

## ADVENTO FOTOGRÁFICO: MARCA EPISTEMOLÓGICA DA TEMPORALIDADE MODERNA

Cláudia Linhares Sanz

*Um Deus vingador ouviu as preces desta multidão; Daguerre foi seu messias (...). A partir deste momento nossa desprezível sociedade correu, como Narciso, para contemplar sua imagem trivial na placa metálica. Uma forma de insanidade, um extraordinário fanatismo, dominou esses novos adoradores do sol! <sup>1</sup>*

Em 19 de agosto de 1839, o “messias” apresentou sua profecia. Tratava-se de evento memorável no Palácio do Instituto da França, uma sessão solene da Academia de Ciências e Belas Artes de Paris, em que dezenas de homens cultos acomodavam-se em cadeiras de couro e ouviam a apresentação de Louis Jacques Mande Daguerre. A divulgação oficial do invento representava o encerramento de um processo árduo de negociações entre Daguerre, o renomado deputado François Arago, o Ministério do Interior e a Câmara. Como fazem os cicerones – tomados de certo orgulho próprio e vaidade – Arago oferecia ao domínio público a magnífica invenção do amigo Daguerre, tornando-a, enfim, objeto de patente do governo francês e marcando o início da popularização de uma prática que se tornaria, muito em breve, absoluta febre moderna.



O que talvez nem todos os presentes soubessem é que aquele senhor não era propriamente o único a encontrar uma maneira de fixar a imagem produzida pela câmera escura e que aquela descoberta não era exatamente uma novidade de nacionalidade estritamente francesa.

Daguerre, como se sabe, aprendeu muitíssimo com Nicéphore Niépce – autor da imagem fotográfica mais antiga de que se tem conhecimento. Em 1826,

---

<sup>1</sup> Baudelaire, Charles. O público moderno e a fotografia. Crítica salão de 1859. Texto mimeo.

mais de 10 anos antes daquele dia histórico, Nièpce havia conseguido produzir uma imagem do quintal de sua casa, expondo durante cerca de oito horas uma placa de estanho sensibilizada com sais de prata.<sup>2</sup> Nièpce, entretanto, morre sem conseguir que suas imagens fossem aperfeiçoadas e, alguns anos após sua morte, Daguerre deduz, teorizando a partir do feliz acidente com o termômetro, que uma imagem quase invisível, latente, podia-se revelar com o vapor de mercúrio, reduzindo-se, assim, o tempo de cada exposição de oito horas para cerca de 10 a 20 minutos. Daguerre, então, apressa-se em comercializar a patente do daguerreótipo e escreve uma espécie de dossiê relatando, em termos genéricos, seu experimento. A conselho de seu amigo Arago, negocia diretamente com o governo francês a revelação dos detalhes de sua experiência em troca de estabilidade financeira. Marco na historiografia fotográfica, trata-se, na realidade, de um dia fundamentalmente político. O apoio e a influência de Arago são importantíssimos para que Daguerre consiga, antes de qualquer outro, patentear o processo fotográfico. Numa espécie de “tacada de mestre”, recebe os louros de inventor de algo que estava sendo investigado, paralelamente, por muitos outros cientistas. A partir de 19 de agosto, então, a notícia de que Daguerre teria descoberto um método para transformar as imagens da câmera escura em imagens permanentes espalha-se pelo mundo, causando alvoroço, sobretudo naqueles que acreditavam estar prestes a ser louvados por descobertas bastante semelhantes.

Na própria França, Hippolyte Bayard, alguns meses depois desse dia histórico, divulga uma espécie de “propaganda-protesto-fotográfico”– um auto-retrato em que Bayard aparecia como se tivesse cometido suicídio por afogamento. De olhos fechados, sem camisa e com as mãos escuras, o fotógrafo se ancora na parede. A legenda, como se fosse a carta do suicida, protesta:



---

<sup>2</sup> Quando Nièpce e Daguerre tomam conhecimento um do outro, passam a manter correspondência sobre seus trabalhos. Em 1829, firmam um acordo formal de cooperação em suas pesquisas, compartilhando seus secretos conhecimentos com o propósito de desenvolver o processo, então chamado de heliografia (gravura com a luz solar). Newhall, Beaumont. *The History of Photography, 1839 to the present day*. New York: Moma, 1982: 23. Tradução livre.

