

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Letras

Marcelo Juchem

Imagens e letras do realismo à vanguarda:
intercâmbio de influências entre fotografia, pintura e literatura

Porto Alegre, 2009

Marcelo Juchem

Imagens e letras do realismo à vanguarda:
intercâmbio de influências entre fotografia, pintura e literatura

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literaturas Estrangeiras Modernas, com ênfase em Literaturas de Língua Alemã, do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Michael Korfmann

Porto Alegre, 2009

AGRADECIMENTOS

A Niépce & Daguerre, *in memoriam*, pelas descobertas;

Ao CNPq e ao DAAD, pelos necessários incentivos financeiros;

Aos Professores com pê maiúsculo com quem tive o prazer de aprender nas aulas do PPGLT Márcia Ivana de Lima e Silva, Paulo Guedes e Rita Teresinha Schmidt;

Ao amigo e Professor Christoph Schamm, pelos ensinamentos e dicas, e sobretudo pelas colaborações indispensáveis para a obtenção do auxílio do DAAD;

Ao orientador Prof. Dr. Jürgen Fohrmann, pela acolhida e ajudas diversas;

Ao orientador Prof. Dr. Michael Korfmann, pelos ensinamentos e desafios;

À Pati, ao Remix e à Zoraide, pelas forças, caronas e inúmeros questionamentos ao longo disso tudo.

Unser Kopf ist rund, damit das Denken die Richtung wechseln kann.

F. Picabia

RESUMO

Este trabalho propõe-se a analisar as relações de influência entre os *media* literatura, pintura e fotografia durante o surgimento e instituição dos movimentos artísticos realismo e vanguarda, com ênfase no âmbito europeu. Parte-se do pressuposto de que mudanças e inovações midiáticas refletem-se na sociedade e na arte. Busca-se discutir os movimentos realismo e vanguarda, atualmente consolidados nas diferentes abordagens da história da literatura, como emergentes das discussões sobre a imagem, em que pese o surgimento da fotografia e seu embate com a pintura. Considerando-se a produção artística e teórica da época são avaliadas as relações entre imagens e letras a partir de um breve histórico do *medium* fotográfico e da contextualização dos primeiros romances realistas até o surgimento e desenvolvimento dos movimentos vanguardistas cubismo, futurismo, dadaísmo e surrealismo. São enfatizadas as manifestações artísticas bem como as reflexões conceituais e poetológicas que de alguma forma utilizaram referências entre o visual e o literário, ou elementos tanto textuais quanto visuais. Esta abordagem interdisciplinar mostra-se válida ao discutir a função dos *media* visuais, sobretudo a pintura e a fotografia, na instauração dos movimentos literários realismo e vanguarda.

Palavras-chave: realismo, vanguarda, literatura, fotografia, pintura

ZUSAMMENFASSUNG

Diese Arbeit beschäftigt sich mit den wechselseitigen Beziehungen zwischen Literatur, Malerei und Fotografie in den literaturgeschichtlichen Epochen des Realismus und der Avant-Garde. Schwerpunkt bildet dabei die Kunst und Literatur im europäischen Rahmen. Ausgangspunkt ist die Annahme, dass die medialen Veränderungen und Neuerungen sich in der Gesellschaft und der Kunst widerspiegeln. Es wird dargestellt, wie sich sowohl der Realismus wie auch die Avant-Garde aus den Auseinandersetzungen über das Bild erklären lassen. Dabei ist der Aufstieg und die Entwicklung der Fotografie und ihr Zusammenprall mit der Malerei besonders wichtig. Berücksichtigt werden in diesem Zusammenhang die künstlerische Produktion und ihre theoretische Aufarbeitung. Die Arbeit stellt im ersten Teil zunächst eine kurze Geschichte der Fotografie vor und diskutiert im Zusammenhang dieses neuen Mediums den realistischen Roman. Der zweite Teil beschäftigt sich dann mit den avantgardistischen Bewegungen Kubismus, Futurismus, Dadaismus und Surrealismus. Die Betonung liegt dabei auf den künstlerischen Manifestationen wie auch auf den poetologischen Reflektionen, die sich auf die Wechselbeziehungen zwischen visuellen und literarischen Darstellungsformen beziehen. Mit diesem Ansatz werden den visuellen Medien, insbesondere der Fotografie und Malerei, eine wichtige Rolle bei der Herausbildung und Konsolidierung des Realismus und der Avant-Garde zugesprochen

Stichwörter: Realismus, Avant-Garde; Literatur, Fotografie, Malerei.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	007
1.1 Apresentação do trabalho	007
1.2 Justificativa	012
1.3 Objetivos.....	013
2 O REALISMO.....	016
2.1 A invenção da fotografia	016
2.2 Impactos iniciais da fotografia.....	024
2.2.1 Primeiras críticas	024
2.2.2 Incursões artísticas.....	030
2.2.3 Usos técnico-científicos	037
2.2.4 Fotografia como instrumento e tema do direito	042
2.3 O surgimento do movimento realista.....	046
2.3.1 Fotografia x pintura realista	049
2.3.2 Os Salões de Paris	058
2.3.3 Manifestações artísticas após 1839	064
2.4 A literatura realista	066
2.4.1 Os primeiros romances	068
2.4.2 O realismo alemão	073
2.4.3 Aproximações entre ciência, fotografia e literatura	082
3 A VANGUARDA	089
3.1 Surgimento das vanguardas.....	091
3.2 Primeiros movimentos	094
3.2.1 Cubismo	094
3.2.2 Futurismo	101
3.2.3 Dadaísmo	113
3.2.4 Surrealismo	136
3.3 A fotografia e a literatura vanguardistas	145
3.4 Perspectivas teóricas sobre a vanguarda.....	156
4 CONCLUSÃO.....	166
Referências	172

1 INTRODUÇÃO

1.1 Apresentação do trabalho

Surgida no século XIX, a fotografia desde então busca reconhecimento em diversas áreas e de diversas formas: como *medium* artístico, instrumento de trabalho, método e recurso científico, entre outras. Nem sempre, porém, são avaliadas aprofundadamente as influências que a fotografia exerceu e exerce em outros setores da sociedade. Quando do seu surgimento algumas questões como banalização do registro da realidade ou ameaças do fim da pintura foram discutidas, mas nenhum desses fatos acabou se concretizando. A fotografia conquistou alguns espaços e vive até hoje, mais forte do que nunca, relacionando-se de diversas maneiras com formas de artes mais tradicionais como, por exemplo, a pintura e a literatura.

Oficialmente apresentada à comunidade científica no ano de 1839, além de questões sobre suas aplicações práticas a fotografia suscitou diversas discussões teóricas e conceituais, e desde os primeiros momentos a sua relação com a arte, em especial com a pintura, foi um dos principais embates. É nesse sentido que pretendemos analisar as redefinições teóricas, conceituais e práticas ocorridas no campo artístico, em especial na literatura, que o *medium* fotográfico suscitou.

Para isso, propomos uma abordagem que focaliza a relação entre imagens e textos, partindo-se da fotografia como *medium* recebido pelas formas tradicionais de arte como essencialmente mimético, devido à sua capacidade de registro fidedigno da aparência exterior, e que, disputando espaços em diversas áreas, pode ter influenciado tanto a pintura quanto a literatura europeia dos séculos XIX e XX. Buscaremos apontar o surgimento dos movimentos artísticos realismo e vanguarda na área das artes visuais, expandindo-se em seguida a outras áreas artísticas, em especial à literatura. É da discussão sobre a imagem que parecem ter surgido esses movimentos, e nossa abordagem da relação entre imagens e letras pretenderá explicitar o intercâmbio de influências e referências entre essas áreas artísticas.

Este trabalho, desenvolvido no Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras da UFRGS, na especialidade de Literaturas Estrangeiras Modernas, com ênfase em Literaturas de Língua Alemã, propõe-se a analisar interrelação entre *media* artísticos. “Imagens e letras do realismo à vanguarda: intercâmbio de influências entre fotografia, pintura e literatura” faz parte da pesquisa “A literatura moderna e os *media*”, do prof. Dr. Michael Korfmann, orientador deste, cujo resumo menciona:

A pesquisa insere-se no âmbito dos estudos literários interdisciplinares, focalizando o panorama artístico e social europeu. O ponto de partida é a concepção da sociedade moderna como sociedade de informação na qual os media — imprensa, fotografia, filme, tv, arquivos eletrônicos e redes de informação, entre outros — co-definem a realidade social. [...] Constitui o objetivo da pesquisa desenvolver os fundamentos teóricos e metodológicos necessários para conceber as conseqüências das quatro revoluções mediais: a imprensa, a fotografia, o filme e os hipermedia (KORFMANN, 2008).

Com ênfase na literatura alemã, inserida no contexto cultural da Europa, esta pesquisa interdisciplinar atenta à relação imagens e letras, bastante recorrentes na Alemanha nos últimos anos (KOPPEN, 1987; PLUMPE, 1990; FOHRMANN, 2001; BLAZEJEWSKI, 2002; entre outros). Considerando o aspecto histórico da pesquisa, sem esquecer os riscos inerentes ao pesquisador que busca apontar cortes sincrônicos no tempo e no espaço, e evitando incorrer em erros cuja especificidade de datas possam comprometer algumas considerações, o período aproximado proposto à análise neste trabalho é de 1830 a 1930, compreendendo os movimentos artísticos realismo e vanguarda.

Ambos movimentos, já consolidados nas diferentes abordagens da história da literatura, podem ser analisados sob diversos aspectos: social, ideológico, artístico etc. Nossa perspectiva, porém, sem deixar de considerar algumas conseqüências ou influências em outras áreas, busca analisar a fotografia como parâmetro que parece ter sido um referencial para algumas formas de expressão artística, em especial a pintura e a literatura, numa relação mútua de reconfiguração tanto prática quanto teórica e conceitual, e não apenas na produção como também na recepção das obras artísticas.

Nossa abordagem não se satisfaz com o olhar apenas sobre a literatura por compreendermos que esta esteve em intrínseca relação com os *media* visuais ao longo dos séculos XIX e XX. *Intercâmbio de relações*, nesse sentido, não quer significar a simples assimilação dos parâmetros visuais pela literatura, mas sim um contato tão intenso e aprofundado ao ponto dos três *media*, fotografia, pintura e literatura, influenciarem-se mutuamente em diversos aspectos e direções, inclusive contribuindo para o surgimento de novos *media*, em especial no período vanguardista.

Ao buscarmos traçar um caminho que parte dos debates sobre artes visuais na direção da literatura, consideraremos o surgimento da fotografia como acontecimento propulsor do movimento realista francês. De forma análoga, consideraremos as vanguardas européias como originárias das primeiras pinturas cubistas. Nesse sentido, buscaremos discutir o papel da imagem, mais especificamente da fotografia, no surgimento dos movimentos artísticos realismo e vanguarda, e sua relação intermedial com a literatura.

A definição deste período e desta abordagem pressupõe que tanto o realismo quanto a vanguarda tiveram suas origens estreitamente ligadas às artes visuais. Na invenção da fotografia enxergamos o momento primário do movimento realista, impulsionado logo após pela exposição *Le réalisme*, realizada em 1855 pelo pintor Gustave Courbet, bem como pela publicação do manifesto também denominado *Le réalisme*, de Champfleury, em 1857. Buscando traçar o mesmo caminho da imagem em relação às letras no que tange à vanguarda, identificamos sua possível origem na primeira pintura cubista de Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O Jovem Orelhão)*, de 1907. Dessa perspectiva, justificamos o recorte de nossa pesquisa ao mesmo tempo que propomos uma análise intermediária que considera a origem de ambos movimentos nas artes visuais, propagando-se posteriormente a outras formas de arte.

Consideraremos a fotografia como *medium* que exerce diferentes funções nas diferentes áreas em que atua. Dessa forma, afastamo-nos relativamente das concepções filosóficas da fotografia de Vilém Flusser (1985) e Arlindo Machado (2001), bem como das abordagens semióticas de Roland Barthes (1984) ou Susan Sontag (2004). Essa consideração parece-nos mais adequada pois, desde seu surgimento, a fotografia foi discutida e utilizada em diferentes áreas do conhecimento social, desempenhando diferentes papéis. Enquanto cientistas utilizaram-na como recurso de prova de alguns experimentos visíveis, artistas aproveitaram-na como modelo para suas obras; enquanto os incipientes fotógrafos buscaram expressar seus anseios através da imagem produzida, a imprensa utilizou a fotografia como ilustração *real* dos textos; e assim por diante.

A fotografia será considerada, assim, como *medium* já estabelecido por suas aplicações diferenciadas. Por conseguinte, de forma alguma ignoraremos obras já consolidadas na crítica e teoria da fotografia como *A Câmara Clara*, de Barthes (1984), ou *Sobre fotografia*, de Sontag (2004), entre outros. Por mais que nossa abordagem da fotografia não busque analisá-la como signo semiótico ou registro histórico, deveremos citar alhures algumas considerações desses críticos.

Com isso, pretendemos evitar incorrer no equívoco de ignorar as diferentes funções do *medium* fotografia, aquilo que, de acordo com Flusser (1985, p. 56), os críticos não reconhecem, e que são os *canais de distribuição* que exigem mudanças de significado e operações de transcodificação, ou seja, emissão e recepção de mensagens. Nesse sentido, pretendemos considerar a fotografia como *medium* de expressão que, baseado nas suas diferentes aplicações em diferentes áreas, desempenha diferentes funções em cada caso. Se para a ciência biológica a fotografia pode ser um excelente recurso de reprodução fiel de plantas e animais estudados, como William Henry Fox Talbot afirmou já em 1844 no livro

Pencil of Nature, um dos primeiros a utilizar imagens fotográficas considerado referencial nos estudos atuais (ver seção 2.1 *A invenção da fotografia*), para a ciência jurídica a fotografia parece ser, antes de mais nada, um recurso de prova. Na arte, porém, a fotografia pode ser utilizada, dentre outros objetivos, como forma mimética de expressão, modelo a ser copiado por outras formas ou mesmo recurso de auxílio técnico; ou seja, serve para diferentes aplicações, sendo, inclusive, modelo e anti-modelo ao mesmo tempo em certas discussões e práticas artísticas que serão pormenorizadas nas seções seguintes.

Claro é que as opiniões desses pensadores da fotografia não concordam totalmente entre si. Mesmo os que propõem-se a avaliar a relação entre textos e imagens discordam em alguns pontos específicos: enquanto Gerhard Plumpe, em *Der tote Blick, zum Diskurs der Photographie in der Zeit der Realismus* (1990), percebe um “silêncio e descrédito” do realismo burguês alemão em relação à fotografia, Rolf H. Krauss, em *Photographie und Literatur: zur photographischen Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts* (2000), afirma que não só a fotografia possuía uma força subversiva implacável como ainda os escritores teriam sido influenciados por essa força e demonstrado isso nos seus textos, detalhe esse perceptível a partir de uma leitura mais aprofundada (apud KORFMANN, 2006, p. 183).

Além de diversas análises sobre a dita “Galáxia de Gutenberg”, estamos cientes de abordagens já clássicas sobre os *media* como as de Marshall McLuhan (*media* como extensões do corpo humano, além do conceito de *aldeia global*), Vilém Flusser (aparelhos técnicos que intensificam não a comunicação de massa, mas a individual, *face-to-face*) ou Paul Virilio e Friedrich Kittler (os *media* controlam as pessoas). Com efeito, consideramos que um ponto evidente na grande maioria das perspectivas sobre o assunto é de que, de uma forma ou de outra, os *media* alteram nossa sociedade, ou seja, que o uso social de cada *medium* em diferentes épocas e locais faz com que determinadas ações e percepções humanas sejam modificadas de acordo com a produção, o envio, a recepção e a assimilação das mensagens midiáticas (KÜBLER, 2003).

Especificamente sobre um dos nossos principais *media* analisados, chama a atenção asserções como “A fotografia programa a sociedade” (FLUSSER, 1985, p. 76) ou “A industrialização da fotografia permitiu sua rápida absorção pelos meios tradicionais — ou seja, burocráticos — de gerir a sociedade” (SONTAG, 2004, p. 32), que corroboram nosso pressuposto anterior. De outra forma, é fácil pensarmos que foi apenas com a fotografia que conseguimos visualizar exatamente detalhes microscópicos bem como astronômicos, além de registros instantâneos como os de movimentos das pessoas e animais, conforme já

experimentados por Marey e Muybridge no século XIX (SCHARF, 1974, p. 19-37). Como bem resume Gisèle Freund (apud BLAZEJEWSKI, 2002, p. 14): passamos a “ver o mundo com novos olhos”.

Em texto de 1936 que analisa o surgimento da fotografia e a incipiência do filme, texto esse que tornou-se célebre, *Das Kunstwerks im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica), Walter Benjamin também segue este caminho e afirma que a *existência*, a *maneira de ser* das pessoas transforma-se a partir das suas formas de percepção: “Nos grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência”¹ (BENJAMIN, 2002, p. 168). Ou seja, as formas de *percepção* também são transformadas “reciprocamente” a partir das formas de *expressão*, pois que cada expressão exige, ou ao menos sugere, uma determinada maneira para ser compreendida. Nesse sentido, Benjamin afirma que a forma como as pessoas percebem e assimilam está ligada não apenas aos seus sentidos naturais, mas também à história da sociedade, alterando-se também de acordo com essa história; ou seja, a vivência das pessoas, a maneira de ser de cada pessoa como indivíduo social é alterada de acordo com as formas de perceber e assimilar o mundo em que vivem.

E mais: Benjamin identifica exatamente no surgimento da fotografia o princípio da atual sociedade midiática, nessa era de *reprodutibilidade técnica*. Essa visão é bastante aceita ainda hoje, como podemos evidenciar em propostas contemporâneas de análise da arte. Arlindo Machado (2001, p. 121), por exemplo, em discussão sobre a *natureza da fotografia* afirma que a fotografia ainda não foi compreendida mesmo com os quase dois séculos de existência, e ao mesmo tempo o autor define-a como fundamento principal dos *media* da nossa sociedade: “a fotografia é a base tecnológica, conceitual e idealizada de todas as mídias contemporâneas”.

Para tentar elucidar a relação proposta entre texto e imagem, pretende-se apresentar basicamente o contexto histórico e artístico dos períodos realismo e vanguarda, definir termos e conceitos básicos para discussão e, nas análises propriamente ditas, comentar discussões teóricas e críticas da época bem como exemplos práticos, buscando apontar e enfatizar neste contexto o papel da fotografia em relação à pintura e, em especial, à literatura. Para isso, iniciaremos comentando o surgimento da fotografia e as polêmicas em relação à pintura, as tentativas de instituição como forma de arte e os usos do *medium* fotográfico em

¹Neste trabalho, as obras originais em alemão serão citadas em versões na língua portuguesa do próprio autor desta pesquisa. Casos especiais serão identificados.

outras esferas sociais, discutiremos brevemente as primeiras publicações realistas, o contexto na qual surgiram, e como foram recebidas na Alemanha, bem como o surgimento do realismo alemão. Em seguida analisaremos algumas correntes vanguardistas, iniciando com o cubismo e suas perspectivas múltiplas, passando ao futurismo, dadaísmo e surrealismo, discutindo e exemplificando relações entre os *media* fotografia, pintura e literatura, atentando às características comuns e peculiares de cada movimento, para finalizar com comentários sobre a fotografia e literatura vanguardistas e abordagens teóricas sobre a vanguarda.

É das redefinições literárias, conceituais e teóricas, a partir dos *media* visuais, especialmente a fotografia e a pintura, que buscamos nos ocupar neste trabalho, analisando o *medium* fotográfico em relação à arte, tanto nos primeiros momentos no seu embate com a pintura quanto posteriormente nas relações com a literatura e novos *media*, e procurando mostrar de que forma os debates e discussões sobre o visual impulsionaram o surgimento dos movimentos artísticos realismo e vanguarda.

1.2 Justificativa

A descoberta e o desenvolvimento técnico da fotografia favoreceram não apenas sua prática em si, mas possibilitaram também discussões acerca da sua relação com outras áreas sociais. Especificamente no campo da arte, o novo *medium* fotográfico suscitou análises teóricas e estéticas sobre as formas de expressão artística daquele tempo. A pintura precisou rever e redefinir seu papel artístico, da mesma forma que a própria literatura também obrigou-se a repensar sua função frente ao novo *medium*. Ao longo dos dois períodos, o que aqui tratamos como 1830-1930, a característica da *mimesis* foi bastante colocada em questão, seja no realismo pela sua tendência a se orientar pela imitação do ambiente social segundo leis físicas e químicas, seja na vanguarda pela substituição dessa aproximação com o real por aspectos como multiperspectividade, dinâmica, movimento etc. Além disso, a evolução urbana e industrial na Europa da época também sugeria questionamentos sobre a expressão, produção e recepção da arte, ao mesmo tempo que discutia os novos *media* (a fotografia, em especial, mas também o cinema surgido no fim do século). A releitura desses processos e influências entre imagens, a fotografia e a pintura, e letras, a literatura em si, faz com que esses *media* possam ser melhor compreendidos, além de elucidar ainda mais a transição entre os movimentos artísticos realismo e vanguarda.

Nossa hipótese geral, conforme explicitado na seção anterior, é a de que os *media*, na sociedade moderna, ou seja, na *sociedade estruturada em áreas funcionais* (KORFMANN,

2002a), têm considerável poder de influência e colaboram na definição e redefinição de certos traços desta sociedade.

Identificar aspectos e avaliar as relações de influência entre a fotografia e a literatura discute o caráter intermediário de ambas, o que leva artistas e pensadores de arte a entender melhor as mesmas. Nesse sentido, justificamos este trabalho considerando que a avaliação das possíveis influências mútuas entre fotografia, pintura e literatura, especialmente a alemã, desde o movimento artístico realista, em meados do século XIX, até a vanguarda, no início do século XX, faz com que tanto a literatura quanto a fotografia daquele período possam ser relidas e repensadas. Da mesma forma, se confirmado esse hipotético “intercâmbio de influências” entre *media* visuais e literários, esse raciocínio analítico pode posteriormente vir a ser aplicado em outros momentos de produções artísticas, inclusive em tempos contemporâneos.

1.3 Objetivos

A partir da análise intermediária entre imagens e letras no período de 1830 a 1930, pretende-se discutir o papel da fotografia na reconfiguração da literatura nas épocas do surgimento do realismo e das vanguardas européias. Baseando-se em leituras teóricas e críticas sobre o descobrimento e desenvolvimento da fotografia na segunda metade do século XIX e na leitura de textos literários e teóricos sobre literatura do período, este estudo pretende analisar a relação entre *media* visuais e literários ao longo dos movimentos artísticos realismo e vanguarda, com ênfase especial ao papel que a fotografia exerceu no surgimento de ambos.

Na identificação e discussão dos movimentos realismo e vanguarda e suas respectivas variações, serão apontados e comentados eventos específicos que posteriormente se revelaram decisivos para a análise e compreensão da produção artística do período. Podemos citar, como recortes sincrônicos na história da arte, a própria apresentação oficial da fotografia em 1839, os Salões de Arte e de Ciência de Paris, as publicações dos primeiros romances realistas, a invenção do cinema, as primeiras obras vanguardistas, entre outros acontecimentos. Com isso, pretendemos apontar momentos nos quais os *media* analisados se interrelacionaram, ao passo que aprofundamos a discussão sobre a intermedialidade entre imagens e letras em busca de uma melhor compreensão dessas relações.

A hipótese de que parte este estudo é que existe, sim, relação entre a fotografia e a literatura produzidas entre 1830 e 1930, ao ponto dessa relação suscitar diferentes formas de reconfiguração recíprocas. Embora diversos artistas tenham negado a alcunha de realistas, é

possível identificar uma espécie de fascínio de alguns realistas pelas capacidades reprodutivas e miméticas do *medium* fotográfico, capacidades estas que podem ser identificadas em certos textos realistas, sem ignorar o fato de que nem todos artistas eram favoráveis à fotografia. Já na vanguarda percebemos outros processos: inicialmente houve uma negação da *mimesis* fotográfica nas primeiras manifestações cubistas que recusavam a perspectiva única e central, mas logo surgiram usos diferenciados dos recursos fotográficos, além da incorporação da própria fotografia em outras formas híbridas de expressão, como por exemplo nas montagens e colagens.

Nossa abordagem, porém, não pretende focalizar nem o uso da fotografia pela literatura como tema literário, nem o registro fotográfico de motivos literários ou motivos recorrentes na pintura que alguns fotógrafos pictorialistas empreenderam na busca pela aceitação da fotografia como arte. Perspectivas como essas já foram trabalhadas por teóricos como Plumpe (1990) ou Koppen (1987), entre outros. Neste trabalho, consideraremos a fotografia como uma referência que redefiniu outras formas de expressão artística, tanto a pintura quanto a literatura. Em relação a isso, o *medium* fotográfico parece ter sido utilizado como parâmetro discursivo e poetológico pela literatura; *discursivo* no sentido de adaptação ou aperfeiçoamento das técnicas de escrita em função de aspectos relativos a *media* óticos; e *poetológico* no sentido de transferência ou adaptação dos potenciais e referenciais fotográficos para outras formas de arte.

Por tudo isso, essa pesquisa trata-se de um estudo qualitativo que busca, além de analisar o contexto artístico e cultural do período proposto, discutir algumas questões conceituais e relações entre diferentes *media*. Longe de considerarmos o surgimento e instituição dos movimentos realismo e vanguarda como uma moldagem ou adequação superficial de causa e efeito, pretendemos analisar de que forma ocorreram os processos de redefinição teórica e conceitual das artes visuais em direção à literatura. Para elucidar esse caminho, buscaremos apontar algumas situações nas quais imagina-se ser possível identificar a relação entre *imagens e letras*, confirmando ou refutando certas hipóteses ao apontarmos os possíveis *intercâmbios de influências* entre os *media* pintura, fotografia e literatura. Com esses objetivos, não consideraremos especificamente nenhum autor ou fotógrafo, pois esta pesquisa trata-se mais de uma análise macro das formas de expressão e movimentos artísticos da época.

Para usar uma analogia que se refira a um dos objetos de pesquisa deste trabalho, ousamos dizer que, assim como a fotografia muitas vezes o faz, a *aproximação* dos objetos e das ações analisadas possibilita perceber alguns mínimos detalhes perceptíveis apenas desta

maneira. Por outro lado, certas formas e movimentos só podem ser melhor compreendidos pelo *afastamento* do observador em relação a esses mesmos objetos e ações. Neste trabalho, buscaremos dialogar entre visões ora aproximadas, ora afastadas, com o intuito de compreender melhor o surgimento dos movimentos artísticos realismo e vanguarda e suas respectivas formas de expressão.

2 O REALISMO

Nesse capítulo partiremos da invenção do *medium* fotografia, ocorrida nem meados do século XIX, trazendo as primeiras críticas e apresentando algumas experiências fotográficas pioneiras nos campos da arte, da ciência e do direito. Na seqüência, discutiremos as primeiras relações da fotografia com a pintura da época e o surgimento do movimento realista na pintura e sua expansão ao *medium* literário.

2.1 A invenção da fotografia

Como ainda pode se observar até hoje, no século XIX a ciência e a arte trabalhavam a partir de pressupostos teóricos e conceituais bastante diferenciados: enquanto aquela prima pelo rigor e pela exatidão, esta transita em esferas bem menos concretas como a imaginação, o espiritual e o mágico. A fotografia surge como invenção técnico-científica e, com sua característica mimética, trouxe uma possibilidade de reprodução fidedigna que a arte, especificamente a pintura, não oferecia. Dessa forma, a fotografia foi recebida como instrumento útil à diferentes áreas sociais como a científica, artística, jurídica, médica etc.

Devemos considerar que a sociedade européia do século XIX já caminhava para uma nova organização estrutural que não mais privilegiava o aspecto hierárquico da sociedade pré-moderna mas sim campos sociais diferenciados, cada qual com suas respectivas funções, objetivos e comunicações. Como observa Korfmann (2002b, p. 50) em análises sobre o pressuposto básico do pensamento sistêmico de Niklas Luhmann: "por volta de 1800, intensifica-se um processo de mudança de uma sociedade européia socialmente estratificada em direção a uma ordem social caracterizada por sistemas funcionais autônomos". Ao invés de organizar-se por classes estanques, a sociedade se reestrutura em função de áreas específicas como a política, economia, direito, ciência etc., e nessa nova estrutura o indivíduo passa a ter a possibilidade de transitar entre as classes, e ficando desobrigado a uma única e exclusiva classe. Ao passo que cada área tem suas respectivas e particulares funções, cada área passa também a conhecer e questionar mais e mais seus papéis, suas regras e normas e suas relações com outros sistemas da sociedade, sociedade essa que torna-se uma sociedade funcional, diferenciada por áreas sociais específicas e autônomas.

Dito isso, voltemos ao panorama histórico do surgimento da fotografia. Manter imagens fixas que representassem fielmente o mundo exterior foi um objetivo buscado por muito tempo. Embora os princípios utilizados pela fotografia remontem a épocas antes de

Cristo e diversas tentativas tenham sido realizadas anteriormente, a fixação permanente de imagens deu-se apenas no início do século XIX. Aparelhos como as câmaras escuras, por exemplo, utilizavam pressupostos óticos que até mesmo as atuais câmeras fotográficas ainda utilizam.



Figuras 1 e 2: Modelos antigos de *camara escura*

Marcado por forte progresso científico, o século XIX registrou importantes descobertas em diversos campos, como a ótica, a química e a física. A evolução de áreas como essas é que possibilitou a *invenção* da fotografia, alcançando o objetivo tão perseguido da fixação permanente de imagens reais.

Uma história de muitos inventores

É possível observar pelos registros históricos que, mais ou menos ao mesmo tempo e em diferentes lugares, estudiosos trabalharam isoladamente concebendo soluções para juntar numa só máquina os conhecimentos de duas áreas do saber: a ótica e a química. Procuravam, enfim, criar um mecanismo que reproduzisse a realidade e registrasse a sua imagem. Esses pesquisadores mal podiam imaginar os benefícios que tal mecanismo traria para todas as ciências e artes (ZUANETTI et al., 2004, p. 159).

A fotografia foi recebida como o grande método de reprodução da realidade exterior, e sua importância e abrangência, bem como o interesse despertado, podem ser evidenciados ao observarmos os diversos aparelhos e instalações anteriormente desenvolvidos na busca desse objetivo. Para apresentar e explicar as descobertas e inovações técnicas no campo da ótica entre 1800 e 1860, Heinz Buddemeier traça uma linha evolutiva dos principais inventos relativos à fixação de imagens do século XIX em seu livro *Panorama, Diorama, Photographie: Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert: Untersuchungen und Dokumente* (1970). Inicialmente Buddemeier afirma que o pintor de retratos Robert Barker já em 1787 apresentou ao diretor da Academia Londrina de Arte sua primeira tentativa de pintura panorâmica, que não foi bem recebida por comprometer a “perspectiva exata”. Eram figuras de grandes dimensões, obtidas com ajuda de *camaras obscuras*, que pretendiam

oferecer ao público uma visão de 360° a partir de um mesmo ponto de observação. Apesar de não contar com o apoio da Academia, Barker patenteou o método e seguiu desenvolvendo e exibindo suas pinturas em Edimburgo, sua cidade natal, e Londres, mas ainda sem alcançar muito sucesso. Foi só entre 1793 e 1794 que Barker conquistou o reconhecimento do público e da Academia Londrina com a exibição de grandes pinturas panorâmicas da cidade de Londres, e em 1800 foram inauguradas, quase ao mesmo tempo, panoramas em Berlin e Paris. Nesta, dois dos primeiros a trabalhar com o novo método foram Bouton e Daguerre.

Walter Benjamin, no artigo *Paris, Capital do Século XIX* (1991), no qual comenta o contexto sócio-cultural da França, chama a atenção para a crescente utilização do ferro na arquitetura, para o surgimento das galerias de arte e importância dos Salões Universais, e para os métodos visuais emergentes como o panorama e o daguerreótipo. Sobre o primeiro, o autor afirma que seria o anúncio de uma revolução entre arte e técnica, ao mesmo tempo que seria “a expressão de um novo sentimento de vida”, no sentido de que a cidade e seus moradores estariam abrindo os olhos para o campo e para as paisagens. Neste período, diz Benjamin (1991, p. 33-34), “há uma literatura panorâmica”, na qual, “pela última vez, o operário aparece nela fora de sua classe”. Para o autor, Baudelaire é exemplo de alegoria em relação à capital francesa, e Balzac teria sido o primeiro a falar das ruínas da burguesia.

Mas voltemos à linha evolutiva dos *media* visuais. Seguindo suas explanações, Buddemeier (1970, p. 19) afirma que no ano de 1800 o Instituto da França teve sua curiosidade despertada para o panorama e preparou uma comissão especial, formada por integrantes da Classe de Literatura e Belas Artes e da Classe de Ciências Físicas e Matemáticas, para avaliar o novo método. As conclusões da Comissão ratificaram a curiosidade inicial bem como até uma certa “preocupação” bastante característica do início do século XIX, inclusive concernente à literatura: “a introdução da revolução técnica e industrial, seus conhecimentos e seu modo de pensar na arte”.

O segundo método do qual Buddemeier (1970, p. 28) trata é o Diorama, muito mais complicado que o Panorama e que tinha como característica e objetivo básicos a busca pela inserção do movimento nas obras, o que de certa forma faltava ao método anterior, através de efeitos de iluminação direcionadas a figuras estáticas. Novamente Daguerre foi uma figura importante: somou seu conhecimento e experiência como pintor de cenários às informações adquiridas com o Panorama e, em 1822, junto com Bouton, foi o primeiro a exhibir o novo método ao público parisiense. Enquanto para admirar um Panorama o público precisava de uma plataforma, como o telhado de uma casa ou o topo de uma torre, para o Diorama o público ficava bem acomodado em poltronas confortáveis em lugares

elegantemente decorados, para assistir às apresentações que usavam figuras expostas através do princípio das *Guckkastens* (“caixas de olhar”), em efeitos de luzes coloridas que se movimentavam. O sucesso do método pôde ser percebido poucos dias depois, quando quase todos os jornais de Paris noticiavam a invenção, mas não tratando-a como mera cópia, e sim como realidade em si.

Outras invenções como o Diágrafo, que primava pela exatidão da perspectiva e surgiu aproximadamente em 1830, o Fisionótipo, surgido em 1834 e baseado numa cópia mecânica a partir do busto do modelo, bem como a moda das máscaras mortuárias poucos anos depois não só demonstravam interesse dos inventores, dos artistas e do público por *media* visuais mas também de intelectuais e críticos. As diversas publicações da época acerca de todos esses meios de expressão registraram as polêmicas sobre a inserção, ou mesmo a aceitação definitiva, de processos técnicos de cópia e reprodução na arte, e questionaram diversos aspectos da arte em geral, desde seu conceito clássico de *imitatio naturae*, passando pela revisão de conceitos como estética, cópia e semelhança, até a obra de arte no sentido tradicional de trabalho realizado por um artista que expressava nele sua individualidade (BUDDEMEIER, 1970, p. 52-64).

Muitas dessas questões serão acirradas com o surgimento da fotografia, tanto pelo alcance que esta teve, inserindo-se com rapidez em diversas áreas da sociedade e evoluindo tecnicamente em pouco tempo, quanto por se tratar do auge da reprodução fidedigna do mundo exterior de todos os meios desenvolvidos até então.

Foi em 1826 que o litógrafo francês Nicéphore Niépce conseguiu manter fixa uma imagem sem o escurecimento característico da maioria das experiências anteriores. Há mais de dez anos ele perseguia esse objetivo e embora conseguisse registrar as imagens esbarrava na não permanência destas devido à sensibilidade dos produtos químicos utilizados.



Figura 3: Primeira imagem permanente de Nicephore Niépce, 1826

Esta primeira “fotografia” foi fixada por Niépce através da exposição aproximada de oito horas. Com isso, Niépce pôde perceber o sol tanto do lado esquerdo quanto do lado direito da imagem, o que irritou-o profundamente, pois seu objetivo era uma cópia matematicamente exata da natureza (BUDDEMEIER, 1970, p. 66).

Niépce, porém, veio a falecer em 1833, e seu sócio, pintor de paisagens e desenhista de cenários para teatro, Loius-Jacques Mandé Daguerre deu seguimento às pesquisas obtendo resultados cada vez melhores. Mas foi só em 1839 que a invenção foi apresentada à comunidade científica por Fraçois Arago em nome de Daguerre, que desenvolveu o aparelho daguerreótipo e registrou-o em seu nome, vendendo-o posteriormente ao governo francês por uma generosa pensão vitalícia (ZUANETTI et al., 2004, p. 160). Dessa forma, este passou a ser considerado como o ano da invenção da fotografia.

Comparando os *media* visuais, Buddemeier (1970, p. 81) chama a atenção, ao apontar características como exatidão e nitidez das daguerreotípias, que naquele momento elas foram consideradas como cópia ou representação da realidade, não mais com referência ao conceito de ilusão, como ocorrido com os métodos anteriores panorama e diorama. Como forma de divulgar a daguerreotípia, diversas publicações didáticas como manuais e livros surgiram nos anos posteriores a 1839, ao mesmo tempo que as descobertas técnico-científicas continuaram contribuindo para o aperfeiçoamento do novo método. Dessa forma, a daguerreotípia alcançou rapidamente a superação de barreiras como a demora na captura da imagem (em torno de 1858-60) e a diminuição do tamanho dos equipamentos (em 1888). Além disso, tendo causado furor no público em geral, logo surgiram músicas e *vaudevilles*, espécie de teatro popular da época, que exaltavam a descoberta.

O próprio Daguerre não mediu esforços para divulgar seu invento. Desde o início, dedicou-se a sessões de exibição do novo método: já em setembro de 1839 eram feitas em média três apresentações por semana, em salões onde até 200 pessoas aguardavam pacientemente mais de uma hora até que as imagens pudessem ser visualizadas. Além disso, Daguerre publicou uma pequena brochura, espécie de livro-manual, no qual apresentava alguns documentos e discursos sobre o novo *medium* e descrevia minuciosamente os métodos do daguerreótipo e do diorama, processo técnico que pretendia imitar movimentos através de palcos especialmente pintados e jogos de luzes. Muitos entusiastas usaram o livro para praticar, testar e desenvolver outras técnicas fotográficas, e já entre 1839 e 1940 o livro foi traduzido para sete línguas e teve 31 impressões (BUDDEMEIER, 1970, p. 76-77).

Tendo sido recebido com descrédito por uns e entusiasmo por outros, o novo *medium* fotografia suscitou diversas aplicações e discussões já a partir de seu surgimento. Nos

usos para descrição analítica da natureza e do espaço urbano e social, tivemos o registro de plantas para a área da botânica, arquitetura para o desenvolvimento urbano, fotografia médica, microscopia e telescópica (RIBEIRO, 1993). Já em 1842, por exemplo, o arquiteto Viollet-le-Duc fez uso de diversas daguerreotipias especialmente encomendadas para a restauração da Catedral de Notre Dame (SONTAG, 2004, p. 91).

As discussões sobre o novo *medium* iam desde sua aplicação em áreas científicas até, e em especial, a posição que ocuparia frente à arte. Uma das áreas na qual a fotografia também exerceu um impacto importante foi a área jurídica (DUBOIS, 1998; PLUMPE, 1990, p. 53-96), pois, com sua característica mimética de representação fiel do mundo exterior, podia ser usada como *prova do visível* (ver seção 2.2.4 *Fotografia como instrumento e tema do direito*).

Ainda em relação ao contexto no qual Niépce e Daguerre desenvolveram seus aparelhos, há que se registrar o desenvolvimento quase concomitante de técnicas voltadas à fixação de imagens em um suporte que possibilitasse facilmente diversas reproduções. Enquanto os franceses trabalharam com vidros, metais e emulsões químicas que registravam a imagem final em apenas uma chapa, o inglês William Henry Fox Talbot desenvolveu a técnica da calotipia (o processo positivo-negativo), que registrava a imagem numa chapa e possibilitava a produção de inúmeras cópias a partir desta mesma chapa.

Talbot também foi quem publicou a primeira obra que utiliza e discursa sobre fotografias, *The pencil of nature*, em 1844. Pouco tempo antes dele, em 1843, a botânica Anna Aktins já havia publicado um livro ilustrado, mas não com fotografias propriamente ditas. Aktins utilizou o processo da cianotipia, um dos precursores da daguerreotipia, e publicou o livro técnico *British Algae: Cyanotype Impressions* (LEGGAT, 2002b).

Por sua vez, com *The pencil of nature* Talbot não apenas foi um dos pioneiros ao enriquecer um livro com a inserção de fotografias mas, muito mais do que isso, conseguiu visualizar aplicações potenciais do novo *medium*. Nesse sentido, surpreende que tenha sugerido, já naquele momento, usos bastante diferenciados para a fotografia, comentando a utilidade artística para registro de paisagens e objetos, o uso para arquivamento e documentação, a aplicação na área jurídica como recurso de prova, entre outros usos possíveis. Numa comparação simplista entre os dois principais inventores da fotografia, podemos dizer que enquanto Daguerre visualizou a utilização da daguerreotipia apenas enquanto instrumento representativo fielmente mimético, Talbot abriu seus olhos a horizontes nos quais o uso dessas reproduções fidedignas poderiam acrescentar muito ou até revolucionar certas

atividades. Além de estudioso e pesquisador de áreas como ótica e química, indispensáveis à fotografia, Talbot foi também um extremo visionário.

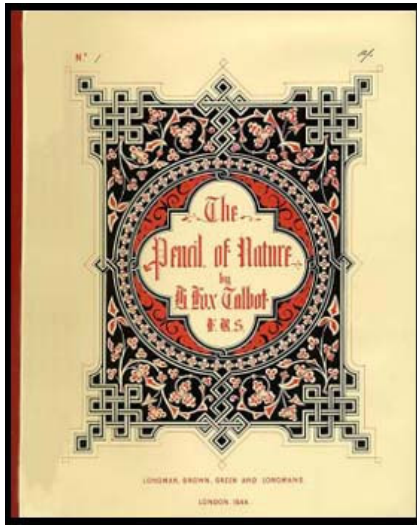


Figura 4: Capa do livro de Fox Talbot *The Pencil of Nature*, 1844



Figura 5: Uma das fotografias que ilustram o livro

Já na introdução de *The Pencil of Nature* o autor denomina as figuras que serão apresentadas como “a nova arte do desenho fotogênico”, que teriam sido formadas a partir da “mera ação da luz sobre o papel sensível”, e que, também de acordo com o título, foram “impressas pela mão da natureza” (1998, pag. não informada).

Talbot admite que a técnica ainda não é totalmente dominada, mas prevê a evolução dos procedimentos fotográficos no caminho da perfeição, ao passo que a fotografia “encontraria suas próprias esferas de utilidade” (Ibid., pag. não informada), e é exatamente aí que reside toda a genialidade do cientista: visualizar, de maneira extremamente precursora, os usos diversos para o *medium* que surgia.

O livro é composto em sua parte principal de imagens variadas feitas por Talbot e comentários sobre a natureza e qualidades das respectivas imagens. Antes disso, porém, o autor dedica um capítulo para fazer um breve relato das suas experiências até então, capítulo esse intitulado *Invenção da Arte*.

O conteúdo ilustrado do livro é bastante diversificado e vai desde paisagens da França e Inglaterra até esculturas, passando por diversas áreas científicas, como a botânica, por exemplo, com a ilustração em tamanho real de um ramo de folhas de uma certa planta. *Pencil of Nature* é composto por comentários sobre o novo *medium* intercalados a imagens diversas, e uma das figuras mais interessantes, tanto pelas possibilidades de uso que sugere quanto pelas diferentes leituras que suscita, é a estante cheia de livros, conforme figura 05.

Desde o primeiro ímpeto para inventar seu método fotográfico Talbot questionou-se sobre a *inimitável beleza* de uma imagem que somente a natureza mesma pudesse registrar. Foi nesse sentido que desenvolveu seus estudos, buscando um aparelho que possibilitasse a formação de uma imagem sem que um artista interferisse, ou seja, a natureza desenhando-se de forma imparcial. Não surpreende que, já e desde o próprio título, importante elemento constituinte de qualquer livro, Talbot expresse *literalmente* a idéia que fundamenta sua perspectiva do novo *medium*: não é “alguém” desenhando, não é um artista ou um operador mecânico de algum equipamento mágico, mas sim a natureza mesma que se desenha sozinha através do seu próprio lápis, através da sua própria luz.

A grande diferença entre o processo de Talbot e o de Daguerre é que o Daguerreótipo registrava a imagem em apenas uma chapa metálica, enquanto Talbot trabalhava com o processo negativo-positivo, possibilitando copiar a imagem mais de uma vez.

Posteriormente os franceses também enveredaram pelo caminho da reprodução infinita de cópias, e diversas outras invenções relativas a equipamentos e suprimentos surgiram nos anos seguintes, fazendo a fotografia se desenvolver e popularizar de forma rápida e eficiente, inclusive e em especial com a diminuição dos custos para se fazer uma foto. Já em 1888 o americano George Eastman, que havia criado o filme flexível dispensando as chapas de vidro ou metálicas, lançou a empresa Kodak com o conhecido *slogan* “Aperte o botão, nós faremos o resto”, oferecendo câmeras portáteis que trabalhavam com filmes de 100 fotogramas (ZUANETTI et al., 2004, p. 160-164). A empresa e seus produtos, logo, também o *medium*, fizeram tanto sucesso que o *slogan* é lembrado até hoje, tendo sido, inclusive, utilizado como referência em outras publicidades de produtos fotográficos:

A Yashica Electro-35 GT é a câmera da era espacial que sua família vai adorar. Tira fotos lindas, de dia ou de noite. Automaticamente. Sem nenhuma complicação. É só mirar, focalizar e disparar. O cérebro eletrônico da GT e seu obturador eletrônico **farão o resto** (apud SONTAG, 2004, p. 24, grifo nosso).

Com tudo isso, não apenas cientistas, inventores e estudiosos procuravam entender e praticar a promissora fotografia. Além dos recém surgidos fotógrafos, cada vez mais outras pessoas também se interessavam, como pintores, escritores, artistas em geral, bem como o restante da população.

Na Alemanha, o primeiro livro fotograficamente ilustrado surgiu em 1846. Frank Heidtmann, em *Wie das Photo ins Buch kam* (1984), faz um rigoroso apanhado sobre as

primeiras formas de intersecção livro x fotografia, partindo do surgimento do *medium* na França e na Inglaterra, e das primeiras publicações que continham fotos nesses países. Comentando brevemente as publicações de cada ano no período aproximado de 1850 até 1915; as técnicas utilizadas, litografia, galvanografia etc.; os tipos de livro, de ciências e medicina, de expedições de viagens ou, mais tardiamente, livros de arte e fotográficos propriamente ditos; e as principais editoras de cada período, Tauchnitz, Gustav Schauer e Adolphe Braun, entre outras, o autor apresenta uma pesquisa quantitativa da trajetória da inserção de fotos em livros alemães.

Heidtmann (1984, p. 46-84) aponta a publicação do livro *Gedenkblätter an Goethe*, de Herman Johann Keßler, como o primeiro publicado na Alemanha contendo uma fotografia, o que ocorreu já em 1846. Não há registro, porém, da recepção deste livro pelo público da época. É só a partir de 1853 que surgem outras publicações ilustradas fotograficamente, afirma o autor. Neste ano, aliás, foi lançado o conhecido *Album Seiner Majestät des Königs Ludwig I von Bayern*, que continha 12 fotos feitas pelo fotógrafo J. Albert e que suscitou discussões sobre o caráter artístico do *medium* fotográfico. A inserção de fotografias foi tornando-se mais intensa nos anos seguintes (11 publicações em 1854, 25 em 1858), e em 1856 sete publicações alemãs continham o termo *fotografia* já no próprio título.

Mesmo que nosso trabalho não tenha como objetivo a discussão deste tipo de livro, é interessante comprovar que a Alemanha foi pioneira também nessas publicações e, mais, que existe interesse acadêmico pelo assunto hoje em dia: *Wie das Photo ins Buch kam* é o resultado da tese de doutorado do autor, que atualmente é professor da Humboldt-Universität de Berlim.

2.2 Impactos iniciais da fotografia

2.2.1 Primeiras críticas

O objetivo de registrar permanentemente imagens reais, como já afirmamos, era buscado há muito tempo por diversos estudiosos. Inventos como a *Camara Obscura* exploravam essa intenção ao passo que tiravam proveito da magia das imagens como efeito de encantamento do público. A partir da primeira aparição oficial da daguerreotipia, a imprensa tratou de apresentar a invenção, analisando-a sob diversos aspectos. Citaremos e comentaremos a seguir alguns artigos com o intuito de dar um panorama geral daquele contexto.

O escritor e crítico francês Jules Janin, num dos primeiros artigos sobre o novo *medium*, *Le Daguerreotype*, escrito em 1839 com base na apresentação que Dominique François Arago fez à Academia de Ciências e na observação de algumas figuras obtidas pelo novo método, aponta a daguerrotipia como uma ameaça contra a arte. Janin, que inclusive publicou diversos artigos sobre o contexto artístico-cultural e os *media* da época, mostra-se impressionado pelas características do método e visualiza diversas aplicações para este. O autor considera aspectos técnicos, econômicos e sociais nos quais o daguerreótipo poderá interferir, além de relacioná-lo com a arte da pintura colocando-o em primeiro plano, ou seja, vendo-o como uma possível ameaça. “Através de intensas pesquisas, o conhecido pintor foi transformado num grande químico” (JANIN, 1980, p. 46), afirma logo no início do texto. Descrevendo sucintamente a técnica utilizada por Daguerre, o autor afirma que o resultado só foi alcançado através de muito gênio e perseverança em infinitas séries de tentativas, e que uma invenção desse porte deverá trazer mais influência à sociedade do que a própria máquina a vapor.

Janin não esconde a fascinação pelo novo método que não usa o olhar ou a mão humana para produzir a figura final, nem exige três dias para obter certas sombras, muito pelo contrário, o novo método é rápido “como a luz do sol” e constante como o pensamento. E cita a Bíblia, com o conhecido: *Deus disse: faça-se a luz, e a luz se fez* para comparar às possibilidades criadas: pode-se ordenar às torres da Notre-Dame “Sejam figuras” e elas obedecerão (JANIN, 1980, p. 47). A *Camara Obscura* também é citada nas comparações que o autor faz, antes de listar algumas das vantagens da daguerreotipia: rapidez, riqueza de detalhes, custo, entre outras, e com esses argumentos profetiza a rápida popularização do novo método.

Muito embora possa ser resultado do clima de novidade que circundava o novo *medium*, chama a atenção, neste texto, a inclusão de diversos aspectos numa mesma perspectiva sobre a invenção de Daguerre, ao contrário dos textos posteriores que tenderão a concentrar-se em considerações mais específicas, o embate com a arte, por exemplo.

O mesmo Janin, aliás, veio a tornar-se um dos experimentadores da daguerreotipia logo após a primeira apresentação oficial, e em seu segundo artigo sobre o *medium* fez um relato detalhado do processo sem referir-se às ditas artes tradicionais. Neste artigo, o autor afirma que o produto final do processo fotográfico seria uma *révélation poétique* e que o fotógrafo, na busca de obras que reproduzissem o mundo visível, alcançava “novos mundos” (BUDDEMEIER, 1970, p. 69-75).

A grande maioria dos artigos publicados neste período faz referência aos métodos anteriores, traçando paralelos entre a daguerreotipia e processos como a *Camara Obscura* e *Camara Lúcida*, bem como com a própria pintura. Muitas observações concernem à objetividade e ao detalhismo do novo método, sem esquecer uma pequena parcela de imperfeição, uma “falta de vivacidade”, em vista da técnica incipiente: dependendo do objeto a ser fotografado e da intensidade da luz, os detalhes eram registrados de formas diferentes. Mesmo assim, nestes artigos os resultados da daguerreotipia normalmente eram comentados como de uma perfeição e fidelidade jamais vistas, não obstante a monocromia das imagens finais.

Outro aspecto bastante recorrente nas primeiras publicações que tratavam da daguerreotipia é sobre os assuntos registrados pela nova técnica, normalmente objetos e paisagens. Em virtude da longa exposição que o aparelho exigia, entre 20 e 30 minutos dependendo da luz solar, o mais das vezes eram retratados prédios, pontes ou mesmo plantas, ou seja, assuntos inanimados. Dessa forma, os raios luminosos “fixos” emitidos por esses assuntos garantiam a exatidão da imagem, ao contrário de assuntos móveis que resultavam em daguerreotipias borradas ou que, dependendo do tamanho ou da rapidez do movimento, nem mesmo eram registrados. É também em virtude desse obstáculo técnico que surgirão opiniões posteriores de que a daguerreotipia seria um *olhar morto*, muito embora essa dificuldade tenha sido solucionada pouco tempo depois da invenção a partir do uso de químicos mais sensíveis à luz.

Há que se registrar um detalhe diferenciador comentado normalmente quando da comparação da daguerreotipia com os outros processos: a sua automatização. Enquanto a pintura, a *Camara Obscura* e a *Camara Lúcida* dependiam de um indivíduo que as utilizasse ou operasse, a daguerreotipia funcionava sozinha, “escrevendo” nas chapas metálicas a partir da incidência da luz. Ou seja, era o mundo exterior desenhando-se por si só, era a natureza registrando sozinha e de forma muito fidedigna a sua própria aparência.

Em relação ao original da fotografia, temos uma questão que até então não era debatida, mas foi tema de diversas análises posteriores. Enquanto a pintura é uma obra de arte original na sua essência, pois que o produto final é um determinado quadro, mesmo que este possa ser copiado por outros pintores, o objeto original da fotografia não é exatamente o mesmo objeto que é distribuído ou observado pelos seus admiradores e críticos. A fotografia funciona por cópias a partir de um determinado original: o negativo. É o primeiro caso na história que propõe, como obra de arte, um objeto que não apenas *pode* mas *deve* ser copiado para que possa ser apreciado, abordagem muito bem explanada por Walter Benjamin (2002).

Nesse caminho, Flusser caracteriza a fotografia não como industrial, mas “posterior”, algo “subseqüente” ao registro original, e nesta subseqüência estaria seu valor:

A fotografia, por sua vez, é multiplicável. Distribuí-la é multiplicá-la. [...] O termo “original” perdeu sentido, por mais que certos fotógrafos se esforcem para transportá-lo da situação artesanal à situação pós-industrial, onde as fotografias funcionam.

