerar muita correspondência em luz (ou calor) na discussão crítica”⁶. No passado, a rejeição deste gênero pictográfico aos últimos degraus da escada hierárquica da representação também pode ter inibido sua constância como um objeto de pesquisa. Contudo, esta intuição em relação ao Instagram, alguns estudos a respeito e, sobretudo, o crescente interesse entre os estudiosos da *estética do cotidiano* em olhar para as “pequenas coisas da vida” nos despertam o desejo de investigarmos estas fotografias.

2. Naturezas mortas: diálogos entre objetos

A divulgação pública da técnica fotográfica em 1839 na França e sua difusão por diversos países ao longo do século desperta também novos modos de ver e de fazer na cultura visual da época. Nas primeiras décadas, as fotografias de naturezas mortas figuram entre os principais gêneros fotográficos, como reminiscências diretas das pinturas a óleo, frutos de uma tradição pictórica com origens remotas na antiguidade. Por definição, entende-se por natureza morta a representação de arranjos de objetos inanimados, como comida (em especial, frutas e caça), plantas, tecidos e outros. As composições variam em uma escala de detalhamento que vai dos arranjos mais simples em cenários domésticos às luxuosas e elaboradas cornucópias.

Podemos descrever como naturezas mortas certas pinturas funerárias egípcias, e também encontramos afrescos que poderiam ser classificados neste gênero em resquícios de pinturas e murais da Grécia antiga e do império romano (Figura 3). Apesar de objetos terem continuado a serem representados durante toda a história da arte, é somente após o Renascimento, quando o icônico quadro “*Frutas na Cesta*” (1594-1598), de Caravaggio (Figura 3) marca o

⁶ Tradução nossa: “cultural furniture”, “its inevitability and indispensability have not helped it generate much corresponding light (or heat) in critical discussion”.

retorno ainda tímido a este tipo de representação, que se configura um gênero pictórico específico.



FIGURA 3 – *Natureza morta com pêssegos*, encontrada nas ruínas de Herculano e *Frutas na Cesta*, Caravaggio, (1594-1598)

FONTE – Ambas Domínio público

O gênero passa a ganhar força no século XVI e floresce com intensidade na Holanda do século XVII, através de pinturas a óleo retratando arranjos suntuosos, inspirados na exótica flora encontrada nas colônias, banquetes luxuosos e objetos que celebram a natureza, as riquezas materiais e as ideias cristãs e filosóficas da época. Esse tipo de pintura se volta para o ambiente doméstico para passar a atender às necessidades de um mercado de arte para a burguesia emergente. Posteriormente, na pintura praticada nas academias de Belas Artes do século XVIII e XIX, principalmente na Inglaterra e na França, as naturezas mortas figuram como o último gênero em uma hierarquia de relevância, que designa as pinturas históricas e religiosas como

mais importantes, seguidas por retratos, pinturas “de gênero”, paisagens, pinturas de animais e só então pinturas de objetos.

Com a retomada deste aspecto da cultura visual no século XVII, foi preciso nomear o gênero. No primeiro livro histórico sobre a arte, a *Vida dos Artistas* (1550), Giorgio Vasari se refere a essas pinturas como “*cosi natural?*”, ou seja, os objetos transcritos em sua forma original. No século dezessete, surge na Holanda a terminologia “*stilleven*” (significando “calma” ou “vida estática”), que aparece então no inglês como “*still life*” e no alemão como “*stilleben*”. Para Font-Réaulx (2012), essas expressões tratam da natureza como algo vivo, mas lidam com uma certa tranquilidade nos objetos e com a ideia de duração. “(...) Selecionar um estado específico entre os elementos implica que a calma que eles exalam na pintura foi antecedida por certa desordem e será seguida por uma subsequente decadência”. (FONT-RÉAULX, 2012, 177⁷). Assim o nome que carrega em si contradições – que também perpassam os nomes que o gênero ganhou o século XVIII, em francês, italiano e português: “*nature morte*”, “*natura morta*” e “natureza morta” – reflete os componentes simbólicos e meditativos destas representações de objetos, que combinam o mundo natural com o manufaturado, apresentando-nos a diversidade da vida e sua transitoriedade, simbolizada pela escolha do instante específico a ser representado, normalmente um de fartura, de exuberância ou florescimento. No espanhol, contudo, podemos atribuir um olhar muito mais terreno a estas pinturas, a partir do uso do nome “*bodégon*” (algo como despensa ou taberna), muito mais doméstico e tautológico. Também é comum ver atribuído às naturezas mortas a denominação “*vanitas*” (do latim, adjetivo relacionado ao vazio), quando a pintura exhibe conotações religiosas, e discute a falta de valor espiritual dos objetos materiais e do conhecimento científico, através da presença de objetos simbolizando a morte, como caveiras, ou o tempo, como ampulhetas.