*O cadáver visto aqui é o de M. Bayard, inventor do processo que acabou de ser mostrado a vocês. Até onde sei o incansável experimentador tinha estado, por cerca de três anos, ocupado com sua descoberta. O governo, que por um lado tem sido muito generoso com o Senhor Daguerre, disse que nada poderia ser feito em prol do Senhor Bayard; assim o pobre desgraçado afogou-se.*<sup>3</sup>

A imagem de Bayard, angustiante e fúnebre, traduz a frustração de muitos outros cientistas da época que se julgaram extremamente injustiçados pela história. De fato, Bayard investigava, desde 1837, um método para obtenção de imagens diretamente positivas. Na Inglaterra, os rumores do invento de Daguerre também provocaram extremo embaraço para William Henry Fox-Talbot que havia muitos anos pesquisava uma maneira de imprimir imagens. Em janeiro de 1839, ao ter notícias pelos jornais das pesquisas de Daguerre, Talbot escreve apressadamente um artigo sobre suas experiências com os “photogenic drawings”, que faz publicar em jornais ingleses e submete à Royal Society. Tal artigo foi lido na sessão de 31 de janeiro de 1839 (sete meses antes de Daguerre apresentar suas descobertas à Academia Francesa), mas os membros da Royal Society consideram seu trabalho pouco explicativo e suas anotações por demais generalizantes.<sup>4</sup>

Longe da Academia parisiense, o anúncio da invenção do daguerreótipo acaba chegando ao Brasil em uma reportagem publicada pelo *Jornal do Commercio* e também provoca enorme constrangimento ao francês Hercules Florence. Ao ler a notícia com as “novas” vindas da Europa, o morador da Vila de São Carlos, em Campinas, fica absolutamente estupefato: “Minha imaginação está cheia de descobertas. Nenhuma alma me ouve.



Nem me compreende. Aqui só se dá apreço ao ouro, só se ocupam de política, açúcar e café,” escreveu ele. Florence, havia pelo menos sete anos, inventara seu próprio meio de impressão para as imagens produzidas pela câmera

<sup>3</sup> Leggat, Robert. *A History of Photography, from its beginnings till the 1920s*. Bath: Ed Ph.D, Royal Photography Society, 1995. Ver também Newhall, op. cit.: 25. Tradução livre.

<sup>4</sup> Ver Newhall, op. cit.: 42.

obscura.<sup>5</sup> Ao saber que sua invenção não seria tão revolucionária quanto imaginava, interrompeu as pesquisas, entregando-se a um profundo sentimento de derrota e “exílio”\*.

Como poderia haver tamanha coincidência? Por que Nièpce, Daguerre, Bayard, Talbot e Florence eram invadidos pelo mesmo desejo de fixar as imagens obtidas há, pelo menos, dois séculos pela câmera obscura? Como poderíamos explicar que tantas pessoas, em lugares tão distintos, trabalhassem dedicadas à mesma investigação? Na realidade, não eram apenas Nièpce, Daguerre, Florence e Talbot que



pesquisavam uma maneira de congelar imagens “fiéis” do mundo. Segundo Helmut Gernsheim, muitos outros cientistas declararam estar realizando pesquisas nesse mesmo sentido: Rdo. J. B. Read, Sr. John Herschel, Friedrich Gerber, por exemplo.<sup>6</sup> Tais experiências estavam literalmente pulverizadas, acontecendo de forma independente e simultânea em várias partes do mundo ocidental.<sup>7</sup>

Mas por que essa obsessão coletiva? Por que, afinal, passou a ser tão importante fixar a imagem, voltar-se contra a inexorável passagem do tempo? Que relações poderíamos estabelecer entre esses eventos históricos, ocorridos

---

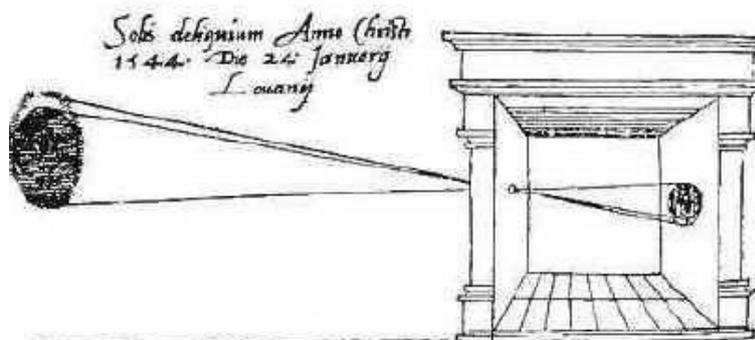
<sup>5</sup> Ver Monteiro, Rosana. Brasil, 1833: a descoberta da fotografia revisitada. Dissertação de Mestrado em Política Científica e Tecnológica. Campinas: Instituto de Geociências, Universidade de Campinas, 1997. Ver também Monteiro, Rosa. *Descobertas múltiplas: a fotografia no Brasil (1824-1833)*. Campinas: Mercado de Letras, 2001.

\* Cabe ressaltar que a visibilidade atingida pela descoberta isolada da fotografia no Brasil deve-se à pesquisa de doutorado de Boris Kossoy, publicada com o título: 1833: *A Descoberta Isolada da Fotografia no Brasil*. São Paulo: Duas Cidades, 1980. A introdução de Hercule Florence nos compêndios de história da fotografia internacional deve-se ao trabalho de Kossoy e de sua legitimidade nos fóruns internacionais, principalmente por comprovar os seus processos experimentais através de impressões utilizando a luz. Recentemente foi publicado sua terceira edição com o título: *Hercule Florence: A Descoberta Isolada da Fotografia no Brasil*, São Paulo: EDUSP, 2006. (N.E.)

<sup>6</sup> Gernsheim, Helmut. *História Gráfica de la Fotografia*. Barcelona: Foto Biblioteca, Ediciones Omega, 1966: 23.

<sup>7</sup> Fatorelli, Antônio. *Fotografia e viagem. Entre a natureza e o artifício*. Rio de Janeiro: Faperj, Relume Dumará, 2003: 37.

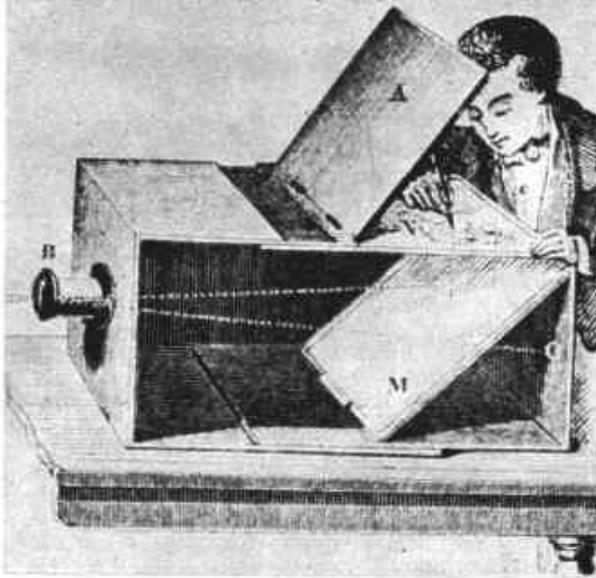
na primeira metade do século XIX, com a crise de representação e a aceleração temporal vivida na modernidade?



Quando estudamos o nascimento da fotografia é preciso levar em conta que praticamente todas as descobertas, no âmbito físico e químico, que envolvem seu surgimento já integravam o acervo do conhecimento humano muito antes de 1839. De fato, os aspectos técnicos já estavam praticamente resolvidos pelo menos um século antes de a fotografia ser inventada. A câmera obscura, por exemplo, já teria sido empregada como método sistemático pelos árabes desde o Século II e, pelo menos, desde o Renascimento os pintores já a utilizavam como instrumento para o desenho. Os conhecimentos da física óptica, que permitiram a introdução de lentes capazes de convergir os raios produzindo uma imagem com definição, também já existiam desde o século XVI. Além disso, o sistema óptico, mais tarde aperfeiçoado pelas lentes fotográficas, já era largamente utilizado desde 1589.<sup>8</sup> Também as propriedades químicas dos sais de prata já tinham sido reveladas pelas experiências de Schulze em 1727.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Neste ano, Della Porta descreve, na segunda edição do *Magia Naturallis*, como uma lente côncava pode ser colocada na abertura da câmara para produzir uma imagem mais definida.

<sup>9</sup> Foi por volta de 1725 que o professor de anatomia Johann Heinrich Schulze, da universidade alemã de Altdorf, notou que um vidro que continha ácido nítrico, prata e gesso se escurecia quando exposto à luz proveniente da janela. Por eliminação, ele demonstrou que os cristais de prata halógena, ao receberem luz e não o calor, como se supunha, se transformavam em prata metálica negra. Sua intenção com essas pesquisas era a fabricação artificial de pedras luminosas de fósforo. Como suas observações foram acidentais e não tinham utilidade prática na época, Schulze cedeu suas descobertas à Academia Imperial de Altdorf, em Nürenberg, na apresentação intitulada "De como descobri o portador da Escuridão ao tentar descobrir o portador da Luz". Gernsheim, *op. cit.*: 29.



Nesse sentido, parece um pouco prematuro afirmar, como o fazem algumas historiografias fotográficas, que existe um processo de evolução natural entre a câmera obscura e o regime fotográfico, como se fosse apenas uma questão de evolução técnica e, nesse caso específico, da descoberta de um material capaz de fixar a imagem produzida pela câmera obscura. Não estamos dizendo, é claro, que as pesquisas sobre a fixação da imagem não tiveram sua relevância. O que assinalamos aqui é que, mesmo que as informações técnicas envolvidas no processo fotográfico tenham estado disponíveis por mais de um século, isso não significou necessariamente o aparecimento imediato da fotografia. Aí reside, segundo Gernsheim, o maior mistério de sua história: *o fato de ela não ter sido inventada antes*.<sup>10</sup> Por que não teria a fotografia surgido anteriormente e por que, quando o faz, acontece de maneira pulverizada, coletiva e simultaneamente? Por que o início do século XIX é invadido por essa violenta necessidade de produzir uma imagem fixa, que congelasse o tempo e o mundo de maneira “realista”?