A fotografia enquanto objeto tem valor desprezível. Não tem muito sentido querer possuí-la. Seu valor está na informação que transmite. Com efeito, a fotografia é o primeiro objeto pós-industrial: o valor se transferiu do objeto para a informação. Pós-indústria é precisamente isso: desejar informação e não mais objetos (FLUSSER, 1985, p. 53).

É considerando a não existência de um original como o conhecido até então que Benjamin (2002) identifica na fotografia a perda da aura da obra de arte, pois esse *medium* sugere, para não dizer que *exige*, uma produção serial, cópias seriais, uma linha-de-produção. Também é dessa perspectiva que Bazin (1991, p. 22) afirma: “Todas as artes se fundam sobre a presença do homem; unicamente na fotografia é que fruímos da sua ausência”. Ele não ignora a contribuição criativa do fotógrafo, mas privilegia em vez desta a automação da fotografia, que se forma sem a intervenção humana.

Epistemologicamente é essa a idéia que o novo *medium* transmite, muito embora o termo *fotografia* ainda não estava consolidado à época de Daguerre: foto-grafia: *foto* = luz, *grafia* = escrever: ou seja, não é um indivíduo ou um artista que escreve, é a luz que, sozinha e por si, estaria escrevendo, pintando, registrando o visível.

Num dos primeiros textos nos Estados Unidos sobre a nova invenção (*BOSTON MERCANTILE JOURNAL*, 1839), foi comentada a apresentação que Daguerre fez à comunidade científica parisiense. Mais do que descrever basicamente o método utilizado, o artigo demonstra a estupefação do público que chega a duvidar do processo, dúvida essa facilmente extinta após uma observação minuciosa dos exemplares exibidos. Chama a atenção, também, exatamente a afirmação de que a natureza desenha-se *por si mesma*, o que pressupõe essa não-interferência do artista no processo.

The editor of the Constitutionnel has been permitted to examine some of these curious specimens of art, where nature has delineated *herself* — which he describes with enthusiasm, in the following language: "At every picture placed before our eyes, we were in admiration. What perfection of outline — what effects of *chiaro scura* — what delicacy — what finish!" (BOSTON MERCANTILE JOURNAL, 1839, não paginado, grifo nosso).

Citamos a seguir um longo trecho de artigo divulgado em publicação especializada em literatura, ciência e arte com o intuito de mostrar, ao mesmo tempo que

resumir, algumas das idéias correntes relativas ao novo *medium*. Já em 1839 discutia-se a situação da daguerreotipia frente à pintura, e, enquanto alguns artistas condenavam àquela, a posição defendida aqui é de que a pintura poderá se aproveitar da exatidão e objetividade características do novo *medium*. Além disso, ressalta-se que a invenção não pretende, ou não irá, substituir a habilidade artística do pintor, argumento esse que será recorrente nos anos posteriores por críticos que crêem na ausência de espírito criativo na fotografia.

Painters need not despair; their labours will be as much in request as ever, but in a higher field: the finer qualities of taste and invention will be called into action more powerfully; and the mechanical process will be only abridged and rendered more perfect. What chemistry is to manufactures and the useful arts, this discovery will be to the fine art; improving and facilitating the production, and lessening the labour of the producer; not superseding his skill, but assisting and stimulating it. [...]

The influence of this invention on painting will be very great, and (we think) beneficial also: the increased exactitude of delineation of living forms and moving objects: pictures will become more true and more animated, for every artist will be eager to escape the reproach of a mere copyist of the Daguerotype. We hail this important discovery, therefore, as one equally valuable to art as the power-loom and steam-engine to manufactures, and the drill and steam-plough to agriculture (*THE MUSEUM OF FOREIGN LITERATURE, SCIENCE AND ART*, 1839, p. 341-343).

É interessante notar ainda que já naquele momento a invenção foi recebida por alguns, como o autor desse artigo, como marco comparável a outras importantes descobertas.

Em outro artigo, no *The Century Magazine* de 1904, Abraham Bogardus retoma uma carta do professor S. F. B. Morse, o inventor do telégrafo, na qual ele relata rapidamente seu primeiro contato com a daguerreotipia. Em visita à França para divulgar seu telégrafo, Morse tomou conhecimento da invenção de Daguerre e foi aconselhado a não deixar de conhecer esses "resultados fotográficos". Num encontro no qual ambos apresentaram seus respectivos inventos, Morse ficou encantado com a daguerreotipia. De volta à América e depois da aceitação do governo francês em bancar a invenção de Daguerre, Morse recebeu a provável primeira daguerreotipia que cruzou o Atlântico e, a partir dela, construiu seu o primeiro daguerreótipo dos Estados Unidos. Em 1840 surgia a primeira galeria de daguerreotipias do mundo em Nova York, e logo outros espaços similares apareceram, causando alvoroço entre multidões de curiosos ávidos por conhecer a novidade. Bogardus comenta ainda as dificuldades técnicas relativas à longa exposição exigida, e se surpreende com os rápidos avanços e conquistas da técnica que em pouco ultrapassaram esse obstáculo. Ao fim, preconiza: "*Photography will continue to be a necessity in the world as long as light continues, and will be used for purposes not now supposed possible*" (BOGARDUS, 1904, p. 83-91).

O professor Morse foi um dos que desenvolveu diferentes testes e experiências com o invento de Daguerre, e afirmou diversas vezes que o *medium* poderia vir a ser aproveitado pelos pintores que teriam a possibilidade de basear-se em daguerreotípias como modelo, por arquitetos que estudariam as construções a partir das daguerreotípias e pelo próprio público em geral que estava encantado, assim como ele, com a invenção (MORSE apud ROOT, 1864, p. 390-392).

Já em 1840, um ano após a invenção oficial da fotografia, Edgar Allan Poe (apud BRIGHAM, 1943, p. 20-22) corroborou o que alguns cientistas e estudiosos do *medium* já haviam ponderado anteriormente: que essa seria “*perhaps the most extraordinary triumph of modern science*”. Tendo publicado neste ano três artigos sobre o assunto em diferentes revistas, Poe (apud TRACHTENBERG, 1980, p. 37-38) enaltece a descoberta no primeiro deles, *The Daguerreotype*, descrevendo o processo técnico no qual a ação da luz é responsável pela maior parte do registro, registro esse “infinitamente melhor do que qualquer desenho feito por mãos humanas”, e considera a fotografia como a “invenção representante da ‘milagrosa’ ou até mesmo do mágico potencial da idade moderna”, de conseqüências inimagináveis.

No artigo *Die frühen Jahren der Photographie — Dokumentarisches zu den Anfängen in Deutschland* (1979) Werner Neite afirma que o primeiro cidadão alemão que teve contato com o novo *medium* foi Alexander von Humboldt. Em viagem diplomática à França desde o fim do ano de 1838, von Humboldt foi convidado a participar da apresentação à Academia Francesa do novo método de Daguerre em janeiro de 1839. Em carta à Duquesa Friedrike von Anhalt-Dessau ele relata suas impressões sobre a descoberta, e este veio a ser o primeiro documento escrito por um alemão que faz referência ao novo *medium*. Os comentários vão da *fidelidade inimitável* com que os objetos são registrados até a essência *técnica* do método, o uso de químicos na fixação das imagens, e a rapidez da captação, que exigia de 8 a 10 minutos na região de Paris e poderia chegar a 2 ou 3 em zonas mais iluminadas, em virtude da dependência técnica da luz. Von Humboldt cita não só Daguerre como o inventor do novo método mas também seu colaborador Niépce, e refere-se ainda aos retornos financeiros que ambos receberam. O método, porém, permanece envolto num véu de mistério que Daguerre ainda não estava disposto a esclarecer, afirma von Humboldt.

Nos comentários também é citado Henry Fox Talbot como um inventor inglês que reclama ter sido o primeiro a descobrir o método, muito embora fossem em essência procedimentos diferentes. Talbot reivindicava a descoberta por cartas enviadas à comissão da Academia Francesa e às pessoas envolvidas, Daguerre e Arago, principalmente. Von

Humboldt não responde aos argumentos de Talbot, e ainda considera suas imagens de qualidade inferior do que as de Daguerre (NEITE, 1979, p. 27-33).

Já nos primeiros meses do ano de 1839 foram feitos diversos outros registros sobre a daguerreotipia na Alemanha, como cartas e artigos nos jornais e publicações de pesquisadores universitários. Em julho do mesmo ano foi publicado em Leipzig o primeiro livro em alemão sobre daguerreotipia: *Das Geheimniss der Daguerreotypie, oder die Kunst: Lichtbilder durch die Camera obscura zu erzeugen. Mit einer Anweisung zur Bereitung des photogenischen Papiere nach Talbot und Daguerre*, e chama especialmente nossa atenção o título: “O segredo da daguerreotipia, ou A arte: para fazer figuras de luz com a Camera obscura” (NEITE, 1979, p. 33-42).

Todos esses comentários, aqui apresentados como pequeno panorama do contexto no qual a daguerreotipia se difundiu, apresentam diferentes perspectivas, opiniões e, porque não dizer, *anseios* dos críticos e teóricos em relação à novidade. Como era de se esperar, algumas dessas abordagens se confirmaram, enquanto outras não passaram de um certo *frenesi*, como é comum ocorrer quando do surgimento de um novo *medium*, ainda mais um tão versátil e promissor quando a fotografia. Dito isso, passaremos a comentar mais aprofundadamente o embate social e cultural entre o novo *medium*, a arte e a ciência.

2.2.2 Incursões artísticas

Tanto as diversas descobertas quanto o desenvolvimento científico empirista da época, segunda metade do século XIX, eram bastante apropriados para os conceitos e anseios realistas. Porém, o objetivo mimético do realismo não era o único resultado buscado pela incipiente fotografia. Já naquele tempo artistas experimentais, como por exemplo Oscar Gustave Rejlander, Henry Peach Robinson, Hippolyte Bayard e Julia Margaret Cameron, utilizaram a fotografia para explorar artisticamente novas possibilidades através de encenações, multiexposições, desfocalização e colagens. Estas, a propósito, viriam a ser bastante utilizadas por alguns vanguardistas do início do século XX, como será melhor explicitado no capítulo 3. *A Vanguarda*.

Embora nosso objetivo não seja discutir a conquista ou não do espaço artístico pela fotografia, abordaremos a partir de agora alguns casos que nos darão uma boa idéia do contexto artístico-cultural da época. Apesar das primeiras aplicações da fotografia terem sido direcionadas ao registro do visível, do mundo exterior, do *real*, enfim, trabalhos como esses

merecem especial atenção por buscarem, desde o princípio, a aplicação da fotografia como forma de expressão artística.

Esta foto de Rejlander, exemplo clássico, data de 1857 e é uma montagem de 30 negativos sobrepostos. As fotos foram feitas individualmente em closes e só depois o artista montou-as dando forma à imagem final:

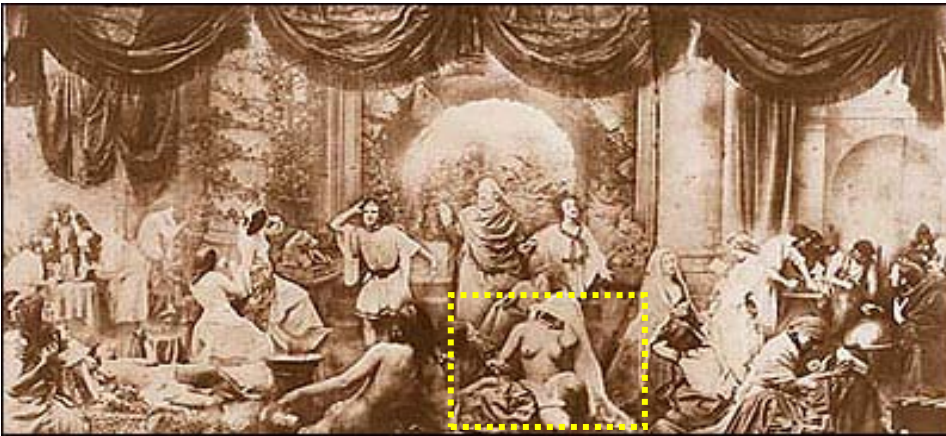


Figura 6: Fotocomposição *The two ways of life*, O. G. Rejlander, 1857



Figura 7: Uma das fotos originais

É fácil perceber que *The two ways of life*, assim como outras fotos que serão exemplificadas aqui, não pretende ser uma imagem que imita a realidade, mas encena uma determinada situação. Neste caso específico de Rejlander, a situação encenada suscitou controvérsias na crítica e no público por seus motivos “questionáveis” como jovens em meio à luxúria de bebidas e prostituição, o que foi visto por alguns como uma referência ou representação da família, da indústria e da religião. Tendo sido exibida na Escócia, por exemplo, apenas o lado direito da imagem pôde ser visto, pois o outro foi ocultado (LEGGAT, 2002g). Pode-se perceber que a cena de Rejlander é dividida ao meio, formando duas partes opostas, dois pólos, dois mundos, dois *caminhos de vida*, enfim. Salientamos, porém, que essa proposta não é nova, em especial nas artes visuais. O pintor renascentista Rafael, numa importante obra feita a pedido do Vaticano, já tinha retratado entre 1509 e 1510 um mundo também dividido entre dois pólos: o sensível e o inteligível, a filosofia e a ciência (FOTOART, 2007):



Figura 8: Pintura *Escola de Atenas*, 1509-1510, Rafael

Além dos motivos retratados e da carga de significação e discussão que essa divisão polarizada suscita, a pintura de Rafael é considerada clássica pelo uso atento que o pintor fez de linhas e desenhos geométricos (a proporção áurea), bem como a inserção de figuras facilmente identificáveis como Platão e Aristóteles (ao centro), Sócrates, Pitágoras e outros (em volta).

Também a imagem seguinte merece ser citada sob o aspecto da ambição artística da fotografia. Nela, o fotógrafo Henry Peach Robinson utiliza cinco negativos para montar uma cena em que é apresentada uma moça convalescendo de tuberculose em meio à sua suposta família:



Figura 9: *Fading Away*, Henry Peach Robinson, 1858

O artista, que, em seu livro *Pictorial Effect in Photography* de 1867, defendia truques e manipulações buscando como resultado “a mixture of the real and the artificial in a picture” (apud LEGGAT, 2002h), foi criticado por *Fading Away* exatamente por retratar um motivo tão íntimo e tão doloroso. É interessante notar que era aceitável que pintores

retratassem assuntos mais delicados, mas aos fotógrafos essa possibilidade era negada. Além disso, assim como outros trabalhos que buscavam fazer referência aos motivos utilizados pelas formas tradicionais de arte, em especial a literatura e a pintura, observa-se que esta foto remete à cena clássica da literatura universal: a dor da doença, o sofrimento da família reunida à espera da morte, o pai de costas pra filha observando o exterior da casa e o céu carregado lá fora, a irmã e a mãe sofrendo ao lado da garota tuberculosa etc. Assuntos realmente delicados, doloridos, mas que serviam muito de motivo para arte tradicional, e que nesse caso foram utilizados pelo fotógrafo.

Robinson defendia o emprego da fotomontagem baseado no método empregado pelo pintor grego Zeuxis que, ao que consta, para pintar o quadro *Helena*, teria utilizado como modelo cinco belas mulheres para aproveitar o detalhe mais perfeito de cada uma. Ao mesmo tempo, Robinson chamava a atenção para evitar o erro de falsear ou criar uma imagem inexistente:

O fotógrafo não deve permitir que sua criatividade o leve a representar, por nenhum tipo de truque, qualquer cena que não exista na natureza; se o fizer, estará violentando sua arte, pois é sabido que o resultado final representa um objeto ou seres que existiram, por um espaço de tempo, diante da sua câmara (ROBINSON apud KUBRUSLY, 1983, p. 84).

Ao que parece, sua técnica agradava ao público da época, pois Robinson chegou a vender 60 mil cópias de uma das suas fotomontagens de 24 x 30 cm e mais de 250 mil em menor tamanho (KUBRUSLY, 1983, p. 86).

Mais do que simples informação biográfica, devemos registrar que Robinson fez parte do Conselho da *Photographic Society* de 1862 a 1891, tendo desistido do cargo em virtude da não aceitação da fotografia como arte por essa sociedade. A partir de então, formou o *Linked Ring*, que seria bastante influente nos anos posteriores, e alguns anos depois recebeu prêmio de reconhecimento por serviços prestados da *Photographic Society* (LEGGAT, 2002h).

Um dos primeiros casos, se não o primeiro, de utilização da fotografia com objetivos propagandísticos pode ser encontrada na conhecida foto de Hippolyte Bayard. Ele foi um dos que também desenvolvia estudos sobre a técnica da fotografia quando do seu “descobrimento”. Aconselhado por Francois Arago, atrasou a apresentação dos seus métodos à Academia Francesa de Ciência mas, quando o fez, Daguerre já havia registrado seu invento também por conselho de Arago.



Figura 10: Auto-retrato de Hippolyte Bayard, 1840

Pelas declarações do autor, esse auto-retrato não é apenas a demonstração da técnica desenvolvida por ele, mas também uma forma que o artista encontrou de chamar a atenção para o caso, fotografando-se como se morto por afogamento estivesse. Em seus comentários sobre a foto, Bayard conclama o público para que se solidarize com a injustiça que afirma estar sofrendo:

The corpse which you see here is that of M. Bayard, inventor of the process that has just been shown to you. As far as I know this indefatigable experimenter has been occupied for about three years with his discovery.
 The Government which has been only too generous to Monsieur Daguerre, has said it can do nothing for Monsieur Bayard, and the poor wretch has drowned himself. Oh the vagaries of human life....!"
 [...] Ladies and gentlemen, you'd better pass along for fear of offending your sense of smell, for as you can observe, the face and hands of the gentleman are beginning to decay (apud LEGGAT, 2002c).

Enquanto o governo francês “comprou” a invenção de Daguerre por uma pensão vitalícia, Bayard recebeu apenas uma quantia em dinheiro para comprar alguns equipamentos. A propósito, Hippolyte Bayard foi o responsável pela primeira exposição fotográfica do mundo, feita já em junho de 1839, apenas quatro meses depois da apresentação oficial da daguerreotipia (BRAIVE, 1965, p. 24).

Como último exemplo trazemos o caso de Julia Margaret Cameron. Iniciada na fotografia quase aos cinquenta anos, Cameron desenvolveu um estilo próprio de utilização das luzes e, mais importante, de uso e aproveitamento de imperfeições técnicas, no que pese a desfocalização de certas partes das imagens. Suas fotos primavam pelo conteúdo das imagens que normalmente retratavam pessoas, e seu trabalho foi reconhecido internacionalmente (LEGGAT, 2002d).



Figura 11: *Florence Fisher*, Julia Margaret Cameron, 1872

A fotografia foi ainda uma das pioneiras num campo bastante utilizado posteriormente: a ilustração de livros a partir de fotografias. “Cameron, cuja sobrinha Julia Jackson é a mãe da escritora Virginia Woolf (que por si incluiu fotografias em seu romance *Orlando*, de 1928), ilustrava também o livro de Tennyson *Idylls of the King and Other Poems*, de 1874 [...]” (KORFMANN, 2006, p. 189). Essa combinação entre *imagens e letras* em livros será recorrente em diversos trabalhos a partir de então, sendo identificável ainda hoje, inclusive através das possibilidades da internet. Um dos expoentes dos livros fotograficamente ilustrados é o romance surrealista *Nadja*, de Andre Breton, de 1928, que será melhor analisado na seção 3.2.4 *Surrealismo*. É bastante claro que a inserção de fotografias em textos pode servir tanto para ilustrá-los fotograficamente como também para oferecer um outro nível de leitura, no qual o *medium* fotográfico transmite uma mensagem diferenciada ao leitor, o que Koppen (1987) vai chamar de outra *informação estética*. Assim, essa mistura de diferentes *media* consegue ampliar as possibilidades de interpretação quando da recepção das mensagens midiáticas, em que pese os livros, as letras, ilustrados fotograficamente com as imagens.

Discorrendo sobre a influência da fotografia na literatura autobiográfica, Susanne Blazejewski (2002) faz uma minuciosa análise dos romances *L'Amant* (1984), de Marguerite Duras, e *Running in the Family* (1982), de Michael Ondaatje. Para isso, traz uma resumida história da fotografia, apresenta constituintes e funções da fotografia e da autobiografia, cita obras e autores que já buscavam essa relação texto x foto e analisa o processo de “*life-writing*” fotográfico, para só então avaliar as obras em si. Entre diversos aspectos que chamam a atenção, salientamos dois pontos: 1. essa hibridez não é nova nem estanque, pois pode dar-se de diversas maneiras: livros ilustrados com foto, escritores fotógrafos, escritores

que tentam tornar seus textos gráficos mesmo que seja difícil identificar exatamente *onde e como* etc.; e 2. a análise de imagens e textos vem a ser muito complexa, visto que, além dos problemas conceituais, existem diversas abordagens possíveis: filosófica, estética, epistemológica, histórica, artística, social, semiótica, literária e assim por diante.

Voltando ao exemplo de Julia Margaret Cameron, salientamos ainda que a desfocalização característica do seu trabalho parece ter sido retomada nas vanguardas artísticas como forma de negar a *mimesis* fotográfica, resultando em uma imagem não tão detalhada como estamos acostumados a ver. Essa perspectiva é defendida no artigo *Unschärfe, Antimodernismus und Avantgarde* (2002) por Wolfgang Ulrich, no qual o autor identifica nos trabalhos do fotógrafo alemão Heinrich Kühn, que viveu entre 1866 e 1944, portanto um pouco posterior à Cameron, que viveu entre 1815 e 1879, a característica principal da desfocalização como recurso para negar a clareza e excessivos detalhes da fotografia dita “correta”. Ulrich apresenta pontos de vista que condenam a não-naturalidade do foco total, pois não seria assim que as pessoas vêem o mundo. Dessa forma, Ulrich avalia que o fotógrafo alemão desenvolveu seus trabalhos negando a *mimesis* fotográfica “tradicional” e sendo o pioneiro das experiências abstracionistas dos vanguardistas.

Cameron, contemporaneamente, segue influenciando outros artistas, como podemos comprovar neste trabalho do brasileiro internacionalmente reconhecido Vik Muniz, famoso por recriar obras célebres:



Figura 12: Foto *I Wait* (Rachel Gurney), de Julia Margaret Cameron, 1872



Figura 13: Quadro *I wait, after Julia Margaret Cameron*, de Vik Muniz, 2004

Com isso percebe-se não só a importância dos trabalhos desenvolvidos pela fotógrafa naquela época como também a permanência e a valorização das suas propostas artísticas, que de certa forma continuam servindo de parâmetro até hoje.

Enquanto Cameron acreditava que a fotografia alcançava o mérito de ser arte pelos seus objetivos estéticos, por ser bela, Robinson entendia que a fotografia era arte porque podia mentir (SONTAG, 2004, p. 142). Já o médico e fotógrafo amador Peter Henry Emerson, por sua vez, defendia a fotografia como uma “arte menor” a partir do uso de materiais fotográficos que priorizassem a não-perfeição da fotografia, como papéis foscos que mantivessem as sutis gradações das cores, bem como escolhas técnicas que imitassem o olho humano (mais uma vez um argumento científico), como o uso de diafragmas bem abertos que delimitassem a nitidez e o foco da fotografia em apenas um único ponto (KUBRUSLY, 1983, p. 90-94).

Esses exemplos são trazidos para que não esqueçamos de que, desde o princípio, o novo *medium* fotografia teve seu potencial artístico parcialmente desenvolvido. Mesmo num contexto cultural no qual diversos críticos e teóricos negavam a capacidade do novo *medium* de traduzir-se em arte, é interessante notar que esses fotógrafos trilhavam o caminho contrário buscando exatamente a valorização da fotografia artística. Além de usarem a fotografia como expressão no campo da arte, essas experiências, embora naquele momento não tenham conseguido consolidar a fotografia como *arte*, vieram a ser fontes importantes para trabalhos posteriores.

Toda a discussão sobre a fotografia ser ou não arte foi muito bem resumida pela crítica Susan Sontag (2004, p. 164), com a óbvia vantagem de uma visão bastante distanciada do contexto inicial, e muito embora ela mesma admita no mesmo artigo que é uma espécie de discussão interminável: “Mais importante do que a questão de ser ou não a fotografia uma arte é o fato de que ela anuncia (e cria) ambições novas para a arte”. E é nesse sentido que pretendemos, neste trabalho, apresentar e discutir questões surgidas e também impulsionadas em virtude do advento da fotografia e da sua relação com os *media* pintura e, em especial, literatura.

Passaremos agora a avaliar outros tipos de experiências pioneiras que buscavam congelar o movimento através do registro instantâneo possibilitado apenas pela fotografia, e seus respectivos resultados em outras áreas sociais.

2.2.3 Usos técnico-científicos

De forma análoga às experiências dos “artistas fotógrafos” mostradas anteriormente, muito importantes foram os experimentos dos estudiosos contemporâneos Eadweard Muybridge e Etienne Jules Marey (ambos viveram de 1830 a 1904), possíveis

apenas a partir dos progressos relativos ao tempo de exposição necessários para se fixar uma imagem, aproximadamente dos anos 1870. Enquanto aqueles buscavam o reconhecimento da fotografia como arte, estes desenvolveram pesquisas que se direcionavam mais ao conhecimento científico, buscando registrar fotograficamente os movimentos dos humanos e dos animais. Para isso, fizeram uso da rapidez do registro fotográfico que, ao contrário dos *media* de até então, já naquela época conseguia captar uma imagem em centésimos ou milésimos de segundo.

Eadweard Muybridge foi um fotógrafo e pesquisador inglês que desenvolveu pesquisas sobre locomoção. Sua técnica exigia o uso de diversas câmeras que registrassem imagens independentes. Essas, quando organizadas seqüencialmente, mostravam a evolução dos movimentos com as respectivas mudanças individuais de posição de cada membro e extremidade do motivo fotografado, fosse ele uma pessoa ou animal.

A partir de uma aposta do então governador da Califórnia em 1878, Muybridge procurou elucidar a dúvida sobre os movimentos de um cavalo a galope: se este estaria, em algum momento, sem encostar todas as patas no chão. Para isso, utilizou uma bateria de máquinas fotográficas que registraram os movimentos seqüências, congelando as fases do galope do animal. Dessa forma, conseguiu decompor o movimento contínuo do cavalo e comprovou que, ao contrário do que se pensava, em certos momentos nenhuma das patas do cavalo alcançava o chão:

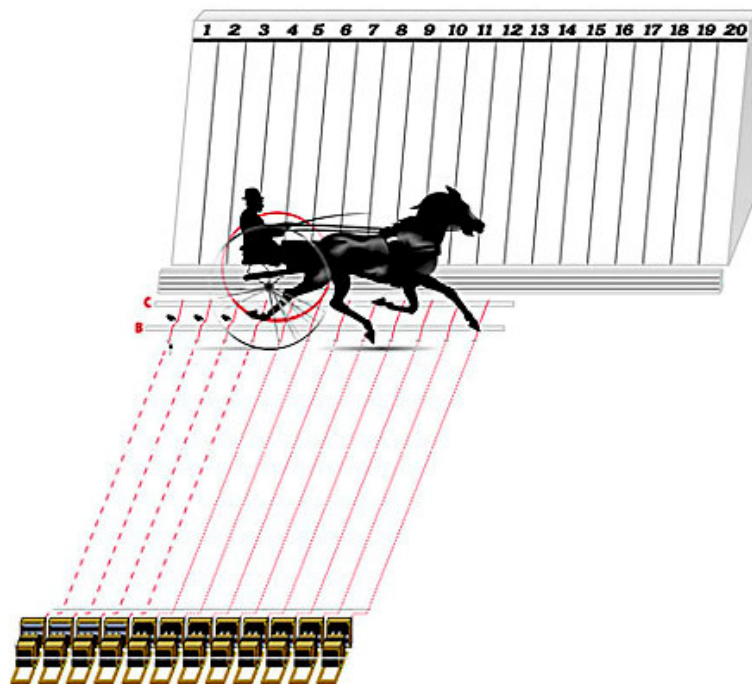


Figura 14: Esquema explicativo do método usado por Eadweard Muybridge em 1878

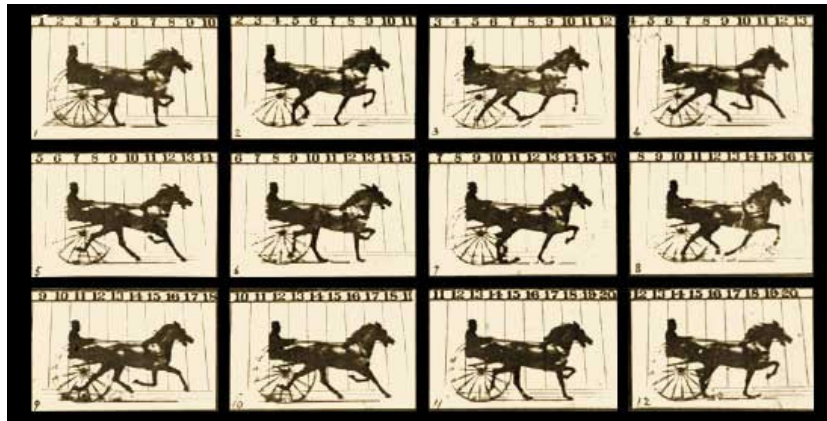


Figura 15: Um dos resultados do teste

Muito mais do que uma simples brincadeira, o cavalo desempenhava função representativa na economia norte-americana por se tratar de importante meio de locomoção, e diversas publicações sobre a fisiologia do animal foram publicadas à época (FABRIS, 2008, p. 52).

Os resultados obtidos com o teste foram divulgados em publicações científicas da época, incentivando outros estudos e novas experiências, como as de Etienne Jules Marey na França. Este trecho do artigo da revista científica *La Nature*, de 14 de Dezembro de 1888, dá uma boa idéia da grandiosidade das descobertas de Muybridge:

Recebemos do sr. E. L. Muybridge, de S. Francisco, uma série de fotografias de invulgar interesse. Tais fotografias oferecem a solução de um problema estudado infrutiferamente durante muito tempo, a qual consiste em mostrar o porte (dinâmica corporal do movimento) do cavalo a passo, a trote e a galope. Todos aqueles que já praticaram a fotografia instantânea compreenderão quantas dificuldades foi necessário [sic] vencer e reconhecerão que só por um prodígio de paciência e habilidade foi possível fixar nessas diferentes posições a imagem de um cavalo de corrida lançado a uma velocidade de quase vinte metros por segundo: a velocidade de um comboio expresso ou da tempestade (COSTA apud RIBEIRO, 1993, p. 5).

Muybridge também desenvolveu muitas pesquisas sobre os movimentos humanos como andar, sentar, pegar um objeto etc. Nestas fotos podemos acompanhar seqüencialmente uma mulher descendo a escada:

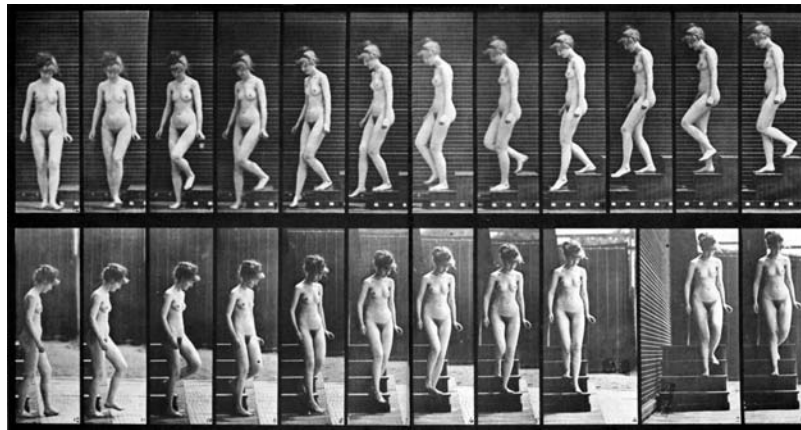


Figura 16: Um dos resultados dos testes sobre movimento humano, Eadweard Muybridge, final do século XIX

Experiências como essa, bem como outras pesquisas desenvolvidas por Marey, nitidamente serviram de referência a algumas obras vanguardistas, caso célebre de Marcel Duchamp com seu quadro *Nude Descending a Staircase #2*, de 1912 (ver seção 3.2.3 *Dadaísmo*).

Para exibir alguns dos resultados de suas pesquisas, Muybridge desenvolveu aparelhos como o Zootrope e o Zoopraxiscope (LEGGAT, 2002f). Com eles, o fotógrafo conseguia recriar o movimento através da ilusão de ótica, projetando rapidamente um disco com as fotografias em seqüência que causavam a sensação de estarem em movimento. Esse princípio foi usado como base dos aparelhos posteriores que vieram a dar origem ao cinema.

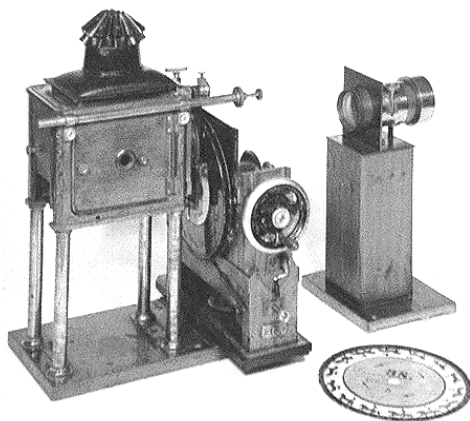


Figura 17: Zoopraxiscope, modelo de 1885



Figura 18:
Disco usado para projeção no Zoopraxiscope

Já o francês Etienne Jules Marey era especialista em fisiologia humana e animal, estudioso dos movimentos do sangue no corpo, e foi o inventor, dentre outras coisas, da cronofotografia, outro método de registro rápido para fotografar sincronizadamente assuntos em movimento, que também veio a ser uma das bases para os posteriores cinematógrafos dos irmãos Lumière (LEGGAT, 2002e). Além disso, na área da aviação Marey desenvolveu

estudos aprofundados sobre dinâmica de vôo e criou a *Smoke Machine*, aparelho utilizado nas pesquisas sobre as variações dos ventos e que rendeu belas fotos mostrando fumaça em túneis de ar (*THE PIONEERS*, 2002), fotos essas que claramente também influenciaram algumas obras vanguardistas:

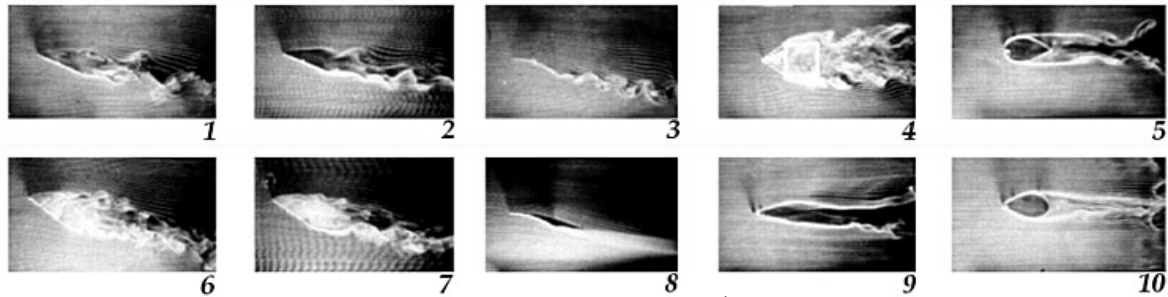


Figura 19: Sequência de fotos *Smoke Machine Trails*, de Étienne-Jules Marey, sem data

Um dos métodos que Marey usava para registrar seus estudos sobre locomoção consistia em utilizar apenas uma mesma câmera, ao contrário de Muybridge, a partir de opções técnicas do próprio equipamento que expunha o mesmo negativo várias vezes. Ainda hoje é possível utilizar esse fundamento para conseguir longas exposições através da abertura contínua do obturador da câmera. Com isso, os assuntos que estiverem em movimento serão registrados como "borrados", ou seja, os resultados não serão fotografias de ações "congeladas", mas sim em constante movimento, recurso esse que será bastante utilizado pelos artistas simpáticos ao Fotodinamismo Futurista (ver seção 3.2.2 *Futurismo*).

A partir desse fundamento fotográfico, Marey fotografou modelos humanos vestidos especialmente para registrar o deslocamento corporal. Com o corpo coberto por roupa preta, os modelos tinham seus movimentos marcados a partir de linhas mais claras salientando membros e extremidades do corpo, como podemos perceber nas figuras abaixo:



Figura 20: Modelo utilizado nas experiências de Marey



Figura 21: Resultado fotográfico um pouco superexposto (muita luz), que registra as linhas brancas e o vulto do modelo caminhando



Figura 22: Resultado final da experiência que mostra apenas os pontos e as linhas do corpo, registrando exatamente os movimentos cadenciados

Com tudo isso, Muybridge e Marey foram importantes não só para a produção, diversificação e disseminação desses conhecimentos científicos em si, mas também e principalmente para o aprimoramento das técnicas e práticas fotográficas da época. Considerando que conseguiram registrar ações até então imperceptíveis ao olho humano, podemos afirmar que Muybridge e Marey foram responsáveis pela proposição de um novo *modo de olhar*, modo esse que viria a inspirar não só novos *media*, como o cinema, mas também influenciar as formas de expressão visual, tanto a pintura como a própria fotografia. Além disso, é fácil perceber que grande parte das imagens registradas possui um apelo estético considerável, pois trazem novos pontos de vista de determinadas ações aliados a uma beleza visual e fotográfica totalmente desconhecida até então. Pela busca incessante dos resultados e por algumas declarações dos próprios Muybridge e Marey, podemos afirmar que ambos tinham consciência da importância das pesquisas que desenvolviam, bem como da influência que poderiam causar em outros modos de expressão e percepção.

Por outro lado, ao revelarem novas formas de percepção visual experiências como essas também trouxeram um outro problema em relação a alguns trabalhos da pintura da época, pois os registros fotográficos obtidos, registros esses verossímeis e fiéis à realidade, não condiziam com algumas imagens pintadas de assuntos em movimento, nem com imagens que o olho humano podia registrar. Disso surge a pergunta: deveria a arte continuar limitada ao universo observável ou partir para o registro de imagens que, mesmo não sendo captadas pelo olho humano, eram justificadamente reais? (SCHARF, 1974, p. 14-15).

2.2.4 Fotografia como instrumento e tema do direito

Outra aplicação do *medium* fotográfico logo nas décadas seguintes à sua invenção foi o uso na área jurídica. Dubois (2007, p. 25-53) apresenta três *tempos* da fotografia, quais sejam, 1. espelho do real, como discurso da *mimesis*; 2. a fotografia como transformação do real, o discurso do código e da desconstrução; e 3. a fotografia como traço de um real, o discurso do índice e da referência. Partiremos do que o autor chama de o primeiro tempo da fotografia, o espelho do real, a cópia mimética, para evidenciar algumas formas de como o novo *medium* foi incorporado pela área jurídica desde seu surgimento.

Como *espelho do real* a fotografia justifica-se considerando que faz-se sozinha a partir de pressupostos químicos e óticos, sem a intervenção de um artista que poderia, de uma forma ou outra, manipular a representação da realidade. Dessa forma, a fotografia contém, em sua gênese, o aspecto de *prova*; isto é, partindo do registro do visível como extensão do olho

humano, a fotografia tem a capacidade de evidenciar algo acontecido, em forma de recorte do tempo e do espaço. O que Barthes (1984, p. 129) vai chamar, em *A Câmara Clara*, de “*isso-foi*”, no sentido de que “toda fotografia é um certificado de presença”.

Para Dubois (2007, p. 84), não se pode confundir a significação geral ou particular de uma fotografia com a atribuição da sua existência, ou seja, não se *duvida* de uma foto, mas essa comprovação do fato retratado nada tem a ver com o *sentido* da própria foto. Há que se considerar, assim, o contexto dessa significação, bem como a gênese da fotografia, ou seja, as opções do fotógrafo antes e depois do registro, e o distanciamento espaço-temporal do momento em que a fotografia foi feita. Isso tudo, porém, de forma alguma invalida o aspecto de comprovação que uma fotografia carrega em si, e de certo modo até corrobora. Assim, o teórico (2007, p. 223) sugere como operadores fundamentais da representação fotográfica o caminho ver — pensar — acreditar, e lembra-nos afirmações do senso-comum do tipo “é preciso ver para crer”, “só acredito no que vejo” etc.

É dessa forma que a fotografia foi utilizada como recurso de comprovação pelo direito. Para exemplificar, o autor cita o que ele considera uma das primeiras e mais importantes “fotografias” de crime:

Em 1989, portanto, o cavaleiro Secondo Pia é encarregado da missão de fotografar o [*Santo*] Sudário para poder dele oferecer uma representação permanente aos fiéis. Muito exatamente na noite de 28 a 29 de maio, o cavaleiro-fotógrafo colocava em seu banho revelador a última de suas tentativas para obter uma prova adequada da mortalha, todas as precedentes tendo-se reveladas subexpostas. [...] Olhada inaugural, histórica: um rosto, do fundo da água, apareceu no próprio lençol. Um rosto que o encarava. O próprio Pia escreveu: “um rosto inesperado” que quase o fez desmaiar. Eis o milagre, a Aparição do Invisível. E esse milagre é a fotografia [...]. O milagre fotográfico conquistou então todo o próprio Santo Sudário: essa relíquia, essa mortalha manchada, esse pano impregnado de uma presença desaparecida tornou-se ele próprio a marca *negativa* do corpo de Cristo que nele foi deposto. É o Sudário que se fizera fotografia. Sua história começa aí (DUBOIS, 2007, p. 227).

Bem antes disso, porém, já em 1852, temos relatos do uso de daguerreotípias como recurso de prova em algumas cortes da França, de forma a convencer mais do que a palavra mostrando imagens de certas situações em questão. A evolução técnica da fotografia no sentido da rapidez da captura e da incorporação do negativo popularizou o uso em disputas jurídicas, resultando também em discussões acerca da validade da fotografia em relação à visão humana. Por um lado, a daguerreotípia era vista como representação direta e original dos fatos, por outro, como artificial e construída. Caso emblemático é o ocorrido em 1881 nos Estados Unidos, conhecido hoje como decisão Cowley: num processo contra uma instituição de caridade foram usadas fotografias de uma criança que teria ficado subnutrida depois de

passar pela tal instituição, mas o juiz do caso compreendeu a fotografia como *processo técnico* que dependia de ajustes de equipamento e condições externas, colocando por fim as fotografias no mesmo patamar da pintura. Dessa forma, as imagens fotográficas, bem como de raio-X a partir de 1896, foram utilizadas como complementares dos discursos orais, necessitando de explicações de outras pessoas competentes (GOLAN apud KORFMANN, 2007, p. 44).

Dubois (2007, p. 231-234) traz ainda experiências curiosas do uso da fotografia na área jurídica. Em 1870, temos o surgimento do optograma, cuja técnica foi apresentada pelo Dr. Vernois, membro da Sociedade de Medicina Legal de Paris, no artigo *Estudo fotográfico da retina dos sujeitos assassinados*. Essa técnica consistia em retirar metódica e cuidadosamente as retinas de pessoas assassinadas para que fossem fotografadas. A análise desses registros iam na busca de indícios, como manchas, nuvens etc., que pudessem identificar a última visão que a pessoa assassinada teria tido. Esse processo é analisado, por Dubois, como uma radicalização dos operadores de representação sugeridos (ver — pensar — acreditar), pois que esse processo do optograma pode ser visto como *uma busca, um desejo, uma necessidade de ver* algo onde nada até então era visto; *ver para pensar*, e só então *acreditar*. O processo, porém, revelou-se problemático por pretender determinar, exatamente, o momento de passagem da vida para a morte, logo, do visível para o invisível, entre o ver e o não ver, e as tentativas do doutor Vernois não se consolidaram como técnica médica, criminal ou científica.

Dubois apresenta outro caso ocorrido no século XIX que diz respeito à área médica. O Dr. Hippolyte Baraduc foi um especialista em doenças nervosas que, a partir de uma fotografia casual do filho segurando um faisão morto, identificou uma espécie de “aura”, um véu, um espectro que apontou como a representação fotográfica de um *sentimento*: o filho impressionado com o faisão, de forma parecida a estados de alma de alguns histéricos. A partir dessa “luz da alma” o Dr. Baraduc desenvolveu uma “teoria dos espectros”, criando e nomeando diversos conceitos e termos para suas observações. Chama a atenção que Dubois afirma que o médico procedia de forma *experimental*, bem à maneira das pesquisas científicas da época: “Desse modo, por meio de repetições, aproximações e recortes sucessivos, pode [sic] constituir-se uma espécie de tipologia dos espectros de afetos, dos fantasmas de paixão. É esse o trabalho da ‘fotografia supra-sensível das forças vitais’” (DUBOIS, 2007, p. 238).

Um outro método desenvolvido a partir do *medium* fotográfico foi o chamado *identificação antropométrica*, criado pelo chefe do Serviço de Identidade Judiciária da Polícia de Paris, Alphonse Bertillon, no final do século XIX. A partir de três operações

complementares, *fotografia* do rosto, *mensuração antropométrica* (a medida do corpo), e *sinalética do “retrato falado”*, a descrição dos elementos fisionômicos e marcas corporais, podia-se combinar algumas informações para apontar uma “identidade irrefutável”. A partir dessas informações catalogadas, procurava-se

enumerar os elementos de base, classificá-los, compará-los, reagrupá-los, fazer grandes “quadros sinópticos dos traços fisionômicos”, que serão reproduzidos em muitos exemplares, distribuídos pelas delegacias do interior por todo o território francês (e até no exterior), em suma, que vão ampliar e estender o esquadramento do corpo numa verdadeira rede sócio-coercitiva, uma rede administrativo-policial jogada no mundo e nos seres e que sempre trará alguma “caça” (DUBOIS, 2007, p. 242).

Analogamente às experiências do Dr. Hippolyte Baraduc, esse “sistema Bertillon” também buscava traçar padrões, classificações, aspectos comuns que partem das fotografia das pessoas, ou seja, métodos e técnicas impossíveis por outros meios. O próprio Bertillon publicou algumas obras descrevendo seus métodos antropométricos que buscavam justificar certos traços subjetivos das pessoas a partir das medidas objetivas do corpo, isto é, “*ascender do corpo à alma*, de aproximar, de ligar, de explicar uma pelo outro” (DUBOIS, 2007, p. 242).

A intenção de relacionar características físicas com psicológicas ou mesmo psíquicas ou espirituais, no entanto, é anterior aos franceses citados. O suíço Johann Caspar Lavater, já na segunda metade do século XVIII, desenvolveu estudos nesse sentido, e propôs o método da fisionomia no livro *Von der Physiognomik*, publicado em 1772. Nele, o filósofo, poeta e teólogo apresenta e defende a fisionomia como uma ciência que conseguiria reconhecer o caráter e o temperamento das pessoas através da anatomia e da expressão corporal. Para isso, seria necessário avaliar traços pessoais como voz, riso, passos etc., bem como a silhueta de cada indivíduo. Silhueta, aliás, um método ótico de desenho que utilizava a projeção de luz, como veremos na próxima seção.

Voltando ao contexto parisiense, é a ele que remetem os primeiros registros do uso da fotografia pela polícia. Em junho de 1871, a polícia de Paris usou registros fotográficos para identificar, perseguir e executar os envolvidos com a Comuna (DUBOIS, 2007, p. 73; SONTAG, 2004, p. 16). A partir de então, seu uso ampliou-se a diversas áreas, como a judiciária com o uso nos processos, a policial como recurso de investigação, e mesmo terrorista como prova ou falsa-prova, chegando ao extremo de, através da sua *gênese testemunhal*, comprovar a existência das pessoas na foto da identidade (DUBOIS, 2007).

A fotografia também foi tema principal de um debate jurídico na França em 1861 e 1862. Tendo já sido aceita pelos principal Salão de Arte de Paris desde 1859, a fotografia

era defendida como arte como argumento para ser protegida através das leis francesas de propriedade intelectual de 1793 e 1810. A partir disso, dois fotógrafos acusavam um estúdio fotográfico de terem plagiado suas fotografias de um conde e um lorde que, sendo pessoas famosas, rendiam bons lucros aos fotógrafos. O processo partiu da defesa da fotografia como arte considerando argumentos comuns no debate da época que constatavam a expressão do espírito e do gênio do artista nas daguerreotípias, contra argumentos de que o daguerreótipo era um aparelho *mecânico* que, mesmo dependente de certos ajustes manuais, apenas *reproduzia* de forma *industrial* a natureza através de processos químicos e físicos. O tribunal responsável considerou a fotografia como arte e, por conseguinte, protegida pelas tais leis de propriedade intelectual. De outro lado, foi apresentada uma petição contestando esse veredito, além de um abaixo-assinado de diversos artistas, encabeçados por Ingres, que não concordavam com a decisão, pois os resultados obtidos pelo daguerreótipo “*em circunstância alguma*, poderiam ser comparadas com as [*obras*] que são fruto da inteligência e do estudo da arte”. Ao longo de toda discussão, algumas publicações apresentavam argumentos de ambos os lados, mas o resultado anterior, porém, foi mantido, e a fotografia foi considerada arte passível de defesa por propriedade intelectual (SCHARF, 1974, p. 149-154; BUDDEMEIER, 1970, p. 96-118).

Como vimos nas seções anteriores, desde seu surgimento a fotografia suscitou discussões a respeito de sua gênese, se artística, técnica, industrial ou outra possível. Nenhuma resposta definitiva foi encontrada, mesmo com discussões em diferentes esferas sociais. Analisaremos a partir de agora a relação do novo *medium* com as artes já estabelecidas à época.

2.3 O surgimento do movimento realista

Na primeira metade do século XIX, antes da surgimento e estabelecimento do realismo, a produção artística ainda era bastante influenciada pelo sentimento romântico das épocas recentes. A ensaísta Carol Strickland (1999, p. 76), no capítulo *Romantismo: o poder da paixão* (grifo nosso) do livro *Arte Comentada*, caracteriza a arte do período como bastante ligada a sentimentos subjetivos: “Tanto escritores como artistas optaram pela emoção e pela intuição no lugar da objetividade racional”. Considerando como uma das marcas do romantismo o culto à natureza, Strickland afirma que essa natureza era heroicizada, como que tocada pelo sobrenatural no qual era possível visualizar uma *divindade interior*. Essas características são bastante recorrentes em outras análises do romantismo, como podemos

observar neste comentário do reconhecido crítico e ensaísta italiano Giulio Carlo Argan (1992, p. 33): “A pintura romântica quer ser expressão do sentimento; o sentimento é um estado de espírito frente à realidade; sendo individual, é a única ligação possível entre o indivíduo e a natureza, o particular e o universal”.

Assim, o *espírito romântico* buscava negar a racionalização característica dos períodos artísticos anteriores através da exacerbação de seus sentimentos naturais e apaixonados. Com os novos aspectos da sociedade da época, como a urbanização cada vez mais acelerada, em que pese a consolidação das metrópoles Paris e Londres, a burguesia emergente, a industrialização com seu binômio técnica-ciência e diversos progressos decorrentes, a literatura romântica continuou existindo, mas lentamente surge uma tendência da literatura que busca refletir diversas facetas dessa sociedade na arte, e não mais apenas os aspectos românticos que vinham sendo valorizados.

Todo o século XIX é essencialmente marcado pelos processos de industrialização e urbanização, resultando obviamente em profundas transformações sociais. Importantes invenções datam desta época, como a anterior máquina a vapor (1778) ou a máquina de tear (1822), que impulsionaram a revolução industrial e a conseqüente exploração do proletariado pela emergente burguesia. Essa situação colaborou para a publicação do *Manifesto do Partido Comunista* (1848) pelas figuras de Friedrich Engels e Karl Marx com seu hoje bastante difundido “*Proletarier aller Länder, vereinigt euch!*”. Paralelamente, outras áreas do conhecimento também desenvolviam-se com intensidade, como o positivismo de Auguste Comte e a teoria da evolução das espécies de Charles Darwin (ROTHMANN, 2003, p. 176-178).

Em seu pormenorizado apanhado sobre arte e literatura, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* (1953), Arnold Hauser também afirma que o início do século XIX na Europa foi marcado pela emancipação e estabilização da burguesia numa sociedade em rápida evolução científica e tecnológica. Certos autores produziram textos que assimilavam e faziam repercutir alguns aspectos dessa nova sociedade, e é nesse contexto que surgem os primeiros romances realistas de Stendhal e Balzac, reproduzindo na literatura a sociedade burguesa da época e tratando “dos seus questionamentos particulares, suas dificuldades e conflitos morais, desconhecidos das gerações anteriores” (HAUSER, 1953, p. 239). O autor afirma que em vista do crescimento da *consciência de classe* do proletariado as teorias socialistas alcançam suas primeiras formas concretas, resultando também no engajamento do ativismo artístico. Assim, desde seu surgimento ainda no período romântico, a *l’art pour l’art* vive sua primeira crise ao ser questionada pelo utilitarismo e pela arte “socialista” ou mesmo pela arte

“burguesa” que surgiam naquele momento. O racionalismo científico, a progressiva industrialização, a vitória do capitalismo, o progresso da ciência e o cientificismo do pensamento da época, somados ainda à experiência de uma revolução fracassada, tiveram como consequência um realismo crítico e político (em relação à França) totalmente contrário ao romantismo. A preparação e a introdução dessa disputa entre realismo e romantismo, conforme Hauser, só foi possível através das contribuições da geração de 1830 para os princípios básicos do século XIX, pois mesmo que a visão de arte da época fosse em parte socialista, em parte burguesa, era de todo não-romântica (HAUSER, 1953, p. 239-242).

O emergente realismo, assim, terá como um dos objetivos principais a negação do sentimentalismo e romantismo anteriores, primeiramente na pintura e em seguida ampliando seus horizontes na direção de outras formas de arte. Para se adaptar e se ajustar à modernidade da época, certas tendências realistas buscaram aproximar-se de áreas científicas e empíricas ao mesmo tempo que se distanciavam cada vez mais dos preceitos românticos, considerando que a modernidade estava intrinsecamente ligada à ciência.

