

ATESTADOS DE PRESENÇA: A FOTOGRAFIA COMO INSTRUMENTO CIENTÍFICO

ANNATERESA FABRIS

RÉSUMÉ:

Considérée un certificat de présence, la photographie est utilisée par plusieurs domaines scientifiques: anthropologie, archéologie, ethnographie, géographie, médecine, criminologie, physiologie, etc. Grâce à l' image technique la société du XIX^e siècle codifie le portrait signalétique et propose une nouvelle idée d'identité. En décomposant le mouvement du corps humain et animal, la photographie ouvre de nouveaux chemins aux recherches artistiques du XIX^e et du XX^e siècles.

I – Fotografia e ciências humanas

O encantamento do século XIX com a fotografia pode ser resumido num escrito de Théophile Gautier, datado de 1858:

"Nos dias de hoje, o círculo da existência vai se ampliando, de ondulação em ondulação; o espaço e o tempo não existem mais. (...) o fluido elétrico tornou-se mensageiro, o trovão doma as letras sobre o fio; o sol desenha paisagens, tipos e monumentos; o daguerreótipo abre seu olho de vidro com pálpebras de cobre sobre um ponto de vista, uma ruína, um grupo; contorno, luz, sombra, detalhe, até o infinito, tudo é captado instantaneamente. Um sentido novo, o sentido pitoresco, excitado pelo espetáculo das coisas, conhece, graças aos meios da ciência, desenvolvimentos imprevistos que devem ser satisfeitos. (...) Nosso século atarefado nem sempre tem tempo para ler, mas tem sempre tempo para ver" (*apud*: Favrod, 1989: s.p.).

Colocar a fotografia entre os "meios da ciência" implicava afirmar que a nova imagem era o reflexo do real. Sua natureza mecânica assegurava uma exatidão até então desconhecida, fruto da concordância absoluta entre objeto e representação. Dela decorriam suas principais qualidades: uma força documental e uma

capacidade de comprovação, que se opunham à subjetividade e à idealização da arte, e que acabarão por transformá-la num dos instrumentos privilegiados das ciências no século XIX.

Se hoje em dia essa concepção é amplamente questionada, o que importa discutir é como a ilusão mimética permeia o imaginário oitocentista, transformando a imagem fotográfica num verdadeiro atestado de presença (Favrod, 1989: s.p.).

Para comprovar o alcance da fotografia bastará lembrar que a primeira geração de antropólogos elabora suas análises a partir do material coletado por viajantes, missionários, militares, comerciantes, em contato direto com as populações não-européias. Homem de gabinete, que estabelece um confronto entre as diversas fontes de que dispõe, o antropólogo do século XIX não deixa de utilizar o testemunho fotográfico como um documento primário, cuja credibilidade não coloca em questão (Favrod, 1989: s.p.).

E, no entanto, ele mereceria ser questionado, uma vez que a visão de outros espaços e outros povos proporcionada pela fotografia é fruto não apenas de interpretações, mas dos próprios limites técnicos da imagem, quando analisada numa perspectiva temporal. A interpretação é, em parte, tributária dos precedentes modelos pictóricos, que acabam determinando os primeiros temas das fotografias exóticas. O interesse pela Terra Santa e pelo Egito, típico de empreendimentos como os de Horace Vernet/Frédéric Goupil Fesquet (*Excursões Daguerreotípicas*, 1839-1842) e Francis Frith (*Cairo, Sinai, Jerusalém e as Pirâmides do Egito*, 1856-1859) pode ser situado no âmbito da procura de lugares conhecidos como "visões imaginárias, nas fantasias inconscientes das massas" (Alinovi, 1981: 76), às quais a fotografia fornecerá estereótipos ou imagens míticas e simbólicas.