O momento inaugural da fotografia parece, portanto, não envolver apenas questões técnicas, mas emergir, sobretudo, a partir de deslocamentos epistemológicos. Como afirma Fatorelli, o advento fotográfico “dependeu da maturação de concepções particulares sobre identidades tão abstratas como o

---

<sup>10</sup> Apud Fatorelli, *op. cit.*, 2003: 36.

tempo e o espaço e de um reposicionamento do observador.”<sup>11</sup> Nessa perspectiva, a fotografia não seria mero desenvolvimento da câmera obscura, apesar de se apropriar de sua tecnologia, e a câmera obscura não constituiria, absolutamente, espécie de “fotografia anterior”, “fotografia menor”, “fotografia sem filme”. Apesar de disporem de aparelhos com iguais estrutura e princípios ópticos, o pintor da câmera obscura e o fotógrafo se inscrevem em regimes de visualidade, em modelos de conhecimento, organizações representacionais e subjetividade próprios.

### **Aceleração e crise de representação: condições de possibilidades históricas para o surgimento da fotografia**

Se o advento fotográfico não é um simples produto da evolução tecnológica, a que fatores podemos atribuí-lo? Talvez seja interessante sublinhar que a fotografia – como meio de fixar e parar a imagem do tempo – surge, curiosamente, exatamente quando o tempo parece adquirir velocidade inédita. De fato, na virada do século XVIII para o XIX o funcionamento das cidades adquire uma rapidez nunca antes experimentada; trata-se do tempo da economia industrial e do poder disciplinar, das novidades tecnológicas e do crescimento demográfico. Intensifica-se o comércio; o sistema de tráfego amplia-se e se complexifica. Tráfego, ruídos, painéis, sinais de trânsito, multidões, vitrines, anúncios. Instaure-se um tempo especificamente urbano: mais veloz, caótico, fragmentado e desorientado do que em qualquer outra fase anterior da cultura humana. Transportes mais velozes, horários prementes do capitalismo moderno, velocidade da linha de montagem. Nesse sentido, o capitalismo industrial e o poder disciplinar estão certamente no centro dessa velocidade, não só acelerando o tempo, mas regulando-o e exigindo um certo regime de atenção e formatação corporal.

Na realidade, a aceleração desse período pode ser vista também como efeito de uma mutação de âmbito mais amplo, não apenas como um produto sócio-econômico, mas como sinal de um novo posicionamento do sujeito diante

---

<sup>11</sup> *Idem.*

do conhecimento e do tempo. Como analisa Hans Ulrich Gumbrecht, a partir do século XIX, o tempo passa a ter como atribuição a função de agente absoluto de mudança e isso teria promovido uma modalização temporal bem acelerada. Tal processo está fundamentalmente vinculado a uma mudança epistemológica significativa, na qual aquele sujeito observador que, no início da Modernidade, confiava cegamente em uma produção de conhecimento de primeira ordem (e objetiva) passa a se observar e a se perceber como observador de segunda ordem, “interpretativo”.<sup>12</sup> Segundo o autor, o que diferencia o período que denomina de início da Modernidade do período caracterizado como Modernidade epistemológica, a partir, principalmente, das décadas em torno do ano de 1800, é exatamente o fato de estar sendo deixada para trás a confiança cega no conhecimento produzido pelo observador de primeira ordem e emergindo um observador de segunda ordem (que se observa enquanto observa o mundo). Como bem trata Foucault, a partir do final do século XVIII aparecem pela primeira vez “as rugas traçadas sobre a face esclarecida do saber”.<sup>13</sup>

Podemos identificar este reposicionamento do sujeito ao analisar o modo como a visão e a percepção passam a ser estudadas a partir do século XIX. Com efeito, a configuração de um sujeito de segunda ordem acompanha a emergência de uma vasta gama de estudos fisiológicos que voltam-se, cada vez mais, para o indivíduo como objeto de conhecimento, pesquisando seu aparato cognitivo e sua constituição corpórea. No começo de 1820, surge na Europa uma enorme quantidade de estudos científicos sobre fenômenos próprios da experiência subjetiva da visão. Isso significa que a visão não é mais apenas uma maneira privilegiada de conhecer, mas é, ela mesma, o próprio objeto de conhecimento. Observador e observado tornam-se sujeitos ao mesmo método empírico de investigação. Visão e percepção não são mais produtos da reflexão direta de raios luminosos, mas de um processo óptico realizado por um corpo, em todas as suas contingências e especificidades; tornam-se processos opacos,

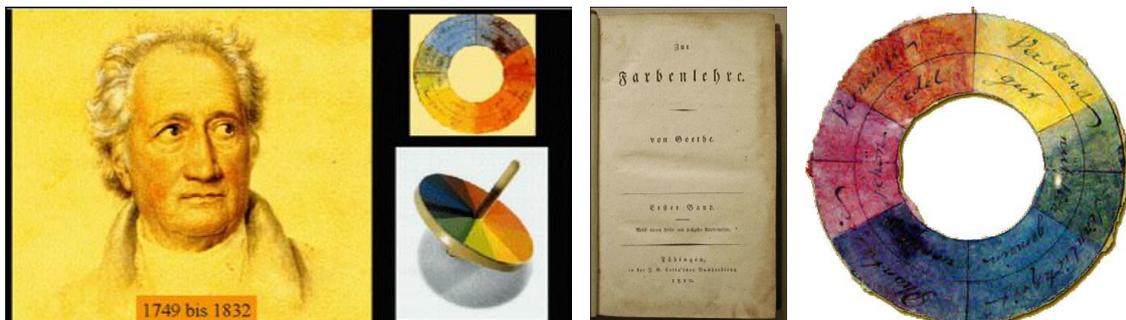
---

<sup>12</sup> Gumbrecht, Hans Ulrich. *A Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998: 14.

<sup>13</sup> “Na época de Descartes ou de Leibniz, a transparência recíproca entre o saber e a filosofia era total, a ponto de a universalização do saber num pensamento filosófico não exigir um modo de reflexão específica. A partir de Kant, o problema é inteiramente diverso; o saber não pode mais desenvolver-se sobre o fundo unificado e unificador de uma *máthêsis*.” Foucault, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002: 297.

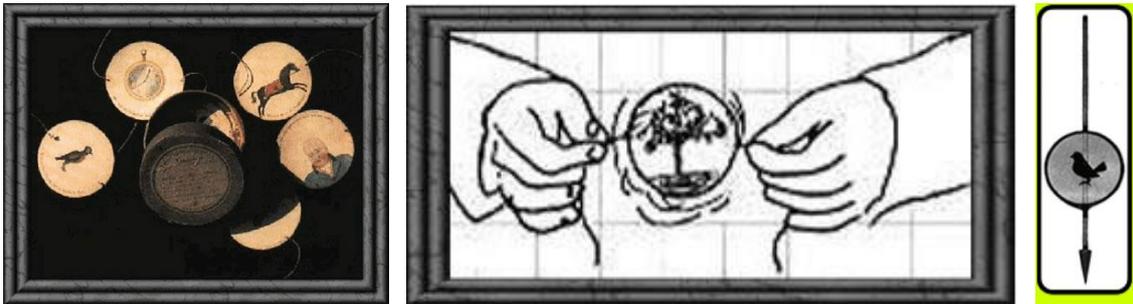
oriundos de um sistema complexo de sentidos diferenciados, especificados e autonomizados. A subjetividade corpórea do observador torna-se o produtor ativo da experiência óptica, o lugar a partir do qual é possível observar. Trata-se de uma mudança no regime de visualidade, que passa de um modelo óptico – regido pela mecânica dos raios e transmissão óptica – para um modelo fisiológico – em que a imagem é criada no corpo do observador. Com efeito, entender a visão como produção de um corpo vivo significará uma alteração importante na relação entre homem e conhecimento, objeto e imagem, mundo e representação. A visão é definida, então, como a capacidade de um corpo ser afetado por sensações que não estão necessariamente ligadas de modo direto a um referente externo.

Nesse sentido, a idéia de que a percepção depende da estrutura física e do funcionamento do organismo humano guiou inúmeras pesquisas sobre a capacidade do olho em termos de atenção, tempo de reação e condições de fadiga. Surgem, até mesmo, projetos que visam, mediante técnicas do corpo e procedimentos práticos, conquistar uma visão acertada, uma percepção “pura” e objetiva. Tais pesquisas voltam-se, sobretudo, para criar uma “pedagogia do olhar” a partir de uma verdade óptica não instantânea.



Em 1810, Goethe utilizou a câmera obscura para evidenciar sua Doutrina das Cores, ou *Farbenlehre*. Goethe investiga a medida do tempo de fixação de uma imagem pela retina e inaugura o problema da pós-imagem e da persistência retiniana. Nesse sentido, propõe a observação das afetações do corpo a partir de vários estímulos artificiais, numa experiência de interface com o mundo exterior. Depois de Goethe, a cor nunca mais esteve “grudada” ao mundo, invadiu nossos corpos e passou a morar inexoravelmente no interior do olho do observador. Além de “químicas” e “físicas”, as cores tornaram-se também “fisiológicas”, dependentes do funcionamento de um corpo em toda sua contingência e especificidade. O corpo,

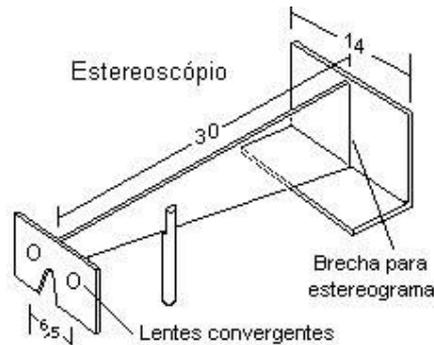
então, passou a ser entendido como produtor ativo da experiência óptica, determinando, inclusive, as percepções cromáticas.



É interessante notar que essa “temporalização” do olhar é explorada por uma pedagogia própria, constituída por uma profusão de aparelhos ópticos e técnicas específicas. Nesse sentido, os estudos experimentais sobre a subjetividade da visão, não possibilitaram apenas instrumentos com propósitos científicos: também se converteram em ampla gama de inventos de entretenimento. Em 1825, surge na Inglaterra o Traumatrópio, um pequeno disco com desenhos impressos em cada um dos lados. À medida que esse círculo fosse posto em movimento, o observador seria capaz de “juntar” as imagens, tendo a impressão de que esses desenhos estavam animados.



Em 1928, o cientista belga Joseph Plateau trabalha com o disco de cores de Newton e inventa a Roda de Faraday. O aparelho era composto de dois discos paralelos; no da frente, várias fendas; no segundo, desenhos. Ao girar os discos, o observador olhava através das fendas e tinha a impressão de que as imagens estavam paradas. Os experimentos de Plateau investigavam a duração e a qualidade das imagens que o observador criava a partir de diferentes intensidade, cor e direção de estímulos.



No entanto, dentre todos os aparelhos ópticos que emergem a partir desse deslocamento epistemológico, talvez o mais interessante seja o estereoscópio. De fato, ele materializa como nenhum outro a passagem de um homem que vê o mundo fora de si para um homem que, para ver, realiza uma síntese em si. Tal “aparelhinho” não produzia imagens em movimento – como outros instrumentos ópticos portáteis – mas produzia uma imagem tridimensional, constituindo um efeito impressionante de realidade. Tratava-se de um equipamento que explorava a disparidade binocular da visão e o trabalho de síntese da percepção. Com ele, o observador olhava, através de uma “lente”, duas imagens díspares (uma ao lado da outra). Em algum momento da observação, a partir de um esforço de síntese e convergência, aquelas duas imagens se tornavam apenas uma, mas numa perspectiva tridimensional. O “realismo” perceptivo, localizado em algum ponto entre a imagem e o olho, era tão impressionante, que o estereoscópio se tornou uma verdadeira febre européia, sobretudo os de imagens pornográficas. Desse modo, o observador experimentava nitidamente, a partir do estereoscópio, a multiplicidade e a instabilidade de sua visão, pois não seria possível fixar o olho em nenhum plano daquela imagem em profundidade. Os “brinquedos ópticos” aparecem nas feiras populares como atrações inusitadas e reúnem público significativo que testava, experimentava, percebia e consumia, através deles, o que, no âmbito científico, estava sendo investigado como “o novo conhecimento” sobre o corpo humano e, em especial, sobre a visão.

Na realidade, quando os regimes ópticos transitam do modelo da câmera obscura – que supõe uma relação de projeção mecânica e transparente entre mundo e representação – para um modelo de síntese (em que a imagem é criada por um corpo), a descrição da percepção não estará mais relacionada ao espaço da câmera escura, mas a certa existência temporal e duracional. Como afirma Cray, a “instantaneidade virtual” da transmissão óptica – alicerce incontestável na óptica clássica e nas teorias da percepção, desde Aristóteles até Locke – e a simultaneidade da imagem da câmera obscura com seu objeto exterior têm, então, suas condições de possibilidades históricas inviabilizadas: “Não obstante,

na medida em que a observação é crescentemente ligada ao corpo, no início do século XIX, temporalidade e visão tornam-se inseparáveis”.<sup>14</sup>

Há, portanto, a introdução da *temporalidade* como elemento fundante da cognição e percepção. A experiência da visão passa a ser pensada como desdobramento temporal, constitutiva de processos de intensidade, adaptações rítmicas, gradações de atenção, num verdadeiro jogo de forças e relações. Torna-se, deste modo, dinâmica de fluxo, atividade que se desenrola duplamente no tempo: primeiro, porque existe numa duração e, depois, por ver e observar um mundo extremamente veloz, em movimento contínuo e acelerado.

Quando o corpo humano é “arrastado” para a cena da percepção, o *observador* (estável e pontual) é transformado em *criador*; tal deslocamento altera profundamente a relação do sujeito com o conhecimento e com suas práticas representacionais. A idéia de que nossa experiência perceptiva e sensória depende menos do estímulo externo do que da composição e do funcionamento de nosso aparato sensório proporcionou uma desconexão da experiência perceptiva em relação ao mundo exterior. Agora o funcionamento da visão é atribuído à complexa e contingente configuração do observador, o que confere à própria visão traços inexatos, temporais e flexíveis. O novo observador (auto-reflexivo) acredita que todo o conteúdo da observação depende de sua posição particular, e isso supõe uma infinidade de percepções, formas de experiências e representações. Nesse novo cenário epistemológico abre-se, portanto, uma brecha entre o “conhecimento verdadeiro” sobre o mundo dos objetos e as “realidades” produzidas pela mente humana.<sup>15</sup> Assim, segundo Crary, a partir de meados do século XIX, muitos trabalhos na ciência, na filosofia, na psicologia e nas artes entraram em acordo quanto à impossibilidade de a visão, ou qualquer um dos sentidos, poder reivindicar uma objetividade ou certezas essenciais.<sup>16</sup>

As superfícies materiais do mundo entram, desse modo, em processo de reavaliação, configurando a crise de *representabilidade* analisada por Foucault

---

<sup>14</sup> Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer*. Cambridge: Mit Press, 1990: 98. Tradução Livre.

<sup>15</sup> Gumbrecht. *Op. cit.*: 162.

<sup>16</sup> Crary, Jonathan. A visão que se desprende: Manet e o observador atento do fim do século XIX. In Charney e Schwartz, *Op. cit.*, 2001: 81.

em *As palavras e as coisas*: “O que muda, na curva do século, e sofreu uma alteração irreparável foi o próprio saber como modo de ser prévio e indiviso entre o sujeito que conhece e o objeto de conhecimento”.<sup>17</sup> Como espécie de solução ao esfacelamento produzido por essa crise epistemológica, o século XIX passa a organizar a descrição dos fenômenos numa linha progressiva, evolutiva e vetorial. A fragmentação e a instabilidade do mundo moderno suscitam, desse modo, formas próprias de gerenciar o problema da percepção e do conhecimento: as representações são agora integradas em modelos cada vez mais complexos de evolução e em relatos historiográficos. Tratar-se-ia de um processo de modalização do tempo histórico, de uma vetorialização de seu fluxo numa linha progressiva e evolutiva. Não se pode mais imaginar que qualquer fenômeno esteja livre de mudanças, livre do vetor da irreversibilidade, da flecha temporal, do próprio tempo como agente absoluto de mudança. Todas as representações são engolfadas por essa reta evolutiva, por essa lei compulsória de inovação, por esse vetor que opõe o passado – espaço da experiência que deve ser deixado para trás, ultrapassado, negado e aperfeiçoado – ao futuro - horizonte aberto de expectativa, lugar indefinido a ser construído, espaço de redenção a ser inventado pela ação presente dos homens.

Assim, apesar de fragmentada, a temporalidade moderna costurava-se em um passar de tempo evolutivo que desembocava na idéia de um futuro emancipador e em um ideário utópico. Esse “homem-agente”, que lutava pelo domínio racional da natureza, produziu relógios e esquadrinhou a temporalidade, sentindo a intensidade do fluir do tempo como um movimento vetorial em direção ao futuro. A “temporalização do tempo”, que coincide com os processos disciplinares e avanços tecnológicos da sociedade industrial, configura, desse modo, a experiência moderna de aceleração temporal.

A Modernidade é, talvez mais do que qualquer outra coisa, a história do tempo ou, como afirma Zygmunt Bauman, “o tempo em que o tempo tem uma história”.<sup>18</sup> Nos trilhos dessa temporalidade histórica, não se pode mais imaginar que qualquer fenômeno esteja livre de mudanças, ou seja, que esteja livre do

---

<sup>17</sup> Foucault. *Op. cit.*: 346.

<sup>18</sup> Bauman, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001:129.

vetor da irreversibilidade, da flecha temporal, do próprio tempo. Todas as representações são engolfadas por essa reta evolutiva, por essa lei compulsória de mudança e inovação, por esse vetor que opõe o passado – espaço da experiência – ao futuro – horizonte de expectativa. Segundo Koselleck, essa dissociação entre expectativa e experiência, posicionadas sob uma tensão permanente, constitui o que o autor denomina temporalização moderna do tempo.<sup>19</sup> Trata-se de tempo em movimento, mas um movimento com direção reta, um traçado linear de uma seta. Na mesma medida em que o espaço da experiência precisa sempre ser deixado para trás, ultrapassado, negado, aperfeiçoado, o futuro configura-se sem forma definida, como um campo vasto a ser plantado, um lugar de redenção, a ser instaurado pela ação dos homens. O presente passa, então, a ser vivido como aquele instante imperceptivelmente curto, sempre em movimento por impulsos convergentes de mudança, não sendo mais um intervalo de continuidade, gerando uma sensação de permanente aceleração. O presente torna-se o lugar escorregadio, mas estrutural, de onde o sujeito imagina um futuro diferente do passado e, sobretudo, de onde ele se conecta com o tempo histórico.

Há, nesse sentido, nítida convergência entre as análises de Foucault, de Gumbrecht e de Crary: os autores concordam em considerar o início do século XIX limiar discursivo, momento de nítida aceleração e modalização temporal. Evidentemente, não conseguiremos nos aprofundar em todos os aspectos que fizeram parte desse novo posicionamento do observador e, sobretudo, dessa nova concepção de visão, percepção e tempo. São extensos os discursos e as práticas que compõem esse deslocamento do regime clássico de visualidade para o regime de uma visão corporificada. Gostaríamos, porém, de destacar dois eixos fundamentais trabalhados nas páginas anteriores que, provavelmente, estiveram bastante relacionados à invenção da fotografia (tema central deste artigo). O primeiro estaria ligado ao fato de a percepção ter incorporado, como elemento fundante, a temporalidade, ou seja, de a experiência da visão ter-se tornado necessariamente um fluxo contínuo e incerto. O segundo é o fato de

---

<sup>19</sup> Barbosa, Marialva. Meios de comunicação, memória e tempo: a construção da “redescoberta do Brasil”. Texto final da pesquisa de pós-doutorado em Comunicação Social realizada no Laboratoire d’Anthropologie des Institutions et des Organisations Sociales – Laïos/Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1999: 35.

essa visão subjetiva, diferente daquela da época clássica, não garantir a apreensão do real como processo neutro e objetivo. Desaparece, assim, a bem equilibrada bipolaridade entre sujeito e objeto, e o mundo dos objetos deixa de ser “experienciado” como um mundo universalmente legível. Esses dois aspectos estiveram profundamente relacionados à *crise de representabilidade*, apresentada por Foucault, e à aceleração do tempo proveniente tanto dos processos de modernização e industrialização quanto da *modalização temporal*, configurando as possibilidades históricas para o surgimento das imagens máqunicas, capazes de fixar o fluxo e de revelar o “real”.

É exatamente no momento em que a visão humana não pode mais reivindicar a objetividade de um observador de primeira ordem e a não-temporalidade da câmera obscura que emerge, em vários países europeus, uma intensa solicitação, explorada por diversos ramos da ciência empírica, no sentido de, finalmente, inventar alguma “técnica” capaz de apreender o “real”, dominar o incontrolável que “infectou” a relação entre mundo e representação. Aos olhos positivistas do projeto científico moderno, as máquinas parecem poder esquivar o homem das contingências de sua subjetividade, resguardá-lo da crise de representação. No universo científico-industrial que se desenrola na sociedade do século XIX, as novas tecnologias materializam os avanços da ciência como uma maneira de conhecer (e controlar) racionalmente a natureza. Nesse momento, nas palavras de Baudelaire, o povo procura apenas a verdade e instala-se o progresso como “domínio progressivo da matéria”.<sup>20</sup> Surge, então, a fotografia.

---

<sup>20</sup> Baudelaire. *Op. cit.*

## Referências Bibliográficas

ARGAN, Giulio Carlo. A arte Moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BARBOSA, Marialva. Meios de comunicação, memória e tempo: a construção da “redescoberta do brasil”. Tese (Pós-doutorado em Comunicação Social) - Laboratoire d'Anthropologie des Institutions et des Organisations Sociales – Laios. Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1999.

BAUDELAIRE, Charles. O público moderno e a fotografia. Crítica salão de 1859. Texto mimeo.

BAUMAM, Zigmunt. Modernidade Líquida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

CRARY, Jonathan. Techniques of the Observer. Cambridge: Mit Press, 1990.

\_\_\_\_\_. A visão que se desprende: Manet e o observador atento do fim do século XIX. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

\_\_\_\_\_. Suspensions of perception. Attention, Spectacle and moderna culture. Cambridge: Mit Press, 1992.

FATORELLI, Antônio. Fotografia e viagem. Entre a Natureza e o Artífcio. Rio de Janeiro: Faperj, Relume Dumará, 2003.

FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GERNSHEIM, Helmut. História gráfica de la fotografia. Barcelona: Foto Biblioteca, Ediciones Omega, 1966.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. A modernização dos sentidos. São Paulo: Editora 34, 1998.

GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

LEGGAT, Robert. A history of photography, from its beginnings till the 1920s. Bath: Ed Ph.D, Royal Photography Society, 1995.

MACHADO, Arlindo. Anamorfozes Cronotópicas ou a Quarta Dimensão da Imagem. In PARENTE, André. Imagem máquina: a era das tecnologias visuais. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

MONTEIRO, Rosa. Descobertas múltiplas: a fotografia no Brasil (1824-1833). Campinas: Mercado de Letras, 2001.

MONTEIRO, Rosana. Brasil, 1833: a descoberta da fotografia revisitada. Dissertação (Mestrado em Política Científica e Tecnológica) - Instituto de Geociências, Universidade de Campinas, 1997.

NEWHALL, Beaumont. The history of photography: 1839 to the present day. New York: Moma, 1982.

SIBILIA, Paula. O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.