As naturezas mortas carregam em si um tipo específico de linguagem poética que, como afirmou Denis Diderot na ocasião do salão artístico de Paris em 1767, têm regras menos óbvias e mais secretas do que as de outros gêneros.

⁷ Tradução nossa: “Such expressions treat nature as a living thing. Endowing it with specific qualities, of tranquility and Peace, they call upon na idea of duration; selecting a specific state among the elements implies that the calm they exalt in the painting followed some earlier disorder in the arrangement and preceded their subsequet decay”

Ao refletir sobre esse tipo de pintura, John Berger (2000) considera que se tratam de afirmações sobre encontros entre coisas que, apesar da efemeridade evidente, permanecem juntas indefinidamente, através da representação. Para realizar uma natureza morta, o artista deve estudar o avizinhamo das coisas, as maneiras como elas convivem em harmonia (ou não), como se interseccionam, se sobrepõem, se separam. “Na zona de segurança e silêncio das naturezas mortas, a visibilidade dos objetos se torna eloquente” (BERGER, 2000)⁸. Em resumo, a natureza morta parece retratar intensos diálogos entre os objetos, mas não apenas entre eles. Ao olhar para pinturas do espanhol Francisco de Zurbarán (1598-1664) (Figura 4), Berger vê muito além dos vasos pintados sobre uma estante. Para ele, esses objetos estão ali não apenas por sua materialidade, mas para evidenciar uma profunda escuridão na presença de um fundo infinito, insinuando a eternidade do imaterial.



FIGURA 4 – *Bodegon com cacharros*, Francisco de Zurbarán, 1650

FONTE – Museo del Prado - <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/bodegon-con-cacharros/bdd71dfb-cde5-440e-87a2-48d8c64060dd>

No clássico *Ways of Seeing*, Berger afirma que as pinturas de natureza morta também demonstram mais do que a virtuosidade dos artistas: elas confirmam as riquezas e o estilo habitual de quem as compra e as exhibe nas paredes. “A mercadoria se tornou o assunto das obras de arte” (BERGER, 1972, 99)⁹. Saisselin (1976) destaca, por exemplo que, na cultura do consumo nascente do século XVIII, a classe que podia consumir era pequena e privilegiada, enquanto a classe dos produtores era pautada na subsistência e na

⁸ Tradução nossa: “In the safety zone and silence of still lifes the visibility of objects becomes eloquent.”

⁹ Tradução nossa: “Merchandise became the actual subject-matter of Works of art”

produção dos artigos luxuosos para serem consumidos, que eram, então, tão valiosos e belos que passaram a ser reconhecidos como dignos de serem representados. Para ele, as naturezas mortas são como retratos daqueles que as possuem.

3. Fotografias de natureza morta do século XIX: temporalidades singulares

É toda essa a carga de significados e interpretações que o gênero das naturezas mortas carrega, portanto, quando passa também a ser realizado pelos primeiros fotógrafos da história. Para historiadores como Font-Réaulx (2012) e Hannavy (2008), foi a tecnologia que primeiro influenciou a frequente opção pelo gênero natureza morta, devido aos longos tempos de exposição que as primeiras técnicas fotográficas como daguerreótipos e talbótipos exigiam. As superfícies pouco sensíveis demandavam uma maior quantidade de luz e, portanto, longos tempos silenciosos para o processamento dos químicos, o que significa que, até mais ou menos 1860, era muito difícil retratar com definição pessoas e assuntos em movimento. As naturezas mortas, portanto, permitiam um maior grau de controle de luz, de fotometria, temporalidade, tons, texturas e de arranjos para esses fotógrafos. A efervescência dessa época também estimula uma série de discussões sobre o *status* da fotografia em relação a outras artes, o que faz com que os primeiros fotógrafos se aproximem de temas já estabelecidos nas artes como as naturezas mortas, as paisagens e as paisagens urbanas. Muitas fotografias a partir de 1839 retratam temas similares aos das pinturas de séculos anteriores: arranjos florais ou de frutas em mesas, conchas, estátuas, caça, espécies botânicas. O desenvolvimento da técnica nas décadas posteriores, e a consequente diminuição dos tempos de exposição, contudo, não impactaram em uma diminuição significativa deste tipo de fotografia; retratar objetos em contextos isolados é, inclusive, algo ubíquo na fotografia contemporânea.

Nas imagens de natureza morta remanescentes de alguns pioneiros da fotografia, como Louis Jacques Mandé Daguerre, Henry Fox Talbot, Nicéphore Niepce e Hyppolite de Bayard, não encontramos uma seleção aleatória de objetos. “Ao contrário, cada inventor escolheu um elemento natural específico, sem dúvida para manter seus gostos e interesses, que

oferecesse uma maneira de mostrar seu processo e sua habilidade” (FONT-RÉAULX, 2012, 179-181¹⁰). Niépce, por exemplo, tinha um estilo remanescente do francês Jean-Baptiste-Siméon Chardin, o mais célebre pintor de naturezas mortas do século XVIII. Já Talbot focava seus interesses na botânica, na tentativa de promover a popularização do uso científico de sua forma de fotografia (Figura 5). E temos ainda as naturezas mortas de Daguerre e de Bayard (Figura 6), que traziam à tona o gosto por uma atmosfera de gabinete de curiosidades, da informalidade caótica dos estúdios de pintura.