Embora já do início do século XIX possam ser encontradas referências em discussões teóricas que anunciavam o movimento artístico subsequente, o *realismo* como conceito pragmático, no sentido que buscamos neste trabalho de referência ao visível e ao concreto, foi usada pela primeira vez por Champfleury numa discussão sobre o quadro *L'Enterrement à Ornans*, de Courbet, em 1850. A partir de então o termo foi usado para denominar a exposição *Le réalisme* do pintor francês Gustave Courbet de 1855, intitulou o estudo que Max Buchon publicou em 1856 (*Lé réalisme; discussions esthétiques*), o conhecido ensaio de Champfleury de 1857 *Le réalisme* e a importante revista *Réalisme* mantida entre julho de 1856 a maio de 1857 por Edmond Duranty (BUCHER, 1976, p. 5).

A arte realista, assim sendo, expressa e refere-se ao mundo conhecido, ao mundo reconhecível das suas diferentes áreas sociais; refere-se aos discursos, fatos, locais e personagens possíveis e prováveis das diferentes áreas da sociedade da qual faz parte. Duranty, por exemplo, na sua revista *Réalisme*, definiu a arte como algo real, visível e palpável, não sendo lícito pintar algo que não se pudesse ver (SCHARF, 1994, p. 144).

Como bem resume Max Bucher (1976, p. 6), na introdução do extenso e detalhado trabalho *Realismus und Gründerzeit I: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848 – 1880; mit einer Einführung in den Problemkreis und einer Quellenbibliographie* (1976), “O realismo nega o fantástico, o fabuloso, o sonhador do romantismo e o abstrato e estilizado do classicismo”.

Foi nesse contexto artístico que Courbet assumiu a alcunha de “realista”, mesmo que tenham sido registradas reclamações posteriores de sua parte sobre essa denominação.

Gustave Courbet (1819-1877) foi atacado por críticos de arte como “realista” por obras como *Os Britadores de Pedra* de 1850 com a sua técnica grosseira e pastosa desprovida de qualquer tendência idealizada. No entanto, transformou a crítica em virtude (STREMMEL, 2005, p. 6).

Como comprovam as críticas da época, Courbet foi um dos artistas censurado exatamente por se aproximar demais da fotografia numa busca pela representação exata do que via, negligenciando inclusive, ou até principalmente, uma parcela da magicidade romântica atribuída aos artistas até então. Sua posição é a de artista que tem total consciência do que está produzindo, o que se evidencia em comentários como esse: “o pintor perfeito deve ser capaz de destruir a sua melhor composição dez vezes de seguida e de cada uma das vezes, pintá-la de novo para demonstrar que não depende nem da sua decisão nem do acaso” (COURBET apud STREMMEL, 2005, p. 7).

Nossa perspectiva, neste trabalho, considera o surgimento da fotografia como evento-chave que impulsionou a erupção do movimento realista, e é essa abordagem que passaremos a pormenorizar nos itens seguintes.

2.3.1 Fotografia x pintura realista

Já consolidada desde há muito como forma de arte, a pintura representava o principal meio de reprodução do exterior visível até o surgimento da fotografia. Embora totalmente dependente do espírito artístico do pintor, entenda-se por isso variações de estilo, traços, formas, cores e toda a infinita gama de características subjetivas e objetivas que envolvem a arte da pintura, ainda assim era vista como a forma mais eficiente de registro do visível. Por sua vez, a fotografia surge e passa a oferecer uma possibilidade de cópia mais fidedigna do mundo exterior, sem a idealização, a representação ou a, por assim dizer, interferência do pintor. Porém, diversos artistas e críticos viram exatamente aí, na falta de representação, na falta de *purificação*, o aspecto diferenciador que fazia com que a fotografia não pudesse ser considerada arte.

Nesses parâmetros, a pintura foi obrigada a questionar o papel que desempenhara até então. Aproximadamente naquele momento, grande parte dos pintores buscava referências à aparência externa de seus modelos, fossem pessoas, objetos, paisagens ou afins, como por exemplo Jean-Auguste-Dominique Ingres, Théodore Géricault, Honoré Daumier, Eugène

Delacroix, Claude Monet, entre outros, bem como o já citado Gustave Courbet (ARGAN, 1992). Assim, nada mais natural que se iniciasse uma reavaliação das concepções e conceitos tanto da arte em geral quanto dos artistas individualmente, pois surgira um *medium* capaz de alcançar uma reprodução fidedigna do mundo exterior de forma muito mais rápida e eficiente do que as artes plásticas existentes na época.

Houve quem afirmasse que a pintura, daquele momento em diante, não mais existiria. Sobre o *medium* recém surgido, o pintor Paul Delaroche (apud STREMMEL, 2005, p. 7) declarou: “a partir de hoje, a pintura está morta!”. Essa idéia de alguns artistas foi bem resumida na expressão popularizada por Edwin Landseer anos depois: “*foe-to-graphic art*”, ou seja, a fotografia como uma adversária da arte de então (MALPAS, 2001, p. 7). Houve, porém, quem fizesse uso da fotografia para facilitar seu processo artístico. Courbet, uma das figuras centrais do período conhecido hoje como movimento realista, “não hesitou em transpor para a pintura imagens extraídas de fotografias” (ARGAN, 1992, p. 81), e acreditava que “*The principle that the exact imitation of nature is the aim of art*” (SCHARF, 1974, p. 129).

Identificamos em Courbet uma das figuras centrais responsáveis pelo surgimento do realismo. Na Europa do século XIX, os salões de arte tinham grande importância cultural e artística, sendo respaldados tanto pela crítica quanto pelo público. Dessa forma, exerciam certa influência sobre artistas, obras e movimentos. Na Exposição Universal de Paris de 1855, Courbet teve duas obras rejeitadas pelo comitê organizador, e decidiu fazer uma exposição independente intitulada *Le réalisme* onde não só oferecia à venda os quadros como também fotografias dos mesmos. A propósito, fotografias de obras de arte tradicionais, no caso gravuras, desenhos e pinturas, já eram relativamente recorrentes a partir de 1847, com o livro *Annals of the Artistics of Spain*, do sir William Stirling Maxwell, e, em especial, nos anos 50 deste século (SCHARF, 1974, p. 160-163).

A exposição *Le réalisme* foi realizada por Courbet num pavilhão próximo à Exposição Universal e, entre outros quadros, foram exibidos os negados pela organização, quais sejam:



Figura 23: Retrato de Champfleury, Gustave Courbet, 1855



Figura 24: Quadro *Burial at Ornans*, Gustave Courbet, 1849-50

Avaliando as obras expostas por Courbet, a crítica da época não poupou observações negativas que consideravam as pinturas excessivamente fotográficas, como comprova este comentário do crítico Étienne-Jean Deléluze (apud SCHARF, 1974, p. 128, grifo nosso) sobre *Burial at Ornans*: “*In that scene, which one might mistake for a faulty daguerreotype, there is the natural coarseness which one always gets in taking nature as it is, and in reproducing it just as it is seen*”. Isso demonstra uma reflexão crítica por parte dos comentaristas que consideravam o *medium* fotográfico como um possível parâmetro comparativo, mesmo que numa comparação negativa, como também podemos perceber em uma observação de 1854 sobre certa obra de Holman Hunt, obra essa “tão feia como um daguerreótipo” (SCHARF, 1974, p. 130).

Lembramos ainda que pinturas feitas a partir da *Camera obscura* já haviam suscitado avaliações negativas de pintores no século XVIII, por serem pinturas “não-artísticas”; da mesma forma que autores como Goethe e Friedrich Klingers já tinham algumas opiniões sobre a *Camera obscura*. O primeiro, ele próprio possuidor de um exemplar do aparelho e interessado em suas possibilidades, foi o organizador e editor de ensaios sobre pintura de paisagens na qual o pintor Phillip Hackert (apud KOPPEN, 1987, p. 24) afirmava: “Muitos amadores podem se divertir com isso [com a *Camera obscura*], mas os artistas não devem usá-la, pois é desvantajosa como original por não ser correta”, e segue comentando detalhes técnicos como foco e perspectiva que não corresponderiam à realidade visível. Já Friedrich Klingers (apud KOPPEN, 1987, p. 28) escreveu ensaios comparando os resultados óticos obtidos e certas manifestações literárias: “Há poetas — não escritores — que nos descrevem corretamente a natureza tão fria, dura, formal e medíocre como se tivessem trabalhado atrás de uma *Camera Obscura*, [...] na qual tudo é diminuído e apertado, e onde tudo está lá, menos o movimento e a vida”.

Voltando a Gustave Courbet, salientamos que ele desafiadoramente questionou a tradição da pintura da época até mesmo na proporção de seus quadros. *Burial at Ornans* tinha 6,6 metros de comprimento e foi uma das primeiras pinturas desse porte que não retratava motivos históricos grandiosos. Pelo contrário, o assunto apresentado é um simples funeral da província, o que também acarretou críticas pela vulgaridade do assunto. Courbet queria apenas pintar assuntos visíveis, coisas reais e existentes, e quando solicitado a pintar um anjo, respondeu irônico: “Nunca vi anjos. Se me mostrarem um, eu pinto” (COURBET apud STRICKLAND, 1999, p. 84). Em um carta de 1851, Courbet (apud HAUSER, 1953, p. 308) afirmava: “Não sou só socialista, mas também democrata e republicano, em poucas palavras, um companheiro da revolução e antes de tudo um realista, isto é, o leal amigo da verdadeira verdade”. Ao considerar os temas comuns retratados por Courbet, alguns críticos acusavam-o de tratar apenas de assuntos banais e vulgares, enquanto outros viam exatamente aí qualidades como observação acurada e veracidade (SCHARF, 1974, p. 127-138).

Foi também em 1855 que a fotografia alcançou conquistas importantes: a Sociedade Heliográfica tornou-se Sociedade Francesa de Fotografia e seus membros objetivavam elevar a fotografia à categoria de arte. Além disso, pela primeira vez fotografias foram aceitas para exposição no Salão de Paris (SCHARF, 1974, p. 139-140). Aliás, além de fotógrafos conhecidos à época, como Eugène Durieu, Nadar e Bayar, também participavam da Sociedade Francesa de Fotografia alguns pintores, como Delacroix, e escritores e críticos, como Benjamin Delessert e Théophile Gautier.

Não pretendemos ver a exposição de Courbet de 1855 como um fato isolado que justifique automaticamente o surgimento de todo um movimento artístico, mas identificamos nela um dos eventos importantes que colaboraram para a definição ou mesmo a consolidação de certos pressupostos artísticos da época que já estavam em ebulição aproximadamente desde a invenção da fotografia em 1839. Opiniões comuns entre diversos artistas é que podem direcionar e definir determinada corrente artística, e é nesse sentido que pretendemos considerar esses fatos. Da mesma forma, outro evento importante para a instituição do realismo foi a publicação do manifesto *Le réalisme*, em 1857, por Champfleury. Nele, o autor busca defender a pintura ao mesmo tempo que rejeita de forma veemente a daguerreotipia como arte.

Champfleury citava um exemplo bastante elucidativo sobre as qualidades artísticas da pintura e da daguerreotipia: se dez daguerreotipistas registrassem uma determinada cena, o resultado seria dez daguerreotipias iguais, enquanto que se dez pintores fossem registrar a

mesma cena, os resultados seriam dez pinturas diferenciadas entre si (BUDDEMEIER, 1970, p. 119; SCHARF, 1974, p. 137).

No seu manifesto, Champfleury (1857, p. 6) comenta os trabalhos de Courbet tecendo inúmeros elogios e afirmando que este artista marcava a história da arte com sua carreira iniciada com o sucesso de 1848 *Après-dînée à Ornans*, e seguindo com quatro pinturas tidas como escândalos, pelo questionamento às regras artísticas tradicionais que suscitavam: *Burial at Ornans*, 1850, *Les Demoiselles de village*, 1851, *Les Baigneuses*, 1852 e *Du Réalisme*, exposição particular, obviamente todas obras bastante realistas. Além disso, Champfleury deixa clara sua posição da qual vê a pintura como uma arte muito mais elevada, de forma a possuir certo espírito ou genialidade do artista, coisa que a daguerreotipia, por ser mecânica e fazer-se por si, não possui e nunca poderia possuir. Essa referência negativa, e de certa forma até depreciativa, em relação à qualidade artística tão díspar entre a pintura e a fotografia poderá ser também observada nas avaliações entre a literatura e fotografia: aquela era possuidora de espírito e gênio artístico, esta, um simples meio de reprodução do visível, não. Sobre a literatura realista do século XIX, por exemplo, Plumpe (1990, p. 175) afirma que “à época do realismo a fotografia serviu como conceito negativo no discurso literário, pois surgiu apenas para reproduzir o mundo fenomenal imediato e “não-transfigurado” em toda sua contingência”.

É nesse sentido que podemos compreender o novo *medium* como referência positiva e negativa ao mesmo tempo. Alguns artistas utilizavam a fotografia como auxílio técnico para suas pinturas e esculturas, por exemplo, enquanto outros negavam qualquer contribuição possível da fotografia para as artes tidas como institucionalizadas. Essas opiniões conflitantes sobre as vantagens e desvantagens do novo *medium* não eram observadas apenas entre os artistas, pois também entre os críticos e teóricos não havia consenso sobre as possibilidades, usos, parâmetros e referências da fotografia.

Voltando ao caso do pintor Courbet, observamos que tendo ele seguindo pelo caminho da pintura realista, diversos de seus quadros podem ser diretamente comparados a fotografias. Mais do que isso: posteriormente foi descoberto que ele utilizava retratos como modelos para suas obras, tanto para estudos de posição e movimento quanto de luz e cor.

A conhecida obra *L'Atelier du peintre — Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique et morale*, de 1855, foi elaborada a partir de fotografias (SCHARF, 1974, p. 131). Nessa pintura, Courbet traz à tona algumas questões de seu tempo, inclusive com referência a personagens conhecidos da comunidade cultural e artística, e

coloca-se entre dois pólos da sociedade da época, ou, um pouco mais poeticamente falando, entre dois mundos: o artístico e o real.



Figura 25: Quadro *L'Atelier du peintre*, Gustave Courbet, 1855



Figura 26: Detalhe PB de *L'Atelier du peintre*



Figura 27: Foto usada como modelo

A programática pintura de Courbet, *O Estúdio do Artista (Uma alegoria real de uma fase de sete anos na minha vida artística e moral)*, torna claro que se interessava pela realidade nas suas várias manifestações: esta vasta obra, pintada em 1855, retrata o artista a trabalhar numa paisagem da sua terra natal, o Franco-Condado; a seu lado, encontra-se uma jovem nua, um jovem pastor e um gato, enquanto que do lado direito se encontra um grupo de amigos de Courbet, todos eles identificáveis [...]; o lado esquerdo da pintura está ocupado por figuras que simbolizam, entre outras, o trabalho, o comércio e a arte académica.

O nu anteriormente mencionado, referido pelos críticos contemporâneos como “musa da verdade”, é um exemplo frequentemente citado de um estilo de pintura que recolhia os seus motivos da fotografia: a figura inspirava-se no nu de uma fotografia tirada por Julien de Vallou Villeneuve (STREMMEL, 2005, p. 6).

É representativo que numa das suas principais obras realistas, Courbet retrate justamente um mundo polarizado, enquanto se coloca exatamente no meio desses dois mundos. Se Rafael, um ícone universal da arte da pintura, com seu quadro *Escola de Atenas*, apresentou o mundo dividido entre a filosofia e a ciência, e se Rejlander, por sua vez e com o

seu incipiente *medium* fotográfico, no quadro *The two ways of life*, sugere uma divisão entre os prazeres e as responsabilidades do mundo (ver seção 2.2.2 *Incursões artísticas*), podemos perceber na pintura de Courbet não apenas o ressurgimento da temática do mundo dividido, mas também o uso dos dois *media*, a pintura e a fotografia, esta como referência e meio de auxílio técnico, para retratar a polaridade responsabilidade x prazer.

Outro exemplo de Courbet que pode ser citado é a obra *Les baigneuses*, de 1853, na qual a figura principal é representada com traços e em posição semelhantes à fotografia (SCHARF, 1974, p. 133):



Figura 28: Quadro *Les baigneuses*, Gustave Courbet, 1853



Figura 29: Foto supostamente usada como modelo

Outro artista que também usou fotografias para suas pinturas foi Eugène Delacroix. Já em 1854, ou seja, nem duas décadas depois do surgimento oficial, Delacroix lamentou que a fotografia, uma descoberta tão notável, tenha surgido tão tardiamente (SONTAG, 2004, p. 131).

Delacroix fez uso de fotografias como modelo, utilizou as instalações de um estúdio fotográfico por alguns anos, foi sócio fundador da primeira sociedade fotográfica da França (a Sociedade Heliográfica) e foi um dos mais ativos apoiadores dos fotógrafos para que pudessem expor suas fotos nas exposições anuais do Salão (SCHARF, 1974, p. 119). Ao longo de toda sua trajetória, teve contato com diversos fotógrafos, principalmente com Eugène Durieu, cujas fotografias foram usadas por Delacroix como modelos para desenhos. Paradoxalmente, considerava a fotografia como excessivamente perfeita, como pode-se perceber nessa citação de um ensaio seu de 1850: “*the daguerreotype [is] only a reflection of the real, only a copy, in some ways false just because it is so exact... The eye corrects*”. Já em seu ensaio *Realismo e Idealismo*, posterior à crítica de Charles Baudelaire ao Salão de 1859, Delacroix elogia as fotografias mais imperfeitas que, com a reprodução não-exata de todos os

detalhes, deixam lugares de repouso para os olhos que permitem ao observador concentrar sua atenção apenas em alguns dos objetos fotografados (SCHARF, 1974, p. 125; 146).

Delacroix, embora considerado por alguns teóricos como um dos maiores representantes da pintura romântica, foi, ao mesmo tempo, um dos maiores adversários do romantismo. Além de tirar proveito das evoluções científicas de áreas como a ótica para apresentar sua *Weltanschauung*, o artista buscou na literatura referência para pintar seus quadros, não como conteúdo em si, pois recusava o “literário” como objetivo *concreto* da pintura, mas como motivos literários a serem expressados através de “idéias semelhantes” que pudessem ser transportadas para a tela (HAUSER, 1953, p. 229-234).

Alguns dos outros pintores que também utilizaram o novo *medium* como auxílio às suas pinturas foram, entre outros, David Octavius Hill, William Powel Frith, Degas, Cézanne, Gauguin, Manet e Ingres (SCHARF, 1974, p. 49-57), como podemos perceber nestas figuras referentes ao trabalho de Ingres:



Figura 30: *La condessa de Haussonville*.
Daguerreótipo usado para os primeiros estudos,
1842.



Figura 31: *La condessa de Haussonville*.
Esboço, 7,6 x 11,4 cm.



Figura 32: *La condessa de Haussonville*, 1845.
Óleo sobre tela, 92,7 x 135,9 cm.

Esses exemplos trazem à tona a questão das vantagens que alguns artistas tiraram exatamente da característica mimética da fotografia. Esta característica, usada anteriormente em benefício de outras áreas, obviamente não era utilizada, quiçá aceita, por todos os pintores, pois muitos deles viam na excessiva exatidão fotográfica a falta do espírito artístico que somente a pintura possuía.

Enquanto pintores como Courbet, Ingres e Delacroix apropriaram-se desses recursos fotográficos, tanto a pintura quanto a fotografia evoluíram progressivamente, aquela na direção do impressionismo e do expressionismo, esta na busca do reconhecimento dos seus espaços, fosse na arte, na ciência ou outras áreas nas quais atuava:

Trata-se sempre de estender ao máximo as possibilidades do olhar humano. Logo os homens se põem a explorar o espaço (Nadar e seu balão...) rumo ao infinitamente pequeno, ou rumo ao cosmos (1840: primeiros daguerreótipos com microscópio solar de Donné. 1845: imagem do sol de Fizeau. 1851: magnífico daguerreótipo da lua de John Adams Whipple com o telescópio do Observatório do Harvard College) (DUBOIS, 2007, p. 32).

De qualquer forma, tendo a fotografia desde aquele tempo conquistado ou não os espaços que almejava, o que podemos perceber, com isso, é a apropriação que certos pintores fizeram de parâmetros óticos que a fotografia possibilitava.

Além dessas “relações de influência” entre a fotografia e a pintura, devemos ressaltar que o surgimento do novo *medium* também abalou os pintores no aspecto econômico, pois a demanda por pinturas e, em especial, retratos, diminuiu bastante. Isso ocorreu não só pelo fato das daguerreotipias serem tanto mais exatas, mais fidedignas, mesmo que monocromáticas, mas também pelo seu custo reduzido (SCHARF, 1974, p. 41-42, 75-76; ARGAN, 1992, p. 78-80).

Contudo, se por um lado identificamos nessas pinturas de Courbet e Delacroix uma *nítida influência*, ou, de outra forma, o uso claro da fotografia como *referência*, não podemos deixar de lembrar que tivemos diversas experiências com a recém surgida fotografia no sentido de valorizá-la como *medium* artístico, conforme visto na seção 2.2.2 *Incursões artísticas*. De qualquer modo, não pretendemos considerar toda a intermedialidade entre fotografia e arte nessa óbvia relação de causa e efeito daquela nesta, pois isto seria uma excessiva simplificação. Até mesmo porque o uso de aparelhos óticos no auxílio às artes visuais não iniciou com a fotografia. Nesta ilustração, por exemplo, vemos um aparelho especial que auxiliava no desenho de silhuetas a partir de simples projeções de luz, técnica bastante comum no século XVIII (DUBOIS, 2007, p. 133):

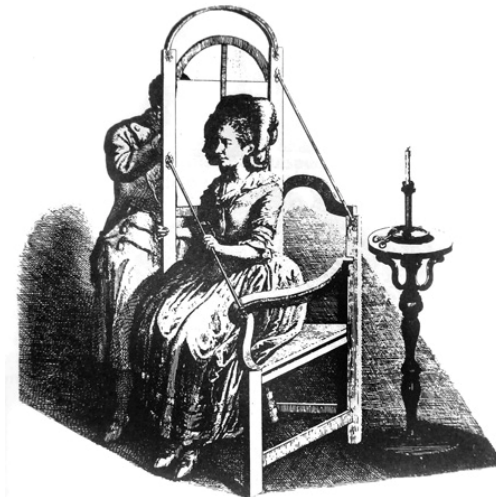


Figura 33: Máquina de retratar os perfis de sombra

A teórica Susan Sontag, em seus conhecidos ensaios do livro *Sobre Fotografia* (2004), dá uma visão retrospectiva sobre a “libertação” da pintura através do efeito mimético da fotografia: “Ao tomar para si a tarefa de retratar a realidade de forma realista, tarefa que era até então um monopólio da pintura, a fotografia liberou a pintura para a sua grande vocação modernista — a abstração” (SONTAG, 2004, p. 110). Porém, ela não aponta no novo *medium* a causa única dessa libertação, pois crê que a pintura já se encaminhava para a busca de outras representações que não a essencialmente realista. Também dessa forma, pretendemos compreender que essa *predisposição*, por assim dizer, da pintura, bem como o surgimento da fotografia e, principalmente, o rápido desenvolvimento de diversas técnicas e os progressos intensos relacionados a equipamentos e suprimentos fotográficos ao longo de todo o século XIX, em muito impulsionaram a “tomada de consciência” dos pintores de que poderiam, ou melhor, deveriam dedicar-se a outros objetivos, pois a reprodução mimética da realidade já havia sido compreendida pela fotografia.

Considerando, nos primeiros momentos, a utilização da fotografia como auxiliar técnica da pintura, comentaremos a seguir o processo de aceitação da fotografia nos principais eventos artístico-culturais da época.

2.3.2 Os Salões de Paris

Ao longo de todo o século XIX Paris manteve-se como importante metrópole europeia, seja política, social ou, especialmente, cultural e artística. Avaliações aprofundadas do contexto parisiense podem ser encontradas em diversas obras de Walter Benjamin, como *Paris, capital do século XIX* (1991), por exemplo. Embora a fotografia tenha surgido em 1839, apenas duas décadas depois foi aceita para a mais importante exposição artística, o Salão de Arte de Paris.

Os Salões sempre cumpriram o papel ambíguo de ser uma vitrine de novas tendências e um espaço de afirmação da tradição da arte francesa. Sua origem remonta a 1667 [...]. Sobrevivendo e adequando-se aos ideais da Revolução Francesa, os Salões permaneceram ao longo do século XIX como um dos mais importantes eventos da arte europeia, sem no entanto deixar de motivar constantes polêmicas entre críticos, artistas e jurados, e também entre tendências [...] (ENTLER, 2007, p. 5-6).

A partir do apoio da Sociedade Francesa de Fotografia, em 1859 (portanto quatro anos depois da exposição de Courbet e dois anos após a publicação do manifesto de Champfleury) a fotografia pôde ser exposta no Salão, mas num pavilhão separado da

exposição principal e com entrada isolada. Contando com 1295 expositores, inclusive do Brasil, a exposição recebeu em torno de vinte mil visitantes e foi um sucesso de público e crítica. Enquanto as fotografias eram elogiadas a partir de parâmetros com os quais se avaliavam pinturas e mesmo em comparação a estas, o processo inverso não foi o mesmo, pois diversas pinturas foram criticadas exatamente por mostrarem-se excessivamente fotográficas ou por assumirem certas referências e aspectos exclusivamente originários da fotografia (SCHARF, 1974, p. 143-144).

Apesar dessa importante conquista da fotografia e mesmo sendo percebidas características ou aspectos nitidamente advindos deste *medium* (perspectiva, sombras, detalhes etc.), alguns críticos e artistas ainda não haviam se convencido a tratar a fotografia como arte, e Charles Baudelaire é o maior dos exemplos.

Um dos mais importantes críticos de arte da época, já reconhecido artisticamente pela sua carreira literária, Baudelaire foi um dos que publicou diversas resenhas e ensaios sobre os Salões de Arte. Embora sua biografia denuncie o interesse que tinha por fotografias de entes familiares, bem como a atenção por suas próprias fotografias (o amigo e já reconhecido fotógrafo Nadar fez alguns registros do poeta), Baudelaire foi um dos maiores adversários do uso da fotografia no campo da arte e demonstrou sua aversão no artigo *A fotografia e o público moderno* publicado na *Revue Française* 10 de 20 de junho de 1859, artigo esse freqüentemente citado em diversas pesquisas sobre o assunto e sobre a época. Baudelaire aceitava o *medium* como instrumento útil a outras áreas da sociedade, ciência em especial, mas não como forma de arte. Essa visão fica bastante clara neste artigo que critica o Salão de Arte de 1859, muito embora a própria visita de Baudelaire ao Salão deste ano permaneça até hoje em dúvida.

Extremamente irônico, Baudelaire debocha de quem considera a arte como uma reprodução idêntica da natureza, e condena Daguerre como o Messias da multidão que assim crê. Afirma que a indústria fotográfica seria o refúgio dos “pintores fracassados, demasiado mal-dotados ou preguiçosos para acabar seus estudos” (BAUDELAIRE, 2002, p. 109), que o desenvolvimento da fotografia seria o responsável pelo empobrecimento do gênio artístico francês, e clama que a fotografia volte-se ao seu verdadeiro dever, qual seja, ser uma *humilde criada* da ciência e da arte — e não ser a arte em si — assim como o foram a imprensa e a estenografia, que nem criaram nem substituíram a literatura. Baudelaire admite a influência mútua entre artista e público, mas não quer que a arte perca sua dignidade simplesmente submetendo-se à realidade externa.

Com essas afirmações, Baudelaire demonstra bem uma visão de artistas e críticos da época: a fotografia seria por demais industrial, técnica, serial, enquanto a arte deveria conter o *gênio* do artista.

Quase ao fim da sua crítica, Baudelaire (2002, p. 114) afirma, como forma de defender sua posição de que a mera cópia da natureza não pode ser considerada uma forma de arte: “A natureza em si é feia”, logo, sendo feia e não sendo acrescida ou trabalhada pelo *gênio* do artista, a simples reprodução não poderia figurar na esfera das artes. Interessante notar que aproximadamente à época do período realista e naturalista alemão o escritor, teórico e crítico alemão Ludwig Pfau (apud PLUMPE, 1990, p. 104), em 1877, afirmaria exatamente o contrário: “A natureza em si é bela”, e com isso busca justificar a transposição fidedigna da natureza exterior para a arte.

Para Baudelaire (1996, p. 65), porém, a noção de função da arte pode ser resumida neste seu curto comentário nas análises que fez das obras do artista Constantin Guys: “Quem se atreveria a atribuir à arte a função estéril de imitar a natureza?”. Ou seja, a arte deve mostrar mais do que uma cópia ou imitação, seja representando, seja transformando, seja indagando. Neste mesmo ensaio Baudelaire exalta o trabalho, a técnica e até mesmo a humildade de Guys, que desenharia apenas “de memória, e não a partir do modelo”, detalhe que o escritor e crítico avalia como extremamente positivo, pois “todos os bons e verdadeiros desenhistas desenhavam a partir da imagem inscrita no próprio cérebro, e não a partir da natureza” (BAUDELAIRE, 1996, p. 32).

A discussão sobre a fotografia ter ou não alcançado a categoria de arte seguiu intensamente nos anos posteriores, em especial nas críticas aos Salões seguintes que também expuseram fotografias.

Diversas publicações também surgiram à época, em 1861 e 1862, como o livro *La Photographie* de Mayer e Pierson (os fotógrafos envolvidos no caso jurídico citado na seção 2.2.4 *Fotografia como instrumento e tema do direito*, que defendiam a fotografia como arte e passível de defesa por propriedade intelectual) e *L'Art de la photographie* (grifo nosso) de Disderi. Nessas publicações, defendia-se o uso da câmera como o *pincel do pintor* e eram sugeridas instruções e aplicações da fotografia no âmbito das artes, inclusive com comparações às técnicas de pintores consagrados — e ironicamente contrários à fotografia — como Delaroche. Além disso, outra técnica artística da época que não apenas trabalhava mas dependia da fotografia era a pintura aplicada em fotografias: assim como pintores antigos que pintavam sobre o esboço, essa técnica visava colorir as fotografias monocromáticas, ou seja, uma soma da pintura com a fotografia (SCHARF, 1974, p. 153-160).

Porém, nessa busca do uso da câmara como o pintor usa o pincel, os fotógrafos nunca conseguiram se libertar da pergunta sobre qual elemento exatamente correspondia ao pincel: se sua câmara escura (os equipamentos óticos) ou se o laboratório (os suprimentos químicos e físicos) onde a imagem era revelada e fixada, ou, como afirmou Montegazza (apud PLUMPE, 1990, p. 117), a própria luz, indispensável ao processo fotográfico: “O poeta escreve com a pena, o pintor com o pincel, o desenhista com o cinzel, a fotografia escreve com a luz, que através da criação divina é a mais espiritualizada”.

O escritor Émile Zola (apud PLUMPE, 1990, p. 132), por sua vez, colocou outras questões sobre essas analogias em ensaio de 1889, relacionando a luz utilizada na fotografia com a expressão do espírito artístico: “Nem o pincel e as cores do pintor, nem os aparelhos e químicos do fotógrafo são temperamentos, mas aquele que oferece o individual, algo subjetivo. A figura precisa ter um espírito, ou o exato espírito do artista”.

Técnica parecida com a pintura em fotografias como forma de torná-las mais artísticas era a técnica do *retouche*, com a qual os fotógrafos diminuía a excessiva exatidão e minúcia de detalhes inerentes às suas imagens, de acordo, por exemplo, com o *Ratgeber für Amateur-Photografen*, de 1899, que afirma que “a infalível verdade e a exatidão pedante” (PLUMPE, 1990, p. 110) do foco minucioso devem ser afastadas das imagens fotográficas na busca da aproximação com a pintura. O retoque, assim, possibilitava a expressão da individualidade do *fotógrafo-artista*, em especial nos retratos. *Retouche*, aliás, é a referência usada por Rudolf Gottschall em suas análises sobre os romances naturalistas em *Der photographische Zeitroman in Frankreich*, quando afirma que sem *retouche* eram as narrativas que renunciavam a transposição fictícia, enquanto as com *retouche* eram as que mascaravam ou cifravam os acontecimentos (PLUMPE, 1990, p. 174-175).

No trabalho *Der Tote Blick, Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus* (1990), o caráter artístico da fotografia é bastante discutido pelo alemão Gerhard Plumpe. Demonstrando profundos conhecimentos na área, seu extenso e detalhado texto inicia com uma opinião bastante ponderada: “A discussão sobre o caráter artístico da fotografia segue até os dias de hoje extraordinariamente *controversa*” (grifo nosso). Em suas análises, Plumpe explica algumas das polaridades que envolvem a fotografia e sua oposição à arte, iniciando com autenticidade x tecnicidade. Essa questão da técnica parece ter sido uma das primeiras abordagens sobre a fotografia, *medium* esse que, por depender essencialmente de um *equipamento técnico*, foi inicialmente identificado com a produção industrial e serial, em contraponto à produção artística, essa sim autêntica e individual.

Enquanto o pintor podia ser livre para expressar as possibilidades das cores, formas e linhas, o fotógrafo não teria qualquer liberdade, pois deveria deixar a elaboração das suas imagens à mercê das leis da natureza, afirma Plumpe (1990). Parece que exatamente o objetivo buscado pelos precursores da fotografia passou a ser um argumento contrário para sua aceitação como arte: a foto faz-se “sozinha”, através do *lápiz da natureza*, logo, o “operador” de uma máquina fotográfica não poderia influenciar na obra final.

Plumpe nos apresenta, então, um esquema binário: “Ou a fotografia é ‘arte’ porque ela é autêntica, individual, criativa etc., ou ela não é ‘arte’ porque ela é um meio técnico, anônimo, só reprodutivo etc” (1990, p. 16), argumentos esses que, realmente, podem ser discutidos ainda hoje. Enquanto a autonomia das belas obras seria identificada com um organismo (com a vida, com o movimento, com uma estrutura harmonicamente organizada), os processos técnicos estariam mais próximos da idéia de mecanismo (um somatório mecânico, uma combinação casual de peças fabricadas, estáticas e *mortas*).

O autor também retoma a discussão da *mimesis* que, do ponto de vista da Estética, já foi, em tempos antigos, o objetivo da obra de arte. Defende, porém, que no século XIX esse argumento não é mais válido, pois tem-se, ou deveria se ter, algo como “produção” e/ou “transformação” da realidade. Nessa perspectiva de valorização do artista na obra final também a polaridade superficial x profundo pode ser repensada. Imitar ou apenas mostrar a realidade como a fotografia o faz seria excessivamente superficial, enquanto *transformar* a realidade seria uma alteração mais profunda, e, assim, uma efetiva *criação artística*.

Baseado em diversos estudiosos sobre o assunto, Plumpe (1990, p. 32) discute o princípio da imitação (*Nachahmung*) considerando-o como uma cópia passiva de um mundo potencial, enquanto que a arte autêntica buscaria a essência desse mundo. Dessa forma, o autor contrapõe a arte (autônoma, ativa, humana, verdadeira, profunda, criativa, individual, singular e *viva*) à técnica (não-autônoma, passiva, mecânica, mentirosa, superficial, copiada, anônima e coletiva, reproduzível e *morta*). Nesse aspecto, o problema maior parece ser aceitar a industrialização da sociedade mas ao mesmo tempo negar a industrialização da arte, evitando assim sua mecanização, sua reprodução serial e talvez até sua *morte*. Se por um lado diversas esferas da sociedade admitiam a industrialização como aspecto positivo, no campo da arte sujeitar-se à industrialização representava uma ameaça, e aceitar a fotografia como arte seria consentir a inclusão da indústria na esfera artística.

Alguns críticos alemães, por sua vez, avaliando os primeiros romances realistas como os de Flaubert, apontam como problemática a inexistência de fronteiras entre o realismo e o idealismo: “Tudo, pedras, plantas, móveis, obras de arte, corações humanos estão no

mesmo nível para o poeta” afirma Homberger (apud PLUMPE, 1990, p. 36), e segue apontando como defeito esse “procedimento de espelho” que dá a mesma importância a todos os assuntos, colocando-os no mesmo nível, como, de certa forma, faz a fotografia.

Para se evitar essa espécie de empobrecimento por igualdade de significação, haveria que se defender ou até exigir a produção de algo, a transformação da realidade em busca da sua essência, a reificação do espírito e do gênio do artista na obra de arte, ou seja, a transfiguração da realidade (*Verklärung*), objetivos esses inatingíveis pela fotografia. Do ponto de vista da Estética, a fotografia, como processo mecânico que é, seria a negação da *verdadeira arte*, numa clara oposição entre homem e máquina (PLUMPE, 1990, p. 42).

Um dos pontos que o autor cita de forma recorrente é a excessiva exatidão da fotografia em relação à pintura “imperfeita”. É essa exatidão, é esse exagero de detalhes que faz com que a fotografia seja compreendida por alguns como uma “imagem morta”, pois “falta-lhe o sopro fresco da vida humana”, como afirma Thiersch (apud PLUMPE, 1990, p. 44), que é um ponto de vista bastante freqüente nas análises estéticas do século XIX. Assim, além da impossibilidade técnica de registrar e mostrar objetos em movimento resultando em imagens “sem vida”, a fotografia era vista como um fragmento “da continuidade do mundo em tempo e espaço”, continuidade essa que será buscada pelos vanguardistas do início do século através do novo *medium* filme, como será melhor explicitado no Capítulo 3. *A Vanguarda*.

Plumpe (1990, p. 97-98) afirma que essas discussões estéticas ao longo de todo o século XIX, bem como as considerações jurídicas referentes à fotografia (se esta teria subjetividade e particularidade próprias ao ponto de ser considerada um patrimônio, mesmo que sendo considerada por muitos como uma mera “cópia do mundo”), foram determinantes para estruturar e determinar o campo discursivo, “as condições de acesso, as posições hierárquicas, as possibilidades de contato” ou mesmo os próprios candidatos à arte.

Os fotógrafos, por sua vez, defendiam a existência da subjetividade no seu trabalho como fator potencial para serem considerados artistas, além da importância sócio-econômica que conquistavam gradativamente através da popularização do *medium*. Um *boom* de ateliês fotográficos pôde ser percebido em diversos países europeus entre 1850 e 1860; o primeiro jornal alemão especializado em fotografia surgiu em 1854 (em 1870 eram já 13 e em 1900, 57 publicações especializadas!); aulas de fotografia iniciaram em Berlim em 1865; além das organizações dos profissionais surgidas já em 1861; e mesmo as discussões teóricas e conceituais como a polêmica da *Bayrische Akademie der bildenden Künste* sobre o caráter artístico da fotografia em 1864 atestam a crescente valorização do *medium*. Além disso, as

primeiras exposições na Alemanha, em 1865 em Berlim e em 1868 em Hamburg, colaboraram para a tomada de consciência por parte dos fotógrafos alemães, bem como a aceitação em museus de arte a partir de 1893. Em especial, a exposição na Academia de Arte de Berlim, em 1898, foi vista por alguns como o “reconhecimento oficial” da fotografia como arte, não esquecendo que a primeira exposição fotográfica oficial ocorreu no Salão de Paris em 1859 (PLUMPE, 1990, p. 137-144).

Considerando todos esses importantes acontecimentos até o fim do século XIX a fotografia, como arte industrial ou artesanal, teria conseguido se estabilizar em certo estágio da hierarquia cultural, mas isso não representava, obrigatoriamente, sua aceitação como arte nos parâmetros tradicionais. Como vimos nos itens anteriores, não havia consenso entre artistas e teóricos sobre as vantagens e desvantagens do novo *medium*, que, tendo sido utilizado como meio de apoio para outras formas de expressão artística, lentamente conquistou alguns espaços mas continuou sendo não apenas criticado mas também usado como referência positiva e negativa nas artes visuais e na própria literatura.

2.3.3 Manifestações artísticas após 1839

Considerando as irrevogáveis influências que a fotografia tinha exercido de diversas maneiras nas formas de arte tradicionais, em especial na pintura, é fácil compreendermos que, a partir de então, os movimentos artísticos passassem a atentar ainda mais para as vantagens e as desvantagens técnicas e estéticas do novo *medium*. O movimento imediatamente posterior a esse período que acabamos de comentar surgiu na década entre 1860 e 1870, exatamente no contexto dessa discussão sobre o caráter artístico da fotografia, e teve seu início na pintura: o movimento impressionista. Ao contrário do ocorrido no realismo, no qual pintura e fotografia concorreram uma com a outra em diversos aspectos, podemos considerar o impressionismo como um exemplo de convivência relativamente pacífica entre ambos *media*.

O conceito absolutista de realismo proveniente da tradição naturalista e o “cinismo” em relação à arte puramente imitativa são características dos artistas impressionistas. Apesar da discrição das referências à fotografia nos comentários e cartas desses artistas, é bastante provável que este *medium* tenha influenciado suas obras, ao menos indiretamente, como podemos perceber comparando uma fotografia panorâmica de Paris com essa pintura de Monet, que mostra uma das principais características das obras impressionistas, a imagem borrada (SCHARF, 1974, p. 169-177):

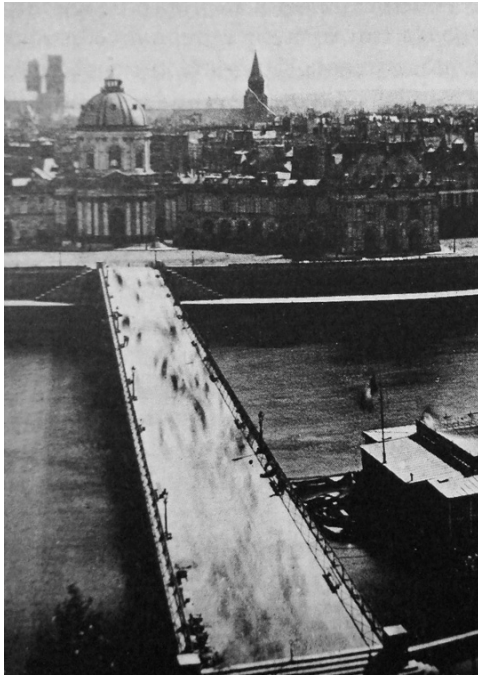


Figura 34: Foto *Le Pont des Arts*, Adolphe Braun, 1867



Figura 35: Quadro *Boulevard des Capucines*, Monet, 1873



Figura 36: Detalhe da pintura de Monet

Enquanto esse “borrão”, na fotografia, era consequência de um pressuposto técnico ainda não superado naquele momento (longa exposição da chapa metálica para que a luz queimasse os haletos de prata, resultando em imagens estáticas de objetos imóveis e borradas de assuntos em movimento), nas obras impressionistas o “borrão” era um aspecto que os artistas objetivavam.

Argan (1992, p. 75-94) afirma que a consolidação do movimento impressionista deu-se em 1874, quando da sua primeira exposição, representativamente ocorrida no estúdio do fotógrafo Nadar. Conforme crítica da época a um quadro de Monet, *Impression, soleil levant*, o objetivo do movimento era “redefinir sua essência e finalidades frente ao novo instrumento de apreensão mecânica da realidade”. Embora não tivessem orientação comum ideológico-política, algumas concordâncias foram apontadas nas discussões dos artistas: 1. aversão pela arte acadêmica dos salões oficiais; 2. orientação realista; 3. preferência por paisagens e natureza-morta; 4. recusa da iluminação artificial dos ateliês; e 5. trabalho *en plein-air* na busca pela “autenticidade do real na absoluta pureza da sensação visual”. Em relação ao posicionamento frente à fotografia, os impressionistas buscaram diferenciar a imagem pictórica da fotografia, ao contrário da outra “solução” que estava presente nas discussões da época, que era a tese baudelaireana de que a fotografia não era arte:

O artista não é um aparato receptor, uma tela imóvel sobre a qual se projeta a imagem imóvel do criado; é um ser empenhado em captar a realidade, em se

apropriar do espaço. Este, portanto, não possui uma estrutura dada e constante, a perspectiva geométrica euclidiana; tem a extensão, a profundidade, o ritmo do motor da ação humana e, assim como não há ação sem espaço, não há espaço, mas apenas extensão inerte e amorfa, sem a ação humana. Não é apenas uma questão de vista, como declarava Monet: o impulso da inteligência que quer ver e captar é também um gesto da mão, de todo o ser físico e psíquico (ARGAN, 1992, p. 106).

Outros aspectos da pintura impressionista que também podem ser identificados com a fotografia são a instantaneidade, o interesse pelas cores (numa desvantagem da fotografia) e a composição e corte dos quadros com a descentralização dos motivos principais, mesmo que de forma não tão intensa como viria a ocorrer com os vanguardistas.

Como vimos nas perspectivas apresentadas nos itens anteriores, desde seu surgimento a fotografia foi utilizada tanto como modelo e referência quanto auxiliar técnica da pintura. A partir de agora, buscaremos apresentar possíveis relações entre o *medium* fotográfico e a literatura realista do século XIX, ao discorrer sobre outros aspectos da relação entre as imagens e as letras.

2.4 A literatura realista

Antes de passarmos a discorrer sobre os primeiros romances realistas, é interessante registrar a prática fotográfica que alguns escritores desenvolveram paralelamente às suas atividades principais. Como parte da “fascinação” que o novo *medium* suscitava nas pessoas, diversos escritores também praticaram a fotografia desde seu surgimento. Um dos exemplos mais interessantes é o do francês Zola, autor de *Le Roman expérimental* (1880), que será tratado na seção 2.4.3 *Aproximações entre ciência, fotografia e literatura*, que desde 1895 dedicou-se intensamente, mesmo que de forma amadora, à fotografia. Nos intensos sete anos em que fotografou, Zola fez mais de mil registros (KOPPEN, 1987, p. 71). Seu ensaio *Le Roman expérimental* traz a reflexão teórica e crítica sobre a aplicação dos procedimentos que a ciência utilizava na produção literária, inclusive com a referência à fotografia como método seguro de observação científica.

Outro exemplo interessante é Lewis Carol, que fotografou intensamente entre 1856 e 1880; baseou a protagonista da sua conhecida obra *Alice in Wonderland* (1865) na foto de Alice P. Liddle, foto essa que “estava colada no manuscrito original do romance” (KOPPEN 1987, p. 184-189); e escreveu algumas histórias relacionadas à fotografia, tanto em relação ao motivo quanto aos personagens fotógrafos, inclusive com indícios de comicidade e paródia. Aliás, Lewis Carol (apud BRAIVE, 1965, p. 199) afirmou, em 1860, como que “de

brincadeira”, que a fotografia teria "reduzido a arte do romancista a uma mera ocupação mecânica”.

Também Anton Tchekhov praticou a fotografia, em especial durante uma viagem de levantamento de dados a uma colônia penal. Não é provado que ele mesmo tenha efetivamente tirado as fotos, mas o recurso fazia parte da sua estratégia para escrever uma denúncia sobre a situação da tal colônia baseado nessas fotos e inúmeras anotações que fez durante os três meses de permanência, muito embora o trabalho final tenha sido publicado sem as fotos. Podemos citar também August Strindberg (que inclusive construiu alguns aparelhos próprios), Samuel Butler, Sir Arthur Conan Doyle e George Bernard Shaw (KORFMANN et al., 2007, p. 45-47).

Na linha dos trabalhos mais recentes que buscam discutir as intersecções possíveis entre texto e fotografia, Jürgen Zetzsche (1994) analisa algumas obras dos autores alemães Uwe Johnson e Jürgen Becker considerando figura e idioma duas formas heterogêneas de aproximação da realidade, baseando-se em argumentos de teóricos conhecidos como Barthes e Kracauer. Em relação a Johnson, Zetzsche identifica algumas das técnicas narrativas como fotográficas no sentido de descritivas e miméticas, além de citar, contextualizar (na obra e na época das respectivas publicações) e buscar significado para o uso da fotografia como motivo. Nesses casos, o escritor faz uso não só da citação de fotos como objeto, mas também com descrição e análise de fotografias pelos personagens, bem como a inclusão de fotógrafos como personagens de suas tramas. A principal obra de Johnson, *Jahrestage*, uma coleção de quatro narrativas publicadas entre 1970 e 1983, recebe atenção especial no trabalho de Zetzsche, que a analisa considerando a função de fotografias privadas e públicas na narrativa, inclusive avaliando fotografias reais do campo de concentração de Bergen-Belsen.

De forma análoga Zetzsche (1994) procede em relação a obras de Jürgen Becker, ao avaliar a função de referências, implícitas ou não, a fotografias nos livros *Felder* (1964) e *Ränder* (de 1968 e com o qual o autor recebeu o Prêmio *Gruppe 47*), no *Hörspiel Bilder* (1969) e nos livros *Eine Zeit ohne Wörter* (1971), *Umgebungen* (1970) e *Das Ende der Landschaftsmalerei* (1974). Em relação a *Bilder*, um *medium* falado, Zetzsche discute ainda as aproximações entre a língua falada e escrita no que tange à representação da realidade e as diferenças entre ambas formas de expressão. Já em relação ao livro *Eine Zeit ohne Wörter* (1971), o crítico (1994, p. 307-308) afirma que “é visível o que antes era trabalhado só na fala como motivo ou citação indireta”, pois este livro contém fotografias que o próprio Becker tirou “não como fotógrafo, mas como escritor que agora exhibe livremente suas observações não com palavras, mas sim em figuras”, conforme entrevista concedida. Este livro foi

caracterizado pela crítica alemã como um “álbum de fotos em formato de livro de bolso”. Já no livro *Umgebungen* (1970) são descritas fotografias que servem como contextualização espaço-temporal do narrador, e no volume de poesias *Das Ende der Landschaftsmalerei* (1974) Becker faz referências a fotografias do livro anterior *Eine Zeit ohne Wörter* (1971). Aliás, no texto de abertura deste Becker (apud ZETZSCHE, 1994, p. 317) afirma que o ato de fotografar trouxe-lhe novamente as palavras, com as quais escreveu as poesias do livro.

Com as análises das obras dos dois autores, Zetzsche (1994) apresenta uma riqueza de relações entre literatura e fotografia que ultrapassa, e muito, a simples referência desta como motivo daquela; ou o registro fotográfico de temas literários; ou mesmo o impulso inicial de um *medium* em relação a outro; e dessa forma expande as possibilidades de interação intermedial entre ambos *media*. Além disso, é interessante notar que Jürgen Becker também praticou fotografia além da literatura, como ocorrido com escritores anteriormente citados.

Informações biográficas de escritores que tenham relação com a fotografia, embora interessantes, não são nosso assunto principal de análise, bem como também não o são as inúmeras obras literárias que, desde o surgimento da fotografia, tratam do *medium* como tema literário, casos esses já discutidos por Blazejewski (2002), Koppen (1987), Plumpe (1990) e outros. Queremos apenas chamar a atenção para a afirmação de Bern Stiegler, outro teórico alemão que trata da relação fotografia x literatura. Em seu livro *Philologie des Auges: die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert* (2001) Stiegler percorre historicamente o surgimento da fotografia e relaciona-a com a definição de um novo *modo de ver*, mas antes disso analisa a fotografia como referência comparativa dos textos realistas alemães e franceses, e comenta rapidamente o uso da fotografia como motivo literário. Nesse sentido, afirma que “Na ‘alta’ ou ‘canônica’ literatura alemã do século XIX a fotografia desempenha só uma *função marginal* e surge antes de tudo em romances e contos triviais e textos ocasionais” (2001, p. 215-216, grifos nossos).

Passaremos, então, a discorrer sobre o movimento realista literário, tratando especificamente de alguns exemplos já consolidados na literatura universal.

2.4.1 Os primeiros romances

É na França do início do século XIX, marcado por importantes descobertas tecnológicas, avanços na ciência e na indústria, bem como pelo surgimento das grandes cidades e pela crescente urbanização, que surgem os primeiros textos literários realistas como

Le Rouge e le Noir (Stendhal, 1830), *La femme de trente ans* (Honoré de Balzac, 1831-34), *Madame Bovary* (Gustave Flaubert, 1857) ou, na Inglaterra mas aproximadamente na mesma época, *Oliver Twist* (Charles Dickens, 1838).

Chama a atenção, já num primeiro momento, que podem ser encontradas algumas referências ao novo *medium* em alguns destes romances. Em *O vermelho e o negro* (1830), por exemplo, o protagonista Julien guarda com carinho e admiração um retrato de Napoleão, retrato esse que lhe causará preocupações diversas pelo medo de ser descoberto por seus patrões.

Já em *Oliver Twist* (1838), apesar de não haver uma fotografia propriamente dita, é através de um *quadro* bastante realista que o protagonista é reconhecido como filho e herdeiro de uma pequena fortuna:

'Are you fond of pictures, dear?' inquired the old lady, seeing that Oliver had fixed his eyes, most intently, on a portrait which hung against the wall; just opposite his chair.

'I don't quite know, ma'am', said Oliver, without taking his eyes from the canvas; 'I have seen so few that I hardly know. What a beautiful, mild face that lady's is!'

'Ah!', said the old lady, 'painters always make ladies out prettier than they are, or they wouldn't get any custom, child. The man that invented the machine for taking likenesses might have known that would never succeed; it's a deal too honest. A deal', said the old lady, laughing very heartily at her own acuteness.

'Is... is that a likeness, ma'am?' said Oliver.

'Yes,' said the old lady, looking up for a moment from the broth; 'that's a portrait.' (DICKENS, 2008, p. 142).

Além da importante função que o quadro representa na trama, saliente-se a opinião da outra personagem sobre *o homem que inventou a máquina para “copiar semelhanças”* condenando-o ao fracasso.

Discutindo a relação da fotografia com a realidade, especialmente no que tange ao *registro* dessa realidade, a influente crítica Susan Sontag, em seu conhecido conjunto de ensaios *Sobre fotografia* (2004), faz referência explícita ao escritor inglês:

É claro, as fotos preenchem lacunas em nossas imagens mentais do presente e do passado: por exemplo, as *imagens* de Jacobs Riis da miséria de Nova York na década de 1880 são extremamente instrutivas para quem não sabe que a pobreza urbana nos Estados Unidos no fim do século XIX era de fato *dickensiana* (2004, p. 33-34, grifos nossos).

É interessante notar que ela refere-se exatamente a um dos primeiros escritores realistas como contraponto a antigas fotografias, como se um texto detalhadamente descritivo pudesse ainda ser *complementado* por uma imagem, ou mais, que uma imagem pudesse realmente *comprovar* as descrições de Charles Dickens.

