

O documento fotográfico: definições e deslocamentos nos primórdios da fotografia

El documento fotográfico: definiciones y desplazamientos en los inicios de la fotografía

The photographic document: definitions and displacements in the beginnings of photography

Rafael Castanheira¹, Ciro Inácio Marcondes²

Resumo

Este artigo aborda os modos de produção e uso da fotografia desde o anúncio oficial de sua invenção, em 1839, até o início do século XX. Com base em revisão bibliográfica de autores tanto desta época quanto contemporâneos, analisa não apenas o termo documento fotográfico, mas também o contexto histórico, social e cultural deste período e como o advento do novo *medium* foi marcado por uma enorme diversidade de práticas com diferentes propostas éticas e estéticas que oscilavam, muitas vezes de maneira paradoxal, entre a noção de documentação fotográfica fundada na ideia de fotografia como prova – já que esta seria um registro direto e objetivo da realidade – e o conceito de “fotografia artística” como produto unicamente da criação pictórica e pessoal do seu autor.

Palavras-chave

Documento; história da fotografia; documento fotográfico; objetividade.

Recibido: 30 de junio de 2019
Aceptado: 1 de septiembre de 2019
Publicado: 23 de diciembre de 2019

¹ Universidade de Católica de Brasília, Escola de Educação, Tecnologia e Comunicação. Contratado Doctor. E-mail: emaildocastanheira@gmail.com. ORCID: 0000-0002-2878-667X

² Universidade Católica de Brasília, Escola de Educação, Tecnologia e Comunicação. Contratado Doctor. E-mail: ciroimarcondes@hotmail.com. ORCID: 0000-0002-1462-2260

Resumen

Este artículo aborda los modos de producción y uso de la fotografía desde el anuncio oficial de su invención, en 1839, hasta el inicio del siglo XX. Con base en una revisión bibliográfica de autores de esta época y contemporáneos, analiza no sólo el termino documento fotográfico, sino también el contexto histórico, social y cultural de este período y cómo el advenimiento del nuevo *medium* fue marcado por una enorme diversidad de practicas con diferentes propuestas éticas y estéticas que oscilaban, muchas veces de manera paradójica, entre la noción de documentación fotográfica fundada en la idea de fotografía cómo prueba – ya que ella seria un registro directo y objetivo de la realidad – y el concepto de “fotografía artística” como producto únicamente de la creación pictórica y personal de su autor.

Palabras clave

Documento; historia de la fotografía; documento fotográfico; objetividad.

Abstract

This article deals with the production and use methods of photography since the official announcement of your invention, in 1839, until the beginning of 20th century. Based on a bibliography review from past and present authors, it analyses not only the term photographic document but also the historical, social and cultural context of this period and how the advent of the new *medium* was marked by a huge diversity of practices with different ethical and aesthetical proposals that, often paradoxically, ranged between the notion of photographic documentation founded on idea of photography as evidence – as it would be a direct and objective record of the reality – and the concept of “artistic photography” as a product uniquely of pictorial and personal creation of its author.

Keywords

Document; photographic history; photographic document; objectivity.

Introdução

A complexidade do conceito de documento – a que ele se refere e quais são as suas condições de produção e uso – deve-se, principalmente, à mobilidade histórica do significado do termo e, ao mesmo tempo, à sobreposição e simultaneidade dos discursos que apelam a diferentes campos semânticos. Os termos “documento” e “documental” aparecem simultaneamente nas artes, nas ciências sociais e naturais, no direito, na historiografia, entre outras áreas do conhecimento, e adquirem ao longo do tempo diferentes significados (Plasencia, 2008/2009, p. 1). Assim, partiremos inicialmente do estudo do conceito de documento para analisar posteriormente tanto o termo documento fotográfico quanto o contexto histórico, social e cultural do advento da fotografia no começo do século XIX e como ela se desenvolveu até o início do século XX, período marcado por uma diversidade de teorias e práticas que evidenciam instabilidade e ambiguidade semânticas nas definições do novo *medium*.

O historiador Jacques Le Goff (1996) explica que:

O termo latino *documentum*, derivado de *docere* ‘ensinar’, evoluiu para o significado de ‘prova’ e é amplamente usado no vocabulário legislativo. É no século XVII que se difunde, na linguagem jurídica francesa, a expressão *titres et documents* e o sentido moderno de testemunho histórico data apenas do início do século XIX. O significado de ‘papel justificativo’, especialmente no domínio policial, na língua italiana, por exemplo, demonstra a origem e a evolução do termo. O documento que, para a escola positivista do fim do século XIX e do início do século XX será o fundamento do fato histórico, ainda que resulte da escolha, de uma decisão do historiador, parece apresentar-se por si mesmo como prova histórica. A sua objetividade parece opor-se à intencionalidade do monumento (Le Goff, 1996, p. 536).

Este sentido moderno que o termo documento adquiriu mostra como a sua noção de prova, testemunho ou peça de convicção – mais do que a noção original de ensino – passou a ser adotada pela narrativa histórica no século XIX. Contudo, neste contexto, a legitimação de um fato histórico passaria necessariamente por um processo de *escolha* e interrogação de documentos que permitisse se chegar às suas mensagens (o que eles dizem?) e se averiguar sua autenticidade (são sinceros ou falsos?).

Ainda com a palavra, o historiador Jacques Le Goff expõe, mais uma vez, sua visão crítica sobre o significado e uso modernos do documento pela escola positivista. Ao considerar a sua utilização de acordo com a angulação de quem detém o poder, Le Goff coloca em xeque a sua objetividade e neutralidade, assim como os valores de autenticidade e verdade atribuídos a ele.

O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de força que aí detinham o poder. [...] O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados, desmistificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. Todo documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo. [...] qualquer documento é, ao mesmo tempo, verdadeiro – incluindo sobretudo os falsos – e falso, porque um monumento é em primeiro lugar uma roupagem, uma aparência enganadora, uma montagem. É preciso começar por desmontar, demolir esta roupagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos. (Le Goff, 1996, p. 535 - 538).

Diante disso, como os documentos poderiam se apresentar por si mesmos como provas irrefutáveis uma vez que eram escolhidos ou descartados arbitrariamente para descrever os fatos?

Essa questão é central no estudo sobre a relação entre documento e fotografia, ou mais especificamente no estudo do conceito de documento fotográfico. Afinal, não existe uma verdade no documento, mas possibilidades de interpretação. Em última instância, o que há no documento são efeitos de verdade cuja evidência precisa ser destruída, sacudida, interrogada (Navarro, 2008). Desse modo, partiremos do pressuposto de que a relação entre documento e realidade está associada aos diferentes tipos de uso que dele se fazem, ou seja, como o documento é interpretado pelo pesquisador no sentido de organizar e reconstruir os acontecimentos.

Os documentos, sejam quais forem suas formas (textos avulsos, livros, fotografias, esculturas) e tipos de suporte (pedra, tecido, couro, papel,

plástico, metal), são entendidos como registros do pensamento e fazem parte de um processo dinâmico de troca de experiências, de compartilhamento de fatos e descobertas entre as pessoas ao longo das gerações. Ainda que o testemunho escrito seja o mais tradicional dos registros documentais utilizados na construção histórica, a noção de documento pode ser ampliada com a inclusão de outros tipos de registros, tais como os registros sonoros (discos, fitas), os fotográficos (imagem estática), os filmicos (imagem em movimento com ou sem trilhas sonoras), e até mesmo os registros em meio digital. Ao afirmar que “não há história sem documento” (Samaran cit. por Le Goff, 1996, p. 540), sugere a ampliação da noção de documento, incluindo, além do texto escrito, o documento “ilustrado, transmitido pelo som, a imagem ou qualquer outra maneira”.

Assim, as críticas ao documento histórico podem ser estendidas à fotografia, já que ela é entendida, paradoxalmente, numa relação de semelhança e credibilidade com a imagem do real, com a verdade documental, sendo ao mesmo tempo produzida, escolhida e apresentada a partir do olhar do seu produtor que não apenas recorta, como também constrói o que deve ser valorizado segundo a sua intenção ou necessidade, bem como o gosto, a moda e, sobretudo, os padrões culturais de cada época. Isso posto, cabe então entendermos como a fotografia surgiu e desenvolveu-se em relação ao conceito de documento, dando origem a uma diversidade de práticas de documentação fotográfica.

Primórdios da fotografia

O advento da fotografia se deu no início do século XIX, período marcado por uma concepção de História inspirada na filosofia positivista, na qual, como vimos, o conceito de documento histórico estava diretamente associado à noção de prova. Esta época era considerada como a “era da revolução”, em razão das grandes revoluções sociais e políticas que aconteciam nos Estados Unidos e na Europa, notadamente na França. É então neste cenário de revolução e progresso científico que esse novo tipo de imagem surgiu, juntamente com a rápida industrialização, o crescimento das ferrovias, uma acelerada concentração de pessoas nas zonas urbanas vindas das áreas rurais, uma crescente estratificação da sociedade em grupos de operários, comerciantes e um pequeno número de magnatas.

O conceito de fotografia enquanto imagem objetiva e utilitária estava em consonância com a mecanização e o espírito capitalista da época. Desde a divulgação de sua invenção, o seu suposto poder de reproduzir com exatidão a realidade assegurou-lhe um caráter essencialmente documental. Em seu discurso realizado no dia três de julho de 1839, François Arago anunciou, na Câmara dos Deputados, em Paris, a invenção da fotografia por Louis Jacques Mandé Daguerre e Joseph Nicéphore Niépce (já falecido naquela data), ressaltando as qualidades técnicas e as capacidades deste novo tipo de imagem (o daguerreótipo) de contribuir com os mais variados campos da ciência e da arte. “Uma vez que esta invenção segue as leis da geometria, será possível restabelecer com um pequeno número de determinados fatores o tamanho exato dos mais altos pontos das estruturas mais inacessíveis”, afirmou Arago (1980 [1839], p. 17).³

Similarmente a este discurso, a opinião mais difundida na época considerava que todo o interesse pela fotografia residia em sua origem mecânica, na sua capacidade de reproduzir fielmente a realidade. Acreditava-se, dessa forma, que a imagem fotográfica era uma transposição direta do mundo visível, uma impressão pela luz e sem interferência da mão humana. Contudo, a crença que, na fotografia, a natureza se reproduzia por si só fez com que artistas, escritores e pesquisadores, de diferentes áreas, a interpretassem de maneiras distintas.

Dentre os que a viam como um tipo de imagem precisa e fiel à realidade, destacamos, por exemplo, o escritor Edgar Allan Poe que, em 1840, chegou a considerá-la como “uma verdade em si na supremacia de sua perfeição” (Poe, 1980, p. 38).⁴ O físico norte-americano Oliver Wendell Holmes, por sua vez, descreveu a fotografia como um procedimento de reprodução puramente mecânica e objetiva, destituída até mesmo de composição humana. Escrevendo, em 1859, sobre os estereógrafos e estereoscópios, dispositivos ilusórios que transformavam um par de fotografias idênticas em uma única cena tridimensional, Holmes afirmou que “a fotografia completou o triunfo, fazendo

³ No original: “Since the invention follows the laws of geometry, it will be possible to reestablish with the aid of small number of given factors the exact size of the highest points of the most inaccessible structures.”

⁴ No original: “The variations of shade, and the gradations of both linear and aerial perspective are those of truth itself in the supremeness of its perfection.”

com que uma folha de papel refletisse imagens como um espelho” (Holmes, 1980, p.73).⁵

É importante pontuarmos que as expressões “supremacia de sua perfeição” e “completou o triunfo”, empregadas respectivamente por Poe e Holmes, sugerem que a fotografia seja o ápice de um longo caminho percorrido pela ciência em busca de uma imagem que, evoluindo da pintura renascentista em perspectiva e do desenho com o auxílio da câmara escura, reproduzisse pura e diretamente a realidade. Elas sugerem que esse longo processo teria culminado finalmente com a descoberta da fotografia, um tipo de imagem com status de “espelho dotado de memória” (*mirror with a memory*), como ainda a definiu Holmes (idem, p. 74). Assim, a crença nesse percurso evolutivo mostra como os relatos históricos tradicionais, geralmente focados no progresso das técnicas, buscaram explicar, de maneira relativamente homogênea, o advento da fotografia e do cinema no século XIX como a realização de um longo desenvolvimento tecnológico no qual a câmara escura teve um valor de etapa.

Entretanto, em seu livro *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX* (2012), Jonathan Crary questiona esta linha de evolução contínua, defende uma história (uma “história da visão”, se assim é possível dizer) que não seja uma simples exposição das mudanças nas práticas de representação e, por fim, explica que:

No início do século XIX, a ruptura com os modelos clássicos de visão foi muito mais do que uma simples mudança na aparência das imagens e das obras de arte, ou nas convenções de representação. Ao contrário, ela foi inseparável de uma vasta reorganização do conhecimento e das práticas sociais que, de inúmeras maneiras, modificaram as capacidades produtivas, cognitivas e desejante do sujeito humano (Crary, 2012, p. 13).

A partir de uma análise interdisciplinar dos *Estudos Culturais*, Crary investiga as relações entre sociedade, tecnologia e pensamento para abordar a construção histórica da visão moderna no século XIX, cujas mudanças mais perceptíveis aconteceram no campo da arte e do entretenimento.

⁵ No original: “The photograph has completed the triumph, by making a sheet of paper reflect images like a mirror.”

Para o autor, a fotografia tem sido analisada e apresentada como parte de uma história contínua da representação visual, mas, apesar de manter semelhanças com a pintura em perspectiva ou com os desenhos feitos com o auxílio da câmara escura, ela participa “de uma imensa ruptura sistêmica que torna insignificantes estas semelhanças”. Dessa forma, Crary ressalta a necessidade de se examinar uma “reorganização do observador” ocorrida entre os anos 1810 e 1840 a fim de delinear eventos e forças que provocaram, antes do surgimento da fotografia, um “deslocamento da visão em relação às relações estáveis e fixas cristalizadas na câmara escura” (idem, p. 22). Nesse contexto, a invenção da fotografia não seria senão um sintoma tardio das mudanças na sociedade europeia do século XIX, na qual o observador se reorganizou e foi, ao mesmo tempo, reorganizado para as novas estruturas de poder.

Crary explica que, longe de ser um aparelho inerte e neutro cuja técnica poderia ser aperfeiçoada ao longo do tempo, a câmara escura se inseria numa organização muito mais ampla do conhecimento e do sujeito observador. Desse modo, ao questionar a ideia de que o advento da fotografia teria participado de um desenvolvimento tecnológico e ideológico oriundo da câmara escura, Crary reflete sobre as especificidades históricas que marcam a ascensão e o declínio do modelo de visão por ela proposto.