FIGURA 5 – *Photogenic drawing - Wrack* – Henry Fox Talbot, 1839

FONTE – Met museum - Harris Brisbane Dick Fund, 1936 -
http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/36.37_25/

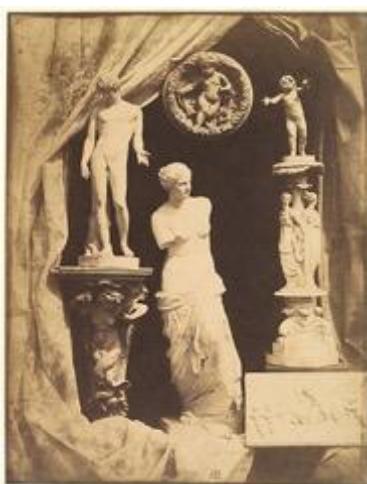


FIGURA 6 – *Still life with statuary* – Hippolyte Bayard – 1850

¹⁰ Tradução nossa: “On the contrary, each inventor chose a specific natural element, doubtless in keeping with his tastes and interests, which offered him a way of showing off the process and his skill”.

FONTE – Met museum - Gilman Collection, Purchase, William Talbott Hillman Foundation Gift, 2005 <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/285907>

De fato, duas das mais antigas fotografias conhecidas podem ser consideradas naturezas mortas: *La Table Servie* (Figura 7), heliografia de Niépce de aproximadamente 1826 e *Nature Morte* (Figura 8), daguerreótipo produzido por Daguerre em 1837. As duas imagens se conectam à história visual precedente das naturezas mortas, mas exploram os novos padrões temporais e espaciais que a fotografia proporciona. Na foto de Niépce, temos uma mesa posta, coberta por toalha, e sobre ela, encontramos potes, copos, talheres e um jarro. Produzida antes do anúncio oficial da descoberta da fotografia, é ainda bastante difusa, com pouca nitidez e clareza nas formas dos objetos, mas a composição já demonstra a intenção de retratar uma cena comum retirada dos acontecimentos da vida doméstica, em uma antecipação do estilo mais realista de fotografia que se estabeleceria no século XX.



FIGURA 7 – *La Table Servie* – Nicéphore Niépce – aproximadamente 1826

FONTE – Musée Nicéphore Niépce, Chalon-sur-Saône

Já *Nature Morte*, um dos primeiros daguerreótipos, reflete o gosto pela erudição e a paixão pelos inventários, pelas coleções de objetos do europeu do século XIX, que impulsionou a criação de diversos museus na época. Sobre esta imagem, Batchen (1997) explica que Daguerre teria selecionado determinados objetos – uma cópia de obra em baixo-relevo de Jean Goujon, pinturas emolduradas, esculturas de gesso – por sua proximidade com esta cultura dos museus da época, na esperança de tornar a fotografia mais legítima como uma forma de arte. Contudo, como observa Font-Réaulx, curiosamente os elementos escolhidos por Daguerre e suas naturezas mortas costumavam

aparecer como coadjuvantes no fundo das pinturas, compondo o espaço do estúdio, e não como protagonistas de obras pictóricas.



FIGURA 8 – *Nature Morte*, Daguerre, 1837

FONTE – Domínio público

Nas imagens aqui colocadas, podemos analisar um entrelaçamento entre os regimes *representacional* e *estético*, na maneira como promovem uma deferência aos objetos de arte e aos modos de ser particulares e hierárquicos da arte ao mesmo tempo em que inserem no campo da expressão estética objetos efetivamente retirados da vida cotidiana, e da absoluta banalidade como copos, garrafas, cortinas e objetos de decoração. O estranhamento dessas imagens se encontra neste limiar entre as sensibilidades do século XIX e do período que o precede. Está entre os modos de ver da modernidade, na forma da própria técnica fotográfica e de um olhar cientificista e pioneiro; e nos modos de ver anteriores, como enfatiza a presença de expressões neoclássicas, como estátuas, pinturas e outros objetos que denotam tempos passados. A mistura também promove choques de temporalidades e diálogos com períodos ainda mais anteriores da trajetória das naturezas mortas na história da arte.