Por sua vez, em *Madame Bovary* (1857) não encontramos referência ao novo *medium* fotografia. Outrossim, chama a atenção que na introdução da edição brasileira de série especial “Os imortais da literatura universal” (1971), é oferecida uma breve biografia do autor bem como a contextualização da primeira publicação (com ilustrações e quadros da época, inclusive *O atelier do artista*, de Courbet), além de um pequeno relato do processo que o autor sofreu por imoralidade contra os bons costumes da sociedade burguesa da época. Irônico, Flaubert respondia às insistentes indagações das autoridades e dos curiosos com um singelo “Madame Bovary sou eu”. Na apresentação desta edição brasileira, aos comentários de que Flaubert utilizava um livro de notas para registrar qualquer fato interessante do cotidiano, segue-se que ele teria sido o inaugurador do realismo, que “esmiúça a realidade como um cientista, procurando ser o mais objetivo possível”, já que, ao contrário dos preceitos românticos, não existe “assunto proibido para a arte, como nada é vedado à ciência” (1971, p. 139).

Também não são encontradas referências à fotografia em *A mulher de trinta anos* (1834), de Balzac. Chama a nossa atenção, porém, que o autor francês é referência constante no que tange à relação biográfica de artistas com a fotografia. Enquanto escritores como Lewis Carol ou Anton Tchekhov praticaram a fotografia de forma amadora ou até mesmo como forma de expressão, Balzac tinha verdadeira aversão a fotografias.

Nadar, importante e conhecido fotógrafo francês, registra nas suas memórias (*Quando eu era fotógrafo*, 1900) que Balzac tinha uma espécie de pavor de ser fotografado, da mesma forma que alguns povos primitivos temem que a fotografia irá lhe roubar uma parte do seu ser. Conforme Nadar, Balzac afirmava que:

Uma vez que o homem nunca foi capaz de criar, ou seja, de fazer algo material a partir de uma aparição, de algo impalpável, ou de fazer um objeto a partir do nada — qualquer operação daguerriana, por conseguinte, havia de se apoderar de uma das camadas do corpo que tinha em foco, destacá-la e usá-la (apud SONTAG, 2004, p. 175).

Comentando a situação, Nadar afirma que esse temor tinha um certo fundamento, considerando que a operação da fotografia era facilmente comparável à originalidade romancista do escritor, qual seja, a de atentar a um detalhe ínfimo de uma cena tornando esse detalhe representativo e significativo do todo, ao passo que é ampliado e mostrado ao leitor.

Dubois (2007, p. 227-228) também chama a atenção para o caso de Balzac referindo-se às memórias de Nadar, e afirma que essa “teoria dos espectros” do escritor (de

quem só se conhece um único registro fotográfico) teve inclusive seguidores do ramo literário, como os escritores Théophile Gautier e Gérard de Nerval.

Nadar, aliás, é homenageado por um dos grandes adversários da fotografia artística, Charles Baudelaire, no poema *O sonho de um curioso*, d’*As flores do mal* (1857). O fotógrafo Nadar, por sua vez, é o autor de *Charles Baudelaire, Íntimo. O poeta virgem*, publicado em 1911, livro que contém “descrições poéticas da personalidade do poeta e algumas breves histórias” além de fragmentos de cartas com referências aos Salões de Arte da época (ENTLER, 2007, p. 6).

Apresentando e discutindo as diversas representações da realidade na literatura ocidental, o filólogo alemão Erich Auerbach, no capítulo *Na Mansão de la Mole*, do livro *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental* (1971), aponta nos romances de Stendhal e Balzac publicados na década de 1830 o surgimento do realismo moderno. Conforme o autor, Stendhal “sempre trata, nos seus escritos realistas, da realidade com que se defronta” (1971, p. 403), colocando seus personagens em confronto com o seu tempo, o que faz com que o realismo stendhaliano seja, ao mesmo tempo, ligado à ideologia histórica da época bem como represente a luta dos seus personagens pela sua auto-afirmação. A história de Julien Sorel é essencialmente contextualizada, histórica e politicamente, e sua trajetória é muito mais aproximada dos heróis do que os posteriores personagens de Balzac ou Flaubert.

Balzac é o outro autor apontado por Auerbach como criador do realismo moderno. Tal qual Stendhal, suas histórias dependem sobremaneira do contexto histórico, político e social da época, muito embora Balzac apresente suas narrativas em atmosferas referentes à burguesia francesa com certos “exageros melodramáticos”.

Afirma Auerbach:

Em grau não menor do que a simpatia romântica pela totalidade atmosférica dos espaços vitais, também uma outra corrente romântica contribuiu para o desenvolvimento do realismo moderno, a saber, aquela da qual já falamos tão repetidamente: a mistura de estilos. Foi ela que permitiu que personagens de qualquer classe social, com todos os seus entrelaçamentos vitais prático-quotidianos, tanto Julien Sorel como o velho Goriot ou Mme Vauquer, se tornassem objetos da representação literária séria (1971, p. 413).

Nesse sentido, podemos ver nas primeiras narrativas realistas de Stendhal e Balzac uma atenção a assuntos que até então não eram representados pela literatura. É o olhar realista que se nega aos temas românticos e utópicos de épocas e movimentos anteriores em detrimento da apresentação fidedigna de acontecimentos verossímeis, naquilo que Auerbach (1971, p. 414) chama de “mistura do sério com a realidade cotidiana”.

É nesse cotidiano que Flaubert baseia sua obra *Madame Bovary* (1857), não na forma heroicizada de Stendhal, mas como amostra de um cotidiano medíocre que satura a personagem principal ao passo que agrada seu próprio marido. Além disso, Flaubert em momento algum dá sua própria opinião sobre as ações e personagens de *Madame Bovary*, no que também se diferencia dos romances realistas de Stendhal e Balzac.

É discutindo esses três autores que Auerbach delimita o surgimento e desenvolvimento do romance realista moderno, e conclui que seus fundamentos são:

O tratamento sério da realidade quotidiana, a ascensão de camadas humanas mais largas e socialmente inferiores à posição de objetos de representação problemático-existencial, por um lado — e, pelo outro, o engarçamento de personagens e acontecimentos quotidianos quaisquer no decurso geral da história contemporânea, do pano de fundo historicamente agitado [...] (1971, p. 430).

Já o crítico alemão Hauser (1953, p. 283), ao comentar e contrapor as obras de Stendhal e Balzac, considera as características deste último “mais coerentes, menos dúbias e menos problemáticas que as de Stendhal, pois de certo modo significam um retorno à psicologia da literatura clássica e romântica”. Enquanto as crenças dos personagens de Balzac são intimamente ligadas à realidade, mesmo que não sejam de simples compreensão, as de Stendhal relacionam-se mais a conceitos psicológicos, afirma o crítico. As personagens balzaquianas podem ser menos *centilantes e interessantes* dos que os heróis de Stendhal, mas atuam mais vivamente, menos confusas e de forma mais inesquecível. Ao descrever as características de suas personagens, Balzac nunca fala sobre os aspectos psicológicos, mas sim “sobre sua sociologia, sua história natural e sua função do indivíduo particular na sociedade” (1953, p. 285). Assim, ao contrário dos romances de Rousseau, Chateaubriand, Goethe e Stendhal, Balzac rompe o ambiente, a moldura, a idéia do destino individual, afirma Hauser.

Balzac seria ainda o “primeiro escritor que trata com entusiasmo de uma cidade moderna do mundo” (HAUSER, 1953, p. 290) através de seu *Weltanschauung* realista que vê de forma positiva a nova indústria, a força do mundo concentrada, o dinamismo e as regras da cidade grande. Paris para Balzac é um mito, a *cidade das luzes noturnas*, o *paraíso clandestino*. Apesar de ser conhecido como um anarquista inimigo da sociedade da época, suas perspectivas de encantamento sobre as coisas novas e modernas eram como uma ruptura para sua esperança e confiança no futuro.

Por mais que a revolução industrial e a paralela urbanização tenham ocorrido primeiramente na França e na Inglaterra, exatamente onde surgiram tanto a fotografia quanto

os primeiros romances realistas, a Alemanha também estava em franco desenvolvimento urbano nesta época. Keit Bullivant oferece-nos uma boa noção do panorama industrial e urbanístico alemão no seu livro *Industrie und deutsche Literatur* (1976). Nele, o autor afirma que a literatura alemã reagiu negativamente à maioria dos aspectos da industrialização ocorrida no país, e refere-se a escritores da época buscando esclarecer como esses, fazendo parte daquela sociedade em crescente urbanização e plena revolução industrial, observavam os resultados sociais e refletiam alguns desses aspectos nas suas obras, os dramas naturalistas de Gerhart Hauptmann, por exemplo. Sistematizando algumas referências explícitas nas obras alemãs do período entre 1830 e 1914, Bullivant (1976) propõe cinco temas básicos, quais sejam, a fábrica, indústria e vida no campo, máquinas, patrões e empregados, e indústria e sociedade, e cita autores conhecidos como Gustav Freytag, Wilhelm Raabe e Theodor Fontane, entre outros, para comprovar a perspectiva negativa dos autores alemães em relação à crescente indústria alemã e suas conseqüências sociais.

Assim, podemos considerar que os romances realistas franceses apresentaram-se de forma contextualizada histórica e politicamente, ou seja, mostrando e de certa forma até questionando e discutindo certos aspectos da sociedade na qual estavam inseridos, enquanto que o realismo alemão parece ter sido menos crítico ou radical, conforme veremos na próxima seção.

2.4.2 O realismo alemão

Em sua apresentação e explanação da história da literatura alemã, Kurt Rothmann (2003) indica como antecessores do realismo os movimentos *Biedemeier*, entre 1810 e 1850, relativo à cultura burguesa, e *Junges Deutschland und Vormärz*, entre 1835 e 1848, uma espécie de literatura engajada que pretendia se preocupar mais com o pensamento e as ações de transformação no mundo do que com o lado espiritual, pois para esses escritores “burguesia mundial era mais importante do que patriotismo, crítica racional mais importante do que o cristianismo, progresso e socialismo significavam mais do que individualismo e tradição” (ROTHMANN, 2003, p. 167). O autor delimita o realismo literário alemão entre os anos de 1840 e 1897 e afirma que foi um *realismo burguês, poético*. Embora também tratasse de questões e necessidades da sociedade e do seu contexto, apresentando o *Milieu* (ambiente) de forma mais crítica do que embelezada, Rothmann entende que os realistas alemães, ainda sob influência do idealismo alemão, de certa forma ignoraram muitas das questões sociais apresentadas pelos realistas franceses e russos.

Na tentativa de conceituação deste *realismo poético*, o escritor Otto Ludwig esclarece:

A principal diferença do realismo artístico para o idealismo artístico é que o realista recria o mundo tanto em sua extensão e variedade quanto quer entender sua “unidade mental” (*gestigen Einheit*) [...]. Os *naturalistas* tratam mais da variedade, os *idealistas* mais da unidade. Ambas direções são unilaterais, que o *realismo artístico* reúne em um meio artístico (LUDWIG apud ROTHMANN, *Ibid.*, p. 179).

Para definir o realismo alemão Rothmann (2003, p. 180-228) considera ainda o pessimismo de Schopenhauer, a filosofia de Nietzsche, o teatro de Hebbel e a música de Richard Wagner com seu objetivo de *Gesamtkunstwerk* (a obra de arte total, numa união de poesia, música, pintura, encenação, dança e arquitetura), além do romance e da novela realista em contraposição à poesia da época, ainda bastante ligada a Goethe e aos românticos em geral. Dessa forma, Rothmann aponta no naturalismo uma expressão ou imitação mais fidedigna da natureza, através da fórmula descrita pelo poeta Arno Holz *Arte = Natureza – x*, onde “x” seria a interferência do homem, a possibilidade de erro, a variação entre a natureza que era o modelo a ser seguido e o resultado final. A evolução do realismo e do naturalismo literário na Alemanha teria resultado no impressionismo e simbolismo (1883-1923), num contexto social que considerava tanto as evoluções técnicas, científicas, industriais e urbanas do século XIX, como o clima de pessimismo de *fin de siècle* e da *décadence*, movimentos esses também bastante ligados com as artes visuais, bem como o posterior expressionismo (1910-1925).

Na Alemanha, Schiller (apud STAIGER, 1966, p. 67), compreendendo o realismo como expressão objetiva e mimética, foi um dos primeiros a introduzir a concepção do “realismo” na literatura alemã, mas de forma depreciativa: “Se o poeta considera apenas o existente, torna-se realista, [...] servil e vulgar”.

É importante ressaltar que, embora a revolução industrial e o surgimento das grandes cidades tenha ocorrido primeiramente na França e na Inglaterra, a Alemanha também teve seu contexto sócio-geográfico bastante modificado nesta época. Em 1800, 74% da população alemã vivia no campo. Já em 1900, esse número se reduziu para 27%. A população aproximada de Berlim e Hamburg juntas em 1840 era de 100 mil habitantes, mas nos primeiros anos de 1900 Berlim contava com um milhão de habitantes e Hamburg, mais de 400 mil (BULLIVANT, 1976, p. 11). É essa sociedade em plena transformação decorrente da rápida urbanização e do progresso industrial que o realismo francês vai encontrar na Alemanha.

Embora aproximadamente 90% da população alemã fosse alfabetizada, o público leitor negava os temas modernos e era essencialmente interessado em assuntos burgueses, o que de certa forma explica a manutenção do realismo poético alemão até o fim do século XIX com o chamado *späte Realismus*, do qual Theodor Storm, Gottfried Keller, Conrad Ferdinand Meyer e mesmo Theodor Fontane são exemplos (MÜLLER e WENZELBURGER, 2006, p. 14).

Ulf Eisele, teórico alemão que discutiu o realismo na Alemanha em artigo do livro *Vom Nachmärz zur Gründerzeit: Realismus: 1848 – 1880* (1982), da série *Deutsche Literatur: Eine Sozialgeschichte*, apresenta uma abordagem do período realista alemão que nos parece bastante adequada. Propondo uma teoria do realismo a partir da interpretação dos fenômenos literários na esfera social, Eisele (1982, p. 36-46), em seu artigo *Realismus-Theorie*, compreende o realismo literário alemão como menos preocupado com as questões políticas e sociais daquele momento, ou seja, à realidade e à mentalidade da época (o *Zeitgeist*), do que relacionado a filosofia, em especial a hegeliana. Baseado nos escritores da época, o autor vê a literatura realista como a maneira “normal”, a maneira “mais natural” de se contar uma história. Essa maneira dita “natural” é vista como contraponto da artificialidade de outras correntes e períodos literários (ao contrário do *Vormärz* e outros períodos anteriores, o realismo era ligado ao estado atual da realidade daquele momento), pois o realismo literário teria sido executado sem esforço ou exagero, sendo a expressão “espontânea” da literatura; logo, a literatura realista seria a mais “literária das literaturas”, a mais verdadeira e mais natural de todas, e por isso expressaria a *essência* da realidade.

Com diversas citações de autores da época, como Otto Ludwig e Theodor Fontane, Eisele (1982, p. 37) apresenta a visão desses autores sobre o realismo como “a tentativa de estabelecer-se uma formação literária como universal (absoluta), e na verdade com base na sua pretensa naturalidade”. Ele afirma ainda que, por mais que alguns escritores tenham registrado certas declarações, algumas até incoerentes, sobre o período, nenhum deles escreveu uma efetiva e consistente teoria do realismo. Além disso, ou exatamente por isso, Eisele considera difícil usar o conceito *teoria* pois identifica um conglomerado de diferentes, extensas e desligadas noções particulares de alguns artistas, críticos e teóricos. Por isso, essa possível “teoria” literária realista não deve ser vista como atômica, mas sim sistemática, como um sistema de pensamento literário que segue uma lógica própria e que dá diferentes valores aos seus elementos.

Considerando que o realismo em si sempre esteve presente na arte, Fontane, em seu conhecido ensaio *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848*, de 1853, não vê o

realismo como um retorno aos períodos anteriores que já estavam “doentes” ou talvez comprometidos, mas sim como a própria arte, como a *essência* da literatura:

O realismo na arte é tão antigo quanto a própria arte, sim, ainda mais: *ele é arte*. Nossa direção moderna não é outra coisa que um retorno a único caminho correto, a recuperação que não podia faltar a um doente, enquanto seu organismo ainda fosse capaz de sobreviver (FONTANE, 2005, p. 142, grifos do autor).

Buscando exemplificar o modo como os escritores realistas alemães fizeram uso da realidade sem expressá-la de forma nua e crua, ou seja, purificando ou transfigurando essa realidade, Eisele (1982, p. 40) traz duas metáforas de Fontane, que atentam e apontam para o mundo como contingente, ou melhor, potencial: o mundo como uma mina de beleza para os artistas, e a vida como um pedaço de pedra de mármore que traz em si a matéria para infinitas obras. Dessas imagens pode-se tentar compreender dois conceitos fundamentais bastante utilizados pelo realismo alemão: *Läuterung*, no sentido de “purificação” ou “sublimação” e *Verklärung* como “transfiguração” ou “apoteose”. Ou seja: não se pretende mostrar o mundo exterior, a dita “realidade”, de forma totalmente fidedigna, com seus aspectos positivos e negativos, mas sim partir do mundo tal qual o conhecemos, o mundo concreto, o mundo visível, para depois de purificado, limpo, transformado ou alterado, apresentá-lo de forma a ser reconhecível nas obras artísticas. Não se quer apresentar o mundo empírico em si, mas usá-lo como matéria-prima.

Eisele (1982) ainda discute brevemente a noção de *verdade* para os realistas, verdade essa que Friedrich Theodor Vischer compreendia como o *conteúdo essencial da vida* e que Fontane buscava dizendo que o realismo não queria meramente o mundo perceptível pelos sentidos, mas *a verdade, o verdadeiro*, ou seja, a *essência* da realidade. É nessa perspectiva que a fotografia não é compreendida pelos realistas alemães como expressão nem de verdade nem da própria arte, pois esse *medium* faria apenas o registro da visão sem que fosse *purificado* ou *sublimado*, sendo apenas um recorte superficial, bruto e acidental da realidade, e não ela em essência. Ao contrário da literatura realista, a fotografia selecionaria apenas um elemento qualquer que não poderia ser tomado como a realidade verdadeira: há que se purificar, transfigurar, trabalhar esse recorte de realidade para que dele se retire a essência, coisa que o *medium* fotográfico não faria.

Para esclarecer os patamares da sua discussão Eisele (1982, p. 41) afirma que “a disputa dos realistas contra o naturalismo e seus ‘daguerreótipos’ deve ser vista primeiramente da perspectiva epistemológica”, ou seja, antes de se comparar as diferentes correntes artísticas, faz-se necessário discuti-las reflexivamente, isto é, questionar

pressupostos, métodos, noções e conclusões de cada uma, de forma a compreendê-las em separado. O autor então propõe que se esclareça o que realmente pretende significar a noção de verdade primeiramente para os realistas, depois para os naturalistas e para os daguerreotipistas, para só então compará-los, evitando buscar uma compreensão que não tenha seus postulados básicos devidamente definidos.

Seguindo seu raciocínio, Eisele (1982, p. 41) cita Franz Mehring que, ao criticar os naturalistas, afirmou que o ato de descrever seria uma “miserável futilidade”. Ou seja, a descrição detalhada e fidedigna do mundo exterior que era almejada pelos naturalistas como forma de aproximar-se o mais possível da “verdade” não era vista por outros artistas e críticos como um recurso tão valioso ou eficiente, pois faltava purificação, sublimação etc.. E conclui que, ao contrário dessa “miserável futilidade” dos naturalistas que Mehring aponta, a poética realista teria como postulados básicos a substância e a profundidade. Substância e profundidade essas que, de acordo com as análises de Plumpe (1990), serão contrárias ou simplesmente inatingíveis através da fotografia.

Por sua vez, Otto Ludwig, outro escritor bastante citado no artigo de Eisele, compreende o exercício da literatura como uma descoberta do interior, da verdade interior da vida. Já Julian Schmidt aponta à separação que a visão faz entre o externo e o interno (e essa visão separadora seria a força do poeta), e defende que a realidade empírica deve penetrar para que possa encontrar o núcleo verdadeiro, e nessa busca pela essência interior o não-essencial deve ser colocado de lado, pois é externo. E com outra citação de Ludwig (apud EISELE, 1982, p. 42), “o mundo da poesia devia ser o mundo real, mas transparente”, o autor conclui que literatura e a realidade externa devem ser compreendidas como parcialmente idênticas, pois que a essência extraída da realidade molda/forma a substância poética básica.

Esse mesmo raciocínio parece ser o que fundamenta o processo de produção de literatura realista descrito por Ludwig, que afirma que o escritor:

...pega o caso único, como ele é na realidade, e tira o comum, especializando-o novamente e produzindo uma realidade elevada, uma realidade poética. [...] O real é simplificado para o ideal e outra vez individualizado na realidade poética (apud EISELE, 1982, p. 42).

Com essa afirmação, Ludwig explica o ato do escritor realista que retira uma espécie de matéria-prima da realidade comum, escolhendo o que ali é universal para, a partir desse (ou nesse) universal extrair uma “realidade superior”, a essência, a realidade poética. Dessa forma, a realidade seria simplificada e idealizada, para novamente ser individualizada na realidade poética, na forma de um personagem, por exemplo. De maneira aproximada

responde Fontane (apud PELSTER, 2007, p. 5) sobre a *função de um romance* afirmando que ele deve contar uma história na qual nós acreditamos, mostrando-nos um *mundo da ficção* que surja como um *mundo real*. Ao que pode ser somada a perspectiva de Ludwig (apud EISELE, 1982, p. 42) sobre os limites e fronteiras da literatura em relação à verdade: “a naturalidade e realidade não podem ser estimuladas (*movidas/elevadas*) tão longe que nós não mais possamos contemplar com clara consciência, pois assim elas seriam só cópia”, ao mesmo tempo que nega a imitação/cópia (*Nachahmung*) como objetivo da literatura. Ou seja, não basta apenas imitar ou copiar fidedignamente a “realidade”, pois deve-se utilizá-la como matéria-prima que, depois de devidamente transfigurada, sublimada ou purificada, será mostrada pela literatura.

Outro ponto significativo das análises de Eisele (1982) diz respeito ao uso que os escritores realistas alemães fizeram da linguagem. Ao mesmo tempo que utilizavam-na para expressar suas idéias e anseios, os artistas buscavam apagar qualquer traço de reconhecimento possível dessa própria linguagem, ou seja, por mais que o instrumento fosse exatamente a palavra, os realistas alemães não queriam chamar a atenção para a forma, para a palavra em si, apresentando-a da maneira mais “natural”, mais “espontânea” possível, apagando os “traços da sua realização”. Diferentemente dos ulteriores naturalistas, que apontavam à palavra como forma de extremismo, choque ou ruptura, os realistas buscavam dissimular o uso que faziam da linguagem como se invisíveis ou imperceptíveis fossem.

Considerando que os realistas buscavam muito mais dar uma visão geral da sociedade sem atentar isoladamente a áreas, situações ou indivíduos determinados, Eisele afirma, sobre a relação entre o realismo alemão e a política da época, que a *realidade* da luta de classes não foi apresentada, pois que toda a sociedade era apresentada de forma poetizada. Dessa forma, e considerando o nacional liberalismo pós-1848, o autor (1982, p. 45) conclui que “o realismo literário vai de mãos dadas com o compromisso de classes burgueses”.

Algo parecido com relação a esse realismo “não-crítico” pretende afirmar Plumpe (1990, p. 170), quando escreve que “tem-se sempre acentuado que a literatura alemã do século XIX não foi justa com o desafio da modernização da vida e reagiu de forma regressiva e provinciana”, referindo-se especificamente ao novo *medium* fotografia, que teria sido recebido com silêncio e até um certo descrédito pelo realismo burguês alemão.

Essa concepção negativa que a fotografia recebeu também é trazida por Bernd Stiegler (2001, p. 245) quando comenta a interpretação dada pelos discursos poetológicos do século XIX. Por um lado, a fotografia havia tomado para si a tarefa mimética da exata representação da realidade. Mas a visão fotográfica também implicava numa visão morta, sem

espírito. Assim, por outro lado, coube à literatura apresentar, ou re-apresentar, uma outra visão: “a fotografia mata o vivo, a literatura deixa o morto fotográfico levantar: seu olhar é vivificado”.

Eisele (1982), ao finalizar suas explicações, afirma ainda que a idéia de um realismo alemão que buscava a apresentação da realidade não se sustenta totalmente pela contradição de o realismo empírico por um lado objetivar mostrar a realidade e por outro diferenciar-se por ser arte. Nesse vácuo entre os diferentes objetivos, surgiria então uma *realidade poética*, que representaria uma *verdade autêntica* mesmo que não fosse exatamente a realidade observável, nua e crua.

Também o crítico Max Bucher, avaliando documentos e manifestos da literatura alemã entre 1848 e 1880, vai nesse caminho com o auxílio do conceito de *Verklärung*, que pretendemos conceber como *transfiguração* ou *apoteose*, no sentido de trabalhar a realidade visível para melhor, ou mais poeticamente, apresentá-la, objetivo que os franceses não tinham:

A poética transfiguração, o véu de um mundo ideal e elevado com o qual os realistas alemães cobriram os objetos, não tem a mesma função no realismo francês. A “ambição da reconciliação” no realismo alemão coloca a apresentação da realidade em fronteiras estreitas. A mesma diferença mostra-se na política (BUCHER, 1976, p. 7).

Na seqüência, o autor afirma que “a radicalidade política, estética e de visão de mundo dos franceses encontrou uma forte recusa na Alemanha nos anos 50” (BUCHER, 1976, p. 7), confirmando a diferença essencial entre o realismo francês radical e o realismo alemão poético e burguês que buscamos discutir neste trabalho.

Um bom exemplo podemos encontrar numa rápida comparação entre duas obras consagradas do realismo francês e alemão. Enquanto *Madame Bovary* (1857), de Flaubert, é uma das primeiras narrativas reconhecidas como realista e uma referência direta ao realismo francês, o romance *Effi Briest* (1895), de Theodor Fontane, é um dos expoentes do realismo alemão. Entre as duas histórias, podemos identificar diversos pontos em comum: as protagonistas envolvidas em relacionamentos extra-conjugais (Emma Bovary e Effi Briest, filhas de famílias que não pertenciam à burguesia e que viam no casamento uma possível libertação, buscam fora deste alcançar outros objetivos), os contextos urbano-geográficos que retratam (ambas histórias iniciam em cidades do interior, desenvolvem-se na maior parte em cidades provincianas e têm passagens importantes pelas capitais Paris e Berlim), o círculo social (famílias que almejam a ascensão, em especial as protagonistas, e Emma Bovary com ainda mais intensidade) e mesmo o final relativamente moralista das duas histórias (enquanto

Emma suicida-se desesperada pela situação na qual se encontra, Effi morre de doença não esclarecida, mas relativamente arrependida das suas atitudes). Além disso, ambos autores recorrem às técnicas de narração detalhadamente descritivas, em se tratando de espaços e paisagens, por exemplo, ao passo que colocam no mesmo nível informações indispensáveis e pequenos detalhes das histórias, recurso esse no qual Homberger (apud PLUMPE, 1990, p. 36) reconhece uma característica essencialmente fotográfica.

Não por acaso o romance alemão, também publicado em forma de folhetim aproximadamente 35 anos depois de *Madame Bovary*, é reconhecido como uma possível versão alemã do romance de Flaubert. Neste, porém, não só as ações da protagonista são mais explícitas, como toda a discussão e questionamento sobre suas atitudes também o são. Já Fontane trata dessas questões de forma muito mais discreta, como que “sugerida”.

Flaubert apresenta uma protagonista que busca atingir seus objetivos de riqueza e ascensão social renegando e enganando o próprio marido que, por sua vez, não toma qualquer atitude para mudar a situação a não ser tentar confortar a esposa com os poucos recursos que tem. Com isso, o autor mostra um aspecto nem um pouco elogioso do relacionamento do casal e das suas relações sociais, denunciando certas fragilidades da sociedade francesa da época. Tanto é que a justificativa do processo que o autor sofreu após a publicação do livro é a “ofensa à sociedade”.

Já Fontane apresenta a traição de Effi Briest como um motivo justo e correto para o duelo do marido contra o amante, duelo esse baseado nas leis implícitas da sociedade, ou seja, na moral e bons costumes sociais da época que exigiam a defesa da honra do marido traído. O marido, porém, mesmo não acreditando nessas leis e regras sociais, cumpre com seu “dever” e acaba não sofrendo as sanções legais pela morte do amante da sua esposa.

Theodor Pelster, comentando e analisando o romance *Effi Briest*, bem lembra que Fontane, anos antes da publicação de *Vor dem Sturm* (romance histórico de 1878), afirmou que “um romance deve apresentar um mundo ficcional *parecendo* um mundo verdadeiro [...]; deve oferecer um ‘retrato do seu tempo’” (FONTANE apud PELSTER, 2007, p. 07, grifo nosso), o que condiz bastante com sua idéia de que o realismo não é obrigatoriamente a apresentação da realidade nua e crua (FONTANE, 2005, p. 155). Na realidade que o escritor alemão apresenta, afirma Pelster (2007, p. 47-66), as normas e regras da sociedade têm um peso muito maior do que os objetivos individuais, e é esse pressuposto que faz o marido de Effi buscar sua ascensão política e profissional no Ministério, defender sua moral duelando com o amante da esposa, e mesmo essa, ao fim da vida, sente-se culpada exatamente pelas normas e regras sociais que infringiu.

Nesse sentido, Fontane à sua maneira faz um retrato fiel da sociedade na qual estava inserido. Ao narrar a vida de Effi dessa forma, também está apresentando e questionando a sociedade desse tempo, as cidades, as famílias e as relações, mesmo que de forma mais sutil do que os realistas franceses praticaram. É nessa sutileza, nessa discrição, que pretendemos identificar a *Läuterung* e a *Verklärung* que Fontane buscava e defendia: a *purificação* e/ou a *transfiguração* da realidade, a modificação da matéria bruta em uma obra de arte apresentável que possa ser reconhecida como um reflexo trabalhado da realidade.

Ressalte-se que Fontane não foi apenas um escritor reconhecido de seu tempo. Além de ter escrito vários romances, novelas e poemas que se tornaram consagrados na literatura alemã, Fontane também foi jornalista de muito sucesso, crítico de teatro e teórico da literatura (PELSTER, 2007, p. 67-76), tendo escrito textos que são referência constante em trabalhos científicos até hoje, como *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848*.

Jost Schillemeit (1982, p. 112-114), em artigo do livro *Deutsche Jahrhundertwende: Vom Naturalismus zum Expressionismus: 1880-1918*, da série *Deutsche Literatur: Eine Sozialgeschichte*, comenta a produção literária da última fase de Theodor Fontane e afirma que este “transitava entre o estilo de balada romântica e o romance realista”, muito embora o escritor alemão tenha sido um dos primeiros a negar a denominação de *realista* no sentido das primeiras gerações francesas reconhecidas como tal.

Em sua análise, Schillemeit (1982) identifica o romance *L’Adultera*, de 1880, como o primeiro romance sobre a sociedade berlinense, no qual Fontane trata de questões relativas à nova burguesia comercial, *Bourgeois*, da cidade grande. Essa perspectiva fontaniana sobre o centro comercial e urbano emergente, seus indivíduos e seus conflitos, será mantida em outros romances do autor, inclusive e obviamente *Effi Briest*. Este romance, além disso, é apontado por Schillemeit como exemplo da narrativa novelística de Fontane, que apresenta cenários claramente delimitados, mesmo que interligados, para tratar das relações de vida e de determinados fenômenos nas sociedades da época apresentadas: da infância de Effi Briest na provinciana Hohen-Cremmen, passando pelo período de casada em Kessiner (uma pequena cidade), pelo “auge” na emergente e burguesa Berlim, até o final relativamente moralista e decadente do retorno da protagonista a Hohen-Cremmen.

Argumentando baseado não só em *Effi Briest*, mas também em outros romances como *Irrungen, Wirrungen* (1888) e *Stine* (1890), Schillemeit (1982) termina por concordar com Auerbach (1971), que vê na obra de Fontane *o melhor retrato da sociedade do seu tempo*.

Voltando brevemente ao contexto sócio-cultural da época, é importante ressaltar que os progressos científicos e tecnológicos do século XIX não se expressaram apenas em

várias descobertas, mas também em discussões teóricas acerca da utilização desses mesmos progressos e procedimentos científicos. Em relação à fotografia, por exemplo, datam de 1890 as primeiras publicações científicas sobre emulsões fotográficas e os fundamentos da sensitometria e densitometria (estudo das relações entre a luz que os materiais fotossensíveis recebiam e a quantidade de prata conservada após a revelação) nos estudos de Hurter e Driffield (KUBRUSLY, 1983, p. 94).

Comentamos nesta última seção as diferenças entre o realismo francês (mais engajado, mais crítico, mais radical) e o realismo alemão (poético, burguês, que usava a realidade como matéria-prima para ser *purificada* e *sublimada* antes de ser representada na literatura). A seguir, no que tange à utilização de conceitos técnico-científicos por outras áreas sociais, a arte em especial, comentaremos a produção literária e, em especial, a obra *Le Roman expérimental* (1880), do francês Emile Zola.

2.4.3 Aproximações entre ciência, fotografia e literatura

Escritor identificado como um dos principais representantes do naturalismo francês, Emile Zola viveu entre 1840 e 1902 e escreveu romances, novelas, poesias e peças de teatro nos quais procurava inserir e discutir a ciência e as teorias científicas da época. Foi também praticante amador da fotografia, e fez diversas referências ao *medium* em seu ensaio *Le Roman expérimental* (1880), principal assunto desta seção.

Através do seu determinismo e pensamento científico, Zola sustenta que o homem pode e deve transformar seu próprio ambiente para viver melhor. A psicologia e as ciências sociais que Zola defende são as que buscam objetivos práticos, e segundo ele a arte também deve seguir neste caminho. A arte deve trabalhar de maneira científica, buscando resultados sistemáticos: *não é o conhecimento que conduz ao problema, mas o problema ao conhecimento* é o que postula o método que Zola defende em seu ensaio e pratica, ou tenta praticar, nas suas obras. Sua idéia maior é formar um grande sistema em forma de enciclopédia, um *sumário da sociedade moderna*. “Eu quero esclarecer como uma família, isto é, um pequeno grupo de seres, relaciona-se com a sociedade”, afirma Zola (apud HAUSER, 1953, p. 329-330) no prefácio de *Fortune des Rougon*.

A recepção de obras de escritores que podem ser identificados tanto como naturalistas quanto como realistas foi analisada em algumas obras teóricas alemãs como possíveis fatores de referência, comparação e até influência sobre a produção literária na Alemanha. No trabalho *Deutscher Naturalismus und Ausländische Literatur. Zur Rezeption*

der Werke von Zola, Ibsen und Dostojewski durch die deutsche Naturalistische Bewegung (1981), Vera Ingunn Moe identifica as primeiras traduções das obras destes três autores e analisa suas respectivas recepções pela crítica alemã, bem como busca identificar alguns pontos de convergência e divergência entre esses autores e os escritores naturalistas alemães entre o período de 1880 a 1895.

Mesmo antes da constituição do movimento naturalista alemão, afirma a autora, os críticos alemães leram as obras de Zola no original, ao contrário do ocorrido com as de Ibsen e Dostojewski, cujas traduções para a língua alemã foram publicadas anos mais tarde. Dessa forma, os críticos puderam formar e discutir entre si opiniões sobre a obra de Zola, que em sua primeira fase não foi bem aceita na Alemanha. As primeiras informações sobre o francês, em artigo publicado em 1873, identificavam o autor como escandaloso, de mentalidade repudiável e tendência imoral que, mesmo sendo posterior à Balzac, ao contrário deste não tentava remodelar artisticamente a realidade, e que, por isso, ofendia a “delicadeza estética”.

Foi só a partir de 1880 e, com mais intensidade, de 1885, que a obra de Zola começou a ser melhor aceita pelos críticos alemães, afirma Moe. O trabalho de Michael Georg Conrad, *Der Grossmeister des Naturalismus: Emile Zola*, de 1880, em especial, foi um dos que mais colaborou para a discussão estética da obra do francês no âmbito crítico e literário alemão, seguido por diversos outros trabalhos. Neles, a obra de Zola era discutida e comparada às obras naturalistas alemãs, com apontamento de características em comum ou possíveis influências do francês na literatura alemã da época. Na prática, porém, a maior parte dos estudos tendiam a identificar uma certa “oposição estética” por parte dos autores alemães em relação a Zola, inclusive como oposição do realismo *poético* alemão, mesmo que os jovens autores alemães servissem-se de Zola como exemplo de moderna literatura. Enquanto obras como *L'Assommoir* (1878), *Nana* (1880) e *Germinal* (1885) foram recebidas pelos representantes de uma estética oposicionista como de conteúdo revolucionário, muitos alemães que à época eram identificados como modernos foram obrigados a reconhecer *Une Page d'Amour* (1878) como obra de estilo *inovador*, ao passo que *Le Roman expérimental* (1880) agiu como *renovador* e que, mesmo sendo logo negado pelos naturalistas alemães, provocou uma discussão sobre a relação entre literatura e ciência. Mesmo com essa “oposição estética” com a qual Zola, Dostojewski e Ibsen foram inicialmente identificados na Alemanha, a partir de 1888 pôde-se observar uma certa tensão entre os grupos naturalistas alemães: enquanto Zola era o modelo favorito do grupo de Munique, o grupo berlinense preferia Dostojewski ou, ainda mais, Tolstoi (MOE, 1983, p. 117-126).

Dessa forma, não podemos pressupor que as obras desses três autores foram recebidas com o mesmo entusiasmo, ou até a mesma renúncia, por parte da crítica e do público da Alemanha, mas é inegável que foram responsáveis por tomadas de direção do movimento naturalista alemão, como sustenta Moe. O francês Zola, em especial, seja pela sua importância representativa como escritor, seja pela facilidade dos críticos alemães lerem suas obras no original, teve suma importância no desenvolvimento dos movimentos literários alemães da época, ao ponto de ser referência denominativa, como por exemplo no trabalho de Julius Hart de 1886 *Der Zolaismus in Deutschland* (grifo nosso).

Perspectiva semelhante à de Moe adotam Müller e Wenzelburger no livro *Vom Naturalismus zum Expressionismus. Literatur des Kaiserreichs*. Ao comentarem (2006, p. 30) o trabalho de Zola, chamam a atenção ao seu método de “cientista da natureza” que “pesquisava e descrevia a realidade empírica”, relacionam-o com o positivismo de Augusto Comte, e como maior exemplo de influência na literatura alemã citam Wilhelm Bölsche, com *Die Naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie*, de 1887. Os mesmos autores (2006, p. 90) consideram ainda Zola como um “literato engajado” pela sua preocupação em mostrar a sociedade de forma nua e crua, exatamente no sentido contrário do princípio da então recente *l’art pour l’art*.

Foi em 1879, portanto quatro séculos após o surgimento da fotografia, que Zola escreveu um ensaio no qual propõe a transposição de procedimentos científicos para a literatura. Seu fundamento teórico foi o livro *Introduction à l’étude de la médecine expérimentale* do médico Claude Bernard, que propõe a utilização do *método experimental* em pesquisas de fisiologia e medicina, método esse empregado, à época, em estudos de química e física. Zola, por sua vez, pretende comprovar a pertinência da utilização deste método também nas áreas da antropologia e da sociologia, e no seu ensaio discute especificamente a literatura. Para isso, propõe *O romance experimental*.

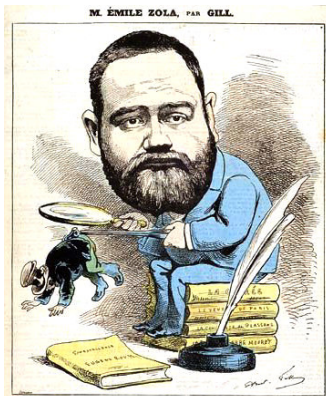


Figura 37: Zola em caricatura de Gill
Jornal *L'eclipse*, 1876



Figura 38: Fotografia Antropomórfica de Zola, 1898

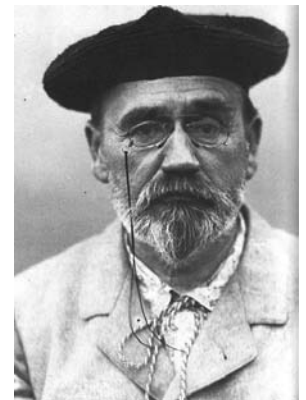


Figura 39: Auto-retrato de Zola,
1902

Nas ilustrações anteriores, podemos ver uma caricatura referente aos exames minuciosos da sociedade e do indivíduo pretendidos por Zola, uma fotografia antropomórfica (ver seção 2.2.4 *Fotografia como instrumento e tema do direito*) feita de Zola em virtude de um processo judicial sofrido por ele, e um auto-retrato do ano de sua morte. Mas voltemos ao seu *método experimental*.

O fundamento do método de Zola, o trabalho do médico Bernard, trata-se de uma análise científica que busca a determinação das circunstâncias físicas e materiais necessárias aos fenômenos orgânicos e não orgânicos do corpo humano. Ou seja, através da *observação* e da *experimentação*, seria possível determinar as condições de existência e necessidades do corpo. Objetivando explicar, e não justificar, essas condições o *método experimental* deveria se preocupar com o *como* e não com o *por que*. Tanto Bernard quanto Zola discutem longamente e baseiam todo seu raciocínio em dois processos: a *observação*, que seria o registro e estudos das condições, e a *experimentação*, a mudança e modificação dos fenômenos naturais para se obter resultados diferenciados. Dessa forma, as figuras do observador e do experimentador são indispensáveis.

Os argumentos de Zola são apresentados e justificados, ao longo de todo o ensaio, com e a partir de diversas citações literais do trabalho de Bernard, e chama a atenção que diversas passagens são propostas com a simples substituição de *medicina* por *romance*, bem como *cientista* por *escritor*. Insistindo na possibilidade de transposição desses procedimentos e raciocínios científicos à literatura, Zola defende o uso do *método experimental* na criação literária, identificando no escritor naturalista as “funções” dos cientistas experimentais: primeiramente o escritor observaria os fatos como ponto de partida para o desenvolvimento do seu trabalho (tem-se, aí, o *observador*); e em seguida surgiria o *experimentador* que teria a função de executar, realizar e/ou experimentar a tarefa literária. Essas funções seriam colocadas em prática em três passos básicos, quais sejam um primeiro momento de registro das informações, de levantamento de dados; em seguida um momento de *observação*, de análise, de prova e teste, de pesquisa da verdade, como um *fotógrafo* que registra os fatos; para culminar na experimentação, quando o escritor naturalista poderia desenvolver seu gênio criativo a partir das informações registradas, observadas e testadas anteriormente. Dessa forma, Zola não ignora a individualidade pessoal do autor, mas enxerga-a como passível de provas, de *experimentos*, para que possa ser expressa numa obra literária. O sentimento do *observador* seria o ponto de partida, mas o *experimentador* dominaria e controlaria esse sentimento ao mesmo tempo que o utilizaria na elaboração da obra, ou seja, o experimento como prova do gênio do artista, como um critério científico, e não a partir da autoridade

peçoal do artista. Com isso, tem-se a “libertação do pensamento”, afirma Zola, e os naturalistas seriam não uma escola, mas os utilizadores do *método experimental* nos estudos da natureza e do homem (1904, p. 14-51).

Este *método experimental*, assim, seria usado como uma ferramenta, como um instrumento, e se aproximaria muito mais da *dúvida* do que da *crença* nos fatos, pois as informações e os dados seriam analisados, testados e provados para que fossem melhor compreendidos antes de serem expressos em obras literárias. Essa visão vem justamente da mentalidade e do espírito científico da época: não mais se acredita absolutamente nos acontecimentos da realidade, mas, pelo contrário, busca-se comprová-los da forma mais científica e indubitável possível. Com isso, Zola defende que não é o sentimento, a intenção ou o ímpeto criativo que deve conduzir a criação artística, mas a prova empírica que deverá ser a linha-guia; não a *imaginação*, mas a *comprovação*.

O escritor (1904, p. 31) afirma que a partir da aplicação sistemática e científica do *método experimental* nos estudos naturais e sociais do homem (a observação) se poderia ser o “senhor dos fenômenos dos elementos intelectuais e pessoais” (a experimentação). Logo, o “sonho” da fisiologia e medicina experimental de Bernard também seria o sonho do escritor de romances de Zola.

Percebe-se que têm grandes ambições os proponentes Bernard e Zola: vêem o *método experimental* como um resultado do desenvolvimento científico daquele século e afirmam que será utilizado por todas as ciências a partir da identificação e controle do mecanismo dos fenômenos. Com isso, o *método experimental* possibilitaria controlar e guiar a vida no âmbito das ciências médicas, e, por conseguinte, controlar e guiar a criação literária no âmbito da arte.

Se a medicina, que era vista como um arte, estaria passando a ser vista como uma ciência, pergunta Zola, porque então a arte não poderia ser vista também como uma ciência? (1904, p. 38). É esse o espírito mental do século XIX, impregnado de racionalidade e cientificismo.

Com suas explicações sobre a aplicação de procedimentos científicos na arte, Zola quer exatamente tornar a criação artística mais controlada, mais comprovada, não no sentido de uma criação formatada ou emoldurada que rejeitasse o gênio criativo do artista, mas uma criação que testasse esse gênio e, comprovando-o, expressasse-o na obra. Desse modo, a partir da observação dos fatos reais, o escritor poderia avaliar, verificar e comprovar ou rejeitar esses fatos, antes de utilizá-los como arte. A paixão filosófica e artística do homem seria abandonada em detrimento da comprovação experimental das suas percepções.

Aproximadamente no mesmo sentido iriam também os pintores neo-impressionistas, que buscavam “dar um fundamento científico ao processo visual e operacional”, diferenciando-se dos primeiros impressionistas ao passo que consideravam e buscavam aplicar as leis óticas da visão e das cores complementares resultantes de teorias científicas da época: “o avanço dos meios científico-mecânicos de representação (a fotografia) obriga a técnica da pintura a se qualificar como técnica de precisão (tão rigorosa quanto a da pesquisa científica)” (ARGAN, 1992, p. 75-82; 118). Outro caminho possível para questionar as percepções humanas foi o escolhido pelos cubistas, que inseriram perspectivas variadas na mesma obra, negando a perspectiva única e central do olhar humano, bem como a *perspectiva fotográfica*; e ainda podemos perceber outra tentativa de questionamento nos estudos futuristas das formas e movimentos através da fotografia, que buscavam inserir os fatos reais, os fatos comprováveis na arte, e não os observáveis pelo olho humano, como veremos nas seções 3.2.1 *Cubismo* e 3.2.2 *Futurismo*.

Nossa atenção à obra de Zola deve-se não apenas ao fato de ele ter sido um importante artista defensor das descrições fidedignas e detalhadas, bem como de relevância e influência comprovadas na literatura alemã do fim do século XIX, mas também e principalmente porque seu trabalho *Le Roman expérimental*, que comentamos nesta última seção, refere-se em uma de suas etapas à fotografia como excelente processo de observação científica e sua possível aplicação na arte. Ou seja, quando Zola sugere que sejam aplicadas na literatura os princípios científicos de modo a torná-los mais fidedignos, mais “reais”, tem em mente o processo de reprodução visual da fotografia, reprodução essa mais fiel ao mundo exterior do que qualquer outro processo. Sobre esta obra de Zola, concordamos que:

a fotografia e a literatura são refletidas juntas, em uma tentativa de aproximar o romance de outras áreas sociais como a ciência, onde a fotografia é utilizada como referência para uma observação detalhada, exata e objetiva, exercendo, assim, um papel importante tanto para o romance quanto para a área científica (KORFMANN et al., 2007, p. 47).

Mais do que simples referência ou mesmo motivo literário, o *medium* fotográfico é para Zola também mais do que um *hobby* ou uma arte que ele mesmo desenvolveu intensamente de forma amadora. Em *Le Roman expérimental*, ao tratar da primeira função do artista-cientista como observador, Zola refere-se a um observador como um fotógrafo, como um técnico que não pode (ou não deve) interferir nas ações observadas, limitando-se ao exame e investigação empírica e científica dos fatos. Com isso, o escritor colocaria em prática

os preceitos técnico-empiristas da época, aproximando arte e ciência ao adaptar àquela princípios desta.

Independentemente de o *método experimental* defendido por Zola ter conquistado seguidores (mesmo a introdução da versão alemã desse ensaio questiona a própria criação literária de Zola) é representativo o surgimento de uma obra que defenda essas prerrogativas científicas como método de criação artística, ainda mais buscando utilizar os preceitos fotográficos, por serem uma forma de observação fidedigna e não-interferente. E não teria sido em outro momento, pois como o próprio Zola aponta em seu ensaio e como já foi dito e exemplificado até aqui, o século XIX foi o século do progresso científico por excelência.

Iniciamos este capítulo com um relato histórico do surgimento da fotografia e suas primeiras recepções e relações com a dita arte tradicional, em que pese a pintura. Mostramos que avanços técnicos importantes garantiram uma popularização rápida e crescente do novo *medium*. Em especial a partir das insursões artísticas de Courbet e sua insistente reprodução fidedigna da realidade, percebemos cada vez mais discussões sobre o caráter artístico da fotografia e, mais importante, sobre o reprodução mimética e fidedigna do mundo exterior na arte. Como vimos, também nessa época surgem os primeiros romances realistas franceses, e na Alemanha tanto a discussão sobre o visual quanto os primeiros romances realistas intensificam o estabelecimento do realismo alemão, que por ser bem menos engajado ou crítico do que o desenvolvido na França, é tido como um realismo *poético* ou *burguês*.

Com esse raciocínio, conseguimos apontar o debate sobre os *media* visuais como motivadores da instituição do movimento artístico realista ao longo da segunda metade do século XIX, e percebemos que através da relação entre os *media* fotografia, pintura e literatura certos parâmetros artísticos foram redefinidos. A partir de agora, trataremos da relação das imagens e letras no contexto artístico vanguardista, no início do século XX.

3 A VANGUARDA

Como vimos, ao considerarmos o surgimento da fotografia, o embate entre o novo *medium* e as ditas “artes tradicionais”, o contexto artístico-cultural da época, as obras de arte e as reflexões críticas e teóricas produzidas, percebemos que o surgimento do *medium* fotográfico contribuiu para a reconfiguração de parâmetros teóricos e conceituais, intensificando as tendências realistas na arte. Dessa forma, o movimento realista iniciado na pintura transpôs-se para a literatura francesa de forma mais radical do que o ocorrido na literatura alemã.

Para os preceitos e práticas artísticas do realismo alemão, dois conceitos são tidos como fundamentais, quais sejam *Läuterung*, no sentido de “purificação” ou “sublimação” e *Verklärung* como “transfiguração” ou “apoteose”, resultando na representação do mundo concreto e visível de forma artisticamente alterada e transformada, ou seja, ao invés da transposição nua e crua da realidade para a arte, busca-se mostrar um mundo *purificado* e *transfigurado*. É essencialmente por este motivo, por não ser radical ou extremamente crítico, que o realismo alemão é, o mais das vezes, denominado como um realismo *poético* e *burguês* (ROTHMANN, 2003).

Vimos nas seções anteriores que o caráter e o potencial artístico da fotografia foi questionado e discutido em diversos âmbitos, bem como seu embate com a pintura, desde seu surgimento oficial em 1839; apresentamos alguns dos argumentos utilizados para aceitar ou refutar a fotografia como forma de arte ou meio de auxílio para outras artes já consolidadas; e evidenciamos alguns exemplos de utilização do novo *medium* por certos campos sociais como o direito, por exemplo. Constatamos que as discussões sobre as tendências realistas na arte foram intensificadas com a exposição *Le réalisme*, do pintor francês Gustave Courbet, em 1855, e mostramos como o debate natureza x realidade x arte ampliou-se para diferentes áreas artísticas, nas quais outras formas de expressão passaram a buscar cada vez mais qualidades realistas, em especial a literatura.

As vanguardas, por sua vez, podem ser compreendidas de forma semelhante, considerando-se as primeiras obras cubistas de Picasso como o início de um processo de reconfiguração de parâmetros visuais e literários ao longo dos movimentos vanguardistas, como discutiremos a partir de agora.

Baseados em duas perspectivas que analisam teoricamente a vanguarda a partir de concepções relativamente díspares, apresentaremos brevemente o contexto artístico-cultural no qual os movimentos vanguardistas surgiram, para em seguida discorrer sobre cada um dos

movimentos selecionados e suas respectivas relações imagens x letras. Ao mesmo tempo, citaremos algumas experiências literárias e fotográficas relevantes da vanguarda, priorizando os reflexos e resultados na literatura européia em geral e alemã em particular.

Nossa perspectiva considera os movimentos vanguardistas como diferenciados entre si, seja por aspectos políticos, estéticos, artísticos ou outros. Nos próximos itens, buscaremos caracterizar e analisar brevemente o cubismo, o futurismo, o dadaísmo e o surrealismo, mostrando pontos em comum e pontos divergentes, fazendo referências, quando possível, a informações que tenham sido consideradas para as análises feitas na primeira parte do trabalho em relação ao surgimento da fotografia e à instituição do realismo na pintura e na literatura. Ao fim de nossa análise, pretendemos expor de forma mais minuciosa as concepções teóricas de Bürger (2008) e Scheunemann (2000) sobre a vanguarda, concepções essas que nos parecem bastante pertinentes à perspectiva que estamos desenvolvendo, ao buscar evidenciar a ocorrência de reconfigurações teóricas e conceituais a partir da relação entre imagens e letras. Esses dois trabalhos serão nossa base teórico-crítica fundamental para analisarmos os quatro movimentos vanguardistas que mais nos interessam.