A interpretação faz passar para um segundo plano o caráter informativo das imagens de Auguste Salzman, incumbido da documentação de Jerusalém e de seus arredores pelo Ministério da Educação da França. Embora afirme que as fotografias "não são mais narrativas, mas fatos dotados de uma brutalidade conclusiva" (apud: Favrod, 1989: s.p.), Salzman imprime uma visão formalista às imagens de monumentos hebreus, islâmicos e cristãos, que deveriam comprovar a contestada datação de Louis Ferdinand de Saulcy. Publicado em 1851 e ilustrado com desenhos, o livro de de Saulcy havia sido rejeitado pelos arqueólogos, o que motiva a missão confiada a Salzman. Este, no entanto, produz um conjunto de imagens que não se regem pelos preceitos da fotografia arqueológica: a falta de figuras humanas não permite estabelecer a dimensão dos monumentos; há freqüentes inversões de escala; a paisagem, ora é virtualmente eliminada, ora se impõe sobre o sítio, não permitindo determinar sua localização e seu contexto. Interessado num jogo formal de texturas e superfícies, Salzman retira de suas imagens informações fundamentais numa documentação arqueológica. Isso, porém, não impede que *Jerusalém: Estudo e Reprodução Fotográfica dos Monumentos da Cidade Santa da Época Judaica a Nossos Dias* (1856) seja

elogiado pela verdade, pela verossimilhança e pela atenção dada aos detalhes, e que de Saulcy considere suas teorias comprovadas (Solomon-Godeau, 1991: 154-155, 161, 165).

A interpretação toma, por vezes, o viés da utopia. É o que caracteriza os trabalhos sobre o Japão, realizados pelo fotógrafo inglês Herbert Ponting. Em *Estudos Japoneses* (1906) e *Na Terra do Lótus - Japão* (1910), Ponting retrata uma sociedade de artesãos, pescadores, artistas e peregrinos, cuja vida era regida por práticas religiosas e pelo respeito à arte, devendo constituir um exemplo para a materialista civilização ocidental. Lança, para tanto, mão da economia formal da gravura japonesa (Jeffrey, 1981: 86), produzindo imagens requintadas e essenciais, nas quais a evidência fotográfica comunga com uma concepção plástica cadenciada por ritmos e jogos puramente formais.

Intuitos claramente documentários guiam, ao contrário, o empreendimento de Albert Kahn que, entre 1909 e 1931, dá vida ao *Arquivo do Planeta*, realizado com o processo autocromático inventado pelos irmãos Lumière em 1907. Para garantir o êxito científico do empreendimento, que deveria realizar "o inventário fotográfico e cinematográfico da superfície do globo ocupada e ordenada pelo homem, tal como se apresenta no início do século XX", Kahn contrata o geógrafo Jean Bruhnes, que estabelece as diretrizes das tomadas fotográficas: paisagem em seu conjunto e, em seguida, pormenores, ou seja, captação da vida cotidiana. Bruhnes, que introduz na França o estudo da geografia humana, instrui os sete fotógrafos contratados por Kahn a evitarem o excepcional, o único e a privilegiarem os aspectos da vida comum em sua interrelação com o ambiente físico (Beausoleil, 1983: 69).

II - Identidade = fisionomia

Diretrizes precisas para as tomadas fotográficas não são exclusivas da arqueologia e da geografia. O retrato fotográfico aplicado à esfera judiciária conhecerá uma normalização semelhante entre 1880 e 1890 por obra de Alphonse Bertillon. Tendo constatado que o retrato policial, sobretudo aquele praticado entre 1850 e 1870, estava muito próximo dos pressupostos daquela prática artesanal que regia o retrato burguês, Bertillon propõe que o gabinete fotográfico da Polícia de Paris seja adequado a um conjunto de normas, que deveriam garantir a criação de um tipo graças à eliminação de todo fator de variabilidade, tanto subjetiva, quanto circunstancial.