Considerado o lugar da verdade nos séculos XVII e XVIII, o modelo de visão da câmara escura, segundo o autor, torna-se, no início do século XIX, um modelo que obscurece e oculta essa mesma verdade. Assim, para compreender a relação entre os dispositivos ópticos e o observador é necessário o discernimento de que o aparelho e o sujeito são duas entidades distintas. Citando Gilles Deleuze, para quem as máquinas são sociais antes de serem técnicas, Crary reconhece que existe obviamente fundamentos técnicos em comum entre a câmara escura e a câmara fotográfica, mas ressalta que estes aparelhos pertencem a ordenações essencialmente diferentes de representação. Então, ele explica que a câmara escura realiza, nos séculos XVII e XVIII, uma “operação de individuação”, definindo a posição de um observador interiorizado, recluso e autônomo em relação ao mundo, agora, “exterior” (idem, ibidem, p. 45).

Figura 1 – Câmara escura, 1646.



Fonte: Crary, 2012, p. 45.

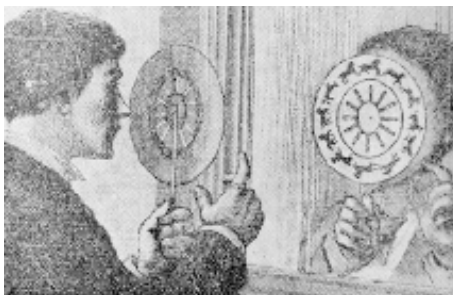
O autor sustenta que seria um completo engano apresentar a câmara escura como um estágio inicial de reestruturação da visão, que prosseguiria nos séculos XIX e XX. Afinal, justifica ele, “a visão pode ser privilegiada em diferentes momentos históricos de maneiras que não são contínuas entre si”. Nesse sentido, o surgimento de um novo observador nesses séculos estaria associado a um contexto em que a *mobilidade do olhar* se torna essencial no processo de percepção das imagens (ibidem, p. 61).

Crary descreve como Goethe, em sua *Doutrina das cores* (1810), utilizou a câmara escura para provar que, mesmo após o fechamento do seu orifício, o espectador nela inserido ainda via uma imagem circular que mudava constantemente de cor até desaparecer. Ao demonstrar que estes círculos coloridos não mantinham nenhum correlato dentro ou fora do quarto escuro, Goethe anuncia a disfunção e a negação da câmara escura como sistema óptico e como figura epistemológica. Crary então destaca que, segundo Goethe, os conteúdos subjetivos da visão estão dissociados de um mundo objetivo e o próprio corpo produz fenômenos que não possuem qualquer correlato com o mundo externo. Assim, o regime de objetivação e, sobretudo, de separação do sujeito em relação ao mundo que imperava com a câmara escura é substituído pela subjetividade corpórea do observador.

Ressaltando a importância deste deslocamento do corpo e sua relação com o mundo exterior, Crary analisa os novos aparelhos ópticos inventados no começo do século XIX a partir dos estudos experimentais da pós-imagem como o taumatrópio, a roda de Faraday, o fenaciscópio, o caleidoscópio, o estereoscópio, entre outros. Ao contrário da câmara escura que, a seu modo, refletia necessariamente a imagem do mundo exterior, as pós-imagens permitiam ao observador conceber uma percepção sensorial separada de qualquer vínculo

existencial ou algum referencial externo, o que fez aumentar o interesse e curiosidade da sociedade em geral por estes instrumentos: criados inicialmente com o propósito de observação científica, esses aparelhos logo se tornaram uma forma de entretenimento popular.

Figura 2 – Fenacistoscópio inventado por Joseph Plateau, em 1831.



Fonte: Crary, 2012, p. 107.

Figura 3 – Estereoscópios em uso na época do Segundo Império francês



Fonte: Crary, 2012, p. 121.

Destacando especialmente o fenacistoscópio e o estereoscópio,⁶ Crary (2012, p.129) considera como características cruciais desses aparelhos a natureza indisfarçável de suas estruturas operacionais e a forma de subjetivação que engendram, pontuando ainda que, embora dessem acesso ao “real”, eles não tinham a pretensão de que o real fosse outra coisa a não ser uma produção mecânica, ou seja, uma ilusão óptica. Nesse sentido, o autor defende que o desaparecimento

⁶ O estereoscópio é um instrumento binocular destinado ao exame de pares de imagens idênticas vistas de pontos diferentes. Ao se colocar neste dispositivo um par de gravuras, desenhos ou fotografias, ele resulta numa impressão mental de uma visão tridimensional a fim de simular a presença “real” de um objeto ou de uma cena física.

desses aparelhos não tenha sido parte de um simples processo de invenção e aperfeiçoamento tecnológico; para ele, “essas formas mais antigas deixaram de ser adequadas às necessidades e usos da época”. Afinal, no estereoscópio não havia o ocultamento do processo de produção, já que a aparição ilusória da imagem tridimensional “dependia claramente de um envolvimento físico do observador com o dispositivo, o que se tornou cada vez mais inaceitável”. Dito de outra maneira, a aparição do produto final dependia de um sujeito que deveria inserir no dispositivo os cartões estereoscópicos contendo um par de desenhos, gravuras ou fotografias idênticas, revelando que “a natureza composta e sintética da imagem estereoscópica nunca poderia ser removida” (idem, p. 130).

Eis, então, que para resolver este problema da ausência de “realismo” causado pela falta de uma ilusão referencial de maneira mais plena, a fotografia ocupará o lugar do estereoscópio. De acordo com Crary, a fotografia derrotou o estereoscópio como modo de consumo visual da época, pois recriou e perpetuou a ficção de que aquele sujeito “livre”, da câmara escura, ainda era viável. Sobre este aspecto, o autor esclarece que:

As fotografias pareciam ser a continuação de códigos pictóricos “naturalistas” mais antigos, mas só porque suas convenções predominantes eram restritas a um pequeno número de possibilidades técnicas (ou seja, as velocidades de obturador e as aberturas da lente, que fizeram com que o tempo decorrido se tornasse invisível e registraram os objetos em foco). Entretanto, a fotografia já havia abolido a inseparabilidade entre observador e câmara escura, unidos em um único ponto de vista. Ela transformou a nova câmara em um aparato fundamentalmente independente do espectador, não obstante disfarçada como um intermediário transparente e incorpóreo entre o observador e o mundo. (Crary, 2012, p. 132-133).

Daí depreendemos que o declínio do antigo modelo de observador da câmara escura dá prosseguimento a um outro processo de racionalização e modernização que surge no século XIX e molda os novos tempos da sociedade industrial. Mudam-se os métodos e as práticas, mas a ilusão referencial é mantida. Ainda que o fotógrafo se encontre fora da câmara e atue como se esta fosse apenas um instrumento inerte (“transparente e incorpóreo”), ele estaria trabalhando necessariamente dentro de um sistema de técnicas, procedimentos

e práticas específicas da câmera fotográfica que proporcionaria uma suposta representação objetiva e direta do real.

A fotografia em seus primórdios foi considerada como um novo tipo de imagem realista, um novo *medium* de comunicação oriundo da ciência, tornando-se na época um símbolo de revolução e progresso. Comparada de maneira geral como qualquer outro tipo de imagem realista, ninguém questionou, como observa Trachtenberg (1980), o fato de ela ser chamada de “*picture*”, relacionando seu desenvolvimento ao aparato existente – a câmara escura e as lentes corretivas ou “objetivas” – associado ao fazer das imagens em perspectiva. Enfim, a única diferença da fotografia em relação à pintura e o desenho em perspectiva realizados com auxílio da câmara escura seria o seu fazer infinitamente mais rápido e mais preciso do mesmo tipo de imagem. Desde que a verossimilhança fosse o seu principal objetivo, a fotografia poderia ser tomada como uma imagem da realidade.