No primeiro trabalho, o livro *Theorie der Avantgarde*² (2008), o professor Peter Bürger propõe leituras do movimento vanguardista considerando conceitos e raciocínios de teóricos como Marx, Benjamin e Schiller, entre outros. Para propor sua teoria, o autor apresenta e discute o objetivo dos vanguardistas de modo geral, suas propostas de trabalho na sociedade burguesa, seu significado para a arte posterior e sua importância política. Por um lado, a proposta de Bürger é feliz ao trazer à discussão conceitos da arte anteriores aos próprios movimentos, como as teorias estéticas de Adorno, contextualizando-os e avaliando-os tanto por seus objetivos quanto pelos seus resultados, ou pela falta destes. Por outro lado, porém, é um trabalho criticado por dar excessiva importância a certas correntes, esteticismo, por exemplo, como afirma o próprio autor no pós-fácio à segunda edição, e por certas interpretações por assim dizer precipitadas, aspectos que Dietrich Scheunemann irá trazer no texto analisado posteriormente. Ao fim, contudo, é um trabalho extremamente positivo por alcançar um dos objetivos de uma proposta de tal peso: fomentar discussões e trabalhos posteriores sobre o assunto, e mais uma vez o próprio texto de Scheunemann pode ser exemplo.

² Para as considerações das idéias de Bürger, serão utilizados o texto original na 12ª edição de 2008 e a tradução comentada por José Pedro Antunes, resultado da dissertação de mestrado em Teoria Literária, da Universidade Estadual de Campinas, de 1989.

Na segunda perspectiva por nós analisada, o professor Dietrich Scheunemann (2000) aponta certas incongruências de Bürger e, mesmo aceitando algumas considerações deste, propõe novas leituras pontuais dos movimentos vanguardistas recolocando alguns conceitos de Walter Benjamin.

Na comparação e no confronto de ambos pontos de vista pretendemos encontrar argumentos para compreender a vanguarda como um movimento artístico originado na discussão das artes visuais que transpôs-se a outras formas de arte a partir da reconfiguração teórica e conceitual de certos parâmetros. Nesse sentido, buscaremos apontar a fotografia como recurso que não mais era utilizado com seu objetivo original de *mimesis*, mostrando como este *medium* foi usado pelos vanguardistas para negar a reprodução fiel do mundo exterior, em especial nas obras que conjugavam imagem e texto, colagens e montagens, por exemplo.

3.1 Surgimento das vanguardas

As transformações ocorridas na sociedade europeia no período aproximado à virada do século XIX para o XX alteraram não só a paisagem com o deslocamento da população do campo para os grandes centros urbanos como também as relações de consumo (revolução industrial, produção e oferta de mercadorias seriais), transporte (trens, bondes, aviões, carros) e comunicação (desenvolvimento das técnicas telefônicas e de impressão). A arte, como não podia deixar de ser, também transformou-se. A maioria dos pesquisadores que analisam períodos dessa época inicia sua abordagem considerando esse contexto social de rápidas, profundas e importantes transformações. Observamos isso nas análises de Müller e Wenzelburger (2006), Rothmann (2003), Ehrlicher (2001), Lindemann (2001) e outros. Dependendo da abordagem, o período pode variar de 1880 a 1930, abarcando com algumas variações desde o naturalismo pós-realista, passando pelo *fin de siècle*, impressionismo e simbolismo, para finalmente chegar às vanguardas.

No artigo *Entleerte Innenräume: Avantgarde als Fluchtbewegung* (Espaço interno esvaziado: Vanguarda como movimento de fuga) (2001), Hanno Ehrlicher afirma que vários acontecimentos culturais desde 1910 encaixavam-se como “sinais de uma completa nova relação do homem com o tempo e o espaço”, e cita Paul Valéry (apud EHRLICHER 2001, p. 76) com seu olhar retrospectivo de 1931: “Há 20 anos, matéria, tempo e espaço não são mais o que sempre foram”. Ao mesmo tempo, Ehrlicher compreende certas mudanças de conceitos e relações como características já do processo industrial do século XIX. Ou seja, o mesmo

contexto técnico, científico e progressista que abriu caminho e contribuiu para a revolução urbana e industrial do século XIX foi responsável pelas mudanças das relações entre o indivíduo, seu tempo e seu espaço, mudanças essas que se refletirão, durante e através das vanguardas, na arte.

Refletida na literatura, a sociedade moderna, urbana, industrial, de melhor condições de transporte e comunicação do início do século XX surge como motivo literário em trabalhos como *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, cuja narrativa é uma espécie de romance-diário autobiográfico de Rainer Maria Rilke, publicado em 1910, que narra os primeiros dias de um jovem recém-chegado a Paris (EHRLICHER, 2001, p. 77-78). A título de informação, é dessa época também o primeiro Prêmio Nobel entregue a um autor alemão, o romancista Paul Heyse (1830-1914) (MÜLLER E WENZELBURGUER, 2006, p. 16).

Como não podia deixar de ser, os artistas da vanguarda foram fortemente influenciados pelo contexto social no qual se encontravam, como os dadaístas bem assumem em seus manifestos. Mais do que isso, buscavam exatamente a expressão e até a incorporação de características marcantes da sua sociedade, como defendem teóricos como Scheunemann (2001), ao apontar os *ready mades* de Duchamp como a inclusão de mercadorias industriais produzidas em série na arte.

À época, a revolução industrial estava em pleno andamento em grande parte da Europa, logo, tanto a urbanização quanto a industrialização faziam parte do dia-a-dia daquela sociedade e daqueles artistas. Nesse contexto, a fotografia pôde ser vista não só como uma boa forma de expressão da então recente *modernidade*, mas também como um *medium* ainda não totalmente reconhecido pela arte burguesa, a qual os vanguardistas buscarão se opor.

Naquele momento, a fotografia já havia sido empregada tanto como representação mimética do exterior visível (os jornais, por exemplo, já nas duas últimas décadas do século XIX ilustraram seus textos com fotografias, objetivando torná-los mais persuasivos, mais *realistas*) quanto como tentativa de expressão artística, bem como recurso de auxílio para outras artes tradicionais (pintura e escultura, por exemplo, ou mesmo a própria ilustração de livros), além de ter contribuído para o surgimento e desenvolvimento de outros *media*, no que pese o cinema surgido no fim do século XIX. Porém, as potencialidades da fotografia ainda não estavam extintas, e os vanguardistas fizeram uso do *medium* fotográfico abrindo caminhos através de experimentalismos e expressões artísticas até então não imaginados.

O período vanguardista foi rico na diversidade de *media* e de obras, e alguns autores, como Scheunemann, entendiam isso como resultado do próprio contexto:

A imensa riqueza, diversidade e a natureza freqüentemente provocativa das inovações artísticas desenvolvidas pela vanguarda não representam nada além da variedade das respostas frente ao desafio e aos vários modos de refletir sobre o lugar que a produção artística possa ocupar numa época na qual a industrialização e o progresso tecnológico rapidamente ganham espaço em todas as áreas (SCHEUNEMANN, 2000, p. 16).

É na arte do século XV que o crítico André Bazin identifica, em seu conhecido ensaio *Ontologia da imagem fotográfica* (1991), as primeiras incursões que buscavam a perspectiva que imitassem melhor nossa visão. Ele afirma que nessa época o pintor ocidental priorizou a imitação do mundo externo em detrimento da realidade espiritual, e o acontecimento decisivo foi a incorporação da perspectiva, que “permitia ao artista dar a ilusão de um espaço de três dimensões onde os objetos podiam se situar como na nossa percepção direta” (BAZIN, 1991, p. 20). Assim, a pintura passou a buscar ou a aspiração estético-espiritual ou o duplo do mundo exterior.

Na evolução de certa forma “lógica” da busca pela imitação fiel da realidade exterior, a fotografia trouxe a perspectiva única e central, e as mesmas proporções observadas pelo olho humano passaram a ser registradas no negativo fotográfico através dos princípios óticos que regem o funcionamento da câmera. Mais do que nunca, é nesse momento que o comentário de Picasso (apud BRAIVE, 1965, p. 251) mostra-se bastante pertinente: “Porque o pintor deve insistir numa representação que pode-se alcançar tão bem pela fotografia? Quando se vê o que se exprime através da fotografia, fica claro o que não pode mais nos ocupar como pintores”.

A idéia obviamente não é nova, mas parece ser *mais* ou *melhor* aceita nesse momento de ruptura com os padrões tradicionais e burgueses de arte. Por mais diferenciadas que sejam as opiniões dos analistas da vanguarda, o aspecto da negação de certos preceitos e conceitos da arte parece ser ponto em comum, vide Bürger (2008), Scheunemann (2001) e Beyme (2005), para citar apenas três.

No sentido da declaração de Picasso, à fotografia caberia a representação fiel da realidade, enquanto que à pintura e aos outros *media* artísticos (inclusive aos que surgiriam do embate com a fotografia) restariam outras formas de expressão e representação. Assim, Picasso está declarando, quiçá admitindo, a possibilidade de libertação das formas artísticas no caminho do abstrato e do subjetivo, ou seja, do não-mimetismo, não-mimetismo esse que pretendemos ver aqui como característica principal dos movimentos vanguardistas expresso de diversas formas e recursos.

Seja por carência de melhor definição, ou mesmo pela diversidade de definições relativamente semelhantes (obra, trabalho, produto, artefato etc.), pretendemos usar com parcimônia o termo “*obra* de arte” em se tratando das vanguardas, pois atentamos à negação desde próprio conceito que os vanguardistas, em especial os dadaístas, buscavam. Ademais, consideramos válida a proposta de Bürger (2008) com a denominação “manifestação artística” em relação aos vanguardistas, mas não a adotaremos de todo por compreendermos o termo mais ligado a atividades artísticas, como o teatro ou a declamação, do que com objetos, como a fotomontagem ou a escultura.

Para fins da nossa abordagem, priorizando sempre a relação entre imagens e letras, discutiremos em específico quatro dos movimentos vanguardistas, quais sejam cubismo, futurismo, dadaísmo e surrealismo, sem ignorar, mas também sem nos determos em outras variações, como as correntes russas ou mesmo os reflexos no Brasil. Em nossa análise, a característica comum entre todos os movimentos vanguardistas será o não-mimetismo, e apontaremos como cada um deles buscou essa negação da *mimesis* através do uso das imagens, das letras e dos *media* que combinavam ambas.

O cubismo será considerado, aqui, como o primeiro dos movimentos vanguardistas. O futurismo italiano, especialmente pela atenção que deu à fotografia e pelas inovações artísticas que efetivou, será tratado em seguida, bem como o dadaísmo, por se tratar do importante movimento do qual diversos artistas alemães participaram, e, por fim, o surrealismo, considerado por muitos como o último dos movimentos vanguardistas, e que merece atenção na nossa abordagem também pelas tentativas de fusão entre texto e imagens, seja em trabalhos visuais ou literários.

Mais produtivo do que perguntar "o que é a vanguarda" seria colocar a questão "o que caracteriza os movimentos vanguardistas" (PAGLIARANI, 1989, p. 69). Nesse caminho, buscaremos trazer os aspectos principais dos movimentos a serem analisados apontando pontos em comum e divergências entre eles, e priorizando suas atuações na relação imagens e letras.

3.2 Primeiros movimentos

3.2.1 Cubismo

É nas artes visuais que pretendemos apontar a demonstração mais clara e intensa de quebra com a *mimesis* tradicional, aspecto esse fundamental dos movimentos

vanguardistas. Uma das características mais marcantes, e chamamos a atenção por tratar-se da por nós considerada primeira e mais intensa manifestação artística da vanguarda, é a negação da perspectiva única e central; ou, por que não dizer, negação da perspectiva *fotográfica*, conforme aponta Moholy-Nagy (apud SONTAG, 2004, p. 108) em *Der Welt ist schön*: "a técnica e o espírito da fotografia influenciaram, direta ou indiretamente, o cubismo".

É Picasso que, em 1907, inaugura o cubismo ao apresentar o quadro *Les Femmes d'Alger (O.J.)*, no qual nitidamente diversas perspectivas são apresentadas:



Figura 40: Quadro *Les Femmes d'Alger (O.J.)*, Pablo Picasso, 1907

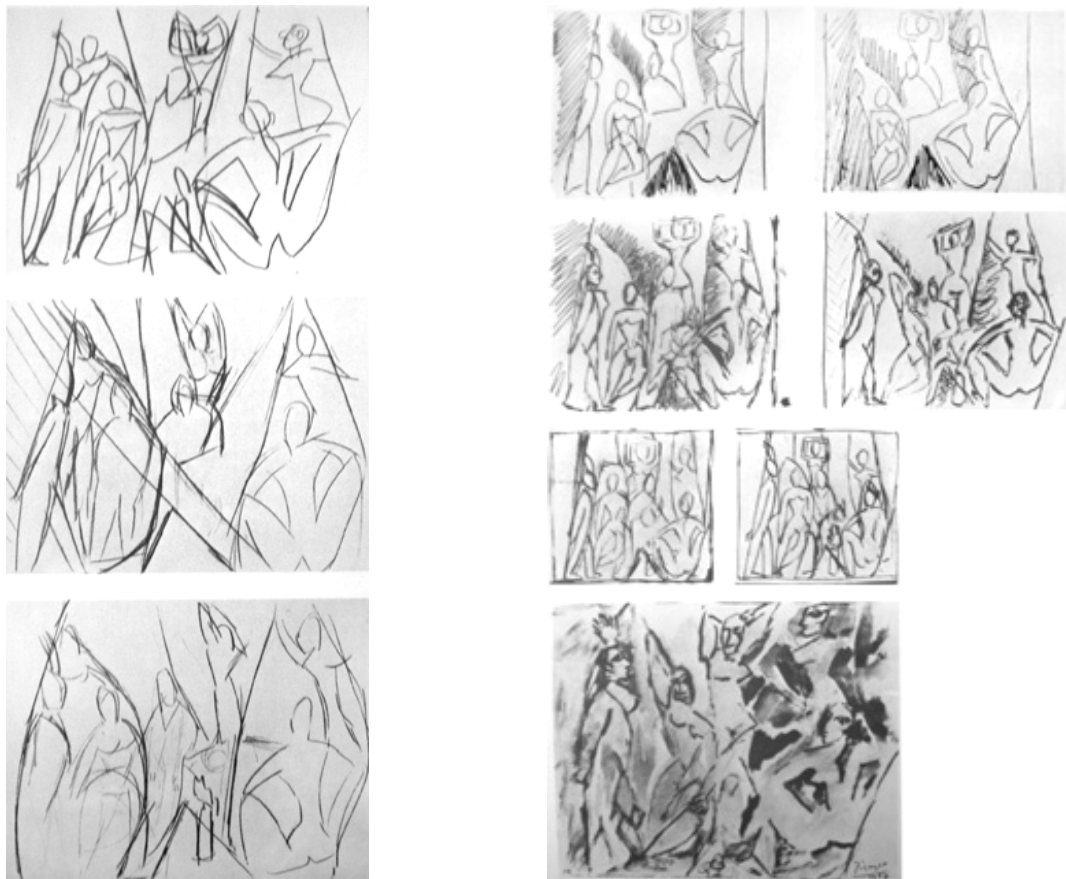
A multiperspectiva que podemos observar aqui é um dos recursos que muitos vanguardistas utilizaram para alcançar exatamente o não-mimetismo, e é esse recurso de abandono da perspectiva única que Scheunemann (2000) vai apontar como princípio e ponto de referência constante dos movimentos de vanguarda (ver seção 3.4 *Perspectivas teóricas sobre a vanguarda*). Além disso, nesta obra exemplar podemos também perceber características como a simultaneidade (diretamente relacionada à multiperspectiva), a abstração através das formas e perspectivas geométricas, e a subjetividade expressas pela própria visão do pintor, como mostraremos a seguir.

Em sua detalhada biografia de Picasso, o estudioso Josep Palau i Fabre (1998b) aponta em *Les Femmes d'Alger (O.J.)* o auge da aplicação de uma das características mais intensamente buscadas em diversas fases do trabalho do pintor: a simultaneidade. Ao avaliar a obra, explica detalhes das figuras, suas posições e seus gestos, para justificar o dinamismo representado na imagem, chamando a atenção também para as perspectivas múltiplas. Além disso, Fabre (1998b, p. 491) baseia-se em declarações do pintor para comprovar se não uma

relação direta, no mínimo uma forte influência ou até referência à arte africana, em especial às estátuas.

É conhecida a admiração de Picasso pelas expressões artísticas do continente africano, e podemos identificar ligações da arte africana também em outros momentos e obras vanguardistas, como alguns poemas dadaístas que contêm referências às falas e ritmos africanos (SCHMITT, 1992, p. 140; MÜLLER E WENZELBURGUER, 2006), conforme veremos na seção 3.2.3 *Dadaísmo*.

Picasso, à época da elaboração de *Les Femmes d'Alger (O Grande Baile)*, já era um artista relativamente reconhecido pelo público e pela crítica. Buscando estar sempre atualizado com as novidades e invenções da época, há alguns anos pretendia fazer uma grande obra, obra essa de impacto e importância tais que pudessem realmente mudar a história da arte. Em sete meses o quadro foi pintado a partir de diversos esboços que iniciaram com cinco ou seis mulheres e um ou dois homens. Os diversos estudos foram feitos na busca pelo objetivo inicial de Picasso de mostrar ao mesmo tempo diferentes ações das personagens do quadro, uma imagem dinâmica e movimentada, o que justificaria o fato de nos esboços as figuras estarem em diferentes posições executando diferentes gestos (FABRE, 1998, p. 486-509):



Figuras 41 e 42: estudos de composição para o quadro *Les Femmes d'Alger (O Grande Baile)* de Picasso

Ao comentar os trabalhos cubistas de Braque, C  ret e Sorgues, Fabre (1998b) atenta ao aspecto das cores e tons que têm também pretendem representar movimentos, a  es e dinamismos afins, e sugere não só Cézanne como um precursor do cubismo, mas v   também Serat, Bellini e Zubar  n como possíveis artistas que em suas obras abriram caminho para as inova  es cubistas. Os três motivos concretos indicados por Fabre como principais responsáveis pela autonomia instalada pelo cubismo, porém, são claros: 1) a revolu  o industrial, 2) a época das máquinas e 3) a fotografia.    esse mesmo contexto e são esses mesmos motivos que o autor (1998b, p. 25) usa para justificar a evolu  o artística de Picasso, resumindo que “o cubismo significa a erup  o do nível temperamental e a erup  o do nível intelectual. Ambos são continuamente observados nas obras de Picasso: ambos são mutuamente condicionados, provocam-se e fertilizam-se mutuamente”.

O cubismo, afirma o autor (1998b, p. 9), não nasce como doutrina, mas como “atitude intelectual, uma nova visão das coisas”. Para caracterizar os fundamentos do movimento, Fabre aponta a ruptura com a tradi  o artística renascentista, a elabora  o de uma nova sintaxe e a cria  o de uma nova “língua conceitual/figurativa” (*Bildsprache*) na qual as estruturas geométricas prevalecem. O autor aponta ainda não são essas inova  es em si, mas os inúmeros caminhos abertos para o desenvolvimento de posteriores formas e linguagens de expressão.    nesse sentido que Fabre “assume o risco” de tentar delimitar essas características do movimento cubista, lembrando que o movimento evoluiu rapidamente através de outros artistas, obras, formas e modos de expressão. Mesmo admitindo que não    possível esclarecer totalmente o “fen  meno” Picasso, o autor trata-o como principal responsável por toda a evolu  o moderna das artes visuais, e apresenta-o como intelectual do seu tempo sempre em busca de inova  es artísticas, com a insistência e o perfeccionismo conhecidos do pintor.

   interessante notar que uma das descobertas midiáticas que Fabre aponta como “alimentadoras” do cubismo    o cinema, com suas possibilidades de montagem e decupagem. A diferença fundamental, contudo, encontraria-se no fato de que as imagens oferecidas pelo cinema, imagens fragmentadas e descontinuadas, são recebidas e compreendidas pelos espectadores uma após a outra, numa seq  ncia de “*aparente* continuidade” (grifo nosso). Enquanto no cinema essa continuidade fica a cargo do espectador, que aprende a assimilar o *medium* filme dessa forma, nas pinturas cubistas as diversas imagens, os diferentes fragmentos e os múltiplos pontos de vista são mostradas ao mesmo tempo, e ao espectador cabe processar essas imagens.    aí que Fabre (1998a, p. 12) vai apontar uma das principais características do cubismo: a simultaneidade. Ao buscar relacionar esse aspecto com a característica geral do não-mimetismo, podemos compreender a simultaneidade cubista como

a capacidade de representação de fragmentos diferenciados de tempo e espaço (ou objetos) num mesmo momento, através de uma só imagem.

Outro ponto importante na produção cubista é o impacto visual, no que tange às cores e formas. Alguns analistas apontam nessa espécie de “herança” de Cézanne a preocupação cubista com cores fortes e intensas (GOHR, 1982), e o próprio Picasso em suas declarações demonstrava admiração pelo trabalho do pintor. As cores usadas por Picasso eram independentes das formas, cores “irônicas e de brincadeira” que colocavam em questão a pintura a óleo (BEYME, 2005, p. 479). Ressalte-se, contudo, que esse aspecto de cores e formas não pode ser considerado como uma característica permanente nos trabalhos cubistas, mesmo os de Picasso, questão essa que certos teóricos justificam como diferentes fases do movimento (FABRE, 1998a; GOHR, 1982; entre outros).

De certa maneira, colaborando ou intensificando esse impacto visual, a geometria não-mimética do cubismo também pode ser identificada com o dinamismo e as referências à velocidade buscados pelos artistas futuristas, que iniciaram seu movimento pouco tempo depois do surgimento do cubismo (vide próxima seção).

Embora seja bastante confusa a delimitação dos primeiros usos das novas técnicas artísticas vanguardistas entre os pioneiros do cubismo e do futurismo (BEYME, 2005, p. 478-483), podemos apontar esta primeira pintura cubista de Picasso como a primeira obra vanguardista, e seu quadro *Still Life with Chair Caning* como a primeira colagem.

Entre os tantos *media* praticados por Picasso, também sua produção de colagens tem bastante importância. Martins (2008), em artigo sobre a colagem como técnica moderna, encontra já em alguns quadros de Manet indícios do que poderiam ser ações precursoras das técnicas de colagem cubistas, seja em relação à oposição do assuntos retratados por Manet (assuntos díspares pintados como que “colados” na tela, sem ordem ou ligação interna), seja na intensidade das luzes e sombras ou mesmo dos ângulos de enquadramento. A invenção efetiva da técnica da colagem o autor atribui a Picasso e Braque, em torno de 1911. É citando o francês Francastel, porém, que Martins é feliz na compreensão dos cubistas como seguidores dos passos de Cézanne, pois os cubistas dedicariam

importância primordial [...] ao problema da decomposição dos planos. *Esta inserção dos planos constitui, ademais, a grande invenção espacial desse tempo*; ela rompe definitivamente com a concepção do espaço cenográfico cúbico para substituí-la pela concepção de um espaço aberto, no qual os planos constituem, eles próprios, objetos suscetíveis de se recobrirem parcialmente sem se anularem. *O que se perde é a crença na virtude do feixe visual único* que exclui do real tudo o que se situa fora de um ângulo momentâneo da visão. Surge a idéia de que a arte é capaz de evocar por simples fragmentos objetos figurativos parcialmente dissimulados. Nada disso vai contra a realidade do mundo sensível. *Há reinterpretação, não anulação do*

mundo das aparências (FRANCASTEL apud MARTINS, 2008, p. 57, grifos nossos).

O que o autor chama de “virtude do feixe visual único” é o que temos tratado até aqui como perspectiva única, e a rompimento do “espaço cenográfico cúbico” significa, do nosso ponto de vista, exatamente a inclusão de perspectivas variadas na mesma imagem, ao mesmo tempo, de forma não-estática.

Já o influente crítico e professor Argan, que reconhece o cubismo como o fato mais relevante da história da arte, percebe nas colagens cubistas a preocupação com a nova noção de espaço:

[...] o espaço não é mais concebido como uma entidade homogênea e unitária, mas como uma dimensão indefinida, que apenas pode ser capturada aos bocados, cuja extensão e figura determinam-se a cada vez a partir daquilo que ocorre ou se faz no espaço: concepção que, enquanto de um lado se coaduna com a noção de espaço da ciência moderna, de outro lado reflete a experiência da visão fragmentária, de acordo com situações singulares, difundida pela fotografia e pelo cinema (ARGAN apud MARTINS, 2008, p. 61).

Considerando não só a questão estética das obras, mas também suas origens relacionadas a novos conceitos modernos, em especial o espaço, Argan (1992) compreende a colagem como um *dos maiores fundamentos lingüísticos da arte moderna*, e justifica-se afirmando que não só os cubistas utilizaram-na, mas também os artistas dos movimentos diretamente relacionados, contribuindo inclusive com variações e evoluções da técnica, como podemos observar nas fotomontagens e fotocollagens dadaístas, por exemplo. Além disso, Argan dá grande importância ao aspecto fragmentário e heterogêneo dessas obras, e vai apontar essa fragmentação não só como advinda da fotografia, mas também da montagem fílmica que artistas da época, Eisenstein, por exemplo, souberam usar muito bem.

Voltando brevemente a *Les Demoiselles d'Avignon*, registramos que Gohr (1982), ao analisar a produção de quadros de Picasso, aponta exatamente neste quadro o início da pintura moderna e chama a atenção para traços marcantes que serão ainda mais acentuados ao longo da trajetória do pintor. Outra característica importante da imagem, conforme Gohr, é que a colocação das duas figuras exatamente no centro do quadro é uma referência à tendência de certos quadros influentes na história da arte que se propuseram a conscientizar o público, a crítica e o próprio artista dos princípios da pintura, e entre outros cita como exemplo *O atelier do artista*, de Courbet (ver seção 2.3.1 *Fotografia x pintura realista*). A presença de um palco como referência ao teatro, a multiperspectiva e a geometria espacial

rompida também são comentados pelo autor, que compara esta com outras pinturas de Picasso para justificar e comprovar o total abandono da perspectiva única e geometricamente perfeita.

No mesmo artigo, George Braque é identificado como uma espécie de seguidor das propostas de Picasso, que incorporou as formas geométricas irregulares bem como as cores não correspondentes à realidade visível. O autor comenta a amizade e contato constante entre ambos, que são tratados como os principais pintores do movimento cubista, e aponta semelhanças também em seus trabalhos, cujos motivos principais na maioria das vezes referiam-se a personagens femininas, a objetos do cotidiano dos artistas (ateliês, ferramentas de trabalho etc.) e a instrumentos e assuntos musicais. Detendo-se especialmente nas primeiras obras de ambos, Gohr (1982) salienta o abandono da perspectiva única como a maior colaboração dos artistas do cubismo à vanguarda e à arte em si, pois identifica nessa nova visão cubista, fragmentada e dinâmica, um marco das artes visuais que possibilitou aos artistas posteriores a abertura de diversos caminhos.

É em pinturas como essa, que privilegia os elementos individuais em detrimento da imagem total, que podemos observar um exemplo da incorporação da escrita pela pintura numa abolição dos limites entre o *medium* visual e o literário, em que a letra atua como um dos elementos, ou fragmentos, da imagem:



Figura 43: Quadro *Quotidien du Midi*, George Braque, 1912

Schmitt (1992, p. 144) relaciona essas primeiras experiências de inserção de letras em pinturas com a destruição da perspectiva central e do espaço figurativo válido até então, além de representarem uma referência ao cotidiano moderno e comunicativo da sociedade da época.

O que podemos perceber nas opiniões dos teóricos citados é que as características mais marcantes dessas produções cubistas, quais sejam o abandono da perspectiva única e central, a simultaneidade (FABRE, 1998a), o impacto visual (GOHR, 1982), a inserção de letras como elemento figurativo (SCHMITT, 1992), a decomposição dos planos (MARTINS, 2008) e o espaço como dimensão indefinida e fragmentada (ARGAN, 1992) devem ser compreendidas no caminho vanguardista de negar a *mimesis* tradicional, e é nesse sentido que buscamos considerar também as contribuições da fotografia para a redefinição dos parâmetros visuais e artísticos. Além disso, não só a ruptura com a perspectiva renascentista, mas também aspectos fragmentários das obras cubistas poderão ser encontradas facilmente em obras vanguardistas posteriores, como veremos nos itens seguintes.

3.2.2 Futurismo

Surgido em um momento de instabilidade política na Itália, o movimento futurista buscava uma nova identidade nacional através da arte, é o que afirma Sylvia Brandt (1995), em suas análises sobre o teatro vanguardista. Os futuristas, que tiveram como marcas principais a simultaneidade e a velocidade, tinham uma visão otimista do futuro e do progresso, pois pretendiam alcançar uma nova época “através da criação do mito *máquina*” (BRANDT, 1995, p. 14, grifo da autora). Conforme Ehrlicher (2001, p. 79), o futurismo deve ser visto como um reflexo da sociedade industrial, uma espécie de *totalidade sem-fronteiras*.

Podemos indicar como característica fundamental do futurismo a dinâmica, ou melhor, intenção de inclusão do movimento na arte. Além disso, e como que um seguimento dos cubistas, podemos encontrar a simultaneidade efetivada com cada vez mais intensidade, bem como a busca por uma espécie de fluxo (um movimento contínuo em certo curso) e a síntese, representada nesse sentido pela velocidade, máquinas, indústria e guerra, tão enobrecidas pelos futuristas.



Figura 44: Quadro *Dinamismo di un cane al guinzaglio*, Giacomo Balla, 1912



Figura 45: Quadro *Velocità d'automobile (Velocità n. 1)*, Giacomo Balla, 1913

Com sua ruptura extrema com o “passado que não conhecia máquina”, o futurismo enaltece cada vez mais a *técnica* como um novo mito, e com o passar do tempo abstrai com mais ênfase o caráter funcional da *máquina*, que será idealizada e esteticizada (BRANDT, 1995, p. 80). Isso fica claro desde o primeiro manifesto, de 1909, como vemos nesses itens:

1. Queremos cantar o amor do perigo, o hábito da energia e da temeridade. [...]
4. Declaramos que a magnificência do mundo se enriqueceu de uma beleza nova: a beleza da velocidade. Um carro de corrida com a carroçaria enfeitada por grandes tubos de escape como serpentes de respiração explosiva... um carro tonitruante que parece correr entre a metralha é mais belo do que a Vitória de Samotrácia. [...]
10. Queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de todo o tipo e combater o moralismo, o feminismo e todas as vilezas oportunistas ou utilitárias.
11. Cantaremos as grandes multidões agitadas pelo trabalho, pelo prazer ou pela revolta; cantaremos o vibrante fervor nocturno dos arsenais e dos estaleiros incendiados por violentas luas eléctricas; as gulosas estações de caminho-de-ferro engolindo serpentes fumegantes; as fábricas suspensas das nuvens pelas fitas do seu fumo; as pontes que saltam como atletas por sobre a diabólica cutelaria dos rios ensolarados; os aventureiros navios a vapor que farejam o horizonte; as locomotivas de vasto peito, galgando os carris como grandes cavalos de ferro curvados por longos tubos e o deslizante vôo dos aviões cujos motores drapejam ao vento como o aplauso de uma multidão entusiástica (MARINETTI, 1980a, p. 31-32).

Não só o conteúdo mas também a própria estratégia de publicação do *Primeiro Manifesto Futurista* enaltecem a técnica e a rapidez da sociedade moderna, pois foi publicado em diferentes partes do mundo pouco tempo depois da publicação original, o que só foi possível através das modernas técnicas de impressão e comunicação. No mesmo ano do surgimento, o manifesto foi publicado em Portugal, Rússia, Estados Unidos e Espanha nas respectivas línguas locais, e logo após no Japão. Com isso, os futuristas pretendiam colocar em prática o conteúdo dos seus manifestos: “o domínio sobre o tempo e o espaço, a onipresença do espírito masculino que através da força mágica da técnica domina a limitação da simples vida para transgredi-la” (EHRLICHER, 2001, p. 80-81).

Os manifestos surgem como bases para as novas teorias de arte dos movimentos vanguardistas e foram bastante usados pelas suas características de rápida divulgação (jornais, revistas etc.), de meio de comunicação moderno (ou “novo”, visto que estava sendo usado intensamente por artistas pela primeira vez) e pelo seu caráter propagandístico e polêmico (BRANDT, 1995, p. 73). Obviamente não podemos nos basear apenas em manifestos para tentarmos compreender as vanguardas, mas eles representam boas fontes de referência para os conceitos e pretensões que os artistas tinham em mente. A propósito, não só a denominação geral do movimento provém da área militar, do francês *avant garde*, mas também *manifesto* advém da terminologia usada na comunicação das forças armadas. Saliente-se que podemos identificar nos manifestos variações bastante características dos respectivos movimentos: no futurismo, itens curtos e objetivos; no dadaísmo, textos confusos, sem sentido e contraditórios; no surrealismo, longos e em devaneio.

Enquanto o *Primeiro Manifesto Futurista* foi publicado em 20 de fevereiro de 1909, no jornal Figaro, de Paris, a *Primeira Noite Futurista* ocorreu em 12 de janeiro de 1910. Na sua fala de abertura, Marinetti ratificou seu significado do futurismo: ódio ao passado.

Entre as manifestações, havia leituras de manifestos e poesias, exibição de desenhos e figuras, discursos e teatros. Brandt (1995., p. 23) afirma que nessas manifestações públicas o futurismo foi se tornando cada vez mais agressivo, e chama a atenção para um detalhe tipicamente futurista: sempre que possível, as leituras eram apresentadas por atores e “declamadores de profissão”.

Em conhecido episódio da *Segunda Noite Futurista*, em Mailand, em 10 de fevereiro de 1910, a proclamação de Marinetti “Abaixo a Áustria” gerou tumulto e desordem na platéia, o que parece ter sido recorrente em diversas apresentações dos futuristas. Na definição de Benjamin (apud LINDEMANN, 2001, p. 19), a “exigência suficiente do Futurismo era estimular escândalos públicos” e assim questionar a instituição arte. Já Faust (1977, p. 88), em análises da relação entre figuras e imagens ao longo de todo o século XX, afirma que tão importante quanto as obras foram também os manifestos e apresentações dos futuristas.

Com sua admiração pela sociedade moderna, pelas máquinas e procedimentos técnicos, o futurismo produziu alguns trabalhos também na área musical, trabalhos esses que incorporam referências claras a essa sociedade moderna. O ruído é um dos aspectos que os futuristas buscaram inserir e desenvolver em certas “músicas” compostas a partir de barulhos das cidades, fábricas e máquinas. Como não podia deixar de ser, também foram publicados manifestos nesse sentido, como o *dos Musicistas Futuristas* e *da Música Futurista – Manual*

Técnico, ambos de 1911. Não é nosso objetivo aqui discutir esse tipo de manifestação musical, mas queremos chamar a atenção para o sentido reducionista que podemos ver em algumas “músicas” futuristas, num caminho minimalista de expressar sentidos com a menor quantidade de elementos básicos possível: uma busca pelo fundamento, pela estrutura principal, pelo elementar, buscas essas que também poderemos encontrar futuramente em certas manifestações da poesia dadaísta (ver seção 3.2.3 *Dadaísmo*).

Em relação à arte dramática, já em 1911 Marinetti demonstra apreço especial por esse modo de expressão:

De todas as *formas literárias* com certeza o teatro é o único que pode ter a criação futurista mais imediata. Por isso queremos que a arte dramática deixe de ser o que é hoje: um mesquinho produto industrial submisso ao mercado de divertimento e aos burgueses (MARINETTI, 1980b, p. 54, grifo nosso).

Na compreensão de Brandt (2005, p. 25-33), Marinetti visualizou uma “mudança da função do teatro” através da qual ele pudesse evoluir para um fórum de publicidade das inovações da arte e transformar-se num espaço para testar com o público as formas de expressão criadas.

Já no *Manifesto Técnico da Literatura Futurista*, de 11 de maio de 1912, Marinetti, na busca pela arte agressiva, considera a gramática e/ou as convenções da língua como limitadoras da criatividade, e defende o uso livre das palavras para que os escritores possam ligar os objetos e espetáculos em imagens poéticas:

Item 1: É PRECISO DESTRUIR A SINTAXE COLOCANDO OS SUBSTANTIVOS A OLHO, CONFORME ELES VÃO NASCENDO [...]
Item 11: DESTRUIR O “EU” NA LITERATURA, ou seja, toda a psicologia. [...] Deve-se introduzir na literatura três elementos que até agora foram descurados:
1. O RUÍDO (manifestação do dinamismo dos objetos);
2. O PESO (faculdade de vôo dos objetos)
3. O CHEIRO (faculdade de espalhamento dos objetos) (MARINETTI, 1980c, p. 81-82, grifos do autor).

Pelo motivo de quebra de convenções lingüísticas os futuristas foram os primeiros a proclamar e utilizar quase todos os métodos da poética vanguardista: montagem de palavras; poemas *Lautgedichte* e o uso do balbucio; jogos de palavras e livres associações; semântica da poética das cifras; construção e experimentos com a língua e a própria poesia concreta, afirmam Müller e Wenzelburger (2006, p. 92-94).

Faust (1977, p. 95-99) vê nas primeiras pinturas de Boccioni, a partir do ano 1910, a relação texto x imagem através do uso de letras como elemento figurativo, como em *Rissa*

visto não só nas pinturas cada vez mais dinâmicas e em movimento, mas também no uso constante dos *media* modernos, em que pese a fotografia e o cinema (não miméticos, saliente-se). É no mesmo manifesto que encontramos a negação da arte que simplesmente reproduz o mundo visível, pois o objetivo dos pintores futuristas era “desprezar profundamente toda forma de imitação” (1980b, p. 37-40). Este manifesto foi publicado em 1910 e assinado por Umberto Boccioni, Giacomo Balla e outros.

Já em *A Pintura Futurista. Manifesto Técnico* Fabris (2008, p. 63) identifica pontos em comum “entre as imagens realistas de Marey e a proposta de uma nova visualidade” argumentando a favor das primeiras fotografias como fonte de inspiração (ou influência) dos futuristas. Como objetivos principais do manifesto, Fabris (2008, p. 63) menciona o conceito de gesto como sensação dinâmica, e a representação do “corpo em movimento em termos de multiplicação, deformação, vibração”. Esses objetivos parecem estar em sintonia com as experiências que Marey desenvolveu na busca não de retratos instantâneos do movimento de pessoas e animais, mas da trajetória dos gestos.

Fabris (2008) aponta ainda *A Pintura Futurista. Manifesto Técnico* como a base teórica para a concepção das idéias e estudos do fotodinamismo de Bragaglia. Para justificar sua comparação, o autor cita congruências tácitas entre ambos: dinâmica como trajetória, imagens modificadas pela dinâmica, “visão penetrante” (além das aparências) e relação intrínseca objeto x ambiente. O resultado veio a ser não um trabalho conjunto entre pintores e fotógrafos futuristas, mas ao contrário, a aversão daqueles pelos conceitos do fotodinamismo. Fabris vê aí uma espécie de receio por parte dos pintores de que a fotografia dinâmica pudesse alcançar resultados que eles não tivessem alcançado. Também nesse sentido, embora tenha participado intensamente de diversas atividades e manifestações dos futuristas e mesmo publicado trabalhos como tal, Bragaglia não foi considerado um dos “autênticos” futuristas ao longo de toda existência do movimento (FABRIS, 2008, p. 61-69). De todo modo, seus estudos e pesquisas com o fotodinamismo eram conhecidos destes artistas, e são inegáveis certas semelhanças estéticas entre quadros reconhecidamente futuristas e as fotodinâmicas de Bragaglia, em comprações de cores e luzes, como a presença dos tons cinza e oposições claro x escuro, e formas, como as linhas dinâmicas que representam movimento.

Recordando as críticas que a fotografia recebeu quando das suas primeiras recepções (ver capítulo 2. *O Realismo*), podemos observar no futurismo a retomada do mesmo argumento, mas no caminho contrário: primeiramente, a fotografia não poderia ser aceita como arte por ser extrema e negativamente mimética; depois, com os futuristas, é a própria arte que deve deixar de ser mimética.

A fotografia como cópia do visível, como “Lápis da natureza”, é rejeitada profundamente, mas isso não significa que outros usos também devam ser negados. Antes pelo contrário, podemos observar que o que acontece é a apropriação do *medium* fotográfico pelos artistas futuristas com a adaptação do seu uso, não mais simplesmente mimético e reproduzível, mas no caminho da abstração, ou mesmo como campo de estudo e pesquisa para desenvolvimento de técnicas, métodos e informações visuais a serem aplicadas em outros *media*.

Se considerarmos válida, e, mais importante, produtiva essa tentativa de uso da fotografia com objetivos de pesquisa e estudos, podemos compreender melhor a afirmação de Lindemann (2001, p. 21), quando diz que o futurismo “desenvolve estratégias e táticas essenciais para permitir que a arte continue por outros meios”. Ou seja, com o objetivo de reformulação e renovação da arte os futuristas partiriam de uma certa situação com a qual não concordavam, na busca por caminhos que passassem pela destruição, na direção de novos conceitos e instituições artísticas onde acreditavam ser possível uma nova arte.

Da explanação de Anton Giulio Bragaglia (1980, p. 64), elucidando métodos e objetivos no texto *Fotodinamismo Futurista*, de 1911, podemos tirar idéias bastante pertinentes dos futuristas: a fotografia significava a reprodução “precisa, mecânica, glacial da realidade” e era a essência do cinema que, ao invés de salientar o traço do movimento, o repartia, e da cronofotografia, que quebrava o gesto e o destacava individualmente.

Nessas imagens temos um pertinente exemplo de fotografia fotodinâmica com detalhes da imagem maior, de 1913 pelos irmãos Bragaglia, onde podemos facilmente perceber a expressão visual de movimento e dinâmica no *medium* fotográfico:



Figura 47: Fotografia fotodinâmica *Violoncelista*, Arturo Bragaglia, 1913



Figura 48: Detalhe de *Violoncelista*



Figura 49: Detalhe de *Violoncelista*

São as conhecidas experiências de Marey (ver seção 2.2.3 *Usos técnico-científicos*) que serão negadas por Bragaglia, pois a cronofotografia teria como objetivo reproduzir a realidade de forma “precisa, mecânica e glacial” (FABRIS, 2008, p. 61), enquanto Bragaglia e os futuristas buscariam a inclusão do movimento nas imagens, como podemos observar nas imagens acima.

Ao fazer um apanhado do surgimento da fotomontagem, Richard Hiepe, no livro *Die Fotomontage: Geschichte und Wesen einer Kunstform* (1969), remete as primeiras experiências de fotomontagem à Rejlander e Robinson (ver seção 2.2.2 *Incursões artísticas*). Além de terem sido desenvolvidas intensamente durante os movimentos vanguardistas como expressões artísticas *livres na arte visual*, o autor afirma que as fotomontagens foram também muito importantes em outras três direções: como seguimento ou soluções diferenciadas para novas formas gráficas e de pintura como cartazes, ilustrações etc., conforme também podemos observar nos exemplos futuristas, na publicidade, e na própria fotografia pelos truques e experimentos que desenvolveu.

As experiências com movimentos e dinâmica, conforme ilustradas anteriormente, obtidas através de múltiplas ou prolongadas exposições do mesmo negativo fotográfico, podem não ser consideradas exatamente fotomontagens, mas marcam a inserção efetiva da fotografia na arte vanguardista, afirma Hiepe. O autor também considera bastante significativas as experiências de Moholy-Nagy como exemplo de interação não só entre distintas fotografias coladas e montadas, mas sim, e isso vem a ser importante para nós nesta pesquisa, também da relação letras e imagens. Seu interesse principal recaí sobre os trabalhos de Moholy-Nagy na escola Bauhaus como as *Typophotos*, cujo objetivo era uma “nova literatura visual” (HIEPE, 1969, p. 8-12):

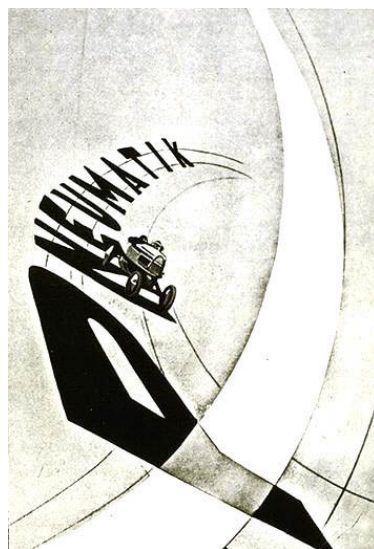


Figura 50: *Typofoto*, Moholy-Nagy, 1923

Dessa forma, a fotomontagem é considerada uma nova forma de *Bildsprache*, ou, como afirmou o próprio Moholy-Nagy (apud HIEPE, 1969, p. 13), “o fotograma de diferentes fotografias coladas é uma tentativa de exposição/apresentação simultânea de visualidades e jogos de palavras, e que podem ser até mais reais do que a própria vida”.

Mas voltemos aos futuristas. Sem ignorar as propriedades intrínsecas do *medium* fotográfico, os artistas do fotodinamismo futurista consideravam objetivos ou “artísticos *em si mesmos*” ou “científicos no que se refere a seu aspecto de pesquisa, sempre, porém, dirigido para a arte” (BRAGAGLIA, 1980, p. 64, grifos do autor). Nota-se, em *Fotodinamismo Futurista*, a importância que Bragaglia dá às possibilidades de estudo e análises do movimento através do fotodinamismo para que o artista obtenha mais conhecimento não só da anatomia dos corpos e objetos mas também dos “estados intermovimentais, cuja matéria é a própria trajetória”. O resultado pretendido pelo fotodinamismo, assim resume Bragaglia (1980, p. 65-71, grifos do autor), é a “pesquisa do *interior* do gesto”, pesquisa essa a qual a pintura não se prestaria porque “os meios da ciência fotográfica são tão rápidos, *fecundos e poderosos que se configuram com muito mais futuro e muito mais concordes com as exigências da vida que evolui do que todos os outros velhos meios de representação*”.

É a partir de considerações como essas que podemos ver o *medium* fotográfico usado pelos futuristas não mais como mimético, mas como método de estudo para alcançar objetivos artísticos que não seriam possíveis de outra forma. Ademais, a referência à cronofotografia considera os resultados obtidos pelos primeiros experimentalistas ainda em meados do século anterior, e é muito interessante notar que os futuristas foram os primeiros a incorporar a fotografia essencialmente em suas obras. Se até então ela tinha sido usada como referência estética ou poetológica tanto pela literatura quanto pela pintura, ou mesmo como “meio de apoio” desta última, é a partir do movimento futurista que teremos a fotografia propriamente dita integrada na obra de arte final.

É novamente nas propostas de parâmetros para a pintura que podemos identificar características que também serão buscadas pela fotografia futurista, como arte visual que é:

O gesto, para nós, não será mais um *momento detido* do dinamismo universal: será decididamente, a *sensação dinâmica* eternizada como tal.

Tudo se move, tudo corre, tudo se desenrola rápido. Uma figura não é mais estável diante de nós mas aparece e some incessantemente. Pela persistência da imagem na retina, as coisas em movimento se multiplicam, se deformam, subseguindo-se como vibrações, no espaço que percorrem. Assim um cavalo em corrida não tem quatro patas: tem vinte e os seus movimentos são triangulares.

Tudo em arte é convenção, e as verdades de ontem são hoje, para nós, também mentiras (BOCCIONI et al., 1980a, p. 42).

Não é coincidência o exemplo do cavalo de corrida. É facilmente perceptível, bem como bastante considerada por teóricos do assunto, Beyme (2005), por exemplo, a forte ligação dos trabalhos futuristas com as experiências fotográficas de Marey e Muybridge, da segunda metade do século anterior (ver seção 2.2.3 *Usos técnico-científicos*).

A partir da eclosão da Primeira Guerra Mundial os futuristas passaram a desenvolver cada vez mais obras que integrassem elementos textuais, numa relação tão intrínseca entre os gêneros visual e literário jamais vista na história da arte. Essa obra de Severini, avalia Faust (1977, p. 107-111), coloca o artista como centro principal e em sua volta um misto de desenhos, barulhos, palavras, textos e lembranças, tudo em referência à sociedade da época:



Figura 51: *Dans le Nord-Sud*, Gino Severini, 1915

Boccioni, no texto *O que nos separa do cubismo* (1980), parece admitir que o movimento cubista foi importante como um passo na direção de um objetivo maior, que seria o futurismo, mas aponta problemas no que tange à *representação decomposta* que tantos teóricos contemporâneos enobrecem (FABRE, 1998a; GOHR, 1982; entre outros):

Portanto, Picasso ao deter a vida no objeto, mata a emoção. O mesmo faziam os impressionistas com a luz. Destroem-na, decompondo-na nos seus elementos

espectrais. São fenômenos de análise científica, necessária como renovação, mas que deve ser superada (BOCCIONI, 1980, p. 161).

Ao fim dessas explicações, o autor aponta na característica do movimento a maior diferença (e vantagem) do futurismo em relação ao cubismo: “A teoria cubista constrange o objeto em uma ideografia *a priori*, nós o vivemos na fórmula da evolução do objeto” (BOCCIONI, 1980, p. 166).

Já Chiancone-Schneider (2004) traz à discussão um aspecto bastante diferente da inclusão do movimento e da dinâmica, tão proclamados nos manifestos futuristas, bem como oposto à destruição defendida através da guerra em busca de uma reconstrução total. Em seu trabalho *Futurismus und Komik*, a autora afirma que basicamente três fenômenos cômicos podem ser apontados nos trabalhos dos futuristas, senso de humor, auto-ironia e comicidade involuntária. O cômico não seria apenas um elemento estético mas também uma linha-guia acentuada de conteúdo e estilo das expressões literárias e artísticas futuristas em geral.

A autora coloca a ironia e a auto-ironia no mesmo patamar da caricatura e do autorretrato caricatural, e identifica a comicidade dos futuristas nos seus programas, desde o germinal manifesto de Marinetti, na poesia, especialmente com referências ao riso, nas combinações entre literatura e pintura, e ainda nos comentários jornalísticos recheados de sarcasmo e ironia que os futuristas usavam como promoção e publicidade do movimento (CHIANCONE-SCHNEIDER, 2004, p. 76-78).

O futurismo foi também o primeiro movimento vanguardista que transpôs o cômico para o cinema, afirma Chiancone-Schneider, e com o passar do tempo o conceito futurista de cinema transformou-se paralelamente ao desenvolvimento do *medium*, mas os preceitos básicos mantiveram-se conforme pode ser observado nos segundo manifesto futurista e no manifesto *A cinematografia*, de 1938.

Essa comicidade apontada pela autora parece ser muito mais acentuada no movimento dadaísta no caminho da ironia e do absurdo como formas de denúncia, conforme veremos na próxima seção.

Importância especial no futurismo teve o aspecto político. A ligação entre futurismo e a política da época é bastante forte, especialmente no que tange à relação de alguns artistas com os círculos militares, bem como no uso de algumas das formas de arte futurista em defesa dos objetivos ideológico-políticos.

Beyme (2005, p. 481-490) identifica na técnica da colagem um apropriado e eficiente meio de intervenção, que foi usado pelos futuristas como propaganda de guerra. A fotomontagem, porém, sobressaiu-se como método de divulgação de propaganda

revolucionária, afirma, em especial na Rússia com os trabalhos de Gustav Klucis, que “disputava” com John Heartfield o título de descobridor da técnica.

A entrada e o apoio à guerra significam a última consequência lógico-política de Marinetti e dos futuristas, que defendiam a limpeza higiênica através da destruição da guerra. Essa mesma guerra que os futuristas exaltavam como proposta de limpeza social, destruição da arte burguesa e ruptura com o passado, vai se transformar, para os dadaístas, em constante alvo de crítica e denúncia. Além da proposta originalmente caótica, casual e pacifista, os dadaístas já tinham tido conhecimento dos horrores da guerra, e dessa forma puderam abrir mão da destruição como propostas de mudança.

No campo da prática política, o futurismo passou a dedicar mais atenção e aproximar-se do fascismo a partir de 1919, concomitantemente ao surgimento e estabelecimento deste regime. Os futuristas, na busca de um espaço para a arte no regime fascista, defendiam uma “tecnocracia”, o domínio da arte e da ciência chamado por eles de “artecracia”, proposta que os fascistas negavam em vários sentidos. Lindemann (2001, p. 21-25) afirma que mesmo com a amizade entre Mussolini e Marinetti e com a aceitação de certos princípios ideológicos por parte do fascismo “a ruptura era definitiva”, e conclui: “na política, o futurismo perdeu a guerra”. Ou, como afirmam Müller e Wenzelburger (2006, p. 92), se por um lado o futurismo colocava-se como uma “revolução cultural antiburguesa”, por outro faltava-lhe uma “clara teoria social ou cultural”, o que também se refletiu nos seus objetivos políticos.

Como vimos nesta seção, ao negar preceitos artísticos tradicionais o futurismo buscou novas concepções de arte e de sociedade pelo caminho da destruição, caminho esse diretamente relacionado com a guerra. Tendo desenvolvido diversas formas de expressão artística como pinturas, colagens, apresentações teatrais, fotografias, músicas etc., bem como tendo publicado inúmeros manifestos, os futuristas buscaram incorporar à arte as características da sociedade moderna a qual pertenciam (velocidade, dinâmica etc.), exaltando o mito da máquina e os novos tempos ao passo que defendiam uma ruptura total com o passado. Importante para o nosso trabalho é o uso que os futuristas fizeram da fotografia incorporando desde experiências pioneiras do século anterior até a inclusão da dinâmica e do movimento através de novas técnicas e procedimentos. Da mesma forma, chama muito a nossa atenção a utilização que os futuristas fizeram da fotografia como instrumento de estudo e pesquisa, objetivando resultados que aprimorassem outros *media*, em especial a pintura.

Outro ponto de primordial interesse para nós é a inclusão de elementos literários (palavras e frases inteiras) nas obras visuais futuristas, aspecto esse que será acentuado no

dadaísmo. Ressalte-se, ainda, que a simpatia dos futuristas pela guerra e sua aproximação aos fascistas é ponto claro de divergência com outros movimentos vanguardistas, em especial com o dadaísmo, marcadamente pacifista.

3.2.3 Dadaísmo

O surgimento deste movimento está intrinsecamente ligado à organização de saraus artísticos pelo poeta e publicitário Hugo Ball no café Cabaré Voltaire, em Zurique, a partir de fevereiro de 1916. As atividades eram abertas ao público, que desde a primeira noite foi convidado através da imprensa, e qualquer artista podia se apresentar, num clima caótico bem ao estilo dadaísta. Não raro o público era incitado a participar respondendo às provocações dos artistas, o que veio a tornar-se uma das marcas das manifestações públicas dadaístas.