Em função disso, são estabelecidas diretrizes que deveriam uniformizar as condições de iluminação do gabinete fotográfico e a distância entre o operador e o modelo. Este ocupava uma cadeira deliberadamente desconfortável, cujo objetivo era forçar o sujeito a posicionar a coluna vertebral no centro do espaldar. Um meca-

nismo de rotação complexo permitia fotografá-lo de frente e de perfil, conservando a mesma escala de redução. Havia uma razão precisa para essas duas tomadas. Enquanto a apresentação frontal corresponde ao que há de mais reconhecível no rosto de um indivíduo, a visão de perfil garante a abolição de qualquer contingência expressiva, por remeter à representação morfológica mais precisa e mais informativa: o contorno da cabeça não se modifica com o passar do tempo. (Phéline, 1985: 12-13, 85-86; Sekula, 1997: 162).

Matriz do retrato de identidade, que estabelece o princípio do recenseamento fotográfico para toda a sociedade, o retrato judiciário não pode ser dissociado das ciências do período, pois partilha com elas a crença no tipo. No campo das ciências sociais, a figura fundamental é o antropólogo Adolphe Quételet que, baseado nos métodos estatísticos, cria um ser fictício: o "homem médio" (1835). O desenvolvimento da frenologia e dos estudos fisionômicos está na base da antropologia criminal de Cesare Lombroso, que, na década de 80, busca determinar, a partir da "morfologia do rosto", a periculosidade, a origem étnica e social e a animalidade do "homem criminoso" (Courtine & Haroche, 1995: 225).

A crença na existência de um "corpo criminoso" tem um paralelo na determinação de um "corpo doente", ao qual poderia ser aplicada a fotografia médica: Albert Londe defende a necessidade de usar a imagem técnica para fixar aspectos típicos de cada doença de maneira a facilitar o diagnóstico (1893).

A prova pela imagem é um dispositivo de que o século XIX lança mão para criar um poderoso sistema de defesa numa sociedade que estava se confrontando com um fenômeno inédito: a massa. Paralela à definição do corpo burguês, do corpo que respeitava a lei, é a definição do corpo criminoso, do corpo que colocava em risco a sociedade. Reduzido a um biotipo (Sekula, 1997: 149), esse corpo será passível de arquivamento e classificação, propiciando uma identificação alicerçada nos desvios da média. Nesse contexto, a fotografia confere um novo significado à definição da identidade:

"Os rostos anônimos agrupados num quadro representam tipos na média anatômica dos seus traços: o degenerado, o melancólico, o matreiro, a prostituta, o criminoso nato ou ainda o gênio. Trata-se presentemente de identificar indivíduos. Os retratos já não têm um nome, mas um número. A identidade de um indivíduo é então garantida pela identificação com um tipo. (...)

Confundir identidade e fisionomia: sonho tenaz. É à fotografia que caberá, na segunda metade do século, o papel de 'poder' finalmente fixar a instantaneidade da expressão e assegurar a reprodutibilidade dos rostos. Singularidade das fotografias de identidade, 'predileção universal' pelo retrato fotográfico que Baudelaire realça; fotografias médicas do corpo que sofre (...); identificação fotográfica dos criminosos, fabricação de rostos anônimos do retrato-robot (...): a nascença e o desenvolvimento da fotografia revolucionam as percepções do rosto; termina uma fase da história do rosto..." (Courtine & Haroche, 1995: 223-225)¹.

Numa sociedade que desenvolve um sistema poderoso de controle do indivíduo para garantir a estabilidade do grupo, não admira que a fotografia venha a desenvolver um papel determinante. O realismo, de que fazia alarde desde os primórdios, a coloca numa posição privilegiada em relação às antigas modalidades de registro e arquivamento de imagens. Mesmo reconhecendo a superioridade do retrato pictórico para o "conhecimento íntimo do modelo", Bertillon não deixa de contrapor-lhe um outro tipo de superioridade, só proporcionado pela fotografia: a exatidão documentária (Phéline, 1985: 80-81).

É em nome dessa superioridade que Bertillon expurga do retrato fotográfico burguês - tributário de modelos pictóricos e fruto de uma negociação entre cliente e fotógrafo - qualquer possibilidade de interpretação subjetiva, para criar um tipo de registro que desse conta do tipo. Não é só ele que se engaja nessa busca: um índice iconográfico como o "retrato compósito"², proposto por Francis Galton na década de 80, é mais uma prova de uma atitude difusa numa sociedade interessada em estabelecer um campo próprio para o desvio.