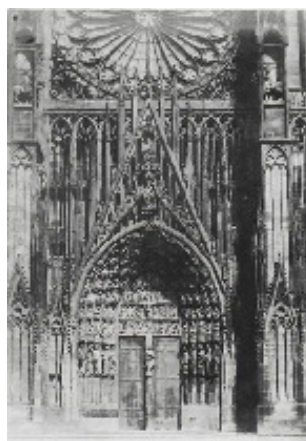
Nesse contexto, a fotografia foi promovida pelas sociedades industrializadas, notadamente na Europa e nos Estados Unidos, como um dos meios mais apropriados para registrar as transformações físicas das cidades, as guerras, as revoluções, os desastres naturais, as condições da vida cotidiana dos homens no mundo, bem como para representar a visão científica sobre as plantas e animais pesquisados pelas ciências biológicas, os sintomas de doenças tratadas pela medicina, os fenômenos dos astros e corpos celestes estudados pela astronomia e sobre tantos outros objetos de pesquisa nos mais variados campos do saber para os quais a fotografia tornou-se uma das principais ferramentas de análise.

Nestas diversas aplicações da fotografia como documento podemos observar os primeiros indícios do surgimento de um gênero específico chamado “fotografia documental”. A nitidez das imagens, a organização em séries e os métodos de catalogação e arquivamento em temas específicos eram algumas das exigências destas documentações que, a partir de meados do século XIX, buscaram descobrir e registrar as mais diversas regiões a fim de construir uma “enciclopédia visual” do mundo. Os exploradores europeus, por exemplo, se dedicaram às missões fotográficas com objetivos científicos na África e também com intuito de documentar o ambiente e as populações principalmente na Ásia e no Oriente Médio, visando fornecer imagens “exóticas” bem ao gosto das sociedades europeias da época que

fomentavam, por sua vez, o comércio de postais ilustrados com retratos e vistas dessas regiões, sobretudo do Egito (Sousa, 2000).

Ademais, diante da acelerada transformação e do quase inevitável desaparecimento de determinados aspectos da paisagem física e cultural, “registrar para preservar” tornou-se, então, uma urgente palavra de ordem. Assim, destacamos alguns projetos com fins comerciais que visavam, no século XIX, à documentação das paisagens urbanas a fim de salvaguardar os monumentos – em construção ou mesmo em vias de demolição – nas grandes metrópoles da Europa e, especialmente na França como, por exemplo, a Comissão de Monumentos Históricos (*Commission des Monuments Historiques*), agência do governo francês composta pelos fotógrafos Henri Le Secq, Edouard Denis Baldus, Hyppolite Bayard, Le Gray e O. Mestral que se empenharam em fazer um inventário fotográfico de igrejas em processo de restauração, fortes, castelos, bem como reconstruções de áreas urbanas, construções de pontes e de novos monumentos.

Figura 4 – Henri Le Secq. *Catedral de Strasbourg* 1851.



Fonte: ROSEMBLUN, 2007, p. 100.

Figura 5 – Edouard Denis Baldus. *Arco do Triunfo*. Paris, 1960



Fonte: <http://commons.wikimedia.org>

Além das representações da arquitetura e das paisagens urbanas em transformação, a ideia de preservação patrimonial por meio da fotografia também incluía a documentação de aspectos sociológicos e culturais de populações em diferentes lugares do mundo. Assim como na África e no Oriente Médio, estas missões com intuítos colonizadores procuraram igualmente registrar no continente norte-americano, por exemplo, os costumes étnicos das comunidades indígenas nos Estados Unidos e das populações de esquimós do norte do Canadá, que tornaram-se também tema para as lentes dos documentaristas como o fotógrafo Edward Curtis (1896-1952) e o cineasta Robert Flaherty (1884-1951). Enquanto Curtis concentrou-se, durante trinta anos, na documentação fotográfica da vida cotidiana, das cerimônias e do artesanato dos índios norte-americanos, Flaherty teve sua obra voltada para a produção de documentários (principalmente, cinematográficos) sobre os Inuit, grupos indígenas esquimós que viviam no Ártico.

Figura 6 – Edward S. Curtis. A-Tlu'wulahu-Mask.Tsawatenok, 1914



Fonte: <http://artistadodia.postbit.com/photos/edward-curtis.html>

Figura 7 – Robert Flaherty. Retrato de mãe e criança. Península de Ungava, 1910 -12.



Fonte: http://www.all-art.org/history658_photography4-2.html

Contudo, essas documentações são um tanto quanto controversas, já que em suas fotografias os índios norte americanos e os *Inuit* eram, muitas vezes, apresentados em cenas previamente montadas. Enquanto Curtis utilizou-se de casacos, chapéus, lenços e outros adornos que não pertenciam à cultura indígena, e até mesmo vestimentas e artefatos que já estavam em desuso entre eles, Flaherty registrou algumas cenas das tradições dos *Inuit* que não faziam mais parte de seu cotidiano como, por exemplo, a caça com arpão em uma época em que eles já usavam rifles, e não dependiam exclusivamente desta atividade para sobreviver. Assim, tanto na obra de Curtis sobre

os índios norte-americanos quanto naquela de Flaherty sobre os *Inuit*, as imagens que são trazidas por ambos dão a ver uma realidade encenada, visando a reconstituição de um cotidiano que, em grande parte, já não existia naquela época. Dessa maneira, mais do que registrar a cultura atual dessas populações indígenas, eles reconstruíram sua condição de vida no passado, a qual desejavam, ao menos na memória, salvar.

Considerados dois dos pioneiros da documentação fotográfica e cinematográfica, os trabalhos de Curtis e Flaherty colocam em evidência a extrema maleabilidade da noção do termo “documento fotográfico” ou “documental” e a flutuação de seus critérios. Afinal, desde os primórdios destas atividades de documentação, as fotografias eram tomadas a partir do gosto e imaginação do seu produtor que, no entanto, seguiam os padrões culturais dos rigorosos roteiros prescritos pelas sociedades de geografia ou antropologia da época para que as mesmas fossem realizadas com conotações científicas. As fotografias eram, em suma, fabricadas “segundo as relações de força que aí detinham o poder”, como notou Le Goff (1996, p. 535) a respeito da produção e uso dos documentos.

Estas atividades de produção e uso arbitrário de documentos fotográficos, que colocam em xeque as noções de objetividade e de neutralidade atribuídas à fotografia, também podem ser observadas em outras regiões do mundo. No Brasil, assim como em outros países, a fotografia, substituiu os retratos pictóricos e despertou o interesse das classes mais abastadas da sociedade brasileira pelas novas formas de representação que, comparadas à pintura, apresentavam-se muito mais próximas do real. Dessa forma, não tardou para que os primeiros fotógrafos estrangeiros, chegando ao país, oferecessem seus serviços como retratistas por meio de anúncios nos jornais locais.

Naquele momento, a produção de retratos era uma atividade essencialmente comercial e garantia a estabilidade financeira dos fotógrafos, mas, além dela, alguns profissionais, estrangeiros em sua maioria, vão se interessar também pela documentação das paisagens naturais e urbanas do Brasil.

Beneficiando-se, a partir dos anos 1860, dos novos processos do colódio úmido e, posteriormente, das placas secas já industrializadas, os fotógrafos dedicaram-se à produção de vistas estereoscópicas e imagens panorâmicas das principais cidades brasileiras e das paisagens

naturais do país. Vindos em sua maioria da Alemanha e França como, por exemplo, Revert Henrique Klumb (183? – ca.1886), Augusto Stahl (1824-1877) e Victor Frond (1821-1881), eles exploraram as oportunidades de trabalho no campo da documentação do país, produzindo registros das paisagens naturais, da construção de estradas e ferrovias, de prédios urbanos e propriedades rurais, dos tipos sociais, dentre outros temas que serviam não apenas como objeto de contemplação, mas também como instrumento de análise sobre a população e o território brasileiro.