Desde o início o movimento contou com a colaboração de artistas como o pintor e poeta Hans Arp, o escritor Tristan Tzara, o pintor Macel Janco, a dançarina Emmy Hennings e o escritor e músico Richard Huelsenbeck. Pode-se perceber, a partir desses primeiros participantes, que é um grupo bastante variado de artistas, advindos de diferentes áreas artísticas, assim como de diferentes países. Schmitt (1992, p. 3) vê a causa dessa diversidade de integrantes na posição dadaísta de ser contra uma classificação determinada e assim aberta a todos os lados.

Zurique é apontada como cidade originária do movimento por ser um local neutro em relação à Primeira Guerra Mundial. Muitos artistas foram obrigados a fugir de seus próprios países e encontraram na capital suíça uma boa opção para seguir criando e desenvolvendo seus trabalhos artísticos. O dadaísmo também se manifestou intensamente na Alemanha, tendo inclusive gerado correntes diferenciadas como o dadaísmo de Berlim (Raoul Hausmann e Richard Hüllsenbeck) e de Hannover (Kurt Schwitters), os primeiros mais radicais, provocativos e politizados do que os segundos, mais teóricos (SCHLICHTING, 1995). Porém, o dadaísmo não ficou limitado à Europa. Em outras partes do mundo também se desenvolveram correntes do movimento, como o dadaísmo japonês e o dadaísmo norte-americano, que contou com a posterior inclusão de dadaístas relevantes como Marcel Duchamp e com artistas locais que se engajaram ao movimento, como o conhecido e influente fotógrafo Man Ray.

O movimento durou de 1916 até meados dos anos 20, mais exatamente 1924, quando alguns de seus participantes integraram-se ao surrealismo francês de Breton e Aragon

(SCHLICHTING, 1995, p. 319). Com o término da guerra, alguns artistas puderam voltar aos seus países de origem, e isso em parte fez com que o movimento se dissolvesse, em parte difundiu ainda mais o dadaísmo levando-o a outros lugares, em que pese a Paris de Breton e do surrealismo (vide próxima seção).

Sobre suas características, podemos identificar no absurdo uma das principais marcas do movimento dadaísta, seja o absurdo das apresentações teatrais, seja o absurdo dos textos desconexos e sem sentido, seja o absurdo das esculturas e outras obras que buscavam representar aquele *Zeitgeist*:



Figura 52: *O espírito do nosso tempo (Tête mécanique)*, Raoul Hausmann, 1920

Nessa escultura de Hausmann, aliás bastante citada nas análises do movimento, podemos perceber a tentativa de quebra de paradigmas artísticos tradicionais pelo absurdo e inesperado da composição bem como pelas referências claras à tecnologia e à modernidade, marcas intensas da sociedade da época.

Além desses tipos de absurdo expressados em suas práticas artísticas, os dadaístas buscavam se manifestar contra os acontecimentos absurdos e desumanos da guerra através da destruição anarquista da lógica (BRANDT, 1995, p. 14). Como já foi dito na seção anterior, enquanto os futuristas eram simpáticos à guerra e à destruição dos preceitos sociais da época como caminho para novos conceitos de arte e de sociedade, os dadaístas podem ser muito mais identificados com o pacifismo, logo, negando a guerra e denunciando seus prejuízos. A destruição que os dadaístas buscaram praticar foi muito mais no sentido da destruição da lógica e da racionalidade como forma de denúncia, e devemos considerar também que “os

dadaístas não defenderam a destruição sem sentido, mas sim o descobrimento das fragilidades já existentes nas estruturas sociais” (SCHMITT, 1992, p. 09).

Em suas avaliações sobre o teatro vanguardista, Brandt (1995) aponta as atuações dadaístas como as atuações mais complexas entre os vanguardistas. Como resposta às apresentações ilógicas, sem sentido e improvisadas dos dadaístas, inicialmente o público sentia-se enganado e ofendido, vindo a tornar-se cada vez mais agressivo, o que também era um dos objetivos dos artistas. Brandt identifica aí uma nítida diferença entre futuristas e dadaístas: os primeiros, em seus textos e apresentações, procuravam transformar o público e apresentavam uma nova estética, uma nova concepção de arte, enquanto os segundos eram contra qualquer concepção de arte, e apresentavam a sua como o processo em si. Além disso, os dadaístas recusavam a mudança de consciência buscada pelos futuristas como objetivo final, usando sua força subversiva para “destruir a seriedade e com isso ameaçar a sociedade em seus princípios básicos” (BRANDT, 1995, p. 38-43). É nessa ameaça recheada de ironia que também se pode identificar o aspecto denunciativo dos dadaístas, que buscavam, pelo absurdo e pelo *nonsense*, questionar em especial a guerra e seus horrores.

É nesse sentido que não podemos concordar com a visão homogênea em relação aos movimentos vanguardistas. Se por um lado podem ser apontadas algumas características estéticas semelhantes, do ponto de vista ideológico fica claro, por exemplo, que os futuristas, amantes da guerra e da destruição e simpáticos ao fascismo, não podem ser comparados aos pacíficos dadaístas. Também nesse aspecto de diferenciação entre os movimentos no que tange a ideologias, lembramos que é conhecida a aproximação dos surrealistas com a Internacional Comunista (BRANDT, 1995, p. 61-62).

Schmitt (1992, p. 149-156) afirma que o futurismo foi o movimento vanguardista do qual o dadaísmo tirou mais referências: uso do manifesto; inclusão do ruído na arte; esforço em publicizar-se; atenção especial à tipografia e à expressão da simultaneidade; choque do público e a recusa de museus, críticos e academias. Mas é também entre o futurismo e o dadaísmo que são encontradas as maiores diferenças: os temas futuristas como velocidade e dinâmica não interessavam aos dadaístas; a posição frente à guerra; os princípios teóricos do futurismo e a negação total de qualquer princípio pelos dadaístas; e a visão de futuro, esperançosa por uma nova Itália pelos futuristas, e apenas em relação à Itália, e desacreditada do mundo pelos dadaístas.

Em relação ao teatro dadaísta, a partir das analogias de Bakhtin sobre a cultura popular do Carnaval da Idade Média, Lindemann (2001, p. 19-20) compreende que os dadaístas consideravam o mundo todo como um grande palco, um *theatrum mundi* onde

poderiam estar em contato direto com o público (as famosas apresentações teatrais onde a platéia era “convidada a participar”, ou melhor, *incitada a reagir*), buscando, ao invés da “distância comunicativa” dos livros e revistas, tornar invisíveis as fronteiras entre produtores e receptores de arte.

Muito ao estilo do *acaso*, bem como da *desordem* que os dadaístas buscavam em suas obras, o próprio nome do movimento surgiu de um procedimento casual e desordenado. Mesmo com as tentativas de elucidação, o tema da escolha do nome *dada* não foi totalmente esclarecido até hoje, e permanece obscuro entre a “mística” dadaísta. Conforme uma das diversas versões do fato, o termo teria surgido na busca de uma denominação para uma cantora ou dançarina do Cabavé Voltaire. Outra versão relata a abertura de um dicionário alemão-francês e a escolha aleatória da palavra *dada* que significaria, em francês, cavalo de madeira. Ter outros significados em diversas línguas também parece ser um dos aspectos positivos da expressão *dada*: refere-se à *ingenuidade* e tem ligação com *carrinho de bebê* em alemão, significa *sim-sim* em romeno, e não raro é identificada com a fala dos bebês que ainda não dominam a língua.

Pela pertinente conclusão de Schlichting (1995, p. 315), o mais importante é que em pouco tempo a palavra de apenas duas sílabas DADA não nomeava qualquer pessoa ou coisa, mas seria uma palavra de ordem ou de propaganda (*Reklamwort*) universal de um grupo exclusivo, como bem profetizou Hugo Ball no manifesto da *Primeira Noite Dada*. E como definem Müller e Wenzelburger (2006, p. 103): a palavra não é clara “mas soa bem, tem ritmo, lembra a fala das crianças, dos primitivos, também dos espíritos perturbadores, e cada significado é aberto”, o que parece estar bem de acordo com os anseios dadaístas de acaso, caos e desordem.

Como “explicou” Hugo Ball (2005b, p. 35) no texto de abertura e manifesto da *Primeira Noite Dada*, em 14 de julho de 1916: “Dada é uma nova tendência da arte. Isso pode-se perceber porque até agora ninguém sabia disso, e amanhã toda a Zurique vai falar sobre isso. [...] Uma palavra internacional. Só uma palavra e uma palavra com movimento. Muito fácil de entender”. Ao mesmo tempo que abre infinitamente as opções de compreensão do *dada*, Ball conclui, absurdamente e de forma quase debochada, que é uma “palavra fácil”. Também aí podemos apontar não só o absurdo mas também traços fortes de ironia e contradição, características marcantes do movimento (BRANDT, 1995, p. 127-134).

Em declaração “explicativa” na primavera de 1916, Richard Huelsenbeck afirma:

Nós encontramos dada, nós somos dada, e nós temos dada. Dada foi encontrado num dicionário, e significa nada. Isto não significa nada, mas nada significa algo.

Nós queremos mudar o mundo com nada, nós queremos mudar a poesia e a pintura com nada e nós queremos terminar a guerra com nada (HUELSENBECK, 2005, p. 33).

Ressalte-se que os dadaístas usavam a denominação *dada*, e não *dadaísmo* como estamos utilizando aqui. Essa negação devia-se à concepção geral de que um movimento “ismo” daria uma idéia errônea de um movimento organizado, o que decididamente o *dada* não pretendia ser.

Brandt (1995, p. 134-135) observa que Huelsenbeck, em sua tentativa de definição do movimento no *Manifesto dadaísta*, nega e ataca o futurismo como origem do movimento dadaísta, mas esse ataque pode ser facilmente identificável com o aspecto marcadamente futurista de negação e ataque das categorias e preceitos anteriores ao próprio movimento.

Já Lindemann (2001, p. 25) vê os dadaístas como muito mais flexíveis e adaptáveis do que os futuristas: enquanto esses procuravam estratégias para “atizar o incêndio na superfície” na busca de uma nova ordem, aqueles usavam o bloqueio e a sabotagem aspirando a “interrupção da ordem, tranqüilidade e disciplina”. O caminho linear que os futuristas percorriam procurando o “último combate”, os dadaístas seguem de forma nômade e agitada, como um “camaleão” que se adapta a diferentes situações com uma máscara, e aqui mais uma vez a referência é aos estudos sobre carnaval de Bakhtin. O resultado é que o dadaísmo não teve nenhuma identidade de grupo específica, nem uma disciplina uniforme. A marca das atividades dadaístas, nesse sentido, era a irregularidade, mas nem por isso foram menos militantes ou escandalosos do que os futuristas. É essa característica militante que o autor usa para justificar o caráter de improvisado e efemeridade das apresentações dadaístas, no mesmo caminho de Walter Ahrensberg (apud LINDEMANN, 2001, p. 26) que escreveu, em *DADA ist americanish*, que “as verdadeiras obras DADA podem viver no máximo seis horas”.

Como no futurismo, os artistas do movimento dadaísta também fizeram uso intenso dos textos em manifesto, manifestos esses geralmente lidos ao público em apresentações, ou inclusos nos textos de divulgação do movimento. Podemos identificar aí outra contradição dos dadaístas no sentido de usarem um meio de expressão programático para negarem um programa definido. Assim, também no conteúdo as características mais salientes dos manifestos dadaístas são a contradição, o absurdo, o *nonsense*, o irracional. Com essas contradições, além de questionar a arte e a sociedade, o dadaísmo buscou um caminho para a “crise universal do pensamento”. É também a partir da lógica da contradição (sim-não, tudo-nada, “Dada significa nada” como afirmou Huelsenbeck) que o dadaísmo quis marcar a

“dominação do pensamento ocidental bipolar”, e ao praticar a contradição buscou questionar e anular a verdade e as categorias estabelecidas (BRANDT, 1995, p. 74; 124; 131).

Soa como absurdo, mas é facilmente comprovável a afirmativa de Brandt (1995, p. 123) sobre os princípios e conceitos dadaístas: “toda declaração dadaísta encontra, mais cedo ou mais tarde, seu oposto”. É pela oposição absurda, pelo *nonsense*, pelo deboche, ironia e sarcasmo que os artistas dadaístas buscavam denunciar o absurdo, *nonsense* e deboche da arte e, por conseguinte e mais importante, da sociedade.

A ligação intrínseca que a arte tem com a época em que é produzida é assumida, já na primeira linha, no *Manifesto Dadaísta* assinado por artistas ligados ao DADA Berlim, tais quais Tzara, Grosz, Janco, Huelsenbeck, Hausmann e outros:

Manifesto dadaísta

A execução e a direção da arte é dependente do tempo em que ela vive, e os artistas são criaturas da sua época. [...]

Dada é a expressão internacional deste tempo, o grande ramo do movimento artístico, o reflexo artístico de todas essas ofensivas, congressos de paz, disputas nas feiras, jantares em esplanadas etc. etc. Dada quer o uso de novos MATERIAIS NA PINTURA (TZARA et al., 2000, p. 293).

É no segundo trecho que os artistas apresentam-se como representantes de uma arte sem tradição, leia-se sem ligação não só com a arte tradicional e burguesa, mas também com os movimentos vanguardistas anteriores. Se o cubismo e o futurismo foram responsáveis por representar os objetos através de novas formas, o dadaísmo, como afirmado na parte final do trecho citado, quer ir mais longe usando os próprios *materiais* na pintura, ou seja, não apenas através da representação pictorial mas também da inclusão de figuras, fotos e objetos nas obras. Porém, enquanto do cubismo derivam métodos e meios de criação como a colagem, do futurismo os dadaístas apropriaram-se do escândalo, da propagandística, da agressividade e da busca pela simultaneidade (SCHMITT, 1992, p. 112).

Talvez seja nesse sentido de busca por novas formas de expressão que Hans Arp (apud BEST, 2000, p. 289) define bem a ânsia por algo novo, algo que negasse o que até então havia sido feito, mesmo que sem uma direção ou um objetivo exato: “Nós queríamos algo novo. Alguma coisa nova, ainda não feita/acontecida. Mas não sabíamos o quê!” .

Chama especial atenção a última frase do *Manifesto Dadaísta*, que mesmo sendo contraditória e absurda, termina por conquistar ou exigir a participação de todos, artistas ou não, ligados ao movimento ou não: “Ser contra este manifesto, significa ser dadaísta!” (TZARA et al., 2000, p. 296). Outra vez, os artistas quebram a lógica e o sentido, ou o

raciocínio, tradicionais para, num quase jogo, numa quase brincadeira, questionar seu público e, especialmente nesse caso, seus críticos.

Atentando para o perigo da delimitação de datas como critério diferenciador, podemos apontar o ano de 1907 como o ano do surgimento do cubismo, pelo primeiro quadro cubista de Picasso, 1909 o do futurismo, ano da publicação do texto *Fundação e Primeiro Manifesto do Futurismo*, de Marinetti, e em 1916 o do dadaísmo, pelos primeiros encontros no café Cabaré Voltaire. Os artistas desses movimentos, lembremos que surgidos e desenvolvidos no contexto europeu das grandes metrópoles, não raro estavam em contato, seja pelo conhecimento dos trabalhos entre eles, pelas críticas e discussões em jornais e revistas, pelas exposições etc. O que chama a atenção é o cuidado ou mesmo as declarações tácitas de negação de possíveis influências entre os diferentes movimentos, como já mostramos em relação a manifestos futuristas referindo-se ao cubismo. Também o dadaísmo buscou renunciar os conceitos e preceitos artísticos anteriores, como podemos perceber nesse trecho do *Manifesto Dada* de 1918:

Assim dada surge de uma necessidade de independência, de desconfiança contra a universalidade. Os que pertencem a nós, ficam com sua liberdade. Nós não reconhecemos nenhuma teoria. Nós temos o suficiente das academias cubistas e futuristas: laboratórios para pensamentos formais. Faz-se arte para ganhar dinheiro e para acariciar os queridos burgueses? (TZARA, 2005, p. 37-38).

Mesmo com a negação dos contatos e influências entre si, é difícil encontrar análises sobre os movimentos que não consideram ou comparam uns com os outros, pois é na diferença entre eles que tenta-se identificar a essência de cada um. Como tantas vezes já dissemos, da nossa perspectiva queremos mostrar como as discussões e trabalhos com a imagem impulsionaram o surgimento e instituição desses movimentos a partir da relação entre elementos visuais e literários. Para isso, um ponto de partida satisfatório é o cubismo com sua quebra da perspectiva única, tendo como seqüência o futurismo com a inclusão do movimento, dinâmica e velocidade, e o dadaísmo com a total ruptura das fronteiras entre o visual e o escrito. Em relação a este movimento, temos um bom exemplo concreto dessa complexa relação nas fotomontagens, que podem ser compreendidas como uma espécie de “evolução” das colagens cubistas, passando pelas colagens e montagens futuristas para culminar nas experiências dadaístas, muito embora, como mostramos há pouco, esses movimentos negassem os preceitos dos movimentos anteriores.

A fotomontagem tem seu surgimento ligado muitas vezes ao nome de Raoul Hausmann e ao ano de 1918 no círculo dadaísta, e foi usada não só por artistas desse

movimento como também pelos surrealistas, pelos envolvidos com a Escola Bauhaus e com o grupo construtivista na Europa Central e Leste, com objetivos não só artísticos mas também políticos, em especial depois das primeiras experiências nessa área feitas por John Heartfield (JAGER, 1984, p. 12-13). Heartfield praticou intensamente em seus trabalhos a relação imagem x texto, e aplicou seus conhecimentos com muita ênfase na área política após sua conversão para o comunismo (KOPPEN, 1987, p. 116-117).

Demonstração significativa da importância que as fotomontagens tiveram à época no âmbito europeu artístico e, em especial, político e do que representam ainda hoje foi a exposição *Hitler blind – Stalin lahm: Marinus und Heartfield. Politische Fotomontagen der 1930er Jahre* realizada entre agosto e outubro de 2008 no Museum Ludwig, um dos mais importantes de Köln, no estado alemão da Westfália do Norte. Além de fazer uma breve retrospectiva da fotomontagem na arte, a exposição pretendia mostrar e divulgar os trabalhos de cunho político de ambos autores, em especial Marinus, pouco conhecido do público atual.

No artigo *Anarquia visual: para uma história da fotografia* (2008) do catálogo desta exposição, Dewitz (2008, p. 9-19) remonta as primeiras experiências da técnica à David Octavius Hill, logo após o surgimento do *medium* fotografia, e ressalta a importância dos trabalhos de Henry Peach Robinson e Oscar Gustave Rejlander (vide seção 2.2.2 *Incursões artísticas*), bem como o impulso resultante das épocas militares em vista das montagens usadas para registrar como lembrança o tempo de trabalho nas forças armadas, e da popularização dos cartões de visita fotográficos na segunda metade do século XIX.

Já as primeiras fotomontagens de cunho político são apontadas por Dewitz (2008) na série *Crimes de la Comune*, denúncias de Ernest Appert sobre a Comuna Parisiense de 1871. Curioso lembrarmos que no mesmo episódio a fotografia foi usada pela primeira vez pela polícia para reconhecimento dos envolvidos (vide seção 2.2.4 *Fotografia como instrumento e tema do direito*). Com o início da Primeira Guerra Mundial fotografia e fotomontagens foram usadas tanto como propaganda quanto denúncia da guerra, aspecto esse que Marinus e Heartfield viriam a desenvolver posteriormente na França com muita ênfase.



Figura 53: Cartão de propaganda do serviço militar alemão
“Você ainda está tão distante e eu penso em ti todo o tempo”



Figura 54: Edição especial da revista *Italien in Ketten*
A face do facismo, Heartfield, 1928



Figura 55: *Der Krieg*, capa da revista AIZ,
Heartfield, 1933. Composição sobre pintura
de Franz v. Stück



Figura 56: Fotomontagem para revista
AIZ, Heartfield, 1933



Figura 57: Capa final da revista AIZ,
Heartfield, 1933

“Espelho, espelho na parede, quem é o
mais forte de toda a terra?”
“A crise”

Além da intersecção com a pintura do exemplo *Der Krieg*, nesses exemplos de Heartfield podemos perceber uma riqueza de informação possível apenas com a mistura de imagens e textos, além da referência à conhecida história literária no último exemplo. Não são imagens fotográficas nas quais a interferência do artista não é percebida, antes pelo contrário. O objetivo é exatamente mostrar essa modificação seja através da soma de outras fotos ou de outras figuras, ou da manipulação da imagem para torná-la mais impactante. O trabalho de Heartfield de cunho político é bastante incisivo, como podemos ver, e, no caminho do que os dadaístas fizeram em várias obras, ele também busca denunciar o absurdo e o horror da guerra.

Discutindo as participações de Heartfield na revista *AIZ, Arbeiter Illustrierte Zeitung* (Jornal ilustrado dos trabalhadores), Stremmel (2008) comenta o peso político e social das fotomontagens e chama a atenção ainda ao aspecto estético destas. O autor afirma que Heartfield utilizou a força da combinação texto e imagem para modificar a recepção convencional das ilustrações. Referindo-se à riqueza de referências dos trabalhos de Heartfield, Stremmel afirma que

Quando esclarece-se ao observador que não é só sua observação da realidade, mas também a necessidade de revisão das obras de arte reconhecidas\estabelecidas, bem como a partir do momento em que as pinturas usadas são vistas com olhos críticos, então além da interpretação de conteúdo ocorre também uma reflexão crítica sobre o processo de observação (STREMMEL, 2008, p. 181).

Com isso o autor defende uma espécie de mudança e alteração no comportamento de recepção do observador-leitor, no mesmo caminho de Walter Benjamin que já em 1935 afirmou que a maneira de ser das pessoas altera-se a partir das suas formas de percepção (ver seção *1.1 Apresentação do trabalho*). Se à época Benjamin referia-se diretamente à fotografia e à então inaugurada *era da reprodutibilidade técnica*, Stremmel (2008) hoje vê nos trabalhos de Heartfield a mudança das percepções humanas na prática artística política e ideologicamente engajada, prática essa que fundamenta-se tanto na imagem quanto na escrita.

Enquanto o surrealismo francês de Breton produziu *Nadja* (ver próxima seção), no dadaísmo alemão apontamos *Deutschland, Deutschland, über alles: Ein Bilderbuch von Kurt Tuicholsky und vielen Fotografen montiert von John Heartfield* (1929, grifos nossos) como um livro que também trabalha intrinsecamente a relação imagem e texto. O livro foi publicado quase ao mesmo tempo que *Nadja*, e o explicativo subtítulo dá uma boa idéia do conteúdo do livro, mas *montadas*, no caso, refere-se não só a *fotomontagens*, pois das 181 imagens apenas 10 são realmente fotomontagens. Fotografias montadas, para os autores, são diversas imagens retiradas de outros *media* (jornal, revista etc.) e organizadas no livro. Já na imagem da capa encontram-se referências e metáforas com as quais Heartfield pretende fazer denúncias e crítica social (governo, dinheiro, movimentos populares). Embora fotos e textos sejam apresentados em relação intrínseca ao longo de todo o livro, com conteúdo o mais das vezes bastante crítico em relação à política, tanto as fotos quanto os textos possuem autonomia própria, ao ponto das poesias de Tuicholsky terem sido publicadas, posteriormente, sem as imagens. Koppen (1987, p. 217-222) chama a atenção, porém, para o fato de que no caso de *Deutschland, Deutschland, über alles*, bem como no de *Nadja*, o todo é mais representativo do que o conjunto das partes individuais, pois “as ilustração fotográficas estão muito

integradas ao texto e não podem ser consideradas como apenas documentação ilustrativa adicional”. É nesse sentido que o autor compreende ambas obras como combinações de foto e texto nas quais a *informação estética* é função tanto das imagens quanto das letras.

Enquanto para os futuristas as fotomontagens e fotocollagens representavam uma expressão contra a burguesia e contra o passado artístico, para os dadaístas significavam uma ação pró-absurdo, pois que mostravam e significavam imagens irrealis, impossíveis, absurdas. Ao assumir a fotografia como reprodutora da realidade visível, os dadaístas usaram-na o mais das vezes como material de produção para elaborar novas obras coladas (KOPPEN, 1987, p. 106-120).

Seja pela atividade dos artistas, que estarão atuando não apenas em uma só área artística, seja pelo interesse em criar obras a partir de elementos diferenciados, ou melhor, *peças* diferenciadas como que numa moderna e técnica fábrica, podemos perceber nas montagens dadaístas uma mistura de letras e imagens que vai abolir a fronteiras entre ambas. Passa a ser ainda mais acentuada a combinação entre figuras e letras que já havia sido iniciada pelo futurismo (FAUST, 1977), e *media* visuais não são mais separados da literatura, pelo contrário, esta é incorporada através da inclusão de letras, frases e até parágrafos inteiros nas obras artísticas, como podemos perceber nos seguintes exemplos, todos de artistas bastante representativos do dadaísmo alemão:



Figura 58: *Dada-merika*, George Grosz e John Heartfield, 1919

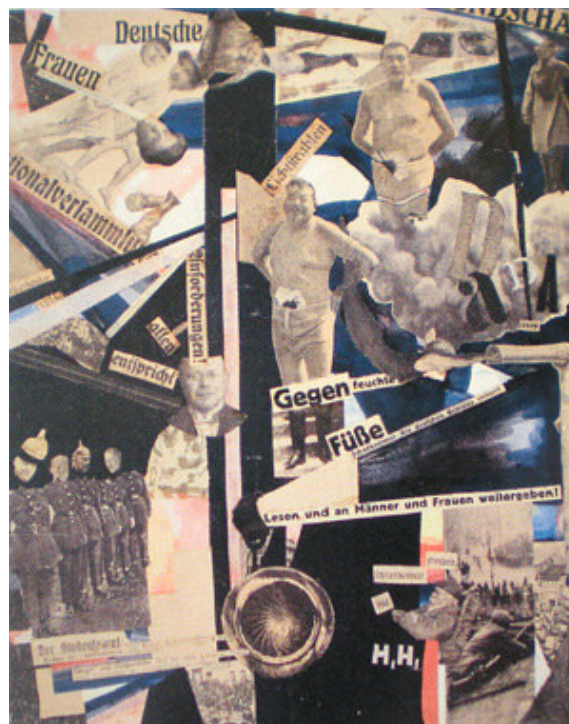


Figura 59: *Dada-Runschau*, Hannah Hoeh, 1919



Figura 60: *Blue Bird*, Kurt Schwitters, 1922



Figura 61: *ABCD*, Raul Hausmann, 1923

Essas obras, assim, passam a transitar nem só na literatura, nem só na pintura, mas numa intersecção entre ambas. É nesse sentido que Bürger, em sua *Teoria da Vanguarda* (2008), identifica esses trabalhos como não-orgânicos, que de certa forma rejeitam uma totalidade em detrimento da complexidade de elementos heterogêneos (ver seção 3.4 *Perspectivas teóricas sobre a vanguarda*). Koppen (1987, p. 210), por sua vez, considera as colagens e montagens dadaístas os primeiros esforços sérios de interserção entre fotografia e literatura que criam uma *relação estética*; contudo, sem ignorar a contribuição das letras, classifica essas obras como mais pertencentes às artes visuais do que à literatura.

O objetivo de utilização de materiais na arte como é defendido no *Manifesto Dadaísta* do grupo berlinense (“*Dada quer o uso de novos MATERIAIS NA PINTURA*”, citado anteriormente), é intensificado neste texto de apresentação de Wieland Herzfelde da feira DADA, em 1920:

Da apresentação da Primeira Feira Internacional Dada

A pintura tinha primeiramente o objetivo declarado de observação dos homens, das coisas — paisagens, animais, construções e assim por diante — que ela mesma não podia conhecer com seus próprios olhos para interferir/mediar. Hoje a fotografia e o filme tomaram para si essa função e solucionaram-a incomparavelmente melhor do que os pintores de todos os tempos.

Mas a pintura não se extinguiu com a perda desses objetivos, e sim procurou novos. Desde de então deixam-se todos os tão diferentes esforços artísticos apontarem para uma tendência geral que é emancipar-se da realidade (HERZFELDE, 2005, p. 146-147).

E logo após:

Os dadaístas falam: se antes a quantidade enorme de tempo, amor e esforços na pintura de um corpo, uma flor, um chapéu, uma sombra e assim por diante foram parentes, agora nós só precisamos pegar uma tesoura e cortar o que precisamos das pinturas e exposições fotográficas dessas coisas; tratam-se de coisas baixas/pequenas, assim nós não precisamos expôr, mas sim pegar os objetos mesmos, por exemplo canivete, cinzeiro, livros etc., coisas altas/elevadas, que são corretamente pintadas nos museus de arte antiga, mas apenas pintadas (HERZFELDE, 2005, p. 147).

As imagens que mostramos anteriormente evidenciam a prática de propostas como essas. Não mais se usa apenas o pincel, apenas a caneta ou apenas a máquina fotográfica. Quebrando paradigmas e ultrapassando fronteiras da arte tradicional, os dadaístas defendem a mistura complexa de diversas formas e expressões, de diversos métodos e diversos elementos montados na obra final.

Raul Hausmann (apud BEYME, 2005, p. 487) foi quem declarou, em entrevista um ano antes da sua morte em 1970, que a pintura não existia mais e ninguém precisava dela, e que em oposição a isso a colagem podia fazer outras coisas. E é Tzara quem propõe uma forma de criação que combina não só colagem e a inclusão de novos materiais na literatura mas também os princípios dadaístas do acaso e do *nonsense* (com uma boa dose de absurdo e ironia) na sua “receita” de criação poética:

Para fazer um poema dadaísta

Pegue um jornal.

Pegue uma tesoura.

Escolha no jornal um artigo que tenha o comprimento que você quer dar à sua poesia.

Recorte o artigo.

Então com cuidado recorte cada palavra que forma esse artigo e coloque todas as palavras num saco.

Agite delicadamente.

Retire uma pedaço depois do outro.

Copie conscienciosamente na seqüência em que foram tirados.

A poesia se parecerá com você.

E com isso vocês serão escritores infinitamente originais, como também pessoas de sensibilidade incompreensível (TZARA, 2005, p. 266).

Sua receita é bastante citada até hoje como modelo de trabalho criativo dadaísta, tendo recebido inclusive uma versão eletrônica, em 1999, do professor e pesquisador Alex Primo, especialista em internet. Ao apresentar *Antimecanismo*, um programa virtual e

interativo que construiu como modelo da proposta de Tzara, Primo comenta os preceitos dadaístas e sua adequação ao mundo virtual da internet:

Ao serem colocadas todas as palavras recortadas em um saco, os fragmentos serão mais uma vez reaproximados, mas em um novo ordenamento e em diferentes planos. Ao ser agitado o saco, as proximidades e afastamentos entre cada pedaço do texto original serão alteradas randomicamente. Poderia, paradoxalmente, dizer-se que no interior do saco em agitação as palavras não teriam nenhuma ordem entre si, ou, pelo contrário, contra-argumentar-se que estariam compondo breves seqüencialidades que logo dão lugar a outras enquanto o saco é agitado. [...] Logo, poderia se falar em não-linearidade ou seria melhor pensar em multi-seqüencialidade? Uma coisa é tratar de ausência de qualquer seqüência, outra é supor diversos ordenamentos possíveis (PRIMO, 2008).

Sua observação final parece bastante adequada aos objetivos dadaístas de destruição das normas e da lógica tradicionais ao mesmo tempo que oferece novas leituras e questionamentos da arte. Com esses objetivos de abolição das regras e negação do sentido, tanto o novo quanto o não-artístico, ou melhor, o não reconhecido pela instituição arte estabelecida, interessavam como meios artísticos para os dadaístas. Em princípio, não havia fronteira nítida entre as artes, e alguns, como Arp e Schwitters, produziram obras por diversos métodos. Considerando isso, Müller e Wenzelburguer (2006, p. 123-124) identificam a “forma de produção particular do dadaísmo” como uma mistura de produção teatral, palestra, figura, cartaz, show, cabaré (teatro), leitura de poesia, apresentação e revista, ou, como foi resumido no Dada-Almanach: *Dada é a ação criativa em si mesma*.

Figura importante do movimento dadaísta, Marcel Duchamp foi um dos que levou ao extremo essa abolição de regras e de sentidos artísticos no caminho de apresentar como arte o que assim lhe parecesse. Dessa forma, desenvolveu os *ready mades*, que podem ser resumidos como a recolocação de objetos industrializados, objetos esses considerados normalmente não-artísticos, em espaços e propostas relacionadas diretamente com a arte. Exemplo mais recorrente é o envio de um louça sanitária, um mictório branco apenas “assinado” pelo artista como R. Mutt e denominado *Fonte*, a uma exposição artística.

Não vamos nos deter em discussões sobre suas propostas, mas ressaltamos que uma das obras bastante citadas de Duchamp tem referência direta com as primeiras experiências fotográficas, qual seja *Nude Descending a Staircase #2*. Nesta pintura, podemos identificar claramente a inserção de movimento e dinâmica, e é fácil percebermos a semelhança com as experiências do século anterior:

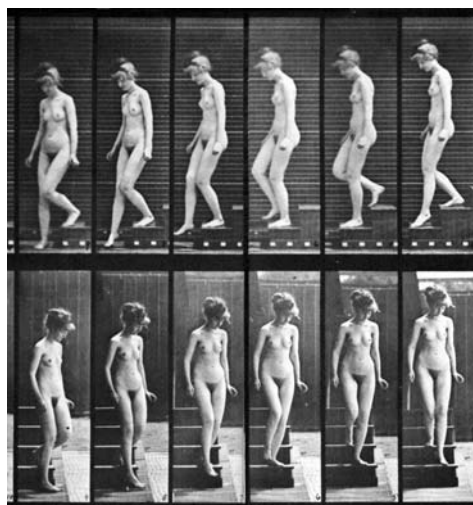


Figura 62: Testes fotográficos de Muybride, final do século XIX



Figura 63: Quadro *Nude Descending a Staircase #2*, Marcel Duchamp, 1912

Esse quadro de Duchamp também serviu de referência para outros artistas expressarem-se em formas artísticas como a poesia (X. J. Kennedy escreveu *Nude Descending a Staircase: Poems, Songs, a Ballad* em 1961), o teatro (a peça *1913 or Nude Descending a Staircase* não faz referência apenas no título, mas também no enredo de suspense que sugere diversas inspirações que Duchamp teria usado para pintar o quadro) e a música (a banda inglesa Apollo 440 lançou o álbum *Dude Descending a Staircase* em 2003), entre outras, bem como foi bastante recorrente para diversas pinturas e fotografias de outros artistas. A conhecida foto abaixo, por exemplo, foi feita em 1952 para a *Life Magazine* por Eliot Eliofson com o próprio Duchamp descendo uma escada:



Figura 64: Foto de Eliot Eliofson, 1952

Embora os trabalhos de Duchamp sejam passíveis de interpretações das mais variadas, em nossa perspectiva queremos apenas demonstrar suas referências a estudos e trabalhos fotográficos pioneiros e, em especial, assinalar a busca pelo questionamento da arte, suas instituições e seus pressupostos. Tratar mercadorias produzidas em série como um *objeto de arte*, além de ironizar e debochar da própria arte busca também quebrar paradigmas desde há muito estabelecidos.

Esse aspecto de destruição de fronteiras, fronteiras entre os gêneros e as formas artísticas, entre a arte, a técnica, a indústria e a sociedade, bem como o objetivo do não-sentido dadaísta pode ser exemplificado em forma e conteúdo de obras como essa, um anúncio do *Der Dada N. 2*, de Berlim, de 1919:



Figura 65: Anúncio do *Der Dada N. 2*, 1919

“O que é dada? Uma arte? Uma filosofia? Uma política? Um seguro de incêndio?
 Ou: religião de governo? Dada é realmente energia? Ou não é nada, isto é, tudo?”

Porém, o não-sentido dos dadaístas, como afirmam Müller e Wenzelburguer (2006), não deve ser considerado anti-intelectual, mas sim abstrato. A abstração teve dois sentidos principais para os artistas do dadaísmo: libertação da individualidade, como uma forma de desapego à representação fidedigna da realidade em detrimento da visão subjetiva, e decomposição ou destruição do mundo, através de diferentes perspectivas sobre temas já conhecidos (SCHMITT, 1992, p. 19-20). Essa perspectiva abstracionista é facilmente identificável não só nos trabalhos por assim dizer literários nem só nos fotográficos, mas é uma marca constante em diversas manifestações artísticas do dadaísmo.

Müller e Wenzelburguer (2006, p. 126-127) apontam dois descobrimentos fundamentais dos dadaístas: em primeiro lugar, a percepção e o uso do potencial estético

material da língua. Por acreditarem que a língua falada não era só som e ritmo, mas também um fenômeno “motor, mímico e gestual”, os dadaístas investiram, além dos usos ricamente visuais, vide imagem anterior, em “pequenas cenas de recitações com máscaras, vestimentas e movimentos”. É o que Lindemann (2001), baseado em Bakhtin, identifica com o *aspecto carnavalesco* das manifestações dadaístas. Em segundo lugar, o interesse despertado pela arte primitiva africana, iniciado pela sueca Ellen Key já em 1900 com *Das Jahrhundert des Kindes* e intensificado por Carl Einstein com a obra *Negerplastik*, de 1915, muito embora traços da arte africana podem ser encontrados já nas pinturas de Picasso, como vimos na seção 3.2.1 *Cubismo*. Da parte dos dadaístas, Hans Arp antes de todos transformou motivos e maneiras de fala primitivas em poemas infantis, e Tristan Tzara traduziu e imitou *Negerplastik* em suas obras, nas quais mais importante do que o conteúdo eram “os cantos, as falas e as danças dos processos cotidianos ou rituais mágicos” (MÜLLER E WENZELBURGUER, 2006, p. 126).

Os autores (2006, p. 126-128) chamam a atenção ainda para outra descoberta dadaísta pela qual os artistas tinha muito orgulho, o *Poème simultan*, cuja evolução levaria aos “jogos artísticos” de “voz e som, sílabas e palavras artificiais, letras, cifras e sinais gráficos”. E concluem que os dadaístas pretendiam com esses experimentos mostrar uma nova realidade, mas na prática provaram uma radicalidade jamais vista entre realidade e possibilidades do uso da língua.

Enquanto a simultaneidade era considerada pelos futuristas como uma expressão figurativa do presente moderno, para os dadaístas era muito mais uma “confrontação caótica de vários fenômenos incompreensíveis e incompatíveis, da qual o homem era uma das partes” (BRANDT, 1995, p. 136).

O método do *Poème simultan*, por exemplo, usava três ou mais vozes combinadas, ou acompanhadas, de barulhos diversos. O que Hugo Ball (apud BEST, 2000, p. 291) vai considerar como “a devoração do homem para evidenciar o processo mecânico” tanto demonstra o interesse pela indústria e seus aspectos de produção mecânica e serial, quanto a negação da *imitatio naturae* ou mesmo do homem como artista, bem como a negação da própria arte. Essa busca pela evidência do processo mecânico de certa forma tem seu correspondente nas artes visuais através das fotomontagens dadaístas, que buscavam a junção de diferentes elementos visuais e textuais em uma só “obra”, num processo de criação facilmente comparável à essa produção serial e industrial da época.

Avaliando o surgimento do *Poém simultan*, Faust afirma que essa forma artística é resultado de uma produção artística mista que recoloca a fala em outra instância, sem deixar de reconhecer certa intersecção (ou influência) com o visual:

O poema simultâneo pode servir de exemplo de como as artes se transformam, como os artistas produzem uns com os outros e desenvolvem uma nova forma de arte que só existe no momento da apresentação. [...] O poema simultâneo é alcançado como uma forma literária relacionada à língua falada novamente e que precisa tanto do público e sua reação quanto da realização através da fala, gestos e mímica. [...] O poema simultâneo apresenta-se tanto na tradição da arte visual (Picasso, Braque, Picabia, Duchamp-Villon, Delaunay) quanto na literatura (Villiers de l'Isle Adam, Mallarmé) (FAUST, 1977, p. 169).

Assim, não se trata de um poema tradicional que pode ser simplesmente *lido* pelo receptor-leitor, mas sim um poema que deve ser *assistido* pelo público para que seja recebido na sua plenitude de obra artística. Além disso, não podemos ignorar a importância que teve o aspecto visual em grande parte das obras dadaístas, mesmo aquelas em que a visualidade, via de regra, não era considerada como parte da obra em si. No caso, referimo-nos às *poesias optofonéticas* que o dadaísta berlinense Raoul Hausmann desenvolveu.

Nas *poesias optofonéticas*, tão ou mais importante do que o sentido era o apelo visual e acústico, num gesto que Schlichting (1995, p. 328-9) denomina como *relativização da escrita*. O autor ainda chama a atenção para o fato de que este é outro exemplo no qual a característica de simultaneidade está presente nas obras dadaístas, bem como nas *Lautgedichte* de Hugo Ball.



Figura 66: Poesia optofonética *kp'erioUM* (*Optophonetisches Gedicht*), Raul Hausmann

Outra forma artística relevante que buscava a recolocação da fala e da poesia foi exatamente a *Lautgedicht*, que Hugo Ball desenvolveu para suas apresentações no Cabaré Voltaire. Em certa medida semelhantes às poesias optofonéticas, as *Lautgedichte* eram, como Ball (2005a, p. 27) mesmo denominou, “versos sem palavras” que seriam um “novo gênero de verso”. Nelas, o poeta não priorizava apenas o conteúdo literário, mas também, e em especial, o apelo sonoro e fonético que seus versos produziam. Dessa forma, o mais das vezes não se tratavam de textos ou palavras conhecidas, mas sim uma mistura caoticamente organizada de letras, sílabas e fonemas produzidas especialmente para serem lidas — ou apresentadas — ao público. Em seu diário do Cabaré Voltaire, Ball registra o invento e sua primeira apresentação, inclusive com a descrição da roupa, ou melhor, da fantasia especialmente confeccionada para a manifestação:

Eu descobri um novo gênero de versos, “versos sem palavras” ou *Lautgedichte*, nos quais o balanço das vogais só é escolhido e distribuído depois da avaliação das frases. Hoje à noite eu li os primeiros versos. Para isso eu construí uma fantasia. (*seguem descrições...*)

Eu coloquei uma estante de notas frente ao público em cada um dos três lados do palco e a seguir coloquei meu manuscrito pintado com caneta vermelha, e apresentei às vezes em uma, às vezes em outra estante.

Como Tzara já sabia da minha preparação, foi uma autêntica pequena estréia. Todos estavam curiosos. Assim eu deixei-me levar no escuro do palco, pois vestido de “coluna” não podia andar, e comeci devagar e alegre:

gadji beri bimba
glandridi lauli lonni cadori
gadjama bim beri glassala
glandridi glassala tuffim i zimbrabim
blassa galassasa tuffim i zimbrabin... [...] (BALL, 2005a, p. 27-28).

Faust (1977, p. 162-164) compreende o surgimento da *Lautgedicht* como uma proposta de Ball de uma nova literatura que confrontasse a língua, o idioma, a fala, tanto quanto confrontasse a arte dominante tradicional, numa espécie de poema abstrato de formas elementares. Além disso, afirma que as *Lautgedichte* sofreram forte influência do cubismo e do futurismo, e que, conforme o próprio Ball declarou à época, o objetivo principal era uma nova forma de obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*).

De modo geral os dadaístas parecem ter bastante consciência da potencialidade que os *media* da época tinham, e por isso buscaram utilizá-los contrariando os “simples” usos anteriores, sempre negando a arte burguesa instituída e em busca da transposição das fronteiras através de novos usos e intersecções artísticas. Isso pode ser observado em seus próprios registros, como esse fragmento do *Manifesto de Abertura da Primeira Noite DADA*, lido por Hugo Ball:

Eu leio versos que não pretendem mais do que isso: dispensar a linguagem. [...] Depende da ligação e de ela ser um pouco interrompida. *Eu não quero palavras que os outros descobriam. Todas as palavras os outros descobriam. Eu quero meu próprio absurdo*, e além disso vogais e consoantes que correspondam a ele. Se uma variação tem sete centímetros, eu também quero palavras que meçam sete centímetros (BALL, 2005b, p. 35, grifos nossos).

Ou ainda, e mais especialmente, nas anotações do diário de Ball (apud SCHLICHTING, 1995, p. 331) sobre a situação e relação entre arte e *media*: “dança absoluta, poesia absoluta, arte absoluta — : claro é que o mínimo de impressão basta para provocar extraordinárias formas figurativas. Todo o mundo tornou-se medial [...]”.

Nesse sentido, podemos identificar nas práticas dadaístas a redução ou uma espécie de “enxugamento” das expressões artísticas aos seus respectivos núcleos, às suas bases primárias, às formas de expressão em detrimento do conteúdo: a pintura priorizou as cores, e não os objetos mostrados; a fotografia abstrata buscou representar formas e espelhamentos, e não o exterior mimético; o filme priorizou a montagem em detrimento das histórias; e a escrita foi trabalhada no sentido de priorizar as qualidades óticas e acústicas, ao invés das frases e dos significados gerais e específicos.

Mais evidências dessa redução às bases em relação à literatura e à escrita podemos encontrar nos diferentes usos que os dadaístas fizeram das letras e caracteres. Em diversas obras foram utilizadas fontes e tamanhos especiais para não só transmitir certo conteúdo literário, mas também transmiti-lo com um apelo visual que, ao mesmo tempo que podia ultrapassar fronteiras entre expressões artísticas literária e visual, podia causar no público diferentes reações. A poesia optofonética *kp'erioUM* de Raul Hausmann citada anteriormente, também aqui nos serve de exemplo.

No mesmo sentido da redução ao fundamento da obra artística, a leitura desempenhava importante papel por acrescentar ainda mais significado, mesmo que não especificamente definido, à obra, como o poema *Cigarren*, de Kurt Schwitters, cujas letras e fonemas têm importante significado no e cujo último verso era cantado:

Cigarren (elementar)

Cigarren
 Ci
 garr
 ren
 Ce
 i
 ge
 a
 err
 err
 e
 en
 Ce
 CeI
 CeIGe
 CeIGeA
 CeIGeAErr
 CeIGeAErrEr
 CeIGeAErrErr
 CeIGeAErrErr
 ErrEEn
 EEn
 En
 Ce
 i
 ge
 a
 err
 err
 e
 en
 Ci
 garr
 ren
 Cigarren (Der letzte Vers wird gesungen.)

Figura 67: Poema *Cigarren*, Kurt Schwiters

“(O último verso é cantado)”

O uso de texto como forma de expressão recolocada em atitude vanguardista teatral pode ser exemplificado também com a leitura da lista telefônica de Paris por Tzara em forma de poesia. Neste caso, é muito mais na ação do artista que se encontra a sua arte, enquanto a escrita é uma das ferramentas utilizadas. E a ação é pautada, como não poderia deixar de ser, pelo absurdo e *nonsense* característicos do dadaísmo.

É através desse absurdo e *nonsense* que o movimento dadaísta questiona a vida racionalmente organizada. O dadaísmo substituiu o *niilismo da cultura estética* na direção de uma nova forma de niilismo, que colocava em questão não só a cultura mas toda a situação humana (HAUSER, 1953, p. 488). Ou seja, era a negação das formas artísticas anteriores, era a busca de uma nova expressão não pela reprodução do exterior concreto, mas através da deformação das formas, das cores, dos sons etc. Nesse sentido, a fotografia também deveria ser deformada na busca dessa desorganização.

Sem querer diminuir a importância do uso da fotografia no dadaísmo, tanto Scharf (1974, p. 299) quanto Beyme (2005, p. 485-486) lembram que esses usos já haviam sido experimentados amadoramente por outros fotógrafos nos primeiros anos da fotografia. Na

vanguarda, porém, imagens fotográficas não-miméticas são produzidas e, também importante, *recebidas* como inovações artísticas. Há que se registrar ainda os usos semelhantes que fizeram da fotografia tanto Christian Schad, desenvolvendo as *schadografias*, quanto Man Ray com suas *rayografias* e Moholy-Nagy com seus fotogramas, todos em busca de imagens não-fotográficas através da abstração. Embora a “descoberta” do fundamento básico desses processos fotográficos seja até hoje ainda uma questão não esclarecida, mais interessante e produtivo é notarmos as semelhanças estéticas entre as propostas dos três fotógrafos.

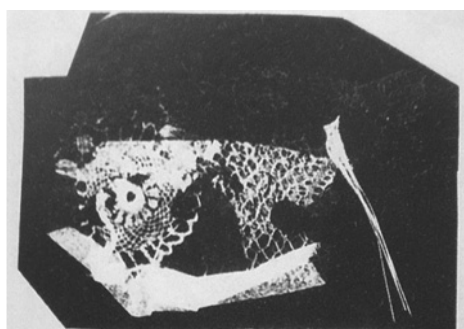


Figura 68: Schadografia, Christian Schad, 1918

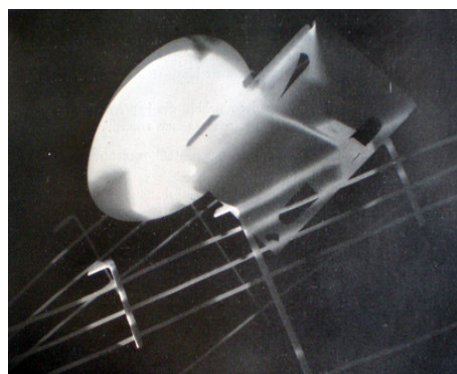


Figura 69: Fotograma, Moholy-Nagy, 1925



Figura 70: Rayografia, Man Ray, 1925

Schadografias são imagens criadas a partir da exposição de papéis fotossensíveis à luz, tendo objetos entre eles, o que resulta em imagens monocromáticas nas quais é possível visualizar formas e volumes de objetos, mas nem sempre reconhecendo-os. Ou seja, é a aplicação do fundamento e do método fotográfico sem o uso da câmera. Schmitt (1992, p. 14; 47-49) vê nas imagens de Schad a conjugação de vários objetivos dadaístas: era um método experimental, um novo *medium*, uma nova forma de expressão artística. a aplicação do princípio do acaso, pois o artista não tinha como prever exatamente o resultado final; e a eliminação da intervenção do artista em detrimento de um processo técnico-mecânico. Conforme a autora, o processo de Schad não era exatamente abstrato, mas não-objetivo, não-concreto, e buscava a autenticidade dos objetos reais, a expressão concreta da realidade.

Em seus experimentos, Moholy-Nagy desenvolveu os fotogramas, e Man Ray, por sua vez, as chamadas *rayografias*, experiências fotográficas que mostravam a superfície dos objetos em contraste de luz e sombra, também semelhantes ao processo de Schad. Man Ray ainda fez uso intenso da técnica do *retouche*, alterando imagens fotográficas de modo que a intervenção normalmente pudesse ser identificada sem muito esforço ao mesmo tempo que,

ao contrário das fotomontagens e fotocolagens, as imagens mantinham o aspecto geral de uma fotografia comum.

Koppen (1987, p. 117-120) aponta os trabalhos de fotomontagem e fotocolagem de Man Ray, Marx Ernst, André Breton e outros, não só como fruto da necessidade de novas formas de expressão mas também como resultado do trânsito dos artistas em diferentes áreas que as suas especialidades, numa espécie de *coletividade artística*. Além disso, o autor afirma que o surrealismo deu seqüência aos trabalhos fotográficos de montagem e colagem dos dadaístas nessa relação texto x imagem, inclusive com a comparação da fotomontagem com a escrita automática pretendida por Breton, nas quais ele buscava uma visão do subconsciente humano (ver seção seguinte).

Parece-nos evidente, e estamos tentando mostrar nas nossas colocações, que as vanguardas dedicaram-se muito mais a novas formas de expressão artística do que à manutenção dos usos tradicionais dos *media* conhecidos. Nesse sentido, os vanguardistas não pretenderam expressar-se através do *medium* livro como até então havia sido feito. Se o surgimento da fotografia, no século XIX, causou uma revolução nas artes visuais no sentido de impulsionar a tendência realista de apresentar o exterior visível concreta e fidedignamente, e se essa tendência foi assimilada pela literatura da época com maior ou menor ênfase, não há como essa mesma forma de literatura “tradicional” ser apropriada ou utilizada por artistas que buscavam negar as formas de expressão artísticas reconhecidas como tal.

Não queremos afirmar com isso que nenhuma obra significativa foi expressada em livro pelos vanguardistas, mas sim que a escrita parece ter sido mais usada ou como ferramenta em outros tipos de *media* também escritos como jornais, revistas e, em especial, manifestos; ou em novas expressões literárias como as *Lautgedichte*; ou como peça/elemento fundamental para novas formas de expressão como as montagens e colagens, que fizeram uso intenso de letras, frases e parágrafos inteiros em *media* visuais, abolindo de vez as fronteiras entre ambos *media*.

Do resumo de Schmitt sobre a produção dadaísta podemos ter uma boa idéia dos resultados alcançados pelos artistas desse movimento:

No lugar da teoria estava o experimento. Ao invés de regras rígidas, tinham-se novos materiais. Não mais se pintava, mas sim colavam-se e pregavam-se as figuras; não mais se fotografava, mas sim iluminava-se o papel fotográfico diretamente; desintegrou-se a construção da frase e da língua e foi-se para a *Lautgedicht*, não se mais apresentava o que se via, mas sim colocavam-se os elementos individuais em uma fotocolagem para uma nova realidade descoberta mais verdadeira (SCHMITT, 1992, p. 11).

Como vimos, no dadaísmo as manifestações (apresentações, leituras e outras) foram praticadas intensamente como possibilidade de exibição de diversas formas artísticas (pinturas, colagens, montagens, poemas etc.), num misto confuso e caótico característico do movimento. Essas produções artísticas dadaístas, que mantêm características de não-sentido, absurdo e ironia, são marcadas não só por esse misto de formas artísticas mas também por fortes apelos visuais e fonéticos, vide a produção poética. A fotografia dadaísta, por sua vez, foi desenvolvida negando o preceito de *imitatio naturae* no sentido da abstração, do irreal e do acaso, como vimos nas produções fotográficas de Man Ray, Schad e Moholy-Nagy que recriaram antigas ou produziram novas “técnicas fotográficas” que não fossem no caminho da reprodução mimética do exterior visível. Além disso, são extremamente importantes os trabalhos de fotomontagens e fotocolagens dadaístas, nos quais podemos observar pela primeira vez uma intrínseca relação entre imagens e letras objetivando aquilo que Koppen (1987) chama de uma “informação estética” combinada entre ambos. Nas manifestações artísticas dadaístas, o conceito tradicional de artista era negado em detrimento da noção de engenheiro na busca por características ou referências à produção serial, técnicas, industriais, e, enfim, modernas.