O inventor da dactiloscopia, imbuído das idéias lombrosianas, acaba por construir aquela que Sekula define "uma aparição puramente ótica do tipo criminoso". Partindo do pressuposto de que havia um conjunto de traços fisionômicos comuns aos criminosos, Galton justapõe imagens de diversos indivíduos de modo a obter uma fusão visual baseada nos caracteres médios de um determinado grupo. O que o cientista inglês buscava com suas imagens era uma caracterização visual do "homem médio" de Quételet, definindo o centro da composição como o domínio do tipo e as margens como aquele da idiosincrasia e da individualidade.

O que Galton consegue, de fato, é uma imagem sintética, a um só tempo artificial e real. Artificial, por retratar um sujeito cuja existência não é mais isolável. Real, por provar o indemonstrável, por impor a "verdade" do tipo criminoso, fruto da constância estatística (média) e da idealização. A abstração real de Galton vai mais longe que os próprios postulados de Lombroso: o retrato compósito não registra o desvio, mas a predestinação a ele. Fixa - como o próprio autor escreve - "o homem que é suscetível de cometer um crime". (Sekula, 1997: 152-153, 172; Phéline, 1985: 64-66).

Uma vez que o corpo burguês busca marcar por intermédio da imagem sua diferença em relação aos outros corpos, não admira que a normalização do retrato

¹ Denomina-se "retrato-robot" a configuração do tipo criminoso estabelecida por Lombroso - orelhas afastadas, cabelos bastos, barba rala, seios da face e maxilares enormes, queixo quadrado e saliente, maçãs do rosto largas, gesticulação freqüente. O resultado dessa composição resumida é muito eloqüente por si só: "um tipo que se parece com o mongol e, por vezes, com o negro" (apud: Phéline, 1985: 53).

² O retrato compósito é obtido a partir da exposição de diversos retratos numa única chapa diante de uma câmara de reprodução. A coincidência dos rostos é assegurada por um alfinete colocado nos olhos. Cada uma das chapas sucessivas é exposta fracionalmente e em proporção inversa ao número de imagens que compõem a amostra. As sub-exposições apagam os traços característicos de cada indivíduo e fazem emergir a configuração das características comuns a toda a amostra: delas deriva a imagem final fixada a partir de uma exposição normal (Sekula, 1997: 171; Phéline, 1985: 65).

judiciário se estenda à esfera do retrato etnográfico. Descontente com a "europeização" que caracterizava boa parte dos registros dos índios americanos, uma comissão da Academia das Ciências da França recomenda, em 1852, o uso do daguerreótipo como o único meio capaz de fornecer uma "certeza" inigualável para as pesquisas etnográficas. O uso da fotografia torna-se um hábito corriqueiro para o registro dos tipos étnicos até receber uma codificação rigorosa por parte de Eugène Trutat em 1884. No livro *A Fotografia Aplicada à História Natural*, Trutat propõe uma série de princípios relativos à pose dos modelos, à iluminação, ao formato do retrato, etc., demonstrando conhecer a documentação que Eugène Appert realizara em 1871 com os derrotados da Comuna de Paris:

"O sujeito estará sentado num assento sólido (...); atrás dele suspende-se, por um meio qualquer, o fundo de tecido. Por fim, a câmara escura será colocada na distância necessária".

Após a codificação de Bertillon, o princípio do retrato duplo - frente e perfil - é aplicado aos registros etnográficos, levando um autor como Christian Phéline a afirmar que a funcionalidade desse tipo de imagem é aquela que emana das relações de dominação às quais são submetidas classes e raças "inferiores". A objetividade, nesses casos, não deve ser buscada num modo de representação, mas naquele vasto dispositivo institucional criado pela burguesia, do qual a fotografia é apenas um dos instrumentos. A imagem fotográfica codificada pela sinalética é mais e menos que um retrato: menos, porque, enquanto instrumento de controle social, não permite o acesso à "verdade íntima" do sujeito; mais, porque inscreve no próprio código de figuração todos os preconceitos e os efeitos de poder inerentes a seu uso (Phéline, 1985: 20-22, 94, 112-113).

III – Fotografias do corpo humano

Não é apenas o rosto que é esquadrihado e codificado por um uso científico da fotografia. O corpo como um todo torna-se objeto de estudo, abrindo novas perspectivas tanto para a ciência quanto para a arte.

Produto científico e artístico a um só tempo, a fotografia do corpo humano terá como focos privilegiados o hospital e a Escola de Belas-Artes. O corpo que interessa o hospital não é, porém, semelhante ao corpo que desperta a atenção da academia. No primeiro caso, a fotografia ajuda a definir uma norma, a diferenciar o sadio do patológico graças ao registro do corpo em crise. No segundo caso, a fotografia permite alcançar uma definição de belo, alicerçada na observação da natureza e não mais numa idealização derivada dos modelos antigos (Mathon, 1997: 152).

A mentalidade cientificista dominante no século XIX não deixa, porém, de atingir a Escola de Belas-Artes. Se a nova imagem, desde seus primórdios, havia sido usada pelos artistas plásticos de maneira explícita ou velada e havia originado o surgimento das "academias fotográficas", que se substituíam ao modelo vivo, outras possibilidades de uso serão sugeridas pela aplicação do método estatístico no ensino artístico. Quem se distingue nesse campo é Paul Richer, assistente de Charcot no hospital da Salpêtrière, que busca determinar um cânone estético, baseado na observação de um conjunto de dados anatômicos, a partir dos quais estabelece uma tipologia: comprimento dos braços, peso, posição da bacia, postura, musculatura. Conhecedor das teorias de Quételet, do trabalho de Bertillon, das pesquisas de Topinard, Richer propõe um "tipo médio", fruto de proporções mensuráveis e próximo daquela idealização conseguida pelos gregos na Antigüidade. Para alcançar seus objetivos, torna-se fotógrafo e lança mão de recursos fornecidos pela imagem técnica como a ampliação - muito usada nas aulas de anatomia - e a cronofotografia. Neste caso, vale-se do trabalho de Londe, cujas pranchas publica em 1921 na reedição de *Nova Anatomia Artística* (Mathon, 1997: 160).

Embora acredite ter conseguido substituir a idéia estética do belo pela noção científica do perfeito, Richer nem sempre consegue provar seu propósito. As fotografias produzidas por ele evocam, freqüentemente, as poses do modelo vivo e, logo, a convenção acadêmica, embora se perceba em muitas delas a vontade de propor uma representação ao mesmo tempo mais contingente e mais tipológica, próxima do retrato duplo de Bertillon.

Um dos processos usados por Richer, a cronofotografia, acabará por abrir novas possibilidades visuais para as artes plásticas. Inventada por Étienne-Jules Marey, titular da cadeira de História Natural dos Corpos Organizados do Collège de France, a cronofotografia capta e registra uma série de instantes sucessivos de um movimento (1882). Para tanto, Marey - auxiliado, a princípio, por Georges Demeny - usa uma câmara com obturador de disco, que permite reproduzir as fases consecutivas do movimento numa única chapa de vidro, substituída desde 1888 por filmes sobre papel e, posteriormente, sobre celulóide. Interessado em encontrar a expressão gráfica do movimento, o fisiologista consegue atingir a dimensão do espaço-tempo, ao registrar tanto a trajetória quanto as oscilações de um corpo em ação. Suas pesquisas, realizadas em Paris (Estação Fisiológica do Bosque de Boulogne) e em Nápoles, dirigem-se tanto ao corpo humano quanto ao corpo animal (peixes, pássaros, insetos). Em 1893, publica *Estudos de Fisiologia Artística*, numa clara demonstração do interesse que suas pesquisas haviam despertado entre os artistas plásticos.

Não são poucos, de fato, os pintores e escultores que lançam mão de seus resultados para propor novas visões de um corpo em movimento. Ao nome de Georges Seurat, evocado por Scharf a propósito da iteratividade dos bailarinos e de suas vestes

num quadro como *Le Cahut*, realizado entre 1889 e 1890 (Scharf, 1979: 242-243), podem ser acrescentados aqueles de artistas futuristas como Balla (*Menina X Sacada*, 1912; *Linhas Andamentais + Sucessão Dinâmica*, 1913) e Boccioni (*Formas Únicas da Continuidade no Espaço*, 1913), para não falar na evidencia mais imediata de *Nu Descendo uma Escada n. 2* (1912), de Duchamp, que se valera das imagens sobrepostas de Marey numa obra anterior, *Cinco Silhuetas de uma Mulher em Planos Diferentes* (1911).

Por que as imagens de Marey interessam tanto os artistas? Nadar parece fornecer uma resposta a essa indagação em 1894, quando afirma que o cientista havia desviado a fotografia do caminho do realismo, levando-a para sua maior simplicidade de funcionamento. Ou seja, para imagens plurais, "nas quais o sujeito é a um só tempo ele mesmo e diferente, nas quais a forma se dedica a encontrar uma identidade fugidia e renovada"; para uma instantaneidade muito rápida que produz no observador "uma impressão paradoxal do já conhecido e do nunca visto" (apud: Frizot, 1984: s.p.).

O fato de interessar tão de perto os artistas não significa que as pesquisas de Marey não chamem a atenção dos defensores da fotografia objetiva. Bertillon não deixa de manifestar sua admiração por "essas combinações extraordinárias de movimento reveladas pela fotografia", por detectar no trabalho do fisiologista uma negação daquela estética pictorialista que estava tomando conta do universo fotográfico (Phéline, 1985: 100-101).

É sintomático, contudo, que os futuristas e Duchamp se aproximem das pesquisas de Marey e não daquelas de um outro estudioso do movimento, o inglês Eadweard Muybridge. Há uma razão para tanto. A clareza das imagens de Muybridge não correspondia ao desígnio que os animava: enfatizar os ritmos fundamentais do universo, captar antes o movimento do que o objeto em movimento (De Paz, 1987: 283).

A importância da contribuição de Muybridge à renovação da ciência e da arte não é, porém, menor: seu inventário da locomoção animal, no qual está incluído o ser humano, revela aspectos inusitados de um corpo em movimento por captar fases não percebidas pela visão normal. A dissecação do movimento, divulgada em larga escala em 1887 graças à publicação de *Locomoção Animal: uma Pesquisa Eletrofotográfica das Fases Consecutivas da Locomoção Animal*, é obtida a partir da sincronização de várias câmaras, dispostas de maneira a proporcionar diferentes pontos de vista de um mesmo corpo.

124 Por contradizerem amplamente a verdade revelada pela observação da natureza, as imagens de Muybridge suscitam um intenso debate entre artistas, fotógrafos, cientistas e filósofos. O que elas mostravam? Que a verdade não passava de uma convenção... (Scharf, 1979: 218).

A reação dos artistas, que vêm cair por terra várias de suas modalidades de representação de um corpo em movimento, pode ser resumida na tomada de posição de Rodin, que opõe a verdade da arte à "mentira" da fotografia, a partir da trajetória do movimento no espaço. Na longa entrevista concedida a Paul Gsell em 1911, o escultor é muito enfático a esse respeito:

"É o artista quem diz a verdade e a fotografia que mente; pois, na realidade, o tempo não pára. E se o artista consegue produzir a impressão de um gesto que se executa em vários instantes, o trabalho dele é, certamente, muito menos convencional do que a imagem científica onde o tempo é suspenso de forma abrupta. (...)

Ora, creio que é Géricault quem tem razão, e não a fotografia, pois os cavalos pintados parecem correr. Isto se dá porque o espectador, ao olhar de trás para a frente, vê, primeiramente, as pernas traseiras fazerem o esforço para o salto. Depois, vê o corpo esticar-se e as pernas dianteiras buscarem o chão ao longe. A representação de Géricault é falsa ao mostrar esses movimentos como simultâneos, e é verdadeira se as partes são observadas sucessivamente. Somente esta verdade nos importa porque é ela o que vemos e o que nos impressiona" (Rodin, 1990: 61).

Embora defenda a verdade do olhar contra o artifício da câmara, não é improvável que Rodin tenha chegado a conferir uma nova dimensão ao fragmento a partir da observação de fotografias de Muybridge que representavam mãos e antebraços. Tais imagens, bastante próximas do tratamento plástico que o escultor dava às mãos, eram colecionadas por ele, o que leva Scharf a aventar a hipótese de que a fotografia possa ter contribuído para conferir uma nova visualidade àqueles fragmentos que estavam presentes nos ateliês de Meudon, do Palácio Biron e do Depósito dos Mármoreos (Scharf, 1979: 230).

Um artista que, com certeza, utilizou as sugestões de Muybridge é Degas: *Bailarina Amarrando a Sapatilha* (1893-1898), reprodução de uma figura em duas posições, como se fosse vista a partir de diferentes pontos de vista, é relacionada por Scharf com algumas imagens verticais do fotógrafo inglês. O mesmo pode ser dito de algumas obras de 1879, que representam bailarinas suspensas no ar, logo no período em que os instantâneos de Muybridge estavam sendo divulgados em Paris. Se houvesse dúvidas sobre o interesse de Degas pelas pesquisas que serão publicadas em *Locomoção Animal*, bastaria lembrar o que Valéry escreve sobre sua maneira de representar o cavalo, atribuída à "ajuda... das fotografias de Muybridge". A estilização - tributária de Géricault -, que caracterizara suas primeiras obras dedicadas ao cavalo, cede lugar, a partir de 1880, à preocupação em fugir da convenção e representar o animal com base nos registros proporcionados pelos instantâneos (Scharf, 1979: 208-210, 213-214).

IV – A objetividade em questão

Os exemplos citados, provenientes de diversas aplicações objetivas da fotografia no decorrer do século XIX, não deixam de evidenciar uma atitude, que poderia parecer um paradoxo, mas que é congenial à mentalidade de uma sociedade imbuída de positivismo: a crença no realismo instrumental da nova imagem era tão arraigada que interpretações eram tomadas como provas testemunhais.

Não é apenas o vetor exótico que se presta a visões subjetivas, motivadas pelos mais diferentes objetivos. A própria aplicação da fotografia no campo judiciário traz as marcas da manipulação. Se a proposta de Galton é por demais evidente nesse sentido por dar vida a aparições fantasiosas (Sekula, 1997: 170), em que pesem as teorias científicas que fundamentavam o retrato compósito, não se pode esquecer que o próprio empreendimento de Bertillon é, em primeiro lugar, produto de necessidades ideológicas, às quais a fotografia empresta sua capacidade de construir uma evidência realista, de acordo com uma função que lhe havia sido outorgada pela sociedade. A identidade proposta pelo retrato judiciário é uma identidade construída: não dá conta do indivíduo, mas da conformidade a um tipo médio, definido a partir de normas técnicas, que incluem o dispositivo fotográfico, as instruções dadas ao operador, o lugar e a pose que cabem ao modelo e a imagem que resultará do processo. Não por acaso Phéline fala em "negação mortal" do sujeito, pois a fotografia judiciária rompe o pacto que se instaura entre fotógrafo e modelo no âmbito do retrato burguês para afirmar o poder do Estado sobre o indivíduo, seu corpo e sua imagem (Phéline, 1985: 115).

Não deixa de ser sintomático, por outro lado, que as pesquisas sobre o movimento interessem tão de perto os artistas por proporem novas possibilidades à visão e às tradicionais modalidades de representação. Marey, afinal, acreditava no encontro entre arte e ciência no terreno da exatidão e publica *Estudos de Fisiologia Artística* com o objetivo de ampliar as possibilidades de representação do movimento. Como sublinha Henri Labonne no prefácio do livro, o artista contemporâneo não tinha condições de ver o corpo nu em ação com a frequência que era própria da Antigüidade. O trabalho de Marey e Demeny permitiria superar as limitações das atitudes de calma e repouso - quase sempre exibidas pelas obras plásticas -, fazendo com que a arte continuasse a ser fiel a seus modelos (Mannoni, 1997: 182).