Podemos listar outros nomes importantes das primeiras décadas da fotografia de natureza morta como Adolphe Braun, Jules Dubosco, Henri Le Secq, Roger Fenton, Charles Aubry e Charles Jones, entre outros. Todos realizam experimentos nos espectros tonais e de luz, e exploram as novas tecnologias de captação, de fixação e de exposição para transformar objetos através das qualidades temporais peculiares da fotografia. Planta-se aí a semente para o trabalho experimental de fotógrafos como Karl Blossfeldt,

Irving Penn ou Paul Outerbridge, desenvolvido na primeira metade do século XX. No escrutínio calculado da vida cotidiana, na criação de paralelos entre objetos e metáforas, na representação de simbologias ancestrais, na ênfase do consumo através da valorização dos objetos, as fotografias de natureza morta do século XIX podem nos fornecer muitas pistas sobre a fotografia praticada atualmente. “As naturezas mortas exaltam a banalidade dos assuntos que retratam através de virtuosidade técnica e oferecem um bom lembrete da materialidade da existência”. (RHODES, Kate In: HANNAVY, 2008, 1346¹¹)

Das fotografias pesquisadas (que podem ser visualizadas no link: <http://goo.gl/5BXUss>), uma que nos chama atenção especial é (Figura 9): *Still life of the washwoman* (Natureza morta da lavadeira), do fotógrafo alemão especialista na técnica do colódio Hermann Krone, de uma cena retratada em estúdio, em 1853. Nela, temos a ideia de uma lavadeira representada através dos objetos de seu uso mais cotidiano: baldes, bacias, panos brancos, jarros, colheres, cestos. O fundo preto acortinado do estúdio concede certa importância aos objetos, que, em outros contextos, nos pareceriam completamente banais. As linhas bastante nítidas, e o contraste marcado típico das imagens da época nos concedem a impressão dessa temporalidade fotográfica típica de outros tempos.

¹¹ Tradução nossa: “Still lifes exalt the banality of the subjects they depict through technical virtuosity and they offer a sharp reminder of the materiality of our existence.”



FIGURA 9 – *Still life of the washwoman*, Hermann Krone, 1853

FONTE – Deutsches Museum, Munique

Ao mesmo tempo em que tudo parece bastante estático, há, contudo, um certo frescor nos alvos lençóis e na maneira como foram deixados ali, amassados, pendurados. Esses panos, tão bem delineados pela técnica fotográfica parecem explicitar uma temporalidade urgente. É como se um instante atrás, a lavadeira tivesse sido chamada em um outro afazer ou tivesse ido checar as demais peças no varal. Mesmo que fique claro que esta fotografia é uma montagem, o arranjo evidencia uma intenção de reproduzir a cena como se diretamente retirada da realidade tangível do mundo banal. Ao escolher para retratar uma cena corriqueira como esta, Krone opta por conceder um olhar estetizado sobre a vida cotidiana, sem que seja necessário recorrer aos clichês das fotografias “de gênero”, de montagens teatrais e artificiais. Na reprodução de Krone, enxergamos um paralelo com a imagem da pescadora de David Octavius Hill e Robert Adamson, na maneira como ambas selecionam seus assuntos em espaços pouco abordados da cultura visual do século XIX. Fotos como estas se tornarão cada vez mais comuns no século XX, e se livrarão da necessidade da montagem, a partir da liberdade proporcionada por câmeras menores e rolos de filmes.

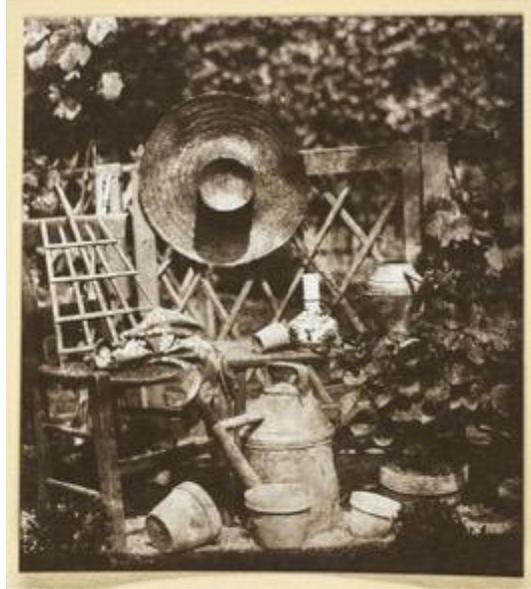


FIGURA 10 – *Composition au chapeau*, calótipo de Hippolyte Bayard – 1842

FONTE – Art Institute Chicago -

http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/23765?search_no=1&index=6

Uma década antes, Bayard já havia produzido uma composição que dialoga com a fotografia de Krone. Neste calótipo de 1842 (Figura 10), observamos uma primeira diferença importante: a luz natural e o cenário do jardim aproximam esta montagem de uma cena efetivamente cotidiana. Mas aqui também nos encontramos com esta casualidade calculada, no copo caído, nos vasos “deixados ali”, no pano amassado sobre a cadeira, no chapéu sem dono deixado sobre a cerca. Algo nesta cena nos parece pouco provável, pela própria disposição dos objetos: é claro o intuito estético do cuidado para que a luz valorizasse cada peça deste quebra-cabeça estetizado. Aparenta exaltar o clima bucólico, campestre e dominical da composição, inspirando a contemplação e a exploração da natureza. O fotógrafo era, de fato, conhecido pela teatralidade de suas imagens, pelo uso de montagens e pela exploração do lado mágico que o congelamento do clique pode engendrar na realidade. É, portanto, com certa surpresa que encontramos este calótipo, que, mesmo cuidadosamente produzido, parece buscar uma aproximação mais efetiva com a realidade cotidiana.

Nos arquivos de Claudine Sudre (Figura 11), encontramos uma foto no que aparenta ser o mesmo local, em algum outro momento (a trepadeira já ocupa toda cerca). A presença humana (talvez o próprio Bayard) transforma a

cena, dá outros contornos, mas também denota certa cotidianidade incomum às fotografias primordiais. A imagem nos lembra novamente Benjamin (2012, 103), para quem “as dobras de um vestuário, nessas imagens, duram mais tempo”, sobre o casaco dobrado de Schelling em um retrato de Nadar. “As formas que ele assumiu no corpo de seu proprietário fazem jus às rugas de seu semblante” (Idem). Na foto de Bayard, a calça e o casaco amassado, junto ao pano jogado sobre o banco, nos expõem as temporalidades singulares e auráticas das fotografias do século XIX, e, de algum modo, a sua magia.



FIGURA 11 – *Le Jardin*, calótipo de Hippolyte Bayard – data não encontrada

FONTE – Coleção Claudine Sudre – Biblioteca Municipal de Lyon - <https://www.bm-lyon.fr/expo/11/sudre/claudine-sudre.php>

4. Estética do cotidiano: ecologia de afetos

Ao refletirmos sobre estas fotografias de natureza morta do século XIX, em relação às teorias de Rancière, vislumbramos uma tentativa de unir a representação de objetos comuns à rotina com as sensibilidades da expressão estética e da arte. Ao integrarem a cultura visual da modernidade, estas imagens se inserem neste contexto gradual de valorização do cotidiano nas artes visuais, na literatura, no teatro e no universo estético como um todo.

De fato, a sinuosa trajetória da “estética” nem sempre a conectou diretamente à ideia do belo ou a da arte. A origem etimológica da palavra nos remete ao vocábulo grego *aisthesis*, designando nossas sensações, percepções, a

consciência, o discernimento. Highmore (2011) mostra que, inicialmente, a estética apontava, com imprecisão e inquietação, para o mundo confuso das percepções. Em 1750, Baumgarten a legitima como campo filosófico, com maior ênfase sobre as faculdades sencientes, inaugurando uma especialização dentro dos estudos epistemológicos, que analisa, por exemplo, as paixões, os gostos, os sentimentos e a moral. Posteriormente, ao pensar a estética, filósofos como Hume, Kant, e Schiller, não afunilam suas reflexões para a arte e os artistas, e sim para a “experiência subjetiva, e para a maneira como as paixões e afetos circulam através do mundo humano de coisas” (HIGHMORE, 2011, p. XI¹²).

Tais significações encontram-se aparentemente diluídas nos atuais usos corriqueiros da palavra. Esteta aquele que ou estuda o mundo das artes, ou aprecia o belo como um valor essencial, mas esteticista é alguém que se dedica a trabalhar com a “beleza” em tratamentos cosmetológicos para cabelos, face e corpo. O domínio da sensação e das percepções físicas parece, portanto, desaparecer nas maneiras corriqueiras de pensarmos a “estética”, mas transparece em outros substantivos que têm também sua origem etimológica na palavra *aisthesis*, como por exemplo, anestésiar (tornar insensível, bloquear sensações), sinestesia (uma mistura de sensações) ou hiperestesia (um excesso de sensações). “Se os anestésicos nos confundem e nos entorpecem, para que não sintamos dor ou prazer, faria sentido vermos a estética como seu inverso: nossa animada sensibilidade ao estímulo de dentro e de fora” (HIGHMORE, 2011, X¹³).

Neste sentido, o potencial de despertar reflexões sobre experiências não é exclusivo das obras de arte, sendo encontrado em uma série de objetos cotidianos, que podemos contemplar e que incitam diferentes formas de sensações em nossa vivência do banal. Podemos nós ter encontros estéticos com árvores, casas, rios, mares, cidades? Segundo Highmore, se a estética nomeia as nossas produções do ordinário e do extraordinário, as experiências associadas às artes, ela também designa, de maneira mais fundamental, um

¹² Tradução nossa: “(...) the subjective experience and to the way that passions and affects circulate across our human and thingly world”

¹³ Tradução nossa: “If anaesthetics befuddles and dulls us, causing us to not feel pain or pleasure, it would make sense to see aesthetics as the inverse of this: our lively sensitivity to stimulus from without and within”

mundo de intensidades oscilantes de afeto que se congregam e se dissipam na sociedade. Ou seja, ao lado das obras de arte, os objetos do cotidiano nos impactam de diferentes maneiras, provocando novas percepções, sentimentos e ações.

Diferentemente das obras de arte, esses objetos e cenas cotidianos não requerem um momento de apreciação estética específico, focado ou desinteressado. Em seu “estar lá”, esses objetos rotineiros de nosso entorno, tudo aquilo que de alguma maneira nos afeta, mesmo que discretamente, mesmo que despercebido, provocam movimentos e deslocamentos em nossas vidas. Para Highmore (2011, XII)¹⁴, “enquanto poucos podem afirmar que suas vidas estão impregnadas de beleza, muitos admitem, eu espero, ter algum senso de beleza que pontue sua vida cotidiana”. “A beleza pode iniciar uma efervescência repentina que ilumina algumas coisas, enquanto coloca outras na sombra”. (Idem, XIII¹⁵). Trata-se de um processo sem regras pré-estabelecidas e bastante transitório: o que é comum para uma pessoa pode ser extraordinário para outra. O cotidiano não é padronizado, é um processo onde práticas, sentimentos, condições passam de regulares para irregulares, de incomuns para comuns.

É neste tecido cotidiano que encontramos certa infusão de beleza nas atividades e nos acontecimentos mais mundanos: o nascer e o pôr do sol, um vaso de flores sobre a mesa, um prato de comida colorido, uma partida de futebol perfeita, a flor caída na calçada após a chuva, um pássaro que cruza nosso caminho no meio da cidade, uma criança sorrindo no acúmulo de rostos cansados de um ônibus. Pela raridade com que transparece na trama cotidiana de nossas vidas, a beleza anima sua estrutura que muitas vezes pode parecer monótona ou entediante. O cotidiano nos parece indiferente e tedioso, mas isso se deve à dissipação dos sentimentos de afeto, dos arrebatamentos, nos afluentes do dia-a-dia. Para Highmore, ecologia é o termo que melhor se adapta na descrição deste universo onde nossos afetos sempre são como um tempero raro entre os não-afetos, na insipidez da rotina, repleta de muitas coisas com as quais não nos identificamos.

¹⁴ Tradução nossa: “While few could claim that their daily life was suffused with beauty, many would, I hope, have some sense of beauty punctuating their daily life”.

¹⁵ Tradução nossa: “Beauty can initiate a sudden effervescence that casts a light which illuminates some things while casting shadows over others”.

Saito (2007) observa que podemos passar a vida achando que não há nada esteticamente significativa em nossa experiência cotidiana com determinados objetos. Mas, estejamos nós atentos ou não, existem, de fato, muitas problemáticas estéticas envolvidas em nossas relações cotidianas com as coisas que nos cercam, que desenvolvem ramificações sociais, políticas, ambientais. Atividades banais como cozinhar, celebrar datas comemorativas, decorar a casa afinam as sensibilidades e promovem e amplificam a apreciação estética do mundano.

Uma diferença crucial apontada por Saito é que objetos artísticos costumam ser apreciados apenas por sua estética, mesmo que possuam outras significações e usos. Temos, claro, exceções, principalmente no mundo da arte contemporânea, mas é raro que um objeto artístico afete o nosso cotidiano, atendendo necessidades, transformando o ambiente doméstico, provocando ações imediatas. Já os objetos não artísticos costumam servir, antes de tudo, a propósitos não estéticos e sua dimensão estética costuma estar arraigada ao uso. “Em nossa interação cotidiana e normal com um objeto utilitário, o estético e o prático são experienciados de forma totalmente integrada, e perdemos um pouco a dimensão de seu valor estético se removemos cirurgicamente seu valor funcional” (SAITO, 2007, 26¹⁶). A autora atribui esta exclusão da funcionalidade da dimensão estética à ideia de que, ao pensarmos sobre ela, não contemplaríamos sua superfície sensorial. “De fato, eu acredito ser um erro encontrar valor estético em objetos e atividades cotidianas somente se momentaneamente nós os isolarmos de seu uso diário e os contemplarmos se fossem objetos criados para exibição. (Idem, 27¹⁷).