Em nossas colocações, também demonstramos por parte dos dadaístas a negação dos preceitos vanguardistas anteriores concomitante e paradoxalmente à manutenção de algumas das características dos movimentos cubista e futurista, como essa própria negação, influências estéticas, uso de manifestos etc. Por outro lado, mostramos que esses movimentos não podem ser considerados de todo homogêneos, em que pese suas diferenças político-ideológicas e posições frente à guerra.

Com o fim da Primeira Guerra Mundial, o movimento dadaísta lentamente se dissolveu, e é na França, especialmente com a participação de André Breton, que poderemos perceber uma certa continuidade dos trabalhos dadaístas até a instituição do surrealismo, assunto da nossa próxima seção.

3.2.4 Surrealismo

Em suas análises e comparações entre o teatro futurista, dadaísta e surrealista, Brandt (1995) compreende o surgimento do surrealismo a partir de uma curta retrospectiva à dissolução ou separação do movimento dadaísta, o que nos parece bastante adequado. Com o fim da guerra muitos artistas puderam enfim retornar aos seus países de origem divulgando, ainda mais, o dadaísmo. Em Paris, o movimento já era bastante conhecido através da revista

DADA, e especialmente André Breton e Guillaume Apollinaire estavam bastante impressionados com a atuação dadaísta. Foi em 1920, ainda antes do “fim” do movimento, que Tzara levou definitivamente o dadaísmo a Paris. Lá, a revista *Litterature*, fundada em 1919 por Breton, Philippe Soupault e Louis Aragon, contando ainda com colaborações de Apollinaire, Paul Valéry e outros escritores, tinha o objetivo de refletir sobre a arte e a situação dos artistas contemporâneos. Ao propor, por exemplo, a questão “Por que você escreve?” para escritores conhecidos à época, publicando as respostas nas edições seguintes, os editores da revista *Litterature* buscavam não só motivos para a literatura, mas para a arte em geral. Muitos dos colaboradores da revista demonstraram grande interesse pelo dadaísmo, e cada vez mais este movimento difundia-se e era aceito no âmbito parisiense e francês.

É inegável a intrínseca relação e forte influência que as pesquisas de Sigmund Freud tiveram não só com as origens como a todo o desenvolvimento do surrealismo. Com a “busca pelas origens e motivos das ações humanas” os surrealistas alcançaram uma “transformação e ampliação da noção de mundo” (BRANDT, 1995, p. 51), e através da explicação e compreensão racional do lado irracional do ser humano aspiravam a uma revolução do pensamento e, por conseguinte, da arte.

Das pesquisas iniciais sobre o inconsciente também surgem as primeiras experiências de Breton e Soupault com a escrita automática em busca de textos que expressassem o fluxo de pensamento sem as censuras habituais da lógica e da razão. Não é mais o acaso que rege a produção artística como ocorrido frequentemente com o dadaísmo, mas sim o lado não-consciente dos artistas.

Há que se registrar que o método da escrita automática foi bastante utilizado pelos surrealistas sempre com o objetivo de expressar as “idéias” do campo irracional (o lado não-conhecido) do ser humano. Atenção especial devemos ter com o romance *Nadja*, de 1928, escrito por André Breton, figura central do surrealismo. O texto é um dos mais conhecidos entre os elaborados através da escrita automática. Nossa atenção, porém, deve-se ao fato de que o livro é ilustrado fotograficamente mostrando lugares e objetos relativos à história, e outros sem ligação aparente. Teceremos mais comentários sobre as fotos e a narrativa de *Nadja* a seguir.

André Breton, que fora estudante de medicina antes da guerra e tivera em contato com as teorias psicanalíticas, aprofundou seus conhecimentos na área com atenção especial às teorias de Freud. Em março de 1922 a revista *Littérature* propôs aos leitores a questão *Que faites-vous lorsque vous êtes seul?* (O que você faz quando está sozinho?), uma entrevista de

Breton com Freud e o primeiro exemplo de narrativa onírica, também de Breton, e com isso o surrealismo apresentou-se efetivamente ao público.

Os métodos de estudo e criação surrealistas empregavam desde experimentos coletivos de hipnose e pesquisa do sono, como forma de externar o inconsciente do pensamento humano, a novos métodos como a escrita automática ou jogos que priorizassem o irracional, como os escritos conjuntos nos quais o “escritor da vez” não sabia o que o anterior havia escrito resultando em conteúdos o mais das vezes sem nexos mas carregados de significado para esses artistas. Foi numa das primeiras atividades de “escrita conjunta”, aliás, que resultou a conhecida poesia “*Le cadavre – exquis – boira – le vin – nouveau*” (O cadáver esquisito beberá o vinho novo.) (BRANDT, 1995, p. 52).

Chama nossa atenção a referência já citada neste trabalho que Breton fez na introdução da primeira exposição parisiense de Max Ernst, na qual ele relaciona, quase que comparando, os *media* fotográfico e literário: “A invenção da fotografia deu um golpe mortal nos antigos modos de expressão, tanto na pintura quanto na poesia, na qual a escrita automática que começou no fim do século XIX é uma verdadeira fotografia do pensamento” (apud JARGES, 1984, p. 3). É fácil lembrarmos de Zola (vide seção 2.4.3 *Aproximações entre ciência, fotografia e literatura*), que defendia a transposição de procedimentos empíricos e científicos de observação, cujo exemplo maior era a fotografia, para a literatura. Por mais que os objetivos de ambos fossem diferentes, de certa forma Breton também parece seguir esse caminho, buscando pelo método da escrita automática colocar suas idéias no papel de forma técnica e direta, sem a intervenção subjetiva ou racional do artista, resultando na reprodução fiel e não manipulada da imaginação intelectual do homem moderno.

A atuação dos surrealistas foi bastante intensa através dos jornais e revistas, onde os artistas podiam escandalizar o público mantendo-se distante deste ao mesmo tempo. Não era mais por meio de apresentações teatrais, como no futurismo, ou eventos chocantes, como no dadaísmo, que os artistas do surrealismo mostravam seus trabalhos, mas sim colocando questões para seus leitores intelectuais como “armadilhas aparentes para o intelecto”, conforme definição de Brandt (1995, p. 58-62). Outro exemplo dessas questões é a pergunta colocada pela revista *Littérature* em 1924: *Le suicide est il une solution?* (O suicídio é uma solução?).

Retrocedendo brevemente para elucidarmos os caminhos percorridos, relatamos que após a ida de alguns dadaístas de Zurique à Paris mas ainda antes do estabelecimento do surrealismo certas divergências lentamente foram surgindo entre os artistas neste novo grupo que com muita cautela poderíamos chamar de “dadaísmo francês”. Aos poucos ocorreu o

mesmo já observado em Zurique, e as atuações destes dadaístas franceses, incluindo Tzara, tornaram-se quase um estereótipo. As provocações, o não-sentido e os absurdos dos artistas para o público tornaram-se ações esperadas, e dessa forma perderam o sentido de ser. Então, dois grupos formaram-se em Paris, o de Tzara e simpáticos ao dadaísmo, e o grupo de Breton e Aragon que seguiu na direção do surrealismo.

É deste grupo que vai surgir um dos expoentes da produção surrealista, o livro *Nadja*. Numa espécie de diário de alguns dias de outubro de 1926, o autor-narrador André Breton relata sua “convivência” com uma mulher misteriosa encontrada ao acaso na multidão parisiense. É o mesmo acaso, por vezes realmente casual, por vezes “objetivo”, conforme a definição do próprio Breton, que faz com que ambos encontrem-se seguidamente. Paris, aliás, não é retratada como a metrópole moderna e industrial que era, pois muitos dos acontecimentos são relatados em locais por assim dizer marginais: ruas e travessas pouco movimentadas, locais de pequenos comércios, um “mercado de pulgas”, praças e parques freqüentados por prostitutas e cartomantes, e não intelectuais ou burgueses da alta classe parisiense. Na opinião de Brandt (1995, p. 57), as estradas e ruas representavam para os surrealistas objetos de observação, “palcos” onde atores e espectadores estavam ao mesmo tempo, representando, atuando e assistindo de forma ativa e passiva.

Ao longo da narrativa de *Nadja*, são colocadas diversas perguntas tanto pelo narrador quanto pela própria Nadja, perguntas essas que o mais das vezes ficam sem respostas satisfatórias. Por sua vez, ela oferece, em forma de “presentes”, frases e indagações que perturbam o narrador, bem como descrição de imagens por ela visualizadas ou mesmo desenhos que, por sinal, também ilustram o livro.

Ao mesmo tempo que relata os eventos como realmente acontecidos, o autor também divaga em trechos semelhantes a fluxos de consciência e narrativas oníricas.

De qualquer forma, se o romance foi realmente elaborado a partir da escrita automática, o mesmo não acontece em relação às fotografias inseridas no texto. Sem entrar no mérito das qualidades estéticas ou fotográficas das imagens, registramos apenas que são imagens nas quais pode-se perceber um apuro técnico de captação, como iluminação, enquadramento etc., lembrando ainda que são registros feitos por diferentes fotógrafos, inclusive Man Ray e o próprio autor do livro.

A primeira edição foi publicada em 1928 e continha 44 imagens, número esse que não se manteve estável nas edições seguintes, as quais contaram com mais imagens inseridas em outra ordem. No prefácio da edição de 1962, Breton afirma que as imagens

serviam para economizar ou evitar longas passagens demasiadamente descritivas. Lembremos que uma das propostas do *Manifesto Surrealista* foi exatamente evitá-las:

E as descrições! Nada se compara ao seu vazio; são superposições de imagens de catálogo, o autor as toma cada vez mais sem cerimônia, aproveita para me empurrar seus cartões postais, procura fazer-me concordar com os lugares-comuns (BRETON, 1985, p. 18).

Porém, é fácil observar que o livro contém certas passagens descritivas no texto, o que contradiz em certa medida a versão do autor. Por outro lado, sobre as imagens parece-nos pertinente a percepção de Jager (1984, p. 9, grifos do autor): “A fotografia é para os surrealistas antes de tudo também um sutil (e eu não digo *fácil*) meio *para atravessar o espelho*”. Mais do que compensar descrições ou oferecer um outro nível de leitura, as fotografias incluídas no romance podem abrir caminhos para perspectivas que o leitor não teria de outra forma, inclusive ou principalmente em questionamentos e reflexões individuais seja sobre a história, seja sobre seu contexto, seja sobre si próprio.

No Brasil, a propósito, uma nova versão de *Nadja* foi publicada em 2007 pela editora Cosac Naif com 49 fotos, acréscimo de prefácio e posfácio, indicações de leituras e comentários sobre a recepção da obra, bem como depoimentos e artigos de, entre outros, Walter Benjamin e Murilo Mendes.

Koppen (1987, p. 210-216) identifica na narrativa de *Nadja* um caráter duplo de narrativa real e ficcional, e aponta exatamente nessa ambigüidade a realização do objetivo do autor. Esse caráter duplo serviria para comprovar que para um surrealista como Breton a fronteira entre a verdade biográfica e a ficção literária é uma fronteira artificial e construída, que ele pode (ou deve?) transpor em qualquer direção com a força do seu status de artista daquele tempo.

Os temas tratados nos diálogos entre Nadja e Breton são bastante diversificados e não seguem uma lógica nem um padrão estabelecido, bem ao estilo surrealista. Alguns assuntos, por exemplo, são a relação entre ambos, certa fascinação que ela exerce nele, o fato de Breton ser casado, eventuais apresentações de teatro e filmes com comentários sobre morte e suicídio, bem como a espécie de “clarividência” que Nadja demonstra tecendo observações corretas a respeito de assuntos dos quais desconhece, em especial assuntos particulares de Breton.

O destino da protagonista é a internação em um hospício, enquanto o narrador segue com suas dúvidas e devaneios. Ao fim da narrativa, o autor tece comentários sobre o

amor, que ele considera como que “o objetivo da vida”, opina contrariamente à psiquiatria da época, comenta algumas ilustrações do livro e termina com uma frase que mais parece feita por Nadja para Breton, pelo tom inquietante e ao mesmo tempo confuso. Esta última frase é constantemente trazida como citação que dá uma boa idéia do clima da narrativa: “A beleza será CONVULSIVA ou não será beleza”, com as devidas maiúsculas do próprio Breton. Uma frase deveras ambígua e dissimulada.

Alguns anos antes, no *Manifesto do Surrealismo*, de 1924, Breton oferece sua compreensão sobre o destino que a personagem Nadja vai encontrar no livro:

Todos sabem, com efeito, que os loucos não devem sua internação senão a um reduzido número de atos legalmente repreensíveis, e que, não houvesse estes atos, sua liberdade (o que se vê de sua liberdade) não poderia ser ameaçada. Que eles sejam, numa certa medida, vítimas de sua imaginação, concordo com isso, no sentido de que ela os impele à inobservância de certas regras, fora das quais o gênero se sente visado, o que cada um é pago para saber. Mas a profunda indiferença de que dão provas em relação às críticas que lhes fazemos, até mesmo quanto aos castigos que lhes são impostos, permite supor que eles colhem grande reconforto em sua imaginação e apreciam seu delírio o bastante para suportar que só para eles seja válido. E, de fato, alucinações, ilusões, etc. são fonte de gozo nada desprezível (1985, p. 23).

Mais uma vez, nota-se a importância ao lado irracional, não-conhecido, do ser humano, a que Breton não apenas atenta mas compreende como universo de potencial prazer e conforto. Se Nadja foi uma vítima da sua própria imaginação ou ilusão, Breton não deixa claro na narrativa. Ou, mesmo, se ele próprio é essa vítima.

Nas fotos, não se encontra qualquer lógica ou seqüência organizada. A título de exemplo, mostramos aqui essas quatro imagens, na ordem em que aparecem no livro da edição francesa de 1964, revista pelo autor e editada pela *Éditions Gallimard*:



Figura 71: Experiência sobre o sono com Robert Desnos (foto de Man Ray), p. 35



Figura 72: Luva de uma mulher rapidamente citada na narrativa, p. 66



Figura 73: Montagem a partir da reprodução fotográfica dos olhos de Nadja, p. 129



Figura 74: Reprodução de desenhos de Nadja, p. 145

Koppen (1987, p. 216), ao finalizar sua avaliação de *Nadja*, conclui que as imagens não têm função exatamente descritiva nem qualquer ligação metafórica com o texto, e que, com a possível exceção dos desenhos de Nadja, as imagens não estão inseridas “para compreender a realidade dos acontecimentos, mas sim para deixar surgir essa realidade como um aflitivo e inacessível paradoxo, assim como o texto”.

Nossa atenção especial a essa obra dá-se por ser exemplar do movimento e por oferecer complexa e intrínseca relação entre imagens e textos, mas voltemos à caracterização geral do surrealismo, novamente trazendo uma comparação entre os movimentos vanguardistas.

Brandt (1995) faz uma diferenciação bastante nítida entre o futurismo, dadaísmo e surrealismo no que tange aos seus resultados objetivados. O futurismo e o surrealismo teriam buscado novas formas e conceitos de arte de forma positiva e otimista, algo até esperançosa. Os artistas futuristas, através da nova estética da vida moderna, compreendida aqui como máquina, indústria, urbanização, e suas devidas características de velocidade, dinamismo etc.; e os surrealistas teriam buscado novas formas e conceitos artísticos através dos então recentes conhecimentos sobre o inconsciente desenvolvidos pelas pesquisas psicanalíticas e experienciadas pelos próprios artistas em atividades como hipnose, observação do sono e escrita automática, por exemplo. Já os dadaístas, em diferença extrema, apresentavam-se de forma pessimista e descrente na sociedade e nos seus padrões, não só artísticos, da época. Por esse motivo os dadaístas teriam tido como princípio básico o acaso, ou seja, um evento não controlado, e suas propostas seriam muito mais de abolição da lógica existente do que uma nova alternativa em si, e isso fica claro em seus manifestos, eventos e obras. Assim, a compreensão dadaísta de arte priorizava o processo em detrimento da obra artística final, ao passo que também negava o conceito de artista e de produção individual da obra. Com suas ações, poderiam abrir caminho para uma nova visão ou uma nova compreensão do mundo, mas não pretendiam oferecer essa visão (BRANDT, 1995, p. 63-6).

Como já foi dito, a influência das pesquisas sobre o inconsciente teve importância fundamental para a arte surrealista. Não só nas produções literárias e teatrais, mas também nas outras formas praticadas pelos artistas envolvidos com o movimento.

O objetivo das pesquisas surrealistas do inconsciente não foi só o descobrimento e a ampliação da dimensão conhecida do eu, mas sim a ligação do real e do onírico em uma nova integração de expressão e consciência [...].

Com a tentativa de conciliar o real e o irreal, os surrealistas ambicionavam uma nova harmonização da realidade em um todo livre de tempo e espaço (BRANDT, 1995, p. 193-194).

Essa revolução do pensamento, e, por conseguinte, da arte e da sociedade, que os surrealistas buscaram em seus estudos e pesquisas, os dadaístas tentaram alcançar através da contradição. Devemos registrar também a manutenção de formas e técnicas dadaístas ao longo do surrealismo, em especial os usos da fotografia. Jager documenta muito bem essas incursões visuais no livro *Surrealistische Fotografie: zwischen Traum und Wirklichkeit* (1984), e exemplifica com trabalhos de diversos artistas, alguns bastante conhecidos como Man Ray e até o próprio Breton, que desenvolveu não só estudos científicos e narrativas literárias, mas também trabalhos visuais:



Figura 75: Fotocolagem *Der verzuberte Brunnen*, Breton, 1931



Figura 76: Fotocolagem *Ein Hunderwetter*, Breton, 1931



Figura 77: Foto solarizada *Primat der Materie über das Denken*, Man Ray, 1931

Enquanto essas imagens de Breton são reconhecidas como colagens relativamente simples, a imagem de Man Ray vai mais além fazendo uso de técnicas fotográficas especiais. Essa foto, publicada na revista *Le Surrealisme au service de la revolution*, é identificada por Jager como o primeiro uso do método da solarização, recurso esse usado até hoje na fotografia digital.

Jaguer (1984, p. 54-55, grifos do autor) ainda chama a atenção que para Breton a fotografia não era só um documento, mas sim uma "*placa sensibilizada pela luz*, como um torno que molda as emoções, que também anima os textos, e na qual muitas vezes a energia misteriosa enriquece-se ao acaso dos objetos". Nesse sentido, foi usada para exprimir os anseios do subconsciente bem como para dar uma forma visual às imagens oníricas. Muitas vezes, os resultados eram imagens "irreais", ou digamos impossíveis, mas que exatamente pelo estranhamento que causavam no observador pretendiam levar ao questionamento, da mesma forma que as perguntas da revista *Littérature*, como citamos anteriormente.

A função equivalente à guerra e à destruição no futurismo, é exercida pelos aspectos carnavalescos como absurdo, loucura e comicidade, e a própria participação do público no dadaísmo, e pelo sonho no surrealismo. A busca por ligações entre o mundo real externo e o mundo inconsciente interno representa mais do que a destruição das fronteiras entre esses dois mundos, e ainda mais do que a busca por sentidos psicanalíticos do sonho: é também a libertação de desejos reprimidos pelas convenções da sociedade burguesa (LINDEMANN, 2001, p. 18-20).

O processo de libertação do pensamento não era visto, porém, como um processo ou método artístico, mas sim científico, baseado em teorias e informações modernas, em especial a psicanálise, e em metódicas experiências e observações. "Em todas suas concepções, os surrealistas servem-se da arte como meio de ajuda (*Hilffsmitteln*), não como fim em si" (BRANDT, 1995, p. 199).

Retomando o que afirmamos até aqui sobre o surrealismo, vimos primeiramente que este pode ser considerado um movimento dissidente do dadaísmo. André Breton, figura central do surrealismo, foi o artista que somou seus conhecimentos de medicina com as recentes pesquisas de Freud sobre a psicanálise para produzir obras artísticas que pudessem expressar o lado irracional do ser humano. Com esse objetivo principal, os surrealistas desenvolveram pesquisas metódicas como estudo do sono, análise do sonho, escrita conjunta e automática. No que tange à produção artística, o surrealismo também desenvolveu trabalhos em diversos *media* como a pintura, a fotografia e a literatura, sempre objetivando exprimir anseios do subconsciente.

Intersecção entre letras e imagens podem ser encontradas nas fotomontagens surrealistas, bem como e em especial no expoente da produção artística surrealista, o romance *Nadja*, de André Breton, ilustrado fotograficamente por artistas simpáticos ao movimento. Mais do que diferentes usos dos *media* visuais, os trabalhos surrealistas parecem-se como uma continuação de algumas formas artísticas dadaístas com a inclusão de novas informações

científicas (a psicanálise) objetivando “racionalizar o irracional”, ao passo que inovaram em técnicas de escrita que também consideravam o espontâneo e o inconsciente (HAUSER, 1953, p. 485-493).

Parece claro que enquanto os futuristas pretendiam alcançar novos conceitos de arte e sociedade através da destruição, e enquanto os dadaístas apenas negavam os conceitos institucionalizados sem propor novos, os surrealistas pretendiam modificar a arte e a sociedade através dos novos e modernos conhecimentos sobre a mente, aprimorando os estudos e informações relativas ao subconsciente do ser humano, praticando formas artísticas visuais anteriores (fotografia abstrata e fotomontagem, por exemplo) e expressões literárias a partir de novos métodos de escrita por eles inventados.

3.3 A fotografia e a literatura vanguardistas

Se o intercâmbio de influências entre os *media* pintura, fotografia e literatura durante o realismo são relativamente identificáveis, mesmo que nem sempre objetivas, no que tange à adaptação de preceitos de um *medium* por outro, o mesmo não ocorre com as práticas artísticas vanguardistas. Seja pela revolta contra as formas de artes estabelecidas, seja pela extrema simpatia pelas novas técnicas e novos métodos, seja pelo interesse em adaptar à arte procedimentos industriais, ou mesmo seja pelos novos *media* que exigiam, por si só, novas linguagens e expressões, como o cinema, na vanguarda as intersecções entre os *media* artísticos são muito mais intensas e complexas. No nosso trabalho, por um lado esse amálgama de formas e expressões artísticas vanguardistas facilita a compreensão da erupção da vanguarda nas artes visuais e sua transposição a outras áreas e outros *media*, literatura em especial, mas por outro lado reflete-se como uma dificuldade em delimitar ou mesmo especificar as influências de um *medium* em outro.

Como já foi dito, na vanguarda a busca pela subjetividade e abstração era muito mais presente do que até então havia sido. O real fora deixado de lado em detrimento de novas leituras não-miméticas da realidade, e diversos recursos e *media* artísticos prestavam-se a isso. A fotografia, em especial, contrariando seu princípio mimético original, desenvolveu-se por outros caminhos que produziram novas imagens totalmente diversas das retratadas até então. Na pintura e na fotografia percebiam-se as cores e a representação da dinâmica dos movimentos, a simultaneidade e a multiperspectiva; na literatura, as poesias distribuídas espacial e visualmente, bem como as que priorizavam o ritmo e a sonoridade, e ainda o fluxo de pensamento e a escrita automática. Além disso, entre o visual e o escrito surgem métodos e

técnicas que incorporam ambas representações, em que pese o uso de letras, palavras e sinais pelos trabalhos de colagem, montagem na pintura e na fotografia.

Comentando as contribuições inovadoras que os vanguardistas trouxeram à literatura e à arte em geral, Hauser afirma que

o significado histórico-artístico do dadaísmo e do surrealismo não se encontra nas obras dos seus representantes oficiais, mas sim na referência ao beco sem saída onde encontrou-se a literatura no fim do simbolismo, na esterelidade de uma convenção literária, que não tinha mais nenhuma conexão com a vida (HAUSER, 1953, p. 488).

Esse “beco sem saída” a que o autor se refere parece ser um dos impulsos para expressões artísticas diversas das que até então haviam sido utilizadas não só pelos dadaístas ou surrealistas mas pelos representantes das vanguardas de modo geral. A literatura, como *medium* tradicional, não se mostrava eficiente para os anseios vanguardistas. Como vimos nos itens anteriores, é como elemento de outras formas e expressões artísticas que a escrita parece ser mais utilizada, em obras e/ou manifestações artísticas marcadamente não-orgânicas, complexas e heterogêneas, como as colagens, montagens etc., ou em novos métodos, especialmente nos surrealistas.

No livro *Bilder werden Worter* (1977) Faust aponta o simbolismo de Mallarmé, já no fim do século XIX, como o impulso inicial da aproximação entre figuras e textos, relação essa que veio a se intensificar nas primeiras décadas do século XX com as produções vanguardistas, em especial no futurismo e dadaísmo (1977, p. 9).

Ao analisar a relação entre figuras e textos no cubismo, o autor prefere não usar a noção de *literatura cubista*, mas sim de uma literatura *influenciada* pelo cubismo, e traz exemplos como os de Max Jacob e Guillaume Apollinaire, entre outros. Avaliando algumas obras, Faust aponta referências aos preceitos cubistas que os escritores conseguiram reificar em seus textos literários. O poema *Kaléidoscope*, de Max Jacob, é visto como uma montagem desfigurada e ilógica de elementos textuais, através de um processo de destruição das figuras, de fragmentação e junção de elementos figurativos. Os caligramas de Apollinaire, por sua vez, são vistos como a aplicação do princípio do acaso advindo da linguagem das figuras cubistas, formados a partir de palavras e frases anotadas em conversas do próprio autor ou retiradas de jornais e propagandas (FAUST, 1977, p. 72-77).

Também em Apollinaire o impacto visual recebe importância especial, como podemos perceber neste poema no qual três textos diferentes formam três figuras diferentes atuando através da “iconização do texto” e metáforas:

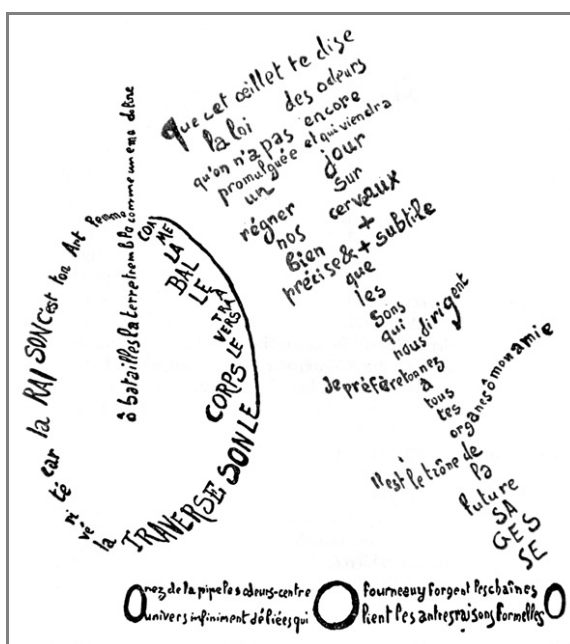


Figura 78: Poema *La mandoline l'oeillet et le bambou*, Guillaume Apollinaire

Faust (1977) compreende o trabalho de Arp, Jacob e Apollinaire não como uma ruptura total com a tradição literária, mas uma espécie de seqüência evolutiva daquilo que vinha sendo desenvolvido na literatura francesa desde Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé. No cubismo, afirma o autor, “os princípios da abstração, da montagem, da multiperspectividade, da inserção de materiais estranhos foram transportados à literatura” (1977, p. 61).

Voltemos, então, ao *medium* fotográfico que incita nossa abordagem. O uso cada vez mais intenso que os artistas do início do século XX fizeram da fotografia contribuiu para o desenvolvimento ou aprimoramento de um olhar fotográfico não apenas pelos próprios fotógrafos, mas por pintores e outros artistas, como ocorrido quando do surgimento da fotografia. Como vimos, mesmo sendo uma fonte inesgotável de referências objetivas e não-manipuladas do exterior visível, o “novo” *medium* também foi usado para contrariar exatamente sua característica maior até ali: retratar fidedignamente o mundo exterior. *Novo*, nesse sentido, não quer se referir ao tempo de existência, mas sim ao não-aproveitamento, ou não-aceitação, total da fotografia como forma de expressão artística.

Recursos de manipulação como montagens, colagens, multiexposições, entre outros, produziram imagens que eram fotográficas (por partirem ou utilizarem o *medium* fotográfico) mas que não buscavam a *imitatio naturae*. Muito embora já a partir do surgimento da fotografia alguns artistas tenham excursionado pelo universo da não-realidade, Hippolyte Bayard e O. G. Rejlander, por exemplo, conforme visto na seção 2.2.2 *Incursões artísticas*, é nas experiências vanguardistas que atividades artísticas desse tipo foram intensa,

artística e profissionalmente desenvolvidas, e, não menos importante, assim recebidas pelo público.

Da mesma forma, o novo *medium* sugeria um novo olhar, uma percepção diferente de todas as formas até ali utilizadas, como concluiu em entrevista concedida o próprio escritor francês Emile Zola (apud BRAIVE, 1965, p. 199) já em 1901, depois de quinze anos de experiência como fotógrafo amador: “ninguém pode aclamar ter realmente visto um objeto antes de tê-lo fotografado, pois a fotografia revela uma abundância de detalhes que não poderiam ser percebidos de outra maneira”.

É a partir das potencialidades dessa visão diferenciada que o *medium* oferece, das experiências pioneiras de inclusão do movimento na fotografia, e mesmo sem desconsiderar a produção fotográfica fidedigna da realidade até o início do século que os vanguardistas, reconhecendo, ou assumindo, essa capacidade mimética do *medium*, utilizaram-no exatamente para contrariar esse preceito como vimos nos itens anteriores. Disso resultaram obras que primam muito mais pela abstração do que pela concretude da representação; subjetividade ao invés da objetividade realista; enfim, não-mimetismo em vez de fidelidade ao mundo exterior.

É importante ressaltar que se por um lado algumas formas de fotografia, como a documental, eram vistas como inimigas pelos vanguardistas, o *medium* em si não era. Ele prestava-se não apenas à *mimesis* como haviam sugerido e defendido muitos artistas realistas, mas a aplicações abstratas e manipuladas que os vanguardistas buscaram e desenvolveram, a fotomontagem, por exemplo.

Essa, por assim dizer, “transferência de função de representação fiel da realidade” da pintura para a fotografia, de certa forma já era um pressuposto sugerido por alguns fotógrafos, artistas e críticos do século XIX, como vimos no capítulo anterior. Contudo, parece ser só na vanguarda que os artistas realmente admitem ou praticam essa transferência para a fotografia realista, passando a se concentrar em formas e expressões artísticas anti-miméticas. Um reflexo disso talvez possa ser ilustrado com o fato de que no período vanguardista não encontramos fotógrafos *realistas* realmente representativos para o desenvolvimento da história da fotografia e da arte, enquanto que os usos que os vanguardistas fizeram da fotografia abstrata conseguiram alcançar resultados mais duradouros, vide a produção fotográfica de Man Ray, por exemplo.

Chamamos a atenção para uma publicação especial que discutiu a arte do início do século XIX, a revista *Camera Work*, que existiu entre 1903 e 1917. Já no seu segundo número, o escritor considerado simbolista Maurice Maeterlinck sugeria uma nova visão da fotografia que a incluísse na categoria das artes, pois entendia que a fotografia àquela altura já havia

ultrapassado a função simplesmente reprodutiva, e poderia contribuir com reflexões estéticas. A idéia decididamente não era nova, mas a defesa desse pressuposto por artistas, críticos e teóricos do nível dos envolvidos com esta publicação de peso, sim. Por mais que experiências como a de Julia Margareth Cameron à época tenham alcançado certo reconhecimento como experiência artística, não podemos considerar essas tentativas pontuais como efetivas no sentido de elevar a fotografia à categoria de arte.

Foi justamente na *Camera Work* que o influente fotógrafo e crítico de arte Alfred Stieglitz (apud SONTAG, 2004, p. 108) assumiu, em 1909, a incontestável influência da fotografia na pintura, em especial a partir do movimento impressionista, pouco anterior às vanguardas: “os pintores impressionistas aderem a um estilo de composição que é estritamente fotográfico”. E não é só no aspecto da composição de seus quadros que pode ser identificada essa influência direta da fotografia na pintura expressionista, pois noções de cores, sombras, luzes, ângulos, recortes etc. também foram bastante utilizados pelos pintores. Parece não ter sido por acaso que a primeira exposição impressionista tenha se realizado exatamente no estúdio fotográfico de Nadar, conhecido fotógrafo da época, no *Boulevard des Capucines*, em Paris, em abril de 1874. Também não é por acaso que teóricos identifiquem no impressionismo a origem de diversos aspectos que serão aprimorados e intensamente aplicados pelos cubistas, aspectos esses extremamente ligados à fotografia, como vimos na seção 3.2.1 *Cubismo*.

A *Camera Work*, mais do que uma publicação vanguardista especializada em fotografia, foi também e principalmente um espaço de divulgação do trabalho dos fotógrafos da época. Ademais, não só fotógrafos participavam e expunham seus trabalhos na revista, artistas gráficos e críticos de arte também tinham seus espaços na publicação numa “feliz mistura”. Como objetivos da revista, Koppen (1987, p. 86) aponta a abertura de um fórum de discussão sobre o *medium* fotografia, e, além disso, a *Camera Work* procurava apresentar a fotografia daquele momento não como um fenômeno autônomo, fechado num universo próprio, mas como “um aspecto do desenvolvimento artístico integral da modernidade”. Nesse sentido, Koppen considera a revista como parte de um movimento artístico-literário que, naquele contexto, buscou ser, pela primeira vez na história da arte e da fotografia, uma forma de coletividade: ao lado de fotos dos fotógrafos contemporâneos eram exibidas pinturas de Picasso e ensaios de Gertrude Stein, por exemplo. Ou seja, um cruzamento de opiniões e expressões artísticas entre fotógrafos, artistas visuais em geral e mesmo escritores: nos debates, encontramos não só teorias ou críticas de arte, mas também a produção e o envolvimento dos próprios artistas preocupados em definir e esclarecer os elementos da arte

do seu tempo. *Camera Work*, assim, pode ser vista como um espaço e um instrumento de discussão e definição da arte da época.

Essas discussões podem ser encontradas nas matérias como os artigos de George Bernard Shaw, por exemplo. Koppen (1987) compreende as contribuições de Shaw como “o ponto literário mais alto” da revista. Shaw, que também era conhecido como fotógrafo amador tendo publicado duas foto-exposições na revista inglesa *The Amateur Photographer* entre 1901 e 1902, trazia à tona novamente a discussão do mérito artístico da fotografia, discussão essa a qual não só fotógrafos participavam, mas também escritores, lembrando sempre o exemplo de Baudelaire (2002) com suas críticas à inclusão e aceitação da fotografia no campo da arte. Shaw via a fotografia como o mais bonito método artístico, e colocava a pintura e o desenho como cópias falsas dos objetos em geral. Interessante notar que, bem ao contrário de alguns críticos do século anterior, ele considerava a pintura como mecânica e artificial e a fotografia como independente da técnica e dos procedimentos mecânicos, logo, a fotografia estaria mais apta a mostrar o sentimento do artista. Ao mesmo tempo, em seus artigos Shaw demonstrava crer na fotografia como *medium* incipiente, que ainda teria muito a acrescentar à arte, e que seria a verdadeira arte visual do século XX (KOPPEN, 1987, p. 92-95).

A experiência da *Camera Work* serve-nos de pertinente exemplo de círculo teórico-crítico de discussão sobre o visual, círculo esse que colaborou com a definição ou com o esclarecimento dos preceitos vanguardistas tanto para o público e a crítica, quanto para os próprios artistas. Surgido e construído, assim, no âmbito das artes visuais, o movimento vanguardista, na nossa compreensão, amplia seus horizontes na direção da literatura e de outras formas de arte, onde se consolida como movimento artístico do início do século XX, como podemos atualmente observar em diferentes abordagens da história da literatura e da arte.

Voltemos à produção artística dos movimentos de vanguarda que procuramos descrever aqui. Nas diversas formas artísticas que os vanguardistas produziram, foi através da negação da *mimesis* que buscaram contrariar a representação e descrição fiel e fidedigna ao mundo exterior, e a literatura imitadora que apresentava a realidade tal qual era realmente, ou seja, a literatura *realista*, a por vezes chamada “literatura fotográfica”, decididamente não interessava aos artistas vanguardistas. O dinamismo e heterogeneidade característicos dessas vanguardas exigiam obras abertas que possibilitassem leituras diversas em cada público, ou nas “coletividades de público”, como compreende Bürger (1989, p. 90). A literatura também precisava se renovar. Diversos artistas vanguardistas, nesse sentido, utilizaram seus respectivos *media*, seja pintura, fotografia ou mesmo o incipiente cinema, para incorporar a

literatura ou parte dela, utilizando letras, palavras, frases e até parágrafos inteiros nas suas composições artísticas.

Em suas análises sobre colagem na literatura alemã, Volker Hage (1984, p. 5) identifica a técnica da citação como recurso ora de colagem, ora de montagem, não só nas produções literárias mas também nos meios híbridos entre literatura e artes visuais, e afirma que “a citação possui uma função central na literatura alemã do século XX, função essa que não encontra comparativo nas obras literárias anteriores”. O autor afirma também que a técnica da montagem é um “fenômeno de estilo” da arte do século XX que expressou-se na área literária, fílmica e das artes visuais, exemplificando com os trabalhos dos dadaístas Raoul Hausmann, Hans Arp e Kurt Schwitters nos quais foram misturados textos, fotos e desenhos (HAGE, 1984, p. 28-29). Outra perspectiva de Hage que nos parece bastante adequada é a compreensão do uso da montagem pelos dadaístas na busca de uma anti-literatura, uma anti-arte, na qual o aspecto da criação individual do artista é menos importante do que os princípios da construção e do cálculo, do jogo e do acaso. Esse aspecto de anti-arte dadaísta também é compreendido e discutido por Faust (1977, p. 184-189).

Dessa forma Hage (1984) compreende a montagem dadaísta como intenção de *construir*, e não de *criar arte*, e recorre a Raoul Hausmann que afirmou posteriormente que os dadaístas não queriam ser reconhecidos como artistas, mas como engenheiros que queriam construir e montar suas obras.

Essa aversão à função do artista em detrimento da noção de engenheiro significa ainda mais do que a negação do processo de criação individual dos artistas, pois o trabalho do engenheiro é não-personalizado e confunde-se no próprio produto final, produto esse marcado por sinais e processos em intrínseca relação a máquinas e técnica. Além disso, enquanto o trabalho do artista permanece como obra de arte em um espaço separado da sociedade, o produto final do engenheiro está no meio desta e serve a ela (SCHMITT, 1992, p. 15).

Para nosso trabalho, mais importante do que as diferenças entre as técnicas de montagem e colagem, diferenças essas frequentemente apontadas sobre o produto final de ambas (resumidamente, a montagem não permitiria reconhecer as diferentes partes que formam o todo homogêneo, a colagem, sim) é observarmos a aplicação das mesmas técnicas tanto na literatura quanto nas artes visuais, ou ainda nas formas de expressão híbridas como as fotografias de Heartfield, como já vimos. É dessa forma que podemos perceber a apropriação e uso de fundamentos de um *medium* em outro. Concordamos com Hage (1977, p. 73) quando declara tacitamente que “categorias para uma sistemática das técnicas de montagem literárias derivam menos das ‘colagens cubistas’ e suas conseqüências teóricas do que das discussões

sobre métodos de montagem no filme e na fotografia”. Em verdade, ambas origens sugeridas pelo autor referem-se às artes visuais, e é o que nos interessa.

Como é possível observar no exemplo da colagem, bastante praticada no cubismo e no dadaísmo, figuras, fotos e textos eram utilizados para criar uma obra de arte que fazia uso da literatura não mais de forma descritiva ou mimética, mas como uma espécie de elemento parcial da obra, ou, para usar uma denominação referente à produção industrial que os vanguardistas admiravam, uma *peça* de um conjunto final. Para os dadaístas, em especial, o acaso era componente especial da produção artística, como é facilmente perceptível no *Manual de produção de poema dadaísta*, por exemplo (ver seção 3.2.3 *Dadaísmo*).

Os futuristas, com seus inúmeros manifestos, negaram tacitamente diversos pressupostos da literatura tradicional sempre no caminho da admiração pela guerra e destruição, bem como pelo mito da máquina, dos novos tempos e das novas descobertas que surgiam naquele momento. Para isso, até regras gramaticais podiam e deviam ser abandonadas em detrimento da expressão artística que enobrecesse e expressasse da melhor forma as características da modernidade.

Os surrealistas, por sua vez, não só desenvolveram suas fotomontagens como também produziram obras literárias por assim dizer tradicionais, lembremos do expoente surrealista *Nadja*, mas, muito importante, o fizeram utilizando novas formas e métodos de escrita, em especial a técnica da “escrita automática”, com objetivos também diversos dos tradicionais: trazer à tona o lado inconsciente, irracional e obscuro do pensamento humano.

Nos diferentes movimentos vanguardistas, a técnica da colagem, que resultou em quadros que remetesse a objetos, ou que até contivessem os próprios, na pintura e em imagens “fotocoladas” na fotografia, teve sua equivalência na literatura através das citações resultando em textos formados por diferentes trechos agrupados num só; e especificamente em relação ao surrealismo as técnicas de montagem e colagem são identificadas com a escrita automática (BEYME, 2005, p. 478; 492). É desse ponto de vista que podemos perceber, novamente, o uso ou a apropriação de procedimentos relacionados originariamente com as artes visuais pela literatura vanguardista, numa relação muito mais complexa do que uma causa e efeito, ainda mais considerando-se os *media* artísticos extremamente intrincados surgidos à época.

Mesmo não sendo nosso objetivo principal neste trabalho, há que se registrar que uma das formas artísticas mais complexas e heterogêneas utilizadas pelos vanguardistas foi o cinema. Surgido no fim do século XIX, o *medium* cinematográfico parece ter sido

incorporado à produção artística vanguardista por motivos semelhantes aos da fotografia: um processo essencialmente técnico, recente e útil na busca da negação da *mimesis*.

Scheunemann (2000) aponta exatamente no cinema o principal modo de expressão da arte vanguardista, o auge da produção daquele período. Não apenas por se tratar de um *medium* recém surgido mas, e principalmente, pelas características do seu processo de produção. Neste, não bastava apenas um momento de contato entre artista e obra para finalizá-la. Pelo contrário, o cinema exigia, com propriedade, uma pós-produção, uma manipulação posterior que utilizasse os materiais pré-produzidos para chegar à obra final. Neste sentido, a *montagem cinematográfica* é apontada pelo autor como característica principal não só do *medium* mas da produção vanguardista, pois oferecia a possibilidade de alteração da organização e do ritmo final da obra. Montagem, aqui, é entendida como a classificação e ordenação dos quadros filmados com o objetivo de, por este processo, chegar a uma obra final heterogênea, complexa e de perspectiva múltipla. Especificamente em relação à perspectiva, trata-se não só de diferentes pontos de vista já na captação das imagens, possibilidade essa alcançada através do uso de mais de uma câmera quando das gravações, mas também da mudança da perspectiva de narração exatamente na montagem, na organização e ordenação posterior dessas cenas gravadas.

Na vanguarda, os novos conhecimentos de Einstein, Bergson e Freud colaboraram muito com a busca por diferentes formas de ver o mundo que os artistas efetivaram, começando com o abandono da perspectiva renascentista, única e central, e culminando com os estudos dos surrealistas sobre o inconsciente humano. Brandt (1995) compreende o cinema como o auge da aplicação dos conhecimentos da época, desde os experimentos futuristas baseados nos trabalhos de Marey e Muybridge, até os novos e modernos conceitos científicos. É através do processo de produção e exibição do cinema que características como simultaneidade e não linearidade, ou seja, as rupturas no tempo e no espaço, e multiperspectiva puderam ser aplicadas na produção artística, e é também no cinema que “literatura e teatro, bem como artes visuais, tornaram-se úteis a partir do princípio da montagem” (BRANDT, 1995, p. 67-77).

Embora pareça um tanto quanto evidente, esse ponto chama nossa atenção: é inegável que o cinema surge, no fim do século XIX, como uma evolução técnica midiática possibilitada apenas através da fotografia e seus procedimentos. Sem desconsiderarmos as adaptações literárias ao *medium* filme, interessa-nos muito mais vê-lo da mesma forma que Brandt, como uma espécie de amálgama de outros *media* que trabalha com uma relação intrínseca entre texto e figuras, letras e imagens.

Em comparação do *medium* filme com as artes plásticas, em especial o cubismo, Fabre (1998a) afirma que aquele serviu de inspiração para este com uma diferença crucial: no cinema, os diferentes fragmentos são mostrados sequencialmente numa ordem de “aparente continuidade”, mesmo com os pulos no tempo e no espaço possibilitados pela montagem e decupagem. Já nas obras cubistas também podem ser identificados diferentes fragmentos e pontos de vista, mas estes são mostrados ao mesmo tempo ao espectador, que deve processá-los para compreendê-los. “Enquanto o filme, em sua ação, nos proporciona um divertimento intelectual, no cubismo de Picasso podemos encontrar freqüentemente o uso e a oferta desse divertimento” (1998a, p. 12).

Outro aspecto que podemos levantar em relação ao cinema é o seu processo de produção essencialmente coletivo, apontado por alguns teóricos como uma das principais características da produção vanguardista. E obviamente não é só na produção que o *medium* cinema é coletivo, sua recepção também o é. Considerando não só o interesse dos vanguardistas pelos *media* novos, técnicos e modernos, mas também sua intenção de publicitar cada vez mais seus trabalhos, fica claro como o cinema presta-se aos objetivos vanguardistas.

Não só em relação ao cinema, mas a todas as formas de produção artística da vanguarda, que Lindemann (2001, p. 30-31) faz uma observação pertinente: além dos resultados obtidos na busca por novos conceitos de arte e da instituição arte, os movimentos vanguardistas modificaram também a relação entre arte e público, pois a divulgação (a *publicidade* não no sentido de *propaganda*, mas do *ato de dar conhecimento*) passou a ser vista como “formável, manipulável, como parte do projeto artístico geral”, ou seja, o público passou a receber uma importância que não tivera antes. Desde os movimentos de vanguarda, a arte passou a ser inseparável do aspecto econômico o que, de certa forma, também podemos reconhecer como outro resultado paradoxal de um movimento e de artistas que pretendiam questionar, quando não negar ou destruir, a arte e suas instituições.

Como vimos neste capítulo até aqui, a produção artística vanguardista é marcadamente heterogênea e complexa, não-uniforme e não-orgânica. Seja pela negação das formas e expressões artísticas tradicionais ou seja pela simpatia aos aspectos modernos dos novos tempos como a produção serial e industrial, é bastante difícil caracterizar especificamente ou mesmo dividir as obras vanguardistas em diferentes áreas artísticas. Da mesma forma, mesmo apresentando eventuais semelhanças estéticas também os movimentos não podem ser considerados homogêneos, em que pese suas diferenças ideológicas e políticas.

Retomamos então a perspectiva de Pagliarani (1989) e concordamos que mais produtivo do que perguntar "o que é a vanguarda" é colocar a questão "o que caracteriza os movimentos vanguardistas". Na busca por caracterizações mais particulares e que evidenciassem a relação entre letras e imagens, vimos que a principal contribuição do cubismo foi o abandono da perspectiva única e central, a perspectiva fotográfica, em detrimento da simultaneidade das aparências, formas e dimensões. Já neste primeiro movimento vanguardista, vimos que a literatura, a letra, parece ter sido incorporada pela pintura cubista como uma espécie de elemento das imagens. Em relação ao futurismo, mostramos como essa tendência foi acentuada, identificamos a inclusão do movimento na produção artística, bem como o enobrecimento do "mito da máquina" e de aspectos da sociedade moderna como velocidade e dinâmica, e ainda a forte presença da fotografia como meio de ajuda e expressão artística. Além disso, reconhecemos o caminho da guerra como o buscado pelos artistas futuristas como forma de destruição dos preceitos existentes em direção a novas concepções de arte e de sociedade.

Como vimos na seção subsequente, o dadaísmo mostra-se como pacífico por excelência, e busca questionar a sociedade através do absurdo e do não-sentido. Em suas diferentes produções artísticas, mostramos que a ironia e o acaso recebem importância especial, e em diversas obras e manifestações conseguimos apontar intersecções entre imagens e letras, como as fotomontagens de cunho político de Heartfield. Fotocolagens e fotomontagens também foram desenvolvidas pelos artistas ligados ao surrealismo, que produziram não só trabalhos visuais mas também literários, em especial através das técnicas de escrita criadas. Ressaltamos a publicação do romance *Nadja*, em forma de escrita automática e com a inclusão não ordenada e instável de imagens, quais sejam fotografias relacionadas ou não à narrativa e desenhos da protagonista. Outro aspecto que atentamos foi a intrínseca relação entre o surrealismo e a psicanálise de Freud, cuja relação buscava não só o avanço dos conhecimentos sobre a mente humana mas sim uma revolução da sociedade através desses novos conhecimentos.

Passaremos agora a discutir perspectivas teóricas sobre as práticas artísticas vanguardistas que apresentamos nos últimos itens. De nossa parte, acreditamos que os exemplos trazidos, mesmo bastante diferenciados em diversos aspectos como os estéticos, midiáticos e outros, dão um bom panorama da produção vanguardista do início do século. À essas análises pretendemos somar algumas considerações teóricas que avaliam as vanguardas de diversas perspectivas como forma de oferecer uma visão relativamente afastada, tanto

temporal quanto analiticamente, das vanguardas, mas que acrescenta, e muito, para a compreensão desses movimentos, seus objetivos, seus significados e seus resultados.

3.4 Perspectivas teóricas sobre a vanguarda

Nos últimos itens, apresentamos a atuação artística do movimento vanguardista, apontamos determinadas diferenças e semelhanças entre as correntes selecionadas e mostramos certas formas da interação entre imagens e letras, tanto nas produções pictóricas, fotográficas e literárias, quanto nas formas de expressão que combinavam mais de um *medium*, buscando sempre evidenciar como essa relação contribuiu para a reconfiguração teórica e conceitual de certos parâmetros artísticos. Como fechamento de nossa análise sobre a vanguarda, apresentaremos a partir de agora avaliações teóricas sobre o movimento, atentando especialmente para duas perspectivas fundamentais, de Bürger (2008) e Scheunemann (2000), mas trazendo também considerações de outros teóricos como forma de esclarecer ainda mais os aspectos políticos, sociais, econômicos e, obviamente, artísticos do movimento vanguardista.

O primeiro texto que apresentaremos é *Theorie der Avantgarde*, resultado do projeto *Vanguarda e Sociedade Burguesa*, desenvolvido na Universidade de Bremen entre 1973 e 1974. O professor e pesquisador Peter Bürger (1989, p. 44) afirma que “com os movimentos históricos de vanguarda, o subsistema social arte entra no estágio da autocrítica”, e com isso quer defender que os movimentos vanguardistas criticaram não só as expressões artísticas anteriores mas também, e em especial, a *instituição arte*, ou seja, as idéias determinantes envolvidas na produção, na distribuição e na recepção da arte. Essa idéia será a linha-guia do autor, que identifica exatamente na realização desta autocrítica o mérito das vanguardas.

Após discutir conceitos de arte e autonomia de arte de Kant, Schiller e Marx, Bürger baseia-se em Marcuse para afirmar que a arte, na sociedade burguesa, possui dois aspectos relativamente contraditórios, pois nega e protesta contra uma sociedade com a qual não concorda visualizando outra situação social, mas essa visualização em si acabaria por refrear, quando não extinguir, as forças transformadoras potenciais da sociedade existente. Transpondo esse raciocínio ao movimento vanguardista, Bürger (1989, p. 88-89) sustenta que os artistas buscavam questionar e superar a arte trazendo-a de volta ao cotidiano, o que seria ainda mais contraditório, pois pretendendo “superar a distância entre a arte e a práxis da vida”

os artistas vanguardistas perderiam a capacidade de criticar essa práxis, ou seja, essa sociedade, acabando por incorporá-la.

Bürger, o mais das vezes, busca ter o cuidado de não usar o termo *obra*, mas sim *manifestação artística* em relação à produção vanguardista. O conceito de manifestação, nesse sentido, é usado a partir da leitura de objetivos artísticos que negavam a *categoria da produção individual*, com por exemplo os *ready mades* de Duchamp, que, na perspectiva do autor, seria uma demonstração de desprezo e provocação do artista frente à concepção de obra de arte individual, concepção essa essencial para a arte e para o mercado da arte na sociedade burguesa. Desse ponto de vista, Bürger defende, por exemplo, que a simples ação do envio do famoso urinol de Duchamp para uma exposição de arte acabou por ser exatamente o oposto da provocação objetivada pelo artista, pois que ao questionar os pressupostos da arte, ao mesmo tempo corroborava-os.

É em vista da aceitação das manifestações artísticas vanguardistas pelas instituições de arte vigentes à época, manifestações essas que pretendiam provocar, questionar e negar os preceitos dessas mesmas instituições, que Bürger (1989, p. 90) afirma que a “intenção vanguardista de uma superação da arte” fracassou, e que os pretensos neo-vanguardistas careceriam de autenticidade.

Ainda no sentido da negação da produção individual da obra de arte, Bürger (1989) sustenta que as manifestações vanguardistas buscavam também uma recepção que não fosse individual, mas coletiva, como as reações do público às manifestações Dada, por exemplo.

Também Brandt (1995, p. 15), em suas análises sobre o teatro futurista, dadaísta e surrealista, vai apontar aspecto semelhante, identificando na característica de coletividade uma das justificativas do surgimento de novos meios artísticos de expressão. A autora afirma que a criação vanguardista era essencialmente coletiva e nela os artistas de diferentes áreas combinavam as diferentes técnicas de produção de arte, e a partir disso surgiram os métodos e técnicas por assim dizer híbridos, pois o artista não mais atuaria como um criador individual, mas como uma das partes de um grupo, um organizador das diferentes contribuições técnicas. Essa idéia também pode ser percebida em Koppen (1987, p. 117-120), quando avalia as fotomontagens e foto colagens dadaístas e surrealistas.

Bürger (1989, p. 109), na seqüência das suas análises, mesmo sem negar certas “transformações incisivas produzidas na esfera da arte”, reforça sua idéia de fracasso dos *ataques vanguardistas* à instituição social da arte pelo simples fato de que, posteriormente à vanguarda, obras de arte no sentido costumeiramente conhecido continuaram a ser produzidas enquanto tal.

Ao comentar o esforço dos vanguardistas, em especial os ligados ao surrealismo, na busca pelo *acaso*, Bürger (1989, p. 115-116) vê aí uma tentativa de negação do cotidiano racionalmente organizado e, ao mesmo tempo, uma busca por descobertas de “momentos do imprevisível na vida cotidiana”. O autor afirma que o *acaso* não deve ser renunciado por uma Teoria da Vanguarda, inclusive por ser indispensável ao menos à “autocompreensão do movimento surrealista”, e considera a categoria do *acaso* como uma categoria ideológica que, ao mesmo tempo, possibilita a compreensão e a crítica do movimento pelos pesquisadores, podendo ainda ser distinguido entre *acaso* produzido e *acaso* percebido.

Apontando para o processo da montagem como princípio básico da arte vanguardista, Bürger (1989, p. 121) afirma que é buscando um produto artificial, não-orgânico, composto a partir de *fragmentos da realidade*, e aqui sua referência é a casos como o quadro *Still Life with Chair Caning* de Picasso, que o objetivo da vanguarda de destruir a instituição da arte é buscado. Porém, é exatamente pela montagem, de forma fragmentada e artificial, que se produz a *obra* vanguardista, o que, segundo o autor, é paradoxal, pois termina por corroborar a instituição que pretendia criticar.

Chama a atenção que a “extrema cautela” que Bürger (1989, p. 122) diz ser necessária nas análises, ou tentativas de análise, dos efeitos da montagem nas primeiras telas vanguardistas, ele mesmo parece não ter, pois comenta *Still Life with Chair Caning* de Picasso como se a figura do pedaço de cesto ou cadeira de vime fosse efetivamente o objeto, e não uma pintura. Esse é um dos aspectos que Scheunemann (2000, p. 23) vai apontar como equívoco nas propostas de Bürger, admitindo contudo que a discussão sobre pintura ou objeto deste tal cesto de vime é assunto de controvérsia também entre outros teóricos.

Ao fim das suas considerações, Bürger (1989, p. 155) avalia a importância da vanguarda considerando seu engajamento e suas conseqüências na esfera política, defendendo que numa proposta de teoria de vanguarda, a “necessidade da discussão do engajamento não pode ser separada da própria discussão do problema”. Não sendo nosso objetivo nesse trabalho a abordagem política, passaremos à apresentação e comentários do texto de Scheunemann, relacionando ambos na tentativa de fazer um retrato teórico-crítico do panorama no qual surgiu a vanguarda e buscando, constantemente, as relações específicas entre texto e imagem.

Em seu trabalho, Scheunemann (2000) não se propõe a *criar* uma nova teoria da vanguarda, mas sim a contribuir com pressupostos para outras abordagens. Chama a atenção, logo no título *On Photography and Painting: Prolegomena to a New Theory of the Avant-Garde*, seu objetivo: *prolegomena* nesse sentido pode ser considerado como “um longo

discurso de caráter literário, estético ou científico que antecede uma determinada obra escrita ou que *introduz os princípios gerais de uma ciência ou arte*” (SILVA, 1995, p. 752, grifo nosso). Ao apontar aspectos nos quais Bürger teria se equivocado, Scheunemann busca apresentar algumas características comuns nos movimentos vanguardistas, mesmo que essencialmente diferenciados entre si, além de recolocar e relacionar certos conceitos de Benjamin, em especial a *aura*, com sua visão da vanguarda.

Como uma espécie de pressuposto, Scheunemann (2000, p. 15) retoma a introdução à exposição de Max Ernst feita por André Breton, na qual afirma que “a invenção da fotografia deu um golpe mortal nos antigos modos de expressão, tanto na pintura quanto na poesia”. Ou seja, não só as artes visuais teriam modificado seus parâmetros a partir do advento da fotografia, mas também outras formas de expressão artística, e já aí temos um ponto de total divergência entre os dois teóricos. Em especial nas primeiras décadas do século XX, a técnica de reprodução teria desempenhado papel fundamental na “mudança radical nas técnicas artísticas e no desenvolvimento de novas formas de arte”, afirma Scheunemann. Bürger (1989), por sua vez, limita a influência dessas reproduções mecânicas, não aceitando-a como transferível à literatura. Nossa abordagem, porém, aceita a perspectiva de Scheunemann e aponta exatamente na fotografia um elemento de forte influência na arte visual ao ponto de impulsionar o surgimento do movimento realista e vanguardista que virá a se expandir a outras formas de arte. Da mesma maneira, consideramos a fotografia ainda como elemento indispensável ao surgimento de outros métodos e *media* artísticos, em que pese o cinema.

Outro ponto em que ambos pensadores não concordam é sobre a intenção da vanguarda: Bürger afirma categoricamente que era a integração da prática da vida cotidiana na arte, enquanto Scheunemann vê como maior objetivo e contribuição da vanguarda os diversos desafios colocados às formas tradicionais e à compreensão da arte, para os quais, aliás, a fotografia e o filme tiveram papel essencial. Nesse sentido, Scheunemann compreende que os vanguardistas pretendiam construir um novo conceito de arte, delimitada em sua área específica e que refutasse o preceito clássico de *imitatio naturae*, mas sem ser contra a vida cotidiana ou a própria arte.

Já Uwe Lindemann (2001, p. 18), em artigo sobre os espaços públicos utilizados pelos artistas do futurismo, dadaísmo e surrealismo, defende uma posição intermediária que abarca tanto a perspectiva de Bürger quanto a de Scheunemann, e afirma que para a vanguarda não bastava apenas construir um novo programa, novos *media* ou uma nova figura do artista diferentes da tradição artística, queria “muito mais transpor as fronteiras entre arte e vida, ou mesmo atacá-las”.

A inserção da práxis da vida na arte que Bürger aponta e defende como objetivo da vanguarda pode ser compreendida, se considerarmos a teoria dos sistemas de Niklas Luhman já citada neste trabalho, como *desdiferenciação dos sistemas*, ou seja, a (re)integração de diferentes esferas sociais, vida cotidiana e arte, no caso. Não é essa a perspectiva de Scheunemann, que também traz como exemplo contra Bürger e a seu favor a reconhecida como primeira colagem da arte moderna, *Still Life with Chair Caning*, feita por Picasso em 1912. A obra é quadro com uma moldura oval de borda feita de corda, apresentando no interior uma mistura de figuras pintadas que mostram objetos cotidianos como letras, referentes a jornal, vidro, pano, entre outras.



Figura 79: Quadro *Still Life with Chair Caning*, Pablo Picasso, 1912

Enquanto Bürger vê essa mistura como a inserção de materiais (objetos) cotidianos na arte, Scheunemann afirma que esta perspectiva é errônea pelo simples fato de que os objetos eram pintados, e não objetos concretos em si. Assim, por mais convincentes que fossem, essas representações de objetos não poderiam ser tratadas como pretende Bürger. Por sua vez, Scheunemann identifica nessas referências a objetos produzidos industrialmente a pretensão vanguardista de incorporar, ou simplesmente trazer à arte a indústria e as mercadorias produzidas em série, como reflexo da sociedade da qual faziam parte.

Outro ponto divergente entre ambos é a consideração sobre a montagem e sua importância para as produções vanguardistas. Bürger (1989, p. 121-122) compreende-a como um *procedimento técnico*, uma técnica inerente ao *medium* cinema, não um método *artístico* específico. Por sua vez, Scheunemann (2000, p. 18) acusa Bürger de minimizar a importância tanto do cinema quanto da própria montagem, compreendida por Scheunemann como “a nova

técnica artística mais importante da arte vanguardista”. Seguindo seu raciocínio, o autor (2000, p. 32-33) considera a montagem como uma “parte integral do processo de adoção dos materiais fotográficos e das técnicas de reprodução na produção da vanguarda”, além de ter desenvolvido uma alternativa à organização tradicional de perspectiva central do trabalho artístico. Ou seja, muito mais do que um simples procedimento, a montagem representaria a incorporação de aspectos fotográficos pelos vanguardistas na busca da multi-perspectiva.

Na tentativa de refutar uma certa superficialidade de Bürger (1989) nos comentários sobre fotomontagens de John Heartfield, e buscando exemplificar casos relevantes no quais a montagem apresentou-se como *o novo princípio de organização estética*, Scheunemann (2000, p. 29-30) cita as fotomontagens genuinamente dadaístas e o cinema de Eisenstein, e lembra a referência de Benjamin aos trabalhos literários de Bertold Brecht e Alfred Döblin. Sobre o segundo, registramos que sua obra de maior alcance, *Berlin Alexanderplatz*, de 1912, é atualmente conhecida como o primeiro romance alemão de cidade grande (*Großstadtroman*), conforme consta na breve apresentação do livro pela editora DTV, na 46ª edição em 2007, e não raro identificada como uma obra literária escrita com o auxílio da técnica da montagem (HAGE, 1984, p. 95-108).

Outro aspecto da abordagem de Scheunemann (2000, p. 16) que nos parece bastante adequado é em relação à marca identificadora entre os movimentos vanguardistas: nem a errônea intenção de integração da vida na arte que defende Bürger, nem a “celebração literária do ronco dos motores no manifesto futurista”, nem qualquer projeto ideológico ou moral poderia ser apontado como característica comum entre os diferentes movimentos, mas sim o “abandono da antiga concepção espacial da Renascença nas pinturas cubistas”, ou seja, a negação da perspectiva única e central, como já comentamos ao tratarmos particularmente dos movimentos específicos nos itens anteriores.

No mesmo sentido, posteriormente Scheunemann vai afirmar que as inovações estéticas criadas pelos movimentos de vanguarda, como a ilusão espacial, a superação da natureza estática e o uso expressivo de cores fortes surgem como uma contraposição ao *medium* fotográfico. Conforme o autor (2000, p. 21-24), a consideração da fotografia como mais apta a representar fielmente o mundo visível levou os vanguardistas à “busca de novas tarefas e novas técnicas de pintura”, ou seja, àquilo que a câmera não conseguia mostrar, e identifica nas pinturas cubistas a maior prova dessa busca, vide discussão anterior sobre *Still Life with Chair Caning*. Ao invés do que postula Bürger sobre a inserção da vida na arte, Scheunemann compreende esta pintura como um apelo ou até mesmo a uma espécie de introdução de elementos industriais (produzidos em série) na arte vanguardista.

Como podemos ver, não foi pequena a influência que a progressiva industrialização da época exerceu nos artistas e na arte vanguardista, não só com referências a indústrias e mercadorias produzidas em série, mas também com propostas de criação artística nesses parâmetros, como os *ready mades* de Duchamp. Estes, Bürger (1989, p. 90) vê como “negação da categoria individual de produção”, enquanto Scheunemann (2000, p. 35), criticando essa categoria sugerida por ser imprecisa, considera os *ready mades* como um processo criativo que prioriza o gesto do artista em detrimento do objeto final, e que através desse *gesto* artístico coloca um objeto industrial não-trabalhado manualmente num novo contexto, atribuindo-lhe novo significado. Com isso, afirma Scheunemann, Duchamp antecipa a noção de arte que virá a ser consenso entre os vanguardistas com a invenção da fotomontagem: a arte não está no objeto, mas na releitura, seleção e colocação do material, material esse que, de acordo com o contexto social e urbano da época, pode ser bem representado por uma mercadoria de linha de produção industrial. A pergunta, provocativa e irônica, que os vanguardistas fizeram a si mesmos na busca de uma nova noção de arte foi porque as mãos do artista devem continuar tendo a mesma função, num contexto onde tem-se tantas coisas industriais. Ou seja, tanto o artista quanto a arte em si devem prestar-se a outros objetivos.

Vanguarda, para Scheunemann, não se trata de uma revolta contra a instituição arte, nem de uma tentativa de inserção da práxis da vida na arte. Ao utilizar as inovações técnicas da época, a fotografia com a inclusão do movimento e da dinâmica e o filme com a simultaneidade e a multiperspectividade, bem como as novas formas desenvolvidas da colagem e da montagem na criação de obras não-orgânicas, obras de diferentes elementos e particularidades, os vanguardistas objetivavam uma revolta contra os antigos *preceitos* da arte e não contra a *idéia* ou o *conceito* de arte, afirma o autor, e com isso produziram, ao fim, uma melhor comunicação entre arte e vida.

Michael Makropoulos (2004, p. 80-81), no artigo *Zur Logik der Avantgarde* (2004), concorda que as vanguardas foram heterogêneas em vários aspectos, mas defende que elas partilhavam do objetivo comum de “abolir a autonomia da arte burguesa” e formar um novo conceito de arte que privilegiasse a “realidade sócio-cultural universal” (leia-se a união da arte e do meio social técnico e industrial no qual estavam inseridas). Ao apresentar três teses, o autor parece também seguir um caminho entre Bürger e Scheunemann, afirmando que “a vanguarda opôs-se contra a tensão [*burguesa*] radical entre arte e práxis diária”. Com isso, a perspectiva vanguardista buscava o “fim da arte autônoma” e uma saída para a definição de uma nova arte através do “desenvolvimento de novos meios artísticos”.

Como primeira tese, o autor defende que a estratégia funcional da vanguarda foi essencialmente uma estratégia de desdiferenciação da arte. Em segundo lugar, afirma que a vanguarda não foi um movimento estético fechado em si, mas muito mais uma *síntese de arte e técnica* em duas direções: tecnicização da arte (*Technisierung der Kunst*) e estetização da técnica, o que resultou no aprimoramento da visão humana, conforme já observou Benjamin (2002), e esse novo *modo de ver* teria libertado a arte da reprodução objetiva da natureza na direção da abstração vanguardista. Como terceira tese, Makropoulos (2004, p. 81-83) afirma que a relação entre vanguarda e cultura de massa teve como consequência a já citada “mudança e estudo da observação através da abstração” e a “ampliação da estetização do cotidiano”; *cotidiano* aqui não conforme a compreensão de Bürger de inclusão da práxis da vida na arte mas de *cotidiano técnico e industrial* da sociedade da época. Esses dois aspectos estariam relacionados com um terceiro, a separação entre sinais e significados que a vanguarda teria operado. Na síntese de suas três teses, tomando o cuidado para não supervalorizar esta última, Makropoulos conclui que as vanguardas foram responsáveis por possibilitar (e de certa forma iniciar) as novas relações de cultura de massa, ou seja, as relações modernas de consumo cultural, com as devidas implicações econômicas e políticas, a tecnicização da comunicação e o desenvolvimento das mídias de massa.

O legado vanguardista que sugere Makropoulos é priorizado por Elio Pagliarani ao fazer uma breve avaliação sobre a importância econômico-mercadológica das vanguardas. No artigo *Für eine Definition der Avantgarde* (1989), o autor não pretende responder *o que é*, mas sim *o que caracteriza* a vanguarda, e aponta como qualidade distintiva fundamental a sua *consciência crítica*: crítica em relação à função da arte e finalidade das obras, crítica à síntese dos meios de expressão e crítica à função da relação operador (produtor) x consumidor de arte. É este último ponto que nos chama mais a atenção. Nele, Pagliarani parte do pressuposto que a relação produtor x consumidor (*operatore x consumatore*) é uma questão muito mais relacionada à sociedade na qual o movimento esteve inserido do que às relações literárias e artísticas de modo geral. Sem ignorar esses aspectos, o autor afirma que é dessa preocupação e crítica ao aspecto comercial do movimento, compreenda-se a relação produtor x consumidor de arte, que deriva a atenção aos *media* de massa, como por exemplo o interesse pelas possibilidades ampliadas através das técnicas de informação e comunicação da época. Ou seja, estando preocupados com a obra como um *produto* direcionado a um *cliente*, os artistas-produtores vanguardistas teriam buscado formas cada vez mais amplas de divulgação do seu trabalho e alcance do público, objetivando não apenas a divulgação das suas idéias, mas também e principalmente o público consumidor.

Onde alguns teóricos encontram a negação do conceito e da instituição arte, Pagliarani vai mais longe afirmando que os vanguardistas tinham consciência e interesse na mudança de paradigma da relação entre produtor e consumidor de arte, ou seja, entre o *artista*, o produto, a obra, e o *público*, o cliente. Assim, o autor afirma que a compreensão do papel comercial e político que os vanguardistas demonstravam foi responsável pelo envolvimento destes com outras áreas sócio-culturais que não apenas a artística, e dessa forma o movimento deve ser avaliado. Pagliarani expôs esse ponto de vista pela primeira vez em 1966 no Congresso da COMES (*Comunità Europea degli Scrittori*) e gerou polêmica por apontar e valorizar tanto o aspecto comercial da vanguarda, aspectos discutidos em diversos outros trabalhos posteriores.

Klaus von Beyme também demonstra interesse pela questão comercial e econômica que as vanguardas representaram. Em seu extenso e detalhado trabalho *Das Zeitalter der Avantgarde: Kunst und Gesellschaft, 1905-1955* (2005) Beyme afirma que na história da arte não houve período mais difícil para os artistas do que o surgimento das vanguardas. O autor considera algumas “fases” do trabalho dos artistas vanguardistas desde a inicial profissionalização (visto que muitos deles eram identificados com a boemia, logo, com pobreza), passando pelo uso dos talentos artísticos para outros fins (ilustração de livros comerciais, propagandas etc.), considerando ainda as tentativas de formação de associações e sindicatos, a colocação de artistas como professores (em especial na França, Alemanha e EUA) e as exposições em salões, galerias e exibições coletivas. Embora alguns artistas tenham conseguido eventualmente comercializar suas obras por bons preços (Kandinsky, por exemplo), essa definitivamente não era a regra geral, afirma Beyme. Foi só a partir do fim da Segunda Guerra Mundial que o mercado de arte realmente foi aceito como tal, e isso ocorreu devido a um interesse por arte jamais visto e à institucionalização de um mercado internacional (BEYME, 2005, p. 170-220).

Deixemos, porém, os aspectos especificamente econômicos, comerciais e financeiros de lado para resumirmos algumas perspectivas vistas até agora sobre a vanguarda. Com base nas considerações feitas até aqui, considerações essas ora conflitantes, ora congruentes, mas que acreditamos serem suficientes para um bom panorama crítico do surgimento, desenvolvimento e resultados obtidos pelas vanguardas, conseguimos observar que mesmo com as variações entre as correntes vanguardistas alguns aspectos em comum podem ser apontados. Do ponto de vista estético, buscamos salientar a negação da *mimesis*, o abandono da perspectiva única e central, a perspectiva dita fotográfica, em busca da abstração e subjetividade dos artistas. Mostramos de que forma a fotografia foi usada como meio de

auxílio, nos estudos futuristas por exemplo, ou mesmo como foram desenvolvidos trabalhos artísticos fotográficos não-miméticos, como as schadografias, rayografias e fotogramas. Citamos também alguns exemplos de produção literária que podem ser identificados com certos parâmetros óticos e visuais, como as poesias optofonéticas, e certas obras onde é possível percebermos pontualmente a inclusão da literatura nas artes visuais, em especial com a introdução de letras, frases e parágrafos em obras da pintura, fotografia e mesmo em formas híbridas que conjugavam imagens e letras, como as fotomontagens.

Dessa forma, partindo da complexidade da produção artística vanguardista e buscando atentar às diferenças e semelhanças entre os vários movimentos e suas respectivas produções, percebemos uma certa dificuldade em apontar objetiva e especificamente os limites das influências entre os diferentes *media*. Por outro lado, essa limitação não se mostra como indispensável à nossa abordagem. Se muitas vezes as obras vanguardistas são complexas, heterogêneas e interseccionadas por origem, como exemplificamos com certas colagens e fotomontagens, isso apenas corrobora nossa perspectiva de que a discussão sobre o visual colaborou intensamente para o surgimento e instituição da vanguarda e que os *media* literatura, fotografia e pintura podem influenciar-se entre si.

Ao fim deste capítulo, trouxemos algumas considerações teóricas que contribuem para uma melhor compreensão do movimento vanguardista, sua atuação e importância social, histórica e, principalmente, artística. Com nossas análises, buscamos refletir a vanguarda como movimento surgido nas artes plásticas que se estendeu a outras formas de arte, a literatura em especial, transpondo fronteiras e limitações inclusive dos suportes midiáticos, e questionando preceitos, regras e conceitos da arte institucionalizada no início do século XX.

4 CONCLUSÃO

Partimos do pressuposto de que os *media* têm papel fundamental na sociedade e consideramos o surgimento da fotografia como importante evento que trouxe variadas conseqüências para diferentes áreas sociais. Sendo um *medium* extremamente mimético, a fotografia foi recebida inicialmente pela arte não como uma forma artística, mas utilizada muitas vezes como instrumento de apoio ou como diferentes parâmetros de referência. Esse contexto foi nossa base inicial para avaliarmos as complexas relações de influência entre a fotografia, a pintura e a literatura.

Atentamos especificamente aos movimentos artísticos realismo e vanguarda e avaliamos as relações entre os *media* visuais e literários entre o período aproximado de 1830 e 1930, partindo do surgimento da fotografia para refletirmos ambos movimentos como originários nos debates sobre o visual através das reconfigurações teóricas e conceituais operadas. Nesse sentido nossa pesquisa se justificou e desenvolveu, e de nossa parte consideramos este trabalho finalizado, suficiente e satisfatório.

Após a apresentação geral da proposta, relatamos um breve histórico do surgimento da fotografia, os diferentes métodos de reprodução visual da época e a aceitação oficial do francês Loius-Jacques Mandé Daguerre como inventor e do ano de 1839 como o da invenção da fotografia. Citamos algumas das primeiras críticas e avaliações sobre o novo *medium* em diversos países, experiências pioneiras e experimentalismos no campo da arte, e certos usos na área da ciência e no direito, onde a fotografia foi recebida como “prova do acontecido”, como método técnico e fidedigno de reprodução mimética da realidade visível. Com isso, contextualizamos social e artisticamente e mostramos o interesse despertado sobre a fotografia desde seu surgimento, a sua rápida popularização e evolução técnica, bem como a importância que teve em diversas áreas sociais ao longo de toda segunda metade do século XIX.

A partir dessas considerações, avaliamos a relação da fotografia com a arte, num primeiro momento com a pintura e logo com a própria literatura. Mostramos como a fotografia foi considerada referência positiva e negativa em diferentes casos, e como as opiniões dos críticos e dos próprios artistas eram bastante divergentes em relação ao novo *medium*. Citamos alguns dos primeiros trabalhos que utilizaram fotografias em livro, em especial *The Pencil of Nature*, do inglês Henry Fox Talbot, não só por conter imagens e comentários sobre elas mas especialmente pela perspectiva visionária do autor em prever usos da fotografia em diversas áreas sociais e com diferentes objetivos. Registramos o papel

fundamental que teve o francês Gustave Courbet com suas pinturas realistas e como seu trabalho foi recebido num contexto onde os Salões e a crítica definiam padrões artísticos e culturais. Também consideramos posições como a de Charles Baudelaire, pela sua importância como artista e crítico e suas opiniões contrárias à fotografia.

Nesses debates tentamos apontar o surgimento do movimento artístico realista, movimento esse que conforme alguns autores já estava em curso mas de toda forma foi impulsionado pelo surgimento da fotografia e institucionalizado pelas discussões sobre o visual que questionavam a arte como *imitatio naturae* e o papel do novo *medium* nesse contexto. Registramos que aproximadamente nesta época surgiram os primeiros romances realistas franceses, por vezes recebidos de forma negativa pela crítica por serem excessivamente “fotográficos”. Atentamos ao contexto alemão, e vimos que o realismo na Alemanha desenvolveu-se diferentemente do que na França, sendo considerado uma espécie de *realismo poético* ou *burguês*, menos crítico e radical. Apresentamos e comentamos o caso especial de Emile Zola com sua significativa obra *Le Roman expérimental*, que buscou adaptar à literatura conceitos e métodos científicos de registro, observação e experimentação, sendo que a fotografia poderia desempenhar importante função em certas etapas do processo. Ao longo dessas explicações, citamos brevemente casos específicos de escritores que, como Zola, se interessaram desde o início pela fotografia, e não ignoramos o uso desta como tema da literatura. No entanto, buscamos sempre direcionar nossa atenção à redefinição de preceitos artísticos visuais e literários a partir da relação mútua de influências entre a fotografia, a pintura e a literatura.

No terceiro capítulo discutimos a relação entre imagens e letras no surgimento das vanguardas européias. Inicialmente apresentamos e analisamos quatro correntes vanguardistas específicas, quais sejam cubismo, futurismo, dadaísmo e surrealismo, e num segundo momento discutimos algumas perspectivas teóricas sobre a vanguarda.

Consideramos o início da vanguarda européia na instituição do movimento cubista. Neste, mostramos a extrema importância que teve o abandono da perspectiva única e central, a “perspectiva fotográfica”, em detrimento de diferentes pontos de vista apresentados simultaneamente na mesma obra. Citamos ainda certas experiências artísticas que incluíam letras nas pinturas e colagens, aspecto esse que veio a se intensificar no movimento posterior, o futurismo. Este, desenvolvido essencialmente na Itália, teve como característica principal a inclusão do movimento e dinâmica nas obras, priorizando a sociedade moderna da época e enobrecendo o mito *máquina*, defendendo a guerra e a destruição como caminho para uma nova arte e uma nova sociedade. Buscamos mostrar rapidamente as diversas áreas artísticas

nas quais os futuristas desenvolveram seus trabalhos, de que forma incluíram a fotografia não mimética na arte e como aboliram as fronteiras entre o visual e o literário. Isso também foi desenvolvido e ainda mais intensificado no dadaísmo, terceiro movimento vanguardista que tratamos. Surgido na Suíça através da reunião de artistas que fugiam da guerra em seus respectivos países, apontamos como suas características principais o absurdo, o *nonsense* e a ironia, e buscamos evidenciar como isso foi colocado em prática na arte, em especial em formas de expressão que combinassem preceitos visuais e literários como as fotomontagens e mesmo as poesias optofonéticas. Como vimos, o dadaísmo também teve importância política na sua posição contrária à guerra, e buscou mostrar seu absurdo e seus prejuízos através da denúncia e do questionamento irônico do público. Questões também foram bastante colocadas pelos surrealistas, movimento que identificamos como uma espécie de seqüência do dadaísmo. Com sua ligação intrínseca com as novas teorias da psicanálise, o surrealismo produziu obras visuais e literárias, essas em especial a partir de novas técnicas de escrita como a escrita automática. Também apresentamos e discutimos brevemente o romance *Nadja* pela sua importância como obra surrealista e pela relação entre texto e fotografia que oferece. Antes de discutirmos perspectivas teóricas sobre a vanguarda, comentamos a literatura e a fotografia vanguardistas buscando mostrar como ambas se interseccionaram em diversos momentos e de que forma alguns parâmetros visuais e literários foram incorporados por cada *medium*.

A partir das considerações em especial de Bürger (2008) e Scheunemann (2000), mas também de Lindemann (2001), Pagliarini (1989) e Beyme (2005), entre outros, discutimos perspectivas teóricas sobre as vanguardas como movimentos artísticos que não só questionaram a instituição arte, preceitos, conceitos e idéias acerca da arte até então, mas também buscaram tirar proveito das possibilidades do meio urbano e industrial no qual estavam inseridos, bem como de novas formas de expressão artística. Para isso, vimos como os movimentos vanguardistas, em nossa abordagem diferenciados entre si mas com características em comum, desenvolveram práticas, técnicas e métodos novos que possibilitassem não só expressar os anseios dos artistas vanguardistas mas também atingir um público cada vez maior através das modernas técnicas de comunicação e produção. Nessa visualização desenvolvida e nas análises feitas, priorizamos a importância da fotografia como *medium* positivamente aceito pelos artistas vanguardistas ao ser usado com objetivos não miméticos (abstratos, subjetivos etc.), e buscamos destacar de que forma alguns parâmetros visuais e literários se redefiniram em virtude das discussões e práticas artísticas vanguardistas. Mostramos ainda que novas formas de expressão artística extremamente importantes para o

movimento vanguardista fizeram uso intenso da relação entre imagens e letras, como as fotomontagens, por exemplo.

Nas abordagens destes movimentos vanguardistas, sempre que possível trouxemos exemplos de obras e autores específicos, mas nossa atenção especial foi desde o início considerar as vanguardas como surgidas a partir das discussões sobre a imagem, e as reconfigurações que aconteceram nos *media* literário e fotográfico, por isso não nos debruçamos apenas sobre casos individuais. Outra vez, ao identificar possíveis influências da fotografia diretamente na pintura e, em especial, na literatura, evidenciamos e discutimos uma ligação mais complexa do que simples causa e efeito, não deixamos de considerar os movimentos inversos e, ainda mais, as propostas de utilização híbrida entre textos e imagens, bastante recorrentes nas vanguardas. É também em virtude dessa riqueza de aspectos avaliados que podemos considerar nossa pesquisa como multidisciplinar.

É pela manutenção das suas obras e objetivos artísticos ao longo do tempo, e não só pela repercussão contemporânea da sua produção, que pode-se avaliar a importância ou a efetividade de um movimento artístico, e, nesse sentido, as vanguardas européias podem ser consideradas realmente merecedoras da alcunha de *avant garde*, aliás, denominação que perdura até hoje como identificação de obras e artistas que tentam quebrar regras radicalmente.

Ao tratarmos dos movimentos vanguardistas, passíveis de diversas abordagens e perspectivas analíticas, dedicamo-nos aos que tiveram mais influência ou relação com a produção artística alemã, conforme a especialidade a que esta dissertação pertence. Além disso, se abrimos mão de escolas conhecidas no conjunto da vanguarda, como o expressionismo ou as correntes russas, foi porque na busca pela relação entre imagens e letras os quatro movimentos propostos mostraram-se suficientes. E como bem afirma Peter Bürger (1989, p. 178) no pós-fácio à segunda edição de *Theorie der Avantgarde* “toda teoria historicamente substancial precisa suspender o desenvolvimento do objeto num determinado ponto, para poder construir esse desenvolvimento”.

Se, por um lado, em nossa proposta de compreensão de ambos movimentos literários, realismo e vanguarda, diversos acontecimentos paralelos receberam atenção é porque estes representam não só eventos relevantes da época mas, outrossim, ilustram o contexto no qual o *medium* fotográfico surgiu e se desenvolveu, e exemplificam algumas de suas influências não só na arte mas também em outras áreas sociais. Não por acaso também foram rapidamente comentados alguns detalhes biográficos de certos autores, fotógrafos e artistas, mas sim como exemplos concretos das nossas discussões e da nossa perspectiva.

Nossa conclusão principal é de que a invenção e os usos diferenciados da fotografia impulsionaram sim o surgimento dos movimentos artísticos realismo e vanguarda, e ao longo destes a fotografia foi usada como parâmetro direto e indireto para redefinir preceitos pictoriais e literários, bem como artísticos de forma geral. O *intercâmbio de influências*, embora nem sempre seja fácil de apontar e limitar, ocorreu não só do *medium* fotográfico para o literário, mas numa relação mais complexa entre fotografia, pintura e literatura, e em *media* que surgiram destas próprias relações. A reconfiguração de parâmetros discursivos e poetológicos ocorreu, como discutimos e em certos casos conseguimos exemplificar, de diversas formas e em diversas direções, e tanto essas apropriações quanto as discussões decorrentes fizeram com que o realismo e a vanguarda surgissem e se estabelecessem.

A extensão demasiada do trabalho de forma alguma deixou de ser percebida e intensamente questionada por nós, mas considerando as inúmeras inserções de figuras, bem como a amplitude e multidisciplinaridade do tema e, em especial, as condições privilegiadas na qual este trabalho foi desenvolvido, em que pese a dedicação total e exclusiva do mestrando a este trabalho através do financiamento do CNPq, além da pesquisa detalhada nas universidades alemãs com o apoio do DAAD, queremos acreditar que é um trabalho extrapoladamente amplo mas que oferece conteúdo ao mesmo nível e de forma satisfatória. Por mais que alguns pontos pudessem ter sido resumidos, decidimos pagar o preço da extensão demasiada com o oferecimento de conteúdo. De todo modo, registramos aqui nossas escusas pela extensão e mais uma vez nosso agradecimento pelo apoio das instituições envolvidas.

Se nos alongamos especificamente nas considerações sobre o movimento dadaísta, isso deve-se ao fato não só de que foi um movimento que trabalhou com intensidade a relação imagens e letras, mas também por ter sido o principal movimento vanguardista na Alemanha.

Nossos dois temas principais, literatura e fotografia, bem como o contexto e o período ao qual pertence nosso recorte, têm servido há tempos para diferentes análises, como podemos perceber ao atentarmos às tantas e tão diversificadas citações e abordagens que trouxemos ao longo deste trabalho. O diferencial que tentamos oferecer é a abordagem interdisciplinar envolvendo os *media* artísticos visuais em relação intrínseca, mútua e extremamente complexa com o *medium* literário. Se essa perspectiva não é de todo original nas pesquisas que vêm sendo desenvolvidas na Alemanha e na Europa nos últimos anos, por outro é um trabalho pioneiro aqui no Brasil. Nesse sentido, esperamos contribuir com futuras

pesquisas sobre os temas aqui tratados e damos por atingido nosso objetivo inicial de integrar e colaborar com a pesquisa “A literatura moderna e os *media*”, do orientador deste trabalho.

Com nosso trabalho, mostramos que a abordagem intermedial é possível e válida, como também a perspectiva de considerar os movimentos literários realismo e vanguarda como originários nas discussões sobre o visual. Novas visões sobre o passado contribuem para nossa compreensão do presente e perspectivas para o futuro. Ao avaliarmos as produções realistas e vanguardistas, alcançamos não só melhores entendimentos sobre a arte e a sociedade daquele tempo, mas também sobre as contemporâneas e as que ainda virão, seja nas páginas de um livro, no papel fotográfico ou na tela do computador.

Referências

- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1971.
- BALL, Hugo. Die Flucht aus der Zeit (Auszüge). In: RIHA, Karl u. SCHÄFER, Jörgen (Hrsg.). **DADA Total**. Stuttgart: Reclam, 2005a. p. 16-32
- _____. Eröffnungs- Manifest. 1. Dada-Abend. Zurich, 14. Juli 1916. In: RIHA, Karl u. SCHÄFER, Jörgen (Hrsg.). **DADA Total**. Stuttgart: Reclam, 2005b. p. 35
- BARTHES, Roland. **A Câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUDELAIRE, Charles. Die Fotografie und das moderne Publikum. In: **Texte zur Medientheorie**. Stuttgart: Reclam, 2002. p. 109-113
- _____. **Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Primeira versão. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: **Texte zur Medientheorie**. Stuttgart: Reclam, 2002. p. 163-189
- _____. Paris, Capital do Século XIX. In: KOTHE, Flávio R. (Org.) **Walter Benjamin**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1991. p. 30-43.
- _____. Pequena história da fotografia. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BEST, Otto F. (Hrsg.). **Die deutsche Literatur: Expressionismus und Dadismus. Ein Abriß in Text und Darstellung**. Stuttgart: Reclam, 2000.
- BEYME, Klaus von. **Das Zeitalter der Avantgarde: Kunst und Gesellschaft, 1905-1955**. München: C. H. Beck, 2005.
- BLAZEJEWSKI, Susanne. **Bild und Text — Photographie in autobiographischer Literatur**. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2002.
- BOCCIONI, Umberto et al. A Pintura Futurista. In: BERNARDINI, Aurora Fornoni (Org.). **O futurismo italiano**. São Paulo: Perspectiva, 1980a. p. 41-44

_____. Manifesto dos Pintores Futuristas. In: BERNARDINI, Aurora Fornoni (Org.). **O futurismo italiano**. São Paulo: Perspectiva, 1980b. p. 37-40

BOCCIONI, Umberto. O que nos separa do cubismo. In: BERNARDINI, Aurora Fornoni (Org.). **O futurismo italiano**. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 161-166

BOGARDUS, Abraham. The Lost Art of the Daguerreotype. **THE CENTURY MAGAZINE**. Vol. 68, N. 1, May. New York, 1904. p. 83-91. Disponível em: <<http://www.daguerre.org/resource/texts/bogardus/bogardus.html>>. Acesso em: 14 fev. 2008.

BOSTON MERCANTILE JOURNAL. Vol. 14, No. 441, February 26, 1839. Disponível em: <<http://www.daguerre.org/resource/texts/mercant.html>>. Acesso em: 14 fev. 2008.

BRAGAGLIA, Anton Giulio. Fotodinamismo Futurista. In: BERNARDINI, Aurora Fornoni (Org.). **O futurismo italiano**. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 63-73

BRAIVE, Michel François. **Das Zeitalter der Photographie**. München: Callwey, 1965.

BRANDT, Sylvia. **BRAVO! & BUM BUM!: Neue Produktions- und Rezeptionsformen im Theater der historischen Avantgarde: Futurismus, Dada uns Surrealismus; eine vergleichende Untersuchung**. Frankfurt am Main: Lang, 1995.

BRETON, André. **Manifestos do surrealismo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Nadja**. 2. ed. Lisboa: Estampa, 1982.

BRIGHAM, Clarence S., **Edgar Allan Poe's Contributions to Alexander's Weekly Messenger**. Worcester: American Antiquarian Society, 1943. Disponível em: <<http://www.daguerre.org/resource/texts/poe.html>>. Acesso em: 14 fev. 2008

BUCHER, Max. **Realismus und Gründerzeit I: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848 – 1880; mit einer Einführung in den Problemkreis und einer Quellenbibliographie**. Stuttgart: Metzler, 1976.

BUDDEMEIER, Heinz. **Panorama, Diorama, Photographie: Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jharhundert: Untersuchungen und Dokumente**. München: Fink, 1970.

BULLIVANT, Keith. **Industrie und deutsche Literatur: 1830 - 1914**. München: Dt. Taschenbuch-Verl., 1976.

BÜRGER, Peter. **Theorie der Avantgarde**. 12. ed. Frankfurt: Suhrkam Verlag, 2008.

_____. **Teoria da Vanguarda**. Trad. comentada por José Pedro Antunes. Dissertação de mestrado em Teoria Literária, da Universidade Estadual de Campinas, 1989. (Mimeo)

CHAMPFLEURY, Jules. **Le Réalisme**. Trad.: Daniela Kern. Paris: Michel Lévy, 1857. p. 270-285. (Mimeo)

CHIANCONE-SCHNEIDER, Donatella. Futurismus und Komik. In: **Avantgarde und Komik**. Amsterdam/New York: Rodopi, 2004. p. 75-83.

DEWITZ, Bodo von u. BYSKOV, Gunner (Hrsg.). **Hitler blind – Stalin lahm: Marinus und Heartfield. Politische Fotomontagen der 1930er Jahre**. Göttingen: Steidl, 2008.

DICKENS, Charles. **Oliver Twist**. Plain Label Books. Disponível em: <http://www.google.com.br/books?id=oAtQNb7H4FQC&printsec=frontcover&source=gbs_summary_r>. Acesso em: 20 mar. 2008.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 10. ed. Campinas: Papirus, 2007.

EHRLICHER, Hanno. Entleerte Innenräume. Avantgarde als Fluchtbewegung. In: **Aufbruch ins 20. Jahrhundert: Über Avantgarden**. München: Richard Boorberg Verlag, 2001. p. 76-91

EISELE, Ulf. Realismus-Theorie. In: GLASER, Horst Albert (Hrsg.). **Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte**. V. 7. Reinbek Hamburg: Rowohlt, 1982. p. 36-46.

ENTLER, Ronaldo. Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia. **FACOM**. N. 17. 1o. Semestre de 2007. Disponível em: <http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_17/entler.pdf>. Acesso em: 19 mar. 2008.

HECKEN, Thomas. Das Objekt der Fotografie. In: HECKEN, Thomas (Hrsg.). **Der Reiz des Trivialen: Künstler, Intellektuelle und die Popkultur**. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1997.

HUELSENBECK, Richard. Erklärung. Vorgetragen im "Cabaret Voltaire". In: RIHA, Karl u. SCHÄFER, Jürgen (Hrsg.). **DADA Total**. Stuttgart: Reclam, 2005. p. 33

FABRE, Josep Palau i. **Picasso: der Kubismus, 1907-1917**. München: Könnemann, 1998a.

_____. **Picasso: Kindheit und Jugend eines Genie**. München: Könnemann, 1998b.

FABRIS, Annateresa. A captação do movimento: do instantâneo ao fotodinamismo. **Revista Ars, Departamento de Artes Plásticas, Escola de Comunicação e Artes/USP**. p. 50-77. Disponível em: <<http://www.cap.eca.usp.br/ars4/fabris.pdf>>. Acesso em: 12 mar. 2008.

FAUST, Wolfgang Max. **Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder Vom Anfang der Kunst im Ende der Künste**. München, Wien: Carl Hanser, 1977.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. 2. ed. Os imortais da literatura universal n. 3. São Paulo: Abril, 1971.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.

FONTANE, Theodor. Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848. In: PLUMPE, Gerhard (Hrsg.). **Theorie des bürgerlichen Realismus**. Ditzingen: Reclam, 2005.

FOTOART. PHOTOGRAPHY HISTORY. Disponível em:
<<http://www.fotoart.gr/photography/history/index.html>>. Acesso em: 27 fev. 2008.

GEORGE EASTMAN HOUSE. Disponível em: <<http://www.eastmanhouse.org/>>. Acesso em: 14 fev. 2008.

GOHR, Siegfried (Hrsg.). **Kubismus: Künstler, Themen, Werke: 1907-1920**. Köln: Wienand, 1982.

HAGE, Volker. **Collagen in der deutschen Literatur: zur Praxis u. Theorie e. schreibverfahrens**. Frankfurt am Main, Bern, New York, Nancy: Lang, 1984.

HAUSER, Arnold. **Sozialgeschichte der Kunst und Literatur**. Band II. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1953.

HEIDTMANN, Frank. **Wie das Photo ins Buch kam**. Berlin: Berlin Verlag Arno Spitz, 1984.

HIEPE, Richard. **Die Fotomontage: Geschichte und Wesen einer Kunstform**. Ingolstadt: Courier Druckhaus, 1969.

JAGER, Édouard. **Surrealistische Fotografie: zwischen Traum und Wirklichkeit**. Köln: DuMont, 1984.

JANIN, Jules. Der Daguerreotyp (1839). In: KEMP, Wolfgang (Hrsg.). **Theorie der Fotografie**. Passau: Schirmer Mosel, 1980. p. 46-51

KOPPEN, Erwin. **Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung**. Stuttgart: Metzler, 1987.

KORFMANN, Michael. **A diferenciação da literatura moderna alemã no processo constitutivo da sociedade funcional: uma abordagem sistêmica baseada em Niklas Luhmann**. Porto Alegre: UFRGS, 2002a (Tese de doutorado).

_____. A literatura moderna como observação de segunda ordem : uma introdução ao pensamento sistêmico de Niklas Luhmann. **Pandaemonium germanicum: revista de estudos germanísticos**. São Paulo. N. 6. 2002b. p. 47-66.

_____. Currículo do Sistema de Currículos Lattes. Plataforma Lattes, CNPQ. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/6551987991905815>>. Acesso em: 18 jan. 2008.

_____. Fotografia, visibilidade e o realismo literário. **Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura**. Brasília Vol. 15, n. 21, 2006. p. 183-200.

_____; KEPLER, Filipe; CORRÊA, Amanda. A configuração medial da literatura. **Revista Contingentia**, Vol. 2, novembro 2007. 36-60. Disponível em: <<http://www.revistacontingentia.com>>. Acesso em: 03 mar. 2008.

KÜBLER, Hans-Dieter. **Medien- und Massenkommunikation: Begriffe und Modelle**. In: **Kommunikation und Medien. Eine Einführung**. Münster: LIT Verlag, 2003. Disponível

em: <http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/kuebler_begriffe/kuebler_begriffe.html>. Acesso em: 28 jan. 2008.

KUBRUSLY, Claudio Araujo. **O que é fotografia**. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

LEGGAT, Robert. **A History of Photography from its beginnings till the 1920s**. 2002a. Disponível em: <www.rleggat.com/photohistory>. Acesso em: 11 fev. 2008.

_____. **Atkins, Anna**. 2002b. Disponível em: <<http://www.rleggat.com/photohistory/history/atkins.htm>>. Acesso em: 11 fev. 2008.

_____. **Bayard, Hippolyte**. 2002c. Disponível em: <<http://www.rleggat.com/photohistory/history/bayard.htm>>. Acesso em: 14 fev. 2008.

_____. **Cameron, Julia Margaret**. 2002d. Disponível em: <<http://www.rleggat.com/photohistory/history/cameron.htm>>. Acesso em: 14 fev. 2008.

_____. **Marey, Etienne Jules**. 2002e. Disponível em: <<http://www.rleggat.com/photohistory/history/marey.htm>>. Acesso em: 11 fev. 2008.

_____. **Muybridge, Eadweard**. 2002f. Disponível em: <<http://www.rleggat.com/photohistory/history/muybridg.htm>>. Acesso em: 11 fev. 2008.

_____. **Rejlander, O. G.** 2002g. Disponível em: <<http://www.rleggat.com/photohistory/history/rejlande.htm>>. Acesso em: 14 fev. 2008.

_____. **Robinson, Henry Peach**. 2002h. Disponível em: <<http://www.rleggat.com/photohistory/history/robinson.htm>>. Acesso em: 14 fev. 2008

LINDEMANN, Uwe. Kriegsschauplatz Öffentlichkeit. Die Sturmtrupps, Partisanen und Terroristen der künstlerischen Avantgarde. In: **Aufbruch ins 20. Jahrhundert: Über Avantgarden**. München: Richard Boorberg Verlag, 2001. p. 17-36

MACHADO, Arlindo. **O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

MAKROPOULOS, Michael. Zur Logik der Avantgarde. In: ALBRECHT, Clemens (Hrsg.). **Die bürgeliche Kultur und ihre Avantgarden**. Würzburg: Ergon Verlag, 2004. p. 79-86.

MAISON NICÉPHORE NIÉPCE. Disponível em: <www.nicephore-niepce.com>. Acesso em: 13 fev. 2008.

MALPAS, James. **Realism**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

MARINETTI, F. T. Fundação e Manifesto do Futurismo, 20/2/1909. In: BERNARDINI, Aurora Fornoni (Org.). **O futurismo italiano**. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 31-36

_____. Manifesto dos Dramaturgos Futuristas. In: BERNARDINI, Aurora Fornoni (Org.). **O futurismo italiano**. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 53-56

_____. Manifesto Técnico da Literatura Futurista. In: BERNARDINI, Aurora Fornoni (Org.). **O futurismo italiano**. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 81-88

MARTINS, Luiz Renato. Colagem: Investigações em torno de uma técnica moderna. **Revista Ars, Departamento de Artes Plásticas, Escola de Comunicação e Artes/USP**. p. 53-6. Disponível em: <<http://www.cap.eca.usp.br/ars4/martins.pdf>>. Acesso em: 12 mar. 2008.

MÜLLER, Ulrich, e WENZELBURGER, Dietmar. **Vom Naturalismus zum Expressionismus. Literatur des Kaiserreichs**. Leipzig, Stuttgart u. Düsseldorf: Ernst Klett Schulbuchverlag, 2006.

MUSÉE COURBET ET INSTITUT GUSTAVE COURBET À ORNANS. Disponível em: <<http://www.musee-courbet.com>>. Acesso em: 14 fev. 2008.

NATIONAL MUSEUM OF AMERICAN HISTORY. Freeze Frame, Eadweard Muybridge's Photography of Motion. Disponível em: <<http://americanhistory.si.edu/muybridge/index.htm>>. Acesso em: 05 fev. 2008.

NEITE, Werner. Die frühen Jahren der Photographie — Dokumentarisches zu den Anfängen in Deutschland. In: GOHR, Siegfried. **In unnachahmlicher Treue: Photographie im 19. Jahrhundert, ihre Geschichte in den deutschsprachigen Ländern**. Köln: Museen der Stadt Köln, 1979. P. 27-42

PHOTOBIBLIOTHEK.CH - Bibliothek zur Geschichte der Photographie. Disponível em: <<http://www.photobibliothek.ch/seite001.html>>. Acesso em: 05 fev. 2008.

PAGLIARANI, Elio. Fur eine Definition der Avantgarde. In: HARDT, Manfred (Hrsg.). **Literarische Avantgarden**. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1989. p. 69-76

PLUMPE, Gerhard. **Der tote Blick, zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus**. München: Fink, 1990.

_____. Tote Blicke. Fotografie als Präsenzmedium. In: FOHRMANN, Jürgen et al (Hrsg.). **Medien der Präsenz. Museum, Bildung und Wissenschaft im 19. Jahrhunder**. Köln: DuMont, 2001.

PRIMO, Alex. **Antimecanismo**. Disponível em: <<http://www6.ufrgs.br/limc/dada/dada.htm>>. Acesso em: 03 set. 2008.

RIBEIRO, José. **As Imagens da Ciência**. Porto: Universidade Aberta, 1993. Disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/pag/ribeiro-jose-as-imagens-da-ciencia.pdf>>. Acesso em: 05 jan. 2008.

ROOT, M. A.. **The Camera and The Pencil: or the Heliographic Art**. Philadelphia, J. B. Lippincott & Co.: 1864. pp. 390-392. Disponível em: <http://www.daguerre.org/resource/texts/morse_cp.html>. Acesso em: 14 fev. 2008.

ROTHMANN, Kurt. **Kleine Geschichte der deutschen Literatur**. Stuttgart: Reclam, 2003.

SCHARF, Aaron. **Art and Photography**. Harmondsworth: Penguin, 1974.

_____. **Arte y fotografía**. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

SCHEUNEMANN, Dietrich. (Org.). **European Avant-garde: new perspectives**. Amsterdam: Rodopi, 2000.

SCHILLEMEIT, Jost. Der späte Fontane. In: GLASER, Horst Albert (Hrsg.) **Deutsche Literatur: Eine Sozialgeschichte**. V. 8. Hamburg: Rowohlt p. 112-123, 1982.

SCHLICHTING, Hans Burkhard. Chaos in die Ordnung bringen. DADA. In: LINKGRIMMINGER, Rolf (Hrsg.) **Literarische Moderne: europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert**. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 1995. p. 314-338.

SCHMITT, Evmarie. **Abstrakte Dada-Kunst: Verusch einer Begriffserklärung und Untersuchung der Beziehungen zur künstlerischen Avantgarde**. Münster, Hamburg: Lit, 1992.

SILVA, António de Morais. **Grande dicionário da Língua Portuguesa**. Lisboa, 1955. Vol. VIII, p. 752. Disponível em: <<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/P/prolegomenos.htm>>. Acesso em: 15 ago. 2008.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

STIEGLER, Bern. **Philologie des Auges: die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert**. München: FinK, 2001.

STREMMEL, Kerstin. Zwischentöne sind nur Krampf im Klassenkampf. In: DEWITZ, Bodo von u. BYSKOV, Gunner (Hrsg.) **Hitler blind – Stalin lahm: Marinus und Heartfield. Politische Fotomontagen der 1930er Jahre**. Göttingen: Steidl, 2008.

_____. **Realismo**. Koeln: Taschen, 2005.

TALBOT, William Henry Fox. **The Pencil of Nature**. Hogyf Editio: Budapest, 1998.

THE DAGUERREIAN SOCIETY. Disponível em: <www.daguerre.org/resource/texts.html#aaa>. Acesso em: 11 fev. 2008.

THE MUSEUM OF FOREIGN LITERATURE, SCIENCE AND ART. Philadelphia. Vol. 7 - New Series, March 1839: 341-343. Disponível em: <http://www.daguerre.org/resource/texts/self_op.html>. Acesso em: 11 fev. 2008.

THE PIONEERS: AN ANTHOLOGY. Étienne-Jules Marey. Disponível em: <<http://www.ctie.monash.edu.au/hargrave/marey.html>>. Acesso em: 20 fev. 2008.

TRACHTENBERG, Alan. **Classic Essays on Photography**. New Haven: Leete's Island Books, 1980.

TZARA, Tristan. Manifest Dada 1918. In: RIHA, Karl u. SCHÄFER, Jörgen (Hrsg.) **DADA Total**. Stuttgart: Reclam, 2005. p. 35-46

TZARA, Tristan et al. Dadaistisches Manifest. In: BEST, Otto F. (Hrsg.). **Die deutsche Literatur in Text und Darstellung: Expressionismus und Dadaismus**. Stuttgart: Reclam, 2000. p. 293-296

ULRICH, Wolfgang. Unschärfe, Antimodernismus und Avantgarde. In: GEIMAR, Peter (Hrsg.). **Ordnungen des Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie**. Frankfurt: Suhrkamp, 2002.

ZETZSCHE, Jürgen. **Die Erfindung photographischer Bilder im zeitgenössischen Erzählen: zum Werk von Uwe Johnson und Jürgen Becker**. Heidelberg: Winter, 1994.

ZOLA, Emile. **Der Experimentalroman**. Leipzig: J. Zeitler, 1904.

ZUANETTI, Rose; REAL, Elizabeth; MARTINS, Nelson et al. **Fotógrafo: o olhar, a técnica e o trabalho**. Rio de Janeiro: Ed. Senac Nacional, 2004.

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO(CIP)
BIBLIOTECÁRIO RESPONSÁVEL: Tatiane Soares Jesus CRB-10/1871

J 919 Juchem, Marcelo

Imagens e letras do realismo à vanguarda : intercâmbio de influências entre fotografia, pintura e literatura / Marcelo Juchem . — Porto Alegre : 2009.

179f. : il.

Dissertação (Mestrado em Literaturas Estrangeiras Modernas com ênfase em Literaturas de Língua Alemã) — Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras. Porto Alegre, BR - RS, 2009. Orientador : Prof. Dr. Michael Korfmann.

1. Literatura. 2. Pintura. 3. Fotografia. 4. Realismo.
5. Vanguarda. I. Korfman, Michael .II. Título.

CDD

809.935