O fato de tais pesquisas despertarem a atenção de artistas que rompem com o modelo realista é um claro índice de que a fotografia não necessitava enveredar pelo caminho do pictorialismo para afirmar sua capacidade de moldar uma visualidade diferente e anticonvencional. A fotografia científica, aliás, acaba servindo de alavanca a uma nova concepção de fotografia que se instaura no começo do século XX, por ter demonstrado - mesmo no uso que dela faz Bertillon - as possibilidades visuais inerentes a seus próprios meios lingüísticos.

O conflito entre objetividade e pictorialismo é analisado por Sekula a partir de um outro ponto de vista: um empreendimento como o da Foto-Secessão pode ser encarado como uma tentativa de resistência ao modelo arquivístico que a imagem técnica tinha ajudado a implementar. Se esse modelo pressupunha a existência de um trabalhador a preço fixo, que produzia imagens fragmentárias para um sistema que não poderia controlar, o pictorialismo opunha-lhe as "marcas honoríficas do trabalho feito à mão" (Sekula, 1997: 180-181).

A oposição entre mecânico e manual acaba por resolver-se em favor do primeiro termo: a fotografia moderna posiciona-se ao lado do realismo, conferindo a tal conceito uma multiplicidade de significados, que apontam tanto para a crença na objetividade do aparato, quanto para a desconstrução e a reconstrução do real a partir desse mesmo dispositivo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALINOVI, Francesca. (1981) *L'esotismo fotografico*. In: Francesca Alinovi; Claudio Marra. *La Fotografia: Illusione o Rivelazione?* Bologna: Il Mulino.
- BEAUSOLEIL, Jeanne. (1983) *Gli autochromes delle collezioni Albert Kahn*. In: *Il Colore della Bella Époque: i Primi Processi Fotografici Diapositivi*. Venezia: Palazzo Fortuny.
- COURTINE, Jean-Jacques; HAROCHE, Claudine. (1995) *História do Rosto*. Lisboa: Editorial Teorema.
- DE PAZ, Alfredo. (1987) *L'Occhio della Modernità: Pittura e Fotografia dalle Origini alle Avanguardie Storiche*. Bologna: CLUEB.
- FAVROD, Charles-Henri. (1989) *Voir les autres autrement*. In: *Étranges Étrangers: Photographie et Exotisme, 1850/1910*. Paris: Centre National de la Photographie.
- FRIZOT, Michel. (1984) *Le temps constitué*. In: *Étienne-Jules Marey*. Paris: Centre National de la Photographie.
- JEFFREY, Ian. (1981) *Photography: a Concise History*. New York-Toronto: Oxford University Press.
- MANNONI, Laurent. (1997) *La photographie animé du nu: l'oeuvre de Marey et Demeny*. In: *L'Art du Nu au XIXe Siècle: le Photographe et son Modèle*. Paris: Hazan/Bibliothèque nationale de France.
- MATHON, Catherine. (1997) *Le corps modélisé*. In: *L'Art du Nu au XIXe Siècle: le Photographe et son Modèle*. Paris: Hazan/Bibliothèque nationale de France.
- PHÉLINE, Christian. (1985) *L'Image Accusatrice*. Laplume: AACP.
- RODIN, Auguste. (1990) *A Arte: Conversas com Paul Gsell*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- SCHARF, Aaron. (1979) *Arte e Fotografia*. Torino: Einaudi.
- SEKULA, Allan. (1997) *El cuerpo y el archivo*. In: V. A. *Indiferencia y Singularidad. La Fotografía en el Panorama Artístico Contemporáneo*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani.
- SOLOMON-GODEAU, Abigail. (1991) *Photography at the Dock*. Minneapolis: University of Minnesota Press.