Figura 8 – Revert Henrique Klumb. Mercado da antiga Praça das Diligências. Petrópolis, Província do Rio de Janeiro, c.1866.



Coleção Gilberto Ferrez do Instituto Moreira Sales

Figura 9 – Augusto Stahl. Estrada de Ferro Recife & S. Francisco Railway. Pernambuco, 1858.



Coleção Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

Porém, os modos de produção fotográfica nessa época já evidenciavam a capacidade do *medium* de não apenas registrar “realisticamente”, como também de construir representações fictícias que, não raro, traziam a marca de seu autor e em alguns casos o seu olhar romântico sobre a realidade como, por exemplo, nas fotografias dos escravos e índios realizadas pelos pioneiros da documentação no Brasil.

O fotógrafo francês Victor Frond realizou um dos mais ambiciosos trabalhos de documentação desenvolvido no Brasil no século XIX. Estendendo-se pelas fazendas de café do interior fluminense e de Minas Gerais, seguindo pela região canavieira de Campos dos Goytacazes até chegar à Bahia, o projeto, produzido por Frond em parceria com o jornalista Charles Ribeyroles (1812-1860), culminou com a publicação do livro-álbum *Brasil Pitoresco*, lançado no Brasil e na França em 1871. A obra apresenta paisagens naturais e urbanas, monumentos, costumes, retratos da família imperial, entre outros temas. Dentre as 74 ilustrações do livro, destacamos as litografias produzidas a partir das fotografias de Frond sobre o cotidiano dos escravos nas fazendas do interior do país. Estas fotografias feitas por Frond reforçam a ideologia do exotismo – característica marcante nos relatos dos viajantes europeus pelas terras brasileiras no século XIX –, pois elas mostram, observa Magalhães e Peregrino (2004, p. 26), “uma representação idealizada do trabalho escravo, onde o negro é documentado na paisagem que circunda a casa grande em cenas plácidas, destituídas de qualquer indício de conflitos”.

Figura 10 – Litografia de Champagne feita a partir de fotografia de Victor Frond. *Escravos descascando mandioca, s.d.*



Fonte: SEGALLA, 1998, p. 80.

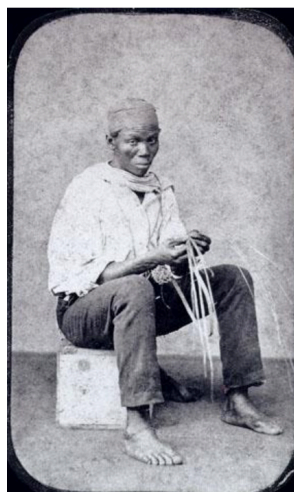
Outros fotógrafos pioneiros no Brasil como José Christiano de Freitas Henriques Junior (1832-1902) e Marc Ferrez (1843-1928) documentaram não apenas as paisagens urbanas e naturais, mas também as pessoas que viviam no país, com foco nas populações negra e indígena.

Os escravos foram o tema principal das fotografias de Christiano Junior, como era conhecido na época. Nascido no Arquipélago de Açores, ele instalou-se inicialmente em Maceió, em 1862, e ali começou a oferecer seus serviços como retratista. Logo em seguida, transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde iniciou a sua “collecção

de typos de pretos”. Tratava-se de retratos de negros de diferentes nações que eram registrados em poses montadas pelo fotógrafo no estúdio, contra um fundo neutro ou cenários pintados, remetendo assim ao imaginário europeu. Diante de um mercado em plena expansão na Europa no que se refere ao consumo de imagens exóticas, comercializadas à época, principalmente, no formato *carte-de-visite*, a venda destas imagens dependia, portanto, de uma produção “bem ao gosto da antropologia social e das teses racistas em voga na Europa” (Kossoy, 2002, p. 174).

Estas imagens idealizadas e construídas em estúdio também podem ser observadas nas representações dos indígenas produzidas por Marc Ferrez que, além das vistas de paisagens urbanas e naturais, dedicou-se ainda a documentar comerciantes, mascates e jornaleiros nas ruas do Rio de Janeiro, tendo produzido ainda uma série de retratos de índios e objetos da vida indígena na Bahia e no Mato Grosso.

Figura 11 – Christiano Junior. Escravo Confeccionando um Cesto , ca. 1865. Álbumen e cartão de visita



Fonte: Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, RJ.

Figura 12 – Marc Ferrez. *Menino índio não identificado*. Mato Grosso, 1896. Álbumen, 23,9 x 17,9 cm.



Fonte: Coleção IMS.

Com os avanços técnicos, químicos e óticos que permitiram, desde meados dos anos 1850, aos fotógrafos abandonar os seus estúdios e partir a campo para o registro direto do mundo, a guerra tornou-se inevitavelmente um dos temas privilegiados da fotografia. No Brasil, vale destacarmos a Guerra de Canudos (1896-1897), já que esse evento bélico mostrou mais claramente como a fotografia se inseriu num processo de construção dos fatos históricos, servindo, nesse caso, como prova, como testemunho visual aos militares para manipular a opinião pública na época.

Esta guerra aconteceu no sertão baiano entre o Exército Brasileiro e os integrantes de um movimento sócio-religioso liderado por Antônio Conselheiro e foi parcialmente documentada pelo fotógrafo Flávio de Barros, que presenciou apenas o último mês dos conflitos. Contratado pelos militares para acompanhar as tropas e registrar as ações durante as batalhas finais desta guerra, o fotógrafo produziu um conjunto de 68 imagens que abrange vários temas. São fotografias das paisagens onde se desenrolaram as operações, do Arraial de Canudos destruído, dos grupos de soldados e oficiais em cenas aparentemente montadas, do corpo de Antônio Conselheiro, que chegou a ser desenterrado pelos militares para comprovar a sua morte e, finalmente, dos seus seguidores rendidos após a batalha final. Estas imagens foram, pouco tempo depois da guerra, projetadas na então capital federal, e podiam ser “contempladas” pelo público mediante o pagamento de um conto de réis.

Analisando criticamente o trabalho de Flávio de Barros, Zilly (1999, p. 107) afirma que o fotógrafo registrou a guerra a partir do ponto de vista do Exército, ou seja, ele documentou “o olhar do vencedor, encenando o triunfo do homem civilizado sobre os selvagens, os incultos, excluindo quase totalmente os aspectos repugnantes da guerra: miséria, fome, crimes e degola”. O pesquisador observa ainda que esta foi a primeira vez que o próprio Exército Brasileiro optou por documentar uma guerra em fotografias.

Figura 13 – Flávio de Barros. *Rendição dos Conselheristas em 2 de outubro. Bahia, 1897.* A foto é intitulada pelo fotógrafo como “400 jagunços prisioneiros”



Fonte: Zilly, 1999, p. 112.

Pictorialismo: contribuição e desvio da especificidade do medium

A opinião predominante na época era a de que a fotografia, por suas qualidades de registro puro e sem alteração da realidade visível, se destinava essencialmente aos projetos de documentação com objetivo de catalogação das coisas e seres do mundo. Entretanto, a ideia de que a visão subjetiva do artista pudesse se beneficiar da câmera fotográfica como um meio de se produzir imagens nem tão realistas coexistiu com essa abordagem científica – e mais prevalecente – da fotografia como reprodução fiel da realidade.

Essa ideia, difundida principalmente entre os fotógrafos na Europa, notadamente na Inglaterra, contrariava o conceito da fotografia como espelho do real. Ao contrário dos Estados Unidos, onde inicialmente grande parte dos fotógrafos, aproveitando o potencial de reprodução mecânica da fotografia, exploraram-na, em geral, com fins comerciais na produção de retratos em estúdio e imagens de paisagens urbanas e naturais, monumentos etc, na Inglaterra os fotógrafos amadores e profissionais, sustentando que seu trabalho advinha de

sua percepção pessoal do mundo, começaram a defender um tipo de produção ficcional, subjetiva e, em alguns casos, de intenções puramente estéticas.

Em seu artigo “Ficção e encenação na fotografia contemporânea”, Dobal (2013) observa que a fotografia constitui uma espécie de escrita com nuances próprias que a afastam do mero registro do real. Embora analise a obra de alguns fotógrafos contemporâneos, a autora faz uma breve revisão histórica em que cita trabalhos do século XIX nos quais a encenação se fazia presente, lembrando que, desde os primórdios do *medium*, a ficção já infiltrava-se no documento. No contexto da fotografia, ela entende que o realismo ficou identificado com a apreensão da realidade sem intervenção na cena, mas ressalta a impossibilidade de isenção total do fotógrafo, cuja prática envolve mínima e necessariamente a escolha da composição da cena, do enquadramento e do assunto. Já a ficção seria o oposto, envolvendo a manipulação da cena a fim de se passar uma ideia pretendida. Tal manipulação poderia ser feita despreziosa e involuntariamente, como, por exemplo, nos registros aqui apresentados de comunidades indígenas, escravos ou ainda de paisagens naturais, urbanas ou bélicas que eram produzidos e recebidos na época como neutros e imparciais – ainda que seu uso tendencioso revele, na contemporaneidade, as possíveis estratégias de representação na fotografia. “O realismo”, pontua Dobal, “mostra-se, portanto, como uma involuntária manipulação da realidade para se transmitir uma aparente espontaneidade do registro” (idem, p.77). Há, entretanto, exemplos clássicos na história da fotografia no século XIX nos quais a manipulação ocorreu de maneira deliberada.

Beneficiando-se de processos mais versáteis de impressão fotográfica em papel nos anos 1850, Oscar Gustave Rejlander (1813-1875) e Henry Peach Robinson (1830-1901), por exemplo, foram alguns dos fotógrafos pioneiros na experimentação de técnicas que desmistificavam a crença na fotografia como reprodução da realidade. Esta suposta fidelidade que a fotografia manteria em relação a um referencial foi colocada em xeque por Rejlander que, em 1857, justapôs cerca de trinta instantâneos obtidos em estúdio para produzir a fotomontagem intitulada *Two ways of life*, uma alegoria representando as visões do sagrado e do profano, da virtude e da luxúria. Inspirado nos trabalhos de Rejlander, Robinson seguiu explorando as possibilidades de ficção na fotografia. Em sua obra *Fading Away* (1858),

uma jovem aparentemente doente aparece deitada numa poltrona cercada pela suposta mãe, irmã e o noivo numa atmosfera de tristeza e melancolia. A imagem foi duramente criticada por apresentar uma cena “real” registrada pelo fotógrafo a partir de efeitos estéticos sombrios. Entretanto, a obra revelou-se uma verdadeira encenação, na qual a modelo, *Miss Cundall*, é retratada isoladamente para depois ser montada com outras cinco imagens.

Figura 14 – Oscar Gustave Rejlander. *Two ways of life*, 1857.



Fonte: Rosenblum, 2007, p. 228.

Figura 15 – Henry Peach Robinson. *Fading Away* (1858)



Fonte: Rosenblum, 2007, p.228.

Além desses exemplos, podemos ainda citar os *tableaux vivants* reproduzidos em fotografias no século XIX na Inglaterra. Tratava-se de uma prática que existia independente da fotografia, o que, segundo Dobal (idem, ibidem, p. 81), “garante que a sua utilização era no mínimo o registro de uma performance recorrente em um segmento da sociedade britânica”. Fotógrafo famoso pelo seu pioneirismo no registro da Guerra da Crimeia, Roger Fenton (1819-1869), por exemplo, envolveu-se também em trabalhos mais lúdicos. Em 1854, depois de terem visitado a primeira exposição da *London Photographic Society* da qual eram patronos, a rainha Vitória e o príncipe Albert convidaram Fenton para registrar seus filhos em uma série de *tableaux vivants*. Esta atividade não se resumia somente aos registros, já que os fotógrafos acabavam por se tornar diretores da encenação para alcançar o máximo de expressividade da cena. Isso pode ser observado de maneira mais destacada nos trabalhos de Julia Margareth

Cameron (1815-1879). A fotografia é representativa dessa prática e do costume de retratar pessoas posando como personagens de peças e romances conhecidos, de cenas bíblicas ou mitológicas, além de produzir representações de versos de poemas, de tipos exóticos referentes ao contexto colonial, entre outras obras ficcionais que eram exibidas ao lado de retratos em que a pessoa representava a si mesma, porém registrada em cenários arranjados e com luz cuidadosamente preparada.

Figura 16 – Julia Margaret Cameron. *A Holy Family*, 1872.



Fonte: <https://br.pinterest.com/laboiteairene/photographie/>

Em seu artigo *Idealism, Realism, Expressionism*, escrito em 1896, Robinson notou que a paixão pelo realismo era “a afetação do momento na arte e na literatura, o que estava tornando algumas das nossos romances muito sujos” (Robinson, 1980, p. 92)⁷. Robinson repudiou ainda aqueles que, possuindo, segundo ele, um conhecimento superficial das possibilidades da arte, afirmavam que o fotógrafo era um mero operador da câmera fotográfica e que, por isso, não tinha o poder de adicionar qualquer coisa de si à sua produção. Para Robinson, a fotografia não era uma mera reprodução da natureza, uma vez que o fotógrafo poderia sim idealizar, adicionando a ela verdades e inverdades para melhor mostrar os fatos (idem).

Outro pioneiro em apontar os diferentes estilos e propósitos da fotografia artística, científica e comercial foi Peter Henry Emerson (1856-1936). O fotógrafo inglês compartilhava dessa visão de que a

⁷ No original: “A passion for realism is the affection of the hour in art and literature, and is making some our novels so dirty.”

fotografia teria uma linguagem expressiva e um valor puramente estético, tendo se dedicado a produzi-la e promovê-la como uma forma de arte, um reflexo da impressão visual espontânea do artista sobre o mundo natural. Emerson baseava-se nos princípios da visão dos pintores impressionistas para produzir imagens retocadas a pincel e suavemente desfocadas, explorando efeitos da luz em cenas bucólicas do cotidiano que muito se assemelhavam às pinturas da época, um estilo que ficaria conhecido como pictorialismo.

Figura 17 – Peter Henry Emerson. *Bringing Home the Cows*, ca. 1886.



Fonte: <http://artbit.kr/>

Este movimento, que ocorreu entre o final dos anos 1880 e a Primeira Guerra Mundial, foi o primeiro na história da fotografia que buscou promovê-la como objeto de arte. Os fotógrafos pictorialistas, baseando-se nos cânones das belas artes, almejavam, antes de tudo, a “beleza” em suas imagens e desejavam criar uma arte fundada na sua visão subjetiva, nos seus sentimentos e sensibilidade diante do mundo visível. Ao evitar as novas qualidades estéticas proporcionadas pelo aparato técnico, eles passaram a utilizar retoques de pincel, ferramentas de gravuras, lentes de desfoque, goma bicromada, entre outros recursos, visando a produção de imagens com base nos temas e nos cânones estéticos da pintura da época (retrato, nu, paisagens, natureza morta).

