

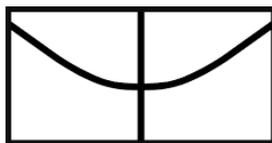
UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO



*Imagens de um mundo impaciente: ensaio sobre futuros nas fotografias no século
de sua emergência*

Fabiane da Silva de Souza

Brasília,
novembro de 2023



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

*Imagens de um mundo impaciente: ensaio sobre futuros nas fotografias no século
de sua emergência*

Fabiane da Silva de Souza

Tese apresentada à Banca Examinadora,
como requisito parcial para obtenção do
grau de doutora em Comunicação.
Linha de pesquisa: Imagem, estética e
cultura contemporânea.
Orientadora: Profa. Dra. Cláudia
Linhares Sanz

Brasília,
novembro de 2023

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

SS729i Souza, Fabiane da Silva de
Imagens de um mundo impaciente: ensaio sobre futuros nas
fotografias no século de sua emergência / Fabiane da Silva
de Souza; orientador Claudia Sanz. -- Brasília, 2023.
165 p.

Tese (Doutorado em Comunicação) -- Universidade de
Brasília, 2023.

1. Fotografia. 2. Futuro. 3. Experiência histórica. 4.
Modernidade. I. Sanz, Claudia, orient. II. Título.

FABIANE DA SILVA DE SOUZA

Imagens de um mundo impaciente: ensaio sobre futuros nas fotografias no século de sua emergência

Tese apresentada à Banca Examinadora, como requisito parcial para obtenção do grau de doutora em Comunicação.

Linha de pesquisa: Imagem, estética e cultura contemporânea.

Orientadora: Profa. Dra. Cláudia Linhares Sanz

Data de aprovação: 11/12/2023.

Banca examinadora:

Profa. Dra. Cláudia Linhares Sanz (Orientadora)
Universidade de Brasília

Prof. Dr. Tiago Quiroga
Universidade de Brasília

Prof. Dr. Ronaldo Entler
FAAP - Fundação Armando Alvares Penteado

Prof. Dra. Andréa Carla Scansani
Universidade Federal de Santa Catarina

Dr. André Piazero Zacchi

Agradecimentos. "Gente é outra alegria".

À Cláudia Sanz, pela imensa dedicação e sensibilidade para ler e criar constelações.

Àqueles que, nesses anos, dividiram a vida e a casa comigo... Erick, Luciana, Cristiano, Flