

# Repensando a fotografia impressionista: a descoberta do real na estética fotográfica

HENRIQUE MARQUES SAMÿN

Bacharel em Filosofia (IFCH/UERJ) e mestrando em Filosofia da Arte (IFCH/UERJ) e Psicologia Social (IP/UERJ)

## **RESUMO**

No presente artigo apresento uma série de reflexões, de cunho filosófico e histórico, acerca do nascimento da fotografia impressionista, em fins do século XIX. Meu argumento é que o Impressionismo fotográfico realizou uma síntese entre o idealismo do Pictorialismo e o Realismo naturalista, de modo que sua importância na História da Fotografia não deve ser subestimada.

**Palavras-chave:** Fotografia. Impressionismo. Estética fotográfica

## **ABSTRACT**

This article focuses on some philosophical and historical considerations on the birth of Impressionistic photography, in the end of the 19th century. My main argument is that Photographic Impressionism produced a synthesis between pictorialistic idealism and the naturalistic realism. Because of this fact, its importance in the History of Photography must not be underestimated.

**Key words:** Photography. Impressionism. Aesthetics of photography

**M**eu objetivo, no presente ensaio, é propor uma reflexão sobre o Impressionismo fotográfico – um período da história da fotografia que, a meu ver, tem sido indevidamente subestimado. Considerando que o Pictorialismo representou um momento em que a fotografia artística baseou-se num idealismo extremo e que o Naturalismo realizou uma não menos radical inversão desta proposta, argumento que o Impressionismo fotográfico foi o responsável pela realização de uma síntese entre o ideal e o real – e que, tanto esteticamente quanto historicamente, este foi o momento de consolidação da fotografia como uma forma independente e autêntica de expressão artística.

Considero ser possível falar em uma descoberta do real no sentido em que, a meu ver, o Impressionismo representou o momento em que a fotografia conseguiu encontrar um adequado ponto de equilíbrio entre a subjetividade e a objetividade – o que, sem dúvida, deve-se também a desenvolvimentos técnicos, especialmente a descoberta do processo da goma bicromatada por Rouillé-Ladèze –, de modo que não mais foi necessária a aniquilação de nenhum destes dois pólos para a afirmação de uma fotografia artística.

#### O IDEAL: SOBRE O PICTORIALISMO

As origens das práticas de fotomontagem podem ser traçadas até as primeiras tentativas de realização de uma fotografia intrinsecamente artística, que remontam pelo menos até a Grande Exposição de 1851. Foi nela que John Edwin Mayall, um norte-americano que trabalhava com daguerreótipos [1] e que residia em Londres desde 1846, apresentou uma série de dez obras de temática religiosa, cuja meta era expor os preceitos do Pai Nosso, uma das principais preces cristãs. Observando a descrição de Mayall, publicada em 1848 na Daguerreotype Institution, podemos imaginar o teor destas obras, cujo fim era ilustrar seções da referida prece; por exemplo, para a parte da oração na qual é pedido o pão de cada dia, o daguerreotipista criou a imagem de um fatigado peregrino com um cajado na mão, recebendo dois pães das mãos de uma criança. Na mesma exposição, Mayall expôs outras séries de daguerreótipos ilustrando dois poemas de Thomas Campbell, nas quais algumas imagens tinham seus fundos criados à maneira comum das pinturas – em algumas fotografias, os modelos haviam posado em cenários pintados; em outras, os fundos haviam sido pintados a pincel nos próprios daguerreótipos. (GERNSHEIM, 1962: 73)

Para os que não estão familiarizados com os primeiros momentos da História da Fotografia, pode parecer estranho que algo de tal forma manipulado seja considerado uma imagem fotográfica. No entanto, estamos falando de uma época em que o processo fotográfico era radicalmente diferente do que conhecemos

1 - O daguerreótipo foi o primeiro processo fotográfico a ser entregue ao domínio público, em 1839. Descoberto por Louis Mandé Daguerre, baseava-se na formação de imagens em placas de cobre revestidas por camadas de prata polida e sensibilizadas com vapor de iodo. A posterior revelação da placa era feita em vapor de mercúrio e fixada em uma solução de tiosulfato de sódio. Era necessário que a placa de prata fosse protegida por um vidro; durante algum tempo, era comum que este fosse pintado, como uma forma de retocar a imagem.

atualmente – os lentos tempos de exposição exigiam que os modelos ficassem imóveis por muito tempo; era comum que os retratos fossem realizados à maneira das pinturas, ou seja, em requintados cenários construídos especialmente para adequar-se à imagem. Mais além: era muitas vezes exigido dos fotógrafos que criassem imagens que não fossem muito diferentes das criadas pictoriamente, às quais o público estava habituado. Um exemplo disso é o retrato de um caçador feito em 1867 pelo canadense William Notman, que aparece em um elaborado cenário, no qual vemos o fotografado apontando um rifle de caça em meio a árvores – e é possível entrever até mesmo um urso esgueirando-se à distância; tudo isso, é claro, cuidadosamente montado em pleno estúdio.

A invenção da calotipia, primeiro processo fotográfico negativo-positivo, foi responsável por consideráveis mudanças no tocante à própria reprodutibilidade da fotografia. Esta nova possibilidade técnica veio a coincidir com a divulgação das obras de Mayall na Grande Exposição de 1851 – de modo que, se até esta época a fotografia era principalmente valorizada por seus fins práticos, como os já mencionados retratos, a partir de então o público tomou conhecimento de que ela encerrava também notáveis possibilidades artísticas.

No entanto, havia aí um impasse. A fotografia ainda era vista com muita desconfiança, uma vez que fora, a princípio, percebida como uma espécie de processo totalmente mecânico e automático, desprovido de qualquer vontade artística subjetiva. Esta percepção fora inclusive muito alimentada pelos próprios fotógrafos: maravilhados pelo fato de que a imagem no papel nascia como que espontaneamente e sem qualquer participação ou interferência aparente da mão criadora do artista, a fotografia era concebida como uma espécie de “força da natureza” independente da vontade humana – de onde a célebre declaração de Daguerre, segundo a qual o daguerreótipo possibilitava que a natureza reproduzisse a si própria; bem como a do inglês William Henry Fox Talbot, inventor do calótipo, [2] para quem a imagem nascia exclusivamente por intermédio da luz, sem que o artista fizesse qualquer tipo de intervenção. De onde o dilema: será que esta “máquina” que permitia à natureza se “autoreproduzir”, sem que a subjetividade do artista fosse de algum modo importante, podia ser considerada uma verdadeira forma de arte? As opiniões se dividiram entre os adeptos da fotografia artística e os adeptos da fotografia científica – e se levarmos em conta que na Sociedade Fotográfica de Londres, na época, haviam tanto artistas quanto cientistas, podemos imaginar de que forma foi de imediato composto um verdadeiro campo de batalha.

A tarefa daqueles que resolveram defender a fotografia como uma forma de arte autêntica era árdua. A primeira tentativa data de 1853, logo após a primeira exposição exclusivamente fotográfica de que se tem notícia, que reuniu mais de

2 - Também conhecido como talbótipo, foi o primeiro processo de revelação negativo-positivo, inventado em 1841 por Talbot.

oitocentas fotografias na Sociedade das Artes londrina. Sir William Newton, vice-presidente da Sociedade, fez um discurso no qual defendia que, embora a fotografia pudesse ser tida como científica para aqueles que a pesquisavam enquanto processo, seu resultado final era uma imagem que, para o público, deveria estar o mais próximo possível dos princípios da arte em geral; e propôs que, para tanto, os negativos fossem alterados, de modo que se parecessem mais com obras de arte. Para que este desejado resultado fosse obtido, tanto Newton quanto por seus seguidores defenderam a criação de fotografias levemente desfocadas, de modo que o fundo ficasse pouco nítido e não houvesse fronteiras muito estabelecidas entre as zonas de luz e sombra. (idem, 1962: 74)

Podemos nos deter por um momento para analisar algo importante: o fato de que aí foi inserida uma ruptura entre a fotografia e a natureza. O que foi percebido como um problema para a fotografia artística era uma excessiva fidelidade das imagens fotográficas – quer dizer: o argumento de que a fotografia padecia de um excesso de semelhança, reduzindo-se a uma espécie de mera “cópia exata” da natureza. Daí a conclusão de John Leighton, um dos fotógrafos da época, seguidor das teorias de Newton: por mais que as fotografias possam ser maravilhosamente detalhadas, a arte não pode competir com a natureza. Tornou-se corrente, desta forma, o cultivo dos efeitos – notavelmente o flou, uma proposital ausência de nitidez na imagem, graças ao qual era possível simultaneamente eliminar o indesejado excesso de semelhança e obter imagens mais próximas do código pictórico tradicional.

Mas este não era o único desafio enfrentado pelos adeptos da fotografia artística. Havia um problema adicional: em uma época na qual as câmeras eram grandes e pesadas, exigindo longo tempo de exposição, só era possível fazer uns poucos tipos de fotografias – os retratos, as paisagens e as naturezas-mortas. A crítica atacou severamente estas incessantes repetições temáticas, desafiando os fotógrafos a criarem imagens que pudessem rivalizar com as “legítimas” obras artísticas – e foi neste momento que os fotógrafos começaram a de fato conceber suas imagens segundo os cânones então vigentes na pintura. Permanecia, portanto, presente o desafio: como poderiam estes fotógrafos com pretensões artísticas criar imagens que pudessem competir com elaboradas pinturas se dispunham de câmeras que sofriam de tantas limitações técnicas?

Uma das saídas adotadas, sugerida na mencionada comunicação de Newton, dizia respeito à manipulação do negativo. Isso já era feito por aqueles que combinavam indiscriminadamente as técnicas da fotografia e da pintura – por exemplo, pintando cenários sobre imagens fotográficas. No entanto, em busca de meios que parecessem mais propriamente (ou exclusivamente) fotográficos, foi criada para



este fim uma nova técnica: a fotomontagem, cujos maiores expoentes foram Oscar Rejlander e Henry Peach Robinson, em cujas obras aqui nos concentraremos.

Vivendo na Inglaterra a partir de 1840, o sucesso Oscar Gustave Rejlander havia, antes de dedicar-se à fotografia, sido um pintor que, além de retratos, fazia cópias das obras dos grandes mestres da História da Pintura – de modo que, ao menos no tocante ao conhecimento sobre a História da Arte, estava mais do que ninguém preparado para cumprir a tarefa decretada pelos críticos, segundo os quais era chegada a época de a fotografia produzir novos Rafaéis e novos Ticianos. Sua obra prima, *The two ways of life* (“Os dois modos de vida”), foi realizada justamente para cumprir com toda esta série de desafios com as quais o fotógrafo se deparava – e, diga-se de passagem, saiu-se maravilhosamente bem nesta tarefa. Trata-se de uma grande composição, formada pela montagem de mais de trinta negativos independentes, que mostra dois jovens que, tendo chegado do campo em uma grande cidade, deparam-se com duas opções de vida: de um lado, um desregrado mergulho no hedonismo e na luxúria, na bebida e no jogo; de outro, o caminho dos estudos e da retidão, da sabedoria e da vida moderada. Um dos jovens larga a mão do velho filósofo que os guia e dá ouvidos aos rumores da vida de prazer desmedido; já o outro aceita a orientação do sábio e encaminha-se para a vida de equilíbrio.

Que percebemos nesta obra? Em primeiro lugar, uma composição que, tanto pelas dimensões quanto pela organização, insere-se nos cânones então em voga na pintura; em segundo lugar, uma mensagem moralista que é perfeitamente con-

**“Os dois modos de vida”, de Oscar Rejlander**



**“Desvanecendo”,  
de Henry P.  
Robinson**

3 - André Adolphe Eugène Disdéri inventou os cartes-de-visite em 1854. Eram pequenas fotografias de 6 x 9,5 cm, coladas sobre cartões, muito populares até meados da década de 1860, que garantiram a sobrevivência de muitos fotógrafos comerciais da época. Os cartes-de-visite tornaram-se obsoletos após a invenção na Inglaterra dos cartões cabinet, cujo formato era um pouco maior.

temporânea com o contexto sócio-cultural de então – a tal ponto que a própria rainha Vitória adquiriu a obra. Cabe ressaltar, no entanto, que a obra de Rejlander não se resume à fotomontagem; simultaneamente realizava fotografias simples de cenas cotidianas nas quais nenhuma manipulação pode ser percebida – aliás, a fotografia sem retoques ou manipulação já era nesta época bastante comum fora da Inglaterra.

Embora Henry Peach Robinson também houvesse trabalhado como pintor, ele sobrevivia, desde a segunda metade do século XIX, como fotógrafo comercial, fazendo *cartes-de-visite* – retratos em miniatura, uma invenção de André Eugène Disdéri que representava uma excelente opção comercial para os fotógrafos da época. [3] Em 1858, criou sua obra prima, *Fading away* (“Desvanecendo”), uma fotocomposição de cunho francamente mais realista do que a grande obra de Rejlander, na qual observamos uma jovem doente deitada em sua cama, diante de sua velha mãe; ao fundo vê-se um homem de costas, desoladamente encostado junto à janela. O tema da obra de Robinson é claramente mais naturalista do que a de Rejlander; no entanto, a composição – uma montagem de cinco negativos – é tão artificial quanto aquela. Também a obra de Robinson conheceu amplo sucesso, sendo amplamente exibida e elogiada em sua época de surgimento.

Dentro do que foi exposto, podemos destacar das práticas de fotomontagem

alguns característicos elementos. Primeiro, há uma tematização de assuntos espirituais: no caso de Rejlander, há uma intensa preocupação moral; no caso de Robinson, a tentativa de despertar reações sentimentais no público – no que foi bem sucedido, dado que tanto este quanto a crítica chocaram-se com a representação de um tema tão delicado em um meio considerado extremamente realista. (MELLO, 1998: 27) Em segundo lugar, nota-se uma problematização do meio fotográfico que resulta no desenvolvimento de uma prática externa – ou seja, a montagem de negativos –, o que representa, de certa forma, um sucesso na defesa de uma arte fotográfica dependente da vontade humana para sua realização, em oposição àqueles que condenavam a fotografia por seu “mecanicismo”.

### O REAL: EMERSON E O NATURALISMO

Peter Henry Emerson surge em um contexto: na década de 1880, a fotografia já havia avançado consideravelmente no tocante a seus aspectos técnicos, de modo que sua popularização atingiu níveis jamais antes vistos. É a época na qual nascem os “clicadores”, amadores que vêm na esteira do famoso slogan de George Eastman, inventor da primeira câmera portátil: “Você aperta o botão, nós fazemos o resto”. Embora a maior parte destes novos amadores não tenha ido além do mediocridade, muitos foram responsáveis por um legítimo rejuvenescimento no espírito da fotografia. E um destes novos amadores era Peter Henry Emerson, o médico e fotógrafo que em 1886, no Camera Club londrino, faria a célebre conferência na qual qualificaria os livros de Robinson em torno da fotocomposição como “a quintessência das falácias literárias e dos anacronismos artísticos”. Emerson propunha uma nova estética fotográfica, baseada não em regras e cânones acadêmicos, mas na própria fidelidade à experiência visual. (idem, 1998: 33)

A guinada que Emerson realizou foi um momento, em verdade, necessário para todas as artes – o que podemos chamar de um “retorno à natureza”. Trata-se daquele instante em que a arte volta-se para suas próprias bases, indaga sobre seu próprio sentido e seus limites, tomando como referência nada mais do que o mundo tal e qual. Como já mostrei, no contexto em que surge Emerson, os grandes debates da fotografia situavam-se todos em um mesmo campo: a grande questão era se a fotografia podia ou não realizar obras que fossem comparáveis à pintura. A única diferença estava no material utilizado: ao invés do pincel e da tinta a óleo, o que se usava eram os métodos da fotomontagem. Emerson vem justamente para contestar esses pressupostos. Que devia, afinal, a fotografia à pintura? Por que essa relação de submissão era tida como necessária? Seria este o único meio de fazer da fotografia um meio de expressão artística? É possível dizer, neste sentido, que a revolução provocada por Emerson foi uma revolução copernicana: para obter a



**“Uma lagoa no inverno”, de Peter H. Emerson**

autonomia da fotografia como forma de representação artística, foi necessário fazer com que a Terra – isto é, a fotografia – girasse em torno do Sol – ou seja, a natureza; dado que a anterior representação “geocêntrica”, que exigia da natureza que “se adaptasse” à fotografia, não mais conseguia do que envolver-se em uma infinidade de quimeras que culminavam em um extremo artificialismo.