Ao promover uma junção entre as esferas da arte e da vida, como ocorre no gênero das naturezas mortas, a arte pode facilitar uma transformação de atitude nas pessoas comuns, ao destacar as qualidades formidáveis que podem existir no banal. Saito, contudo, considera que vislumbrar apenas esta instância centrada na arte é ocultar uma esfera muito mais multifacetada de nossa experiência cotidiana da vida. “Mesmo que a dimensão estética de nossa

¹⁶ Tradução nossa: “In our everyday, normal interaction with a utilitarian object, the aesthetic and the practical are experienced as fully integrated and we lose some dimension of its aesthetic value if we surgically remove its functional value”

¹⁷ Tradução nossa: “In fact, I believe it is a mistake to find aesthetic value in everyday objects and activities only insofar as we momentarily isolate them from their everyday use and contemplate them as if they were art objects created specifically for display.”

vida, profundamente enraizada em nossos assuntos cotidianos, possa ser influenciada pela arte, ela opera muito independente de nossa experiência da arte” (SAITO, 2007, 40¹⁸). Um dos objetivos da estética do cotidiano é, portanto, iluminar o que negligenciamos, encontrando pérolas no zumzum da vida trivial. Explorar por trás da fachada do senso comum e entender que há sim beleza no dia-a-dia.

5. Bestiário dos afetos

No livro *Ordinary Affects*, Kathleen Stewart desenha o “habitual” através de experiências, percepções, pensamentos, encontros, que acontecem em seu próprio dia-a-dia. A autora realiza uma busca etnográfica em sua própria vida, a fim de encontrar o que seriam os “afetos habituais”. Quem, como ela, tem a percepção à flor da pele para detalhes, ironias, contradições, felicidades e tristezas da vida cotidiana pode simpatizar com sua busca pelo tecido sensível da banalidade, por elementos que perpassam nossas conversas mais simplórias, nossas ações mais rotineiras. Ao contrário do que se possa pensar, para Stewart, o habitual é inconstante em sua contradição entre vivacidade e exaustão, entre nossos sonhos de escapar sua trama tão densa de repetições, ou de viver uma vida mais simples, mais rotineira. Os afetos cotidianos movem nossas relações, as cenas de nossas vidas, através de contingências, emergências. No bestiário desses afetos, podemos descobrir impulsos, expectativas, sonhos lúcidos, encontros, empatias, estratégias, falhas, compulsões, etc. Trata-se da matéria de nossas vidas, cujo significado se encontra na intensidade que constrói, nos sentimentos e pensamentos que nos provoca, nos circuitos, rotas, conexões e disjunções que promove.

Para Stewart, a vida cotidiana ocupa grande parte de nossas capacidades, mas em sua grandiosidade, cria também uma “série de coisinhas” para sempre prestarmos atenção. Coincidentemente, a autora as nomeia “naturezas mortas”; tratam-se aqui de sensações estáticas repletas de

¹⁸ Tradução nossa: “The aesthetic dimension of our life which is deeply embedded in our everyday affairs, while it can be influenced by art, operates quite independently from our experience of art.”

movimentos vibratórios, ressonâncias, que estremecem a estabilidade da rotina, desdobrando-se em algo ainda sem nome:

A vida cotidiana também se energiza a partir de ritmos de fluxo e parada. “Naturezas mortas” (*stillifes*) pontuam seu significado: a sala de estar repleta de fitas e copos de vinhos depois de uma festa, as crianças ou os cães dormindo no banco de trás do carro após um grande (ou não tão grande) dia no lago, a coleção de pauzinhos e pedras no painel depois de uma escalada, as antigas cartas de amor guardadas em uma caixa no armário, os momentos de humilhação ou choque que de repente nos emboscam sem qualquer aviso, os momentos estranhos de desatenção quando nos vem algum mal estar estranho, os fragmentos de experiência que demandam atenção da consciência cotidiana, mas que raramente a dominam. (STEWART, 2007, p. 19¹⁹)

Essas “naturezas mortas” são como sensações que emolduramos ao acaso em nossa vivência da banalidade. Momentos, objetos, pensamentos em que nos fixamos por alguns instantes, em que suspendemos a duração, como se apertássemos o disparador para uma fotografia. Não são necessariamente imagens, embora possam ser muito semelhantes às naturezas mortas pictóricas, mas sim elementos sensitivos que retornam à mente nessa forma estática. Nossas “naturezas mortas” não são somente os grandes momentos em que gostaríamos de “parar o tempo”, pois estamos muito felizes ou agradecidos, mas os momentos onde pequenos detalhes cotidianos nos movem na direção de diversos tipos de sentimentos positivos ou negativos. Fragmentários e

¹⁹ Tradução nossa: “Ordinary life, too, draws its charge from rhythms of flow and arrest. Stillifes punctuate its significance: the living room strewn with ribbons and wine glasses after a party, the kids or dogs asleep in the back seat of the car after a great (or not so great) day at the lake, the collection of sticks and rocks resting on the dashboard after a hike in the mountains, the old love letters stuffed in a box in the closet, the moments of humiliation or shock that suddenly lurch into view without warning, the odd moments of spacing out when a strange malaise comes over you, the fragments of experience that pull at ordinary awareness but rarely come into full frame”.

metonímicos, estes acontecimentos da memória não proporcionam o todo da experiência, mas denotam algo que permanece marcado, e que se conecta a coisas que por vezes não sabemos o que são. Como a imagem que marcou a vida do personagem de *La Jetée* (1968), algumas “naturezas mortas” nos perseguem, retornando nos mais diversos momentos, outras tornam-se elementos passageiros, “afetos habituais” que nos perpassam sem deixarem marcas.

Considerações Finais

O olhar de Stewart sobre a terminologia “natureza morta” nos proporciona novos modos de ver as fotografias aqui investigadas. Se passarmos a enxergá-las talvez como registros de acontecimentos, fragmentos metonímicos de experiências, imagens marcantes talvez possamos enxergar muito além de sua aparente forma estática. Não só para seus autores, como para seus observadores, estas fotografias de natureza morta podem mobilizar novas sensações e desenvolver e retomar outras memórias em relação a objetos e cenas de nossa vivência do banal. Mesmo inseridas dentro de um contexto histórico da representação de objetos e reproduzindo alguns parâmetros encontrados em pinturas, murais e esculturas precedentes, estas fotografias transparecem grande influência da cultura visual da modernidade, que privilegia uma sensibilidade colecionadora, curiosa, científica, positivista, mas, sobretudo, como vimos em Rancière, voltada ao humano, ao indivíduo, ao qualquer um. Como ele afirma, para que a fotografia possa ser entendida como arte, antes seus assuntos e objetos devem pertencer ao domínio do artístico. Ou seja, tudo deve ser suscetível a se tornar um objeto de contemplação estética. E é neste processo de estetização da vida, que se inicia na cultura visual inaugurada a partir da prática fotográfica na modernidade, que ainda estamos mergulhados.

Embora a banalidade exerça um papel muito mais transparente nas práticas fotográficas do século XX e XXI, após esta breve investigação, acreditamos que estas primeiras naturezas mortas estão mergulhadas no processo de ascensão do cotidiano como um tema fundamental nas artes, que ganhará corpo com o passar das décadas no século XIX, através da subversão de regras da arte acadêmica. Paisagens, cenas cotidianas e naturezas mortas

chegarão ao papel de protagonistas no impressionismo, e, portanto, acreditamos que a fotografia de natureza morta do século XIX foi parte essencial deste processo de entrelaçamento entre a arte e cotidiano.

Assim, as naturezas mortas, ao se inserirem na prática fotográfica, abrem espaço para a diversificação do gênero e sua repercussão em outras formas de expressão estética posteriores, como os *ready mades*, instalações, e mesmo o hábito contemporâneo de registrar objetos, refeições e outros detalhes estetizados do cotidiano com câmeras de celulares. São, portanto, ideais para que observemos o papel que a banalidade assume nas sensibilidades visuais da época, aquelas que estruturarão aos poucos as nossas sensibilidades e estéticas contemporâneas.

REFERÊNCIAS

BATCHEN, Geoffrey. *Burning with Desire: the conception of photography*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 2012, 8ª edição revista. Capítulo: *Pequena História da Fotografia*, 99-115.

BRYSON, Norman. *Looking at the Overlooked – Four Essays on Still Life Painting*. Londres: Reaktion Books, 1990.

BERGER, John. *Ways of Seeing*. Londres: Penguin Books, 1972.

_____. *The infinity of desire*. *The Guardian*, 13 de julho de 2000, acessado em janeiro de 2017: <https://www.theguardian.com/culture/2000/jul/13/artsfeatures.art>

FONT-RÉAULX, Dominique de. *Painting and Photography – 1839-1914*. Paris: Flammarion, 2012.

GUÉNOUN, Solange. *An interview with Jacques Rancière: Cinematographic image, democracy, and the “splendor of the insignificant”*. *The Journal of Twentieth-Century/Contemporary French Studies revue d'études français*, 4:2, 2000, 249-258.

HANNAVY, John (ed). *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. New York, London: Routledge, 2008.

HIGHMORE, Ben. *Ordinary lives: studies in the everyday*. Nova York: Routledge, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: EXO experimental org; Editora 34, 2009 (2ª edição).

_____. *Aisthesis, Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial, 2013.

_____. *Politics and Aesthetics (an Interview)*, *Angelaki*, volume 8, número 2, agosto de 2003, p. 191–211

SAISSELIN, R. G. *Still-life paintings in a consumer society*. *Leonardo*, v. 9, 3, 1976, p. 197-203.

SAITO, Yuriko. *Everyday Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 2007
_____. *Aesthetics of the Everyday*. In: ZALTA, Edward (ed), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Edição Inverno de 2015). <https://plato.stanford.edu/archives/win2015/entries/aesthetics-of-everyday>, acessado em janeiro de 2017

STEWART, Kathleen. *Ordinary Affects*. Durham, NC: Duke University Press, 2007.