Esta tentativa de legitimar a fotografia como uma forma de arte será, posteriormente, criticada pelos movimentos modernos da fotografia no início do século XX como a Nova Visão (*Neues Sehen*), a Nova Objetividade (*Neue Sachlichkeit*) na Alemanha, e a *Straight Photography* (fotografia direta), nos Estados Unidos, pois ao trabalhar sob os cânones da pintura, os pictorialistas teriam se desviado das questões sobre as especificidades da linguagem fotográfica. Entretanto, é preciso reconhecer que, ao explorar novos processos que fugiam da representação objetiva e direta da realidade, estes

fotógrafos contribuíram para o entendimento da fotografia como um meio capaz não apenas de registrar, como também de construir as cenas a partir da sua imaginação.

Limites do documento: neutralidade e construção formal

Podemos, grosso modo, perceber que inicialmente a história da fotografia se desenvolveu em torno de dois eixos principais. No primeiro encontrava-se a maioria das produções fotográficas com fins documentais e comerciais num embate direto com o real a fim de representá-lo objetivamente. Já no segundo, os questionamentos sobre as diversas possibilidades de imagens e das formas subjetivas de representação marcam um outro tipo de produção voltada para a manipulação da realidade com fins artísticos.

Apesar de essas visões se equilibrarem ao longo da história e de muitos artistas fotógrafos como Rejlander, Robinson, Cameron, Emerson, entre outros, relativizarem a autenticidade do registro fotográfico ao produzirem imagens que envolviam uma carga de ficcionalidade, a tradição que ficou associada à fotografia durante o século XIX foi predominantemente a da documentação, que privilegiou o *medium* como um importante instrumento de pesquisa para intelectuais e cientistas, cuja principal tarefa era a representação direta da realidade.

Com a intenção de informar de maneira clara e objetiva, o documento fotográfico era destinado aos estudos de uma ampla variedade de assuntos, sendo-lhe requerido nitidez, clareza, riqueza em detalhes, objetividade e neutralidade (ausência de toda marca expressiva e ponto de vista do fotógrafo), enfim, um certo “respeito ao objeto mostrado”. Logo, as questões estéticas relacionadas à beleza eram, por sua vez, consideradas de menor relevância, já que o principal objetivo do documento fotográfico era o seu conteúdo informativo, o que, afinal, lhe garantia – ou não – a capacidade de *ensinar* ou até mesmo *provar* algo para a sociedade sobre o tema nele representado.

Diante dessas variações etimológicas e usuais do termo documento, entre ensinar e provar, o que podemos admitir é a importância da fotografia como um meio privilegiado de conhecimento, já que, diferente dos textos, ela registra, por exemplo, certos rostos, gestos, situações e movimentos. A associação direta que se faz entre fotografia e documento enquanto prova deve-se, em parte, à origem mecânica

do registro fotográfico, à qualidade nova desse registro ligada ao automatismo de sua gênese técnica

O fato de a fotografia ser produzida mecanicamente e ter a suposta capacidade de duplicar automaticamente o que se encontra diante da objetiva através de um processo físico-químico (reação entre os cristais de prata e a luz que incide pela lente) lhe rendeu o status de imagem objetiva, podendo ser considerada um “documento indiscutível”, uma “prova irrefutável”. A suposta não-interferência do homem – e sua subjetividade – em seu processo de produção conferiu à fotografia, portanto, o poder de revelar, registrar, validar e certificar determinado acontecimento.

Esta confiança generalizada na sua suposta capacidade de reproduzir rápida, fiel e imparcialmente a realidade devido ao seu aparato técnico estava presente entre os mais diversos campos da ciência como a arqueologia, a geografia, a antropologia, a biologia, a medicina e o direito que, entre tantos outros, lhe atribuíam o valor de prova e testemunho. No entanto, não se tratava de uma crença fundada *apenas* na precisão desse novo dispositivo técnico, na qualidade nova desse registro, mas *também* no próprio percurso da sociedade industrial da época.

Essa capacidade da fotografia para reformar, na metade do século XIX, o regime da verdade, isto é, para inspirar a confiança no valor documental das imagens, não se apoia somente no seu dispositivo técnico (a máquina, a impressão), mas em sua coerência com o percurso geral da sociedade: a “racionalidade instrumental”, a mecanização, o “espírito do capitalismo” (Marx Weber), e a urbanização (Rouillé, 2009, p. 51).

Em seu livro *A fotografia: entre documento e arte contemporânea* (2009), o pesquisador francês André Rouillé explica que a fotografia surge na metade do século XIX para reformar o “regime de verdade” de uma época na qual as imagens manuais (pintura, desenho, gravura) tinham a função de representar a realidade. Para a sociedade daquele período, a fotografia tornava-se necessária, pois trazia uma visão credível, uma verdade irrefutável, gerando a confiança indispensável à ciência. Dessa forma, a fotografia vai exercer um papel capital de mediação entre os homens e o mundo, pois suas características, como a reprodutibilidade, a fácil mobilidade, a rapidez de produção e o crédito concedido ao seu conteúdo, vão mantê-la em “sintonia com

o sistema, os valores e os mais emblemáticos fenômenos da sociedade industrial: a máquina, as grandes cidades e esta extraordinária rede que as interliga, a estrada de ferro” (Rouillé, 2009, p. 48).

Produzidas diretamente “em campo” com um certo realismo e verossimilhança que o desenho e a pintura não conseguiam alcançar, a fotografia foi encarada como uma imagem ideal para fazer frente à crise de credibilidade que recaía sobre os documentos pictóricos, considerados atrasados nesse novo contexto social.

De fato, a fotografia vem, na metade do século XIX, responder a grave crise de desconfiança que aflige o valor documental das imagens manuais. [...] Na realidade, o álbum [de documentos fotográficos] é a expressão da perda de credibilidade do desenho e dos croquis diante da fotografia, que escapa a qualquer suspeita (Rouillé, 2009, p. 52).

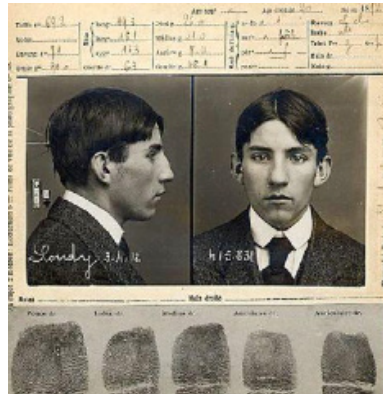
Ao mencionar o álbum fotográfico frente aos desenhos e croquis, Rouillé se refere ao episódio que reúne, em 1854, o arqueólogo Félicien de Saulcy e o fotógrafo August Salzmänn. Depois que as obras de Saulcy sobre Jerusalém suscitaram polêmicas em Paris e aos seus desenhos e mapas foram negadas qualquer validade, Salzmänn, com o propósito de rejeitar tais conclusões, “propõe-se a trocá-los por fotografias, a substituir o desenhista, supostamente mistificador, por outro, o sol de quem ‘seria difícil desconfiar da boa-fé’”. Após vários meses, Salzmänn recolhe 150 provas que confirmaram, então, as teorias do arqueólogo e colocaram um fim nas controvérsias. Rouillé observa que diferente dos clichês de viagens pitorescas, “o álbum de Salzmänn compõem-se de documentos destinados a defender uma tese, de contribuir um debate de caráter científico” (idem).

Esta noção da fotografia enquanto prova fundada em métodos científicos, que prevalecia na percepção comum, era também considerada no campo jurídico. Em meados do século XIX, os tribunais passaram a utilizá-la, demonstrando que o poder de verdade desse tipo de imagem tornou-se um instrumento de convicção essencial ao serviço da justiça. Assim, novos métodos de investigação foram desenvolvidos com a utilização da imagem fotográfica produzida sob condições específicas e com o apoio de medições, cálculos e fichas, que marcariam então o nascimento da polícia técnica. Dentre estes métodos, destacamos o sistema científico de identificação, ou “sistema antropométrico”, criado, em 1882, pelo então chefe do serviço

fotográfico da Prefeitura de Paris, o criminalista francês Alphonse Bertillon (1853-1914).

Buscando facilitar a identificação de prisioneiros reincidentes, Bertillon inventou um método de coleta e arquivamento de seus dados antropométricos, ou seja, das medições de certas partes dos seus corpos (cabeça, nariz, testa, orelha, pés, etc.) que eram feitas com equipamentos específicos tais como régua graduada, esquadros e compasso. Organizados em uma ficha de cartão, esses dados, incluindo ainda as impressões digitais do prisioneiro, se juntavam ao seus retratos, de face e perfil, que eram, por sua vez, realizados a partir de regras rigorosas que determinavam o formato das imagens e seus critérios de classificação: a uniformidade da pose, da iluminação e da escala de redução. Além do sistema antropométrico, Bertillon criou, posteriormente, um método de registro, in loco, de cadáveres de pessoas assassinadas, cujo produção incluía os dados de identificação, as medidas e as fotografias dos corpos. Esse protocolo científico de representação das cenas de crime, conhecido como “fotografia métrica”, consistia no registro fotográfico feito com uma câmera específica munida de objetiva grande angular e montada sobre um tripé de mais de dois metros a partir de um ângulo aéreo (*en plongé*), que capturava a imagem do cadáver no local onde o assassinato havia se desenrolado. Assim como no sistema antropométrico, essa imagem era colada em uma ficha de cartão munida de escala métrica que apresentava com precisão o corpo da vítima, sua posição, a situação das eventuais armas usadas no crime, os objetos, os traços e todos os tipos de indícios com os quais a análise científica formaria a criminológica moderna a fim de contribuir tanto com o trabalho de investigação policial quanto com aquele dos juízes e do júri (Lebart, 2015, p. 19).

Figura 18 – Ficha antropométrica de Alphonse Bertillon, 1912.



Fonte: <http://www.filociencias.org/>

Figura 19 – Fotografia métrica. Assassinato de Madame Langolois, Puteaux, 5 de abril de 1905



Fonte: Dufour, 2015, p. 23.

Diante dessa busca de Alphonse Bertillon pela produção de imagens imparciais e precisas com fins de revelar, cientificamente, a verdade sobre um determinado crime ou criminoso, é possível percebermos que as questões estéticas tornavam-se inerentes aos aspectos organizacionais, administrativos e técnicos tanto da fotografia métrica quanto do sistema antropométrico de identificação, cujos retratos “objetivos” eram dotados de aparente neutralidade advinda, porém, de uma construção formal bem elaborada.

Durante todo o século XIX, essas imagens eram, de maneira generalizada, consideradas como provas definitivas na maioria dos tribunais, o que mostra que a fotografia produzida por meio de métodos científicos – como, por exemplo, os retratos de Bertillon ou os registros

arqueológicos de Salzmänn, obtinha o respaldo legitimador dos juizes e da sociedade em geral. Afinal o *medium*, como salientou Rouillé (ibidem, p. 51), estava em consonância com o “regime de verdade” da sociedade industrial da época. Ou seja, a fotografia encontrava-se em sintonia com o percurso histórico daquele período marcado pela “racionalidade instrumental, exatidão calculista e confiança no valor documental das imagens”, aspectos que orientavam, no século XIX, as teorias fotográficas e as práticas de muitos cientistas e fotógrafos envolvidos em missões e expedições científicas pelo mundo com fins arquivísticos e museológicos.

Entretanto, é preciso lembrarmos que esse conceito de documento fotográfico usado nos tribunais como prova cabal não passa, ou não deveriam passar, sem suscitar calorosos debates que o refutam legitimamente e, muitas vezes, contradizem seu alegado “poder de verdade”. Afinal, como demonstramos neste trabalho, desde os primórdios do *medium*, havia artistas e fotógrafos que conheciam as possibilidades de encenação ou manipulação pura e simples da fotografia e interferiam intencionalmente no processo de produção das suas imagens.

Referências bibliográficas

- Arago, F. D. (1980). Report. En: Alan Trachtenberg (ed.) *Classic Essays on Photography*. New Haven, CT: Leete's Island Books, p. 15-25.
- Crary, J. (2012). *Técnicas do Observador: Visão e Modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto.
- Dobal, S. (2013). Ficção e encenação na fotografia contemporânea. En: Dobal, S. & Gonçalves, O. (Orgs). *Fotografia Contemporânea – Fronteira e Transgressões*. Brasília: Casa das Musas.
- Dufour, D. (2015). Introduction. En: Dufour, D. (Org). *Images à charge: La construction de la preuve par l'image*. LE BAL/Éditions Xavier Barral, p.5-7.
- Holmes, O. W. (1980 [1859]). The Stereoscope and the Stereograph. En: Trachtenberg, A. *Classic Essays on Photography*. Leete's Island Books. New Haven, p. 71-82.
- Kossov, B. (2002) *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles.
- Le Goff, J. (1996). Documento/Monumento. En: Le Goff, J. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão et al. 4. ed. Campinas: UNICAMP, p. 535-549.
- Lebart, L.(2015). Alphonse Bertillon: La photographie métrique de scènes de crime. En: Dufour, D. (Org). *Images à charge: La construction de la preuve par l'image*. Paris: LE BAL/Éditions Xavier Barral, p.17-35.
- Magalhães, Â. & Peregrino, N. (2004). *Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo*. Rio de Janeiro: FUNARTE.
- Navarro, P. (2008). Discurso, História e Memória: contribuições de Michel Foucault aos estudo da mídia. En: Tasso, I. (org.) *Estudos do Texto e do Discurso: Interfaces entre Lingua(gens), Identidade e Memória*. São Carlos: Claraluz.
- Plasencia, C. (2008/2009) *Arquivo universal. A condição do documento e a utopia fotográfica moderna*. Guia da exposição. Trad. Nuño Abreu. Barcelona/Lisboa: Museu d'Art Contemporani de Barcelona/Centro Cultural de Belém.
- Poe, E. A. (1980[1840]) The Daguerreotype. En: Trachtenberg, A. *Classic Essays on Photography*. Leete's Island Books. New Haven, p.37-38.
- Robinson, H. P.(1980 [1896]). Idealism, Realism, Expressionism. En: TRACHTENBERG, Alan. *Classic Essays on Photography*. Leete's Island Books. New Haven, p. 91-98.
- Rosenblum, N. (2007). *A world history of photography*. 4. ed. New York: Abbeville Press.
- Rouillé, A. (2009). *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora SENAC. São Paulo.

- Sagredo, F. F. & Izquierdo, J. M. A. (1982). Reflexiones sobre "documento": palabra/objeto (I): *Boletín Millares Carlo*, n. 5, p. 161-198. Recuperado de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1448715>
- Sousa, J. P.(2004). *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Florianópolis: Letras Contemporâneas.
- Trachtenberg, A. (1980) *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leete's Island Books.
- Zilly, B. (1999). Flávio de Barros, o ilustre cronista anônimo da guerra de Canudos. *Estudos Avançados*, v. 13, n. 13, p. 105-113, ago. Recuperado de <http://goo.gl/b7u4TB>