A perfeição da fotografia, afirmou Emerson, está no fato de que a máquina pode ver o mundo como um olho o vê. Ela não precisa, portanto, de todas aquelas regras de composição pictóricas; para ela, o mundo é suficiente. Como no caso do olho humano, objeto da fotografia é o mundo tal e qual. Só depois de chegar a esta premissa é que Emerson voltou sua atenção para a estética da fotografia, elaborando inúmeras teorias – por exemplo, a de que o negativo deveria ser concebido de modo a permitir um foco diferenciado, tornando o tema central da fotografia mais nítido do que o campo a seu redor. Para Emerson, isso permitiria ao fotógrafo criar imagens dotadas de maior subjetividade – um erro óbvio, mas compreensível, na medida em que Emerson entendia que tratava-se de uma forma de tornar a câmera mais próxima do próprio olho humano.



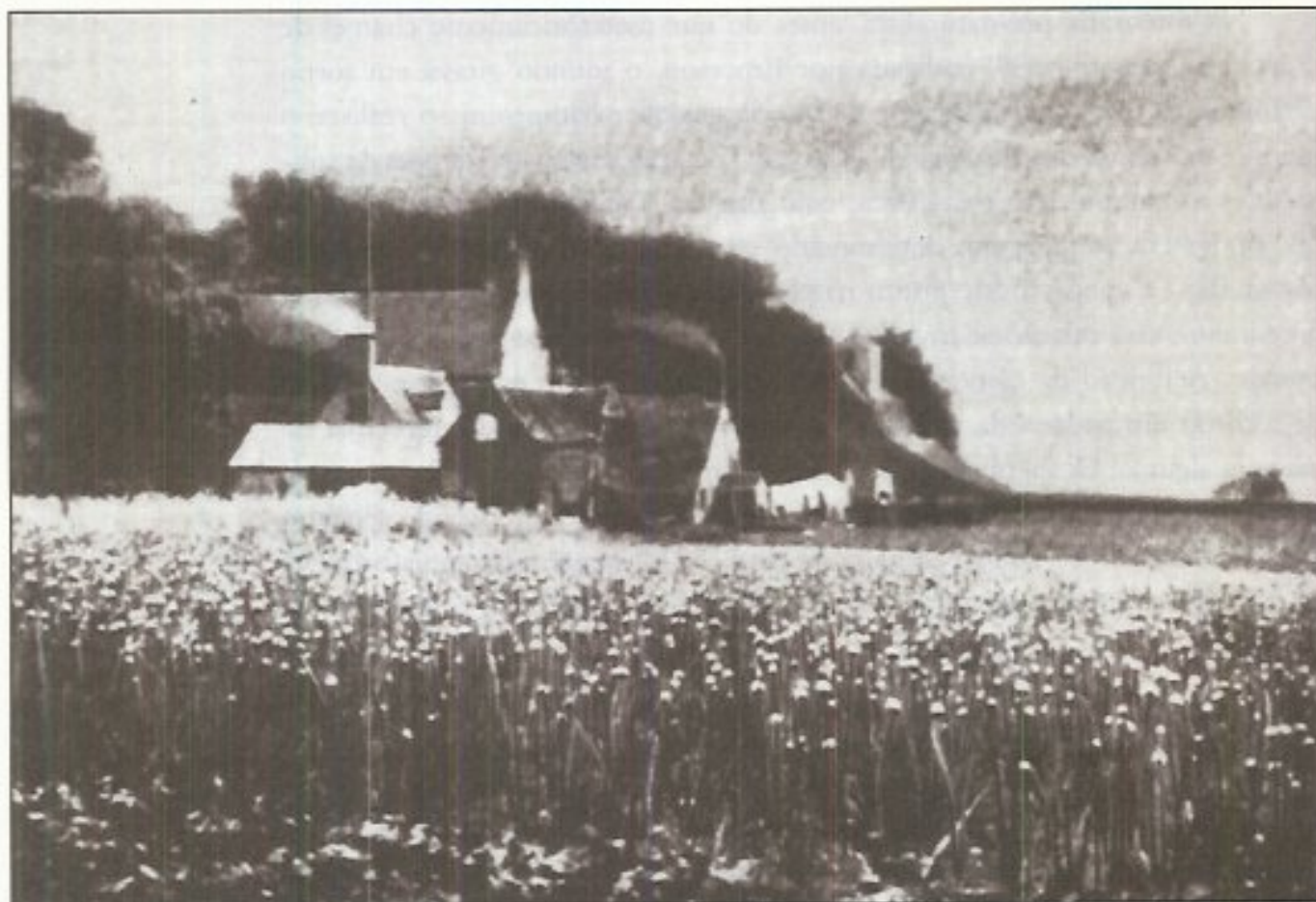
Na fotografia pré-naturalista, antes do que metaforicamente chamei de “revolução copernicana” realizada por Emerson, o mundo girava em torno da fotografia. Isso quer dizer que não havia qualquer compromisso realista: o mundo era apenas uma espécie de “estoque” de imagens que só depois de submetidas à manipulação metafísica, cujo fim era justamente arranjá-las para que pudessem adquirir um determinado sentido, era transformado em uma fotografia – e apenas neste ponto nascia a arte. Com a fotografia naturalista, no entanto, essa relação se inverte. Agora, é a fotografia que gira ao redor do mundo. A função da câmera é, em primeiro lugar, fenomenológica: trata-se de recortar um pedaço da realidade tal e qual, sem que o ideal intervenha de maneira alguma. Desta maneira, com Emerson, pôde a fotografia abrir-se para o mundo e para tudo o que nele existe – quer dizer: o mundo pôde ser tal e qual; e à câmera foi dado o direito de conhecê-lo, penetrá-lo, transformá-lo em arte como jamais antes fora possível fazer. Com Emerson, o mundo tornou-se arte através da máquina.

#### A SÍNTESE: A FOTOGRAFIA IMPRESSIONISTA

As idéias de Emerson fizeram surgir uma nova época de fotógrafos – dentre eles Frank Sutcliffe, um dos maiores fotodocumentaristas do final do século XIX e princípio do século XX – cujas obras, ao invés de fotocomposições, eram paisagens. [4] No entanto, mais uma vez a fotografia viria a encontrar intersecções com a pintura, uma vez que, em fins do século XIX, também esta havia outra vez se voltado de forma muito intensa para a natureza, devido principalmente ao Impressionismo, que trouxe para o mundo da arte uma percepção radicalmente nova das possibilidades de representação da natureza através da arte. George Davison, que em 1890 criou a considerada primeira fotografia impressionista – *The onion field* (“O campo de cebolas”) –, voltou sua lente para a natureza; no entanto, abandonou novamente as peculiaridades da fotografia em prol da criação de uma imagem que tivesse qualidades desejáveis em uma pintura impressionista. Desta forma, a despeito de seu sucesso – *The onion field* foi a obra vitoriosa na exposição anual de 1890 da Sociedade Fotográfica –, Davison recaiu nos mesmos erros dos adeptos da fotomontagem: instrumentalizou a fotografia em prol de uma estética alienígena. A escolha das lentes, bem como a do papel de impressão, foram motivadas pelo desejo de obter uma imagem desfocada, cheia de meios tons, pouco nítida e difusa, condizente com a estética impressionista na pintura.

Todavia, a fotografia impressionista veio, mais tarde, representar um passo importante no desenvolvimento da estética fotográfica, essencialmente a partir da invenção da impressão com goma bicromatada, processo de impressão que

*4 - Embora paisagens fossem o tema de obras de muitos dentre os primeiros fotógrafos, notavelmente os que utilizaram a fotografia como um instrumento topográfico, neste primeiro momento não é possível falar em uma pretensão artística comparável à que surge na esteira da revolução desencadeada por Emerson. Trata-se, afinal, de uma época em que a fotografia ainda era mais apreciada por seu valor científico do que por quaisquer possibilidades artísticas que pudesse encerrar. Como espero haver exposto de forma satisfatória, apenas após o nascimento do Naturalismo torna-se coerente falar em uma proposta artística consistente e mais propriamente elaborada.*



**"O campo de  
cebolas", de  
George Davison**

não só concedeu aos fotógrafos maior controle na formação da imagem como também tornou possível o uso da cor. Graças a este novo processo, os fotógrafos podiam não só remover detalhes, modificar valores tonais e modificar drasticamente a imagem original, como também adicionar diferentes pigmentos e obter como resultado fotografias que se assemelhavam a desenhos impressionistas, como foi notavelmente demonstrado pelas obras de Robert Demachy, um banqueiro francês que havia começado como um amador, mas que tornou-se um dos mais importantes fotógrafos do final do século XIX. É neste ponto que observamos uma importante guinada: se Davison conscientemente abria mão da estética fotográfica para criar falsas pinturas impressionistas, fotógrafos como Edward Steichen e Robert Demachy estavam explorando técnicas de impressão fundamentalmente fotográficas para criar obras que possuíam um valor artístico intrínseco. Isto é: se antes tratava-se de seguir uma estética alienígena, importada da pintura, agora já se tratava de algo incorporado à própria estética fotográfica. Esta assimilação, que não se fazia presente no pictorialismo – dado que a fotocomposição não podia ser ainda considerada um processo essencialmente fotográfico, sendo mais um mé-

todo de interferência cujo fim era manipular elementos fotográficos (negativos) para a criação de uma pseudopintura –, teve como condição de possibilidade o Naturalismo de Emerson e concretizou-se no Impressionismo fotográfico.

#### A DESCOBERTA DO REAL

Penso que este brevíssimo panorama histórico dos primeiros anos da fotografia já nos fornece todos os elementos necessários para compreender como o real foi, gradualmente, tornando-se um elemento central na estética fotográfica. Isso acontece, a meu ver, em três etapas, que sucessivamente levaram a fotografia artística de um pólo totalmente idealista, através de um contraposto pólo radicalmente realista, até uma síntese de ambos em uma nova estética que, finalmente, conseguiu o equilíbrio destas duas tendências. Nas próximas linhas, pretendo expor de maneira mais detida minha argumentação.

O Pictorialismo, primeiro grande momento da fotografia artística, representa o que considero o pólo puramente idealista desta seqüência – o que justifica, decerto, que seja vez por outra referido como uma estética que considerava a fotografia uma “coisa mental.” (PAVAN, 1998: 254) Como já foi anteriormente mencionado, para os pictorialistas o compromisso com o real não era algo a ser considerado; talvez possamos até mesmo falar em uma recusa. Foram os responsáveis, afinal, pelo desenvolvimento de uma estética que, no instante mesmo em que se afirmou como artística, simultaneamente recusou categoricamente tudo o que se havia feito anteriormente – incluindo aí tudo aquilo que DUBOIS chamou de “o discurso da mimese”, quer dizer, o inicial momento em que a fotografia era “percebida pelo olhar ingênuo como um ‘analogon’ objetivo do real.” (DUBOIS, 1993: 26) Aliás, o próprio autor foi quem considerou que os pictorialistas, em sua tentativa de reagir “contra o culto dominante da foto como simples técnica de registro objetivo e fiel da realidade” – ou seja, o que chamei de excessiva fidelidade ao real – não conseguiram “propor algo além de uma simples inversão”, tratando a fotografia exatamente como uma pintura; para tanto, lançando mão de todas as formas de manipulação disponíveis. (idem, 1993: 33) Foi este, no entanto, um passo necessário, uma espécie de tentativa desesperada de afirmar a existência de alguma qualidade artística na fotografia – e mostrar que, naquela máquina, havia lugar para algum espírito. Claramente, a dose foi excessiva. O Pictorialismo reduz, por assim dizer, o mundo a uma espécie de “estoque” onde é possível recolher todos os elementos necessários para a construção de uma composição que, no entanto, objetiva o ideal: ressoa dentro do coração humano, mas o mundo que ali ergue já nada mais tem de real.



**“Experimento com goma múltipla”, de Edward Steichen**

Coube a Emerson e aos naturalistas reverter este quadro, deslocando a referência da pura interioridade para a pura exterioridade – de onde o trecho de *Naturalistic photography* que sintetiza sua proposta estética: “Onde quer que o artista tenha sido fiel à natureza, a arte tem sido boa; onde quer que o artista tenha negligenciado a natureza e seguido sua imaginação, o resultado tem sido arte ruim”. Temos aí um golpe direto contra o Pictorialismo; e, simultaneamente, uma radical negativa a toda forma de idealismo. Entretanto, o “puro realismo” da estética emersoniana deriva desta premissa e da crença de que a arte está no mundo, e em nenhum lugar além deste – a tal ponto que o papel do fotógrafo resume-se a meramente imbuir fragmentos do real de valor artístico

através de um olhar personalista. (GERNSHEIM, 1962: 119) Neste sentido, considero que a subjetividade criadora é deslocada para um espaço consideravelmente mais periférico.

Desta forma, penso que apenas na fotografia impressionista acontecerá verdadeiramente uma síntese destes dois deslocamentos. Ainda que, como expus, esta tenha sido, a princípio, apenas uma retomada do Pictorialismo, recaindo outra vez na inversão denunciada por DUBOIS, o processo da goma bicromatada permitirá abrir as portas para uma nova estética – que, se é realista na medida em que trata, essencialmente, do objeto fotografado, por outro lado cede importante espaço ao idealismo, já que permite uma manipulação por meios puramente fotográficos. Se é possível perceber ainda um “desejo de pintura”, principalmente no cultivo de efeitos que se assemelham ao carvão ou ao pastel, é preciso perceber que estes são incorporados à imagem em um segundo momento, na manipulação do negativo – o que descarta a possibilidade da mera instrumentalização da fotografia para a obtenção de “pinturas fotográficas”, como fizera Davison. Em outras palavras, o que quero afirmar é que, neste segundo momento, já estamos a falar de uma estética que, na esteira do Naturalismo emersoniano, pode ser considerada autenticamente fotográfica – o que pode



“Primavera”, de  
Robert Demachy

ser percebido principalmente pelo fato de que o Impressionismo fotográfico foi aceito pelos pintores do *fin-de-siècle* como uma legítima forma de expressão artística. Tanto pintores quanto fotógrafos, afinal, estavam em busca de uma mesma beleza; no entanto, cada um lançava-se à empreitada fazendo uso de seus próprios meios.

Se Emerson havia lançado as bases para que a fotografia se tornasse independente como forma artística, inegavelmente o Impressionismo ocupou um papel seminal na consolidação desta independência – o que torna-se mais evi-

dente se levarmos em consideração uma observação contemporânea na publicação alemã *Münchner Allgemeine Zeitung*, de dezembro de 1898:

“Pela escolha do papel, omitindo detalhes, adicionando ou escurecendo a luz e as sombras, e por uma infinita série de manipulações que dependem de seu juízo *personal*, eles alteram a fotografia a tal ponto que ninguém mais pode falar de uma mera reprodução pelo aparelho.” (apud GERNISHEIM, 1962: 127; *grifo meu*)

Eis que podemos, finalmente, falar em uma *descoberta do real* porque é com o Impressionismo que a relação entre o objetivo e o subjetivo, o ideal e o real, torna-se central – e o *juízo pessoal* passa a desempenhar um papel fundamental, em oposição ao lugar mais periférico que ocupava no Naturalismo de Emerson. E por que afirmo este real é *descoberto*? Porque, se no momento pictorialista não havia sequer sido ainda encontrado, sendo uma espécie de *terra incógnita* para aqueles que buscavam na fotografia uma forma de representação artística, [5] ainda que este novo continente tenha sido encontrado pelo Naturalismo, em suas selvas a fotografia permaneceu perdida: daí a sucessão de “teorias” de Emerson, tão falhas quanto arbitrarias, de conferir alguma artisticidade à fotografia. Esta só pôde ser propriamente estabelecida quando as novas terras foram percorridas, mapeadas, batizadas – quando os bandeirantes do Impressionismo fotográfico a descobriram em suas infinitas explorações. Um ato de coragem, não isento de erros – mas que representou um momento fundamental na história da fotografia.

5 - Ainda que não, decerto, para a máquina; lembremo-nos que, para realizar suas criações artísticas, Hill voltou para a pintura após suas primeiras tentativas fotográficas neste sentido.

### BIBLIOGRAFIA

- DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico e Outros Ensaios*. Campinas: Papirus, 1993.
- GERNSHEIM, Helmut. *Creative Photography: Aesthetic Trends 1839 to Modern Times*. Nova Iorque: Bonanza books, 1962.
- MELLO, Maria Teresa Villela Bandeira de. *Arte e Fotografia: o Movimento Pictorialista no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.
- PAVAN, Margot. “Fotomontagem e pintura pré-rafaelista”. In: FABRIS, Annateresa. *Fotografia: Usos e Funções no Século XIX*. São Paulo: Edusp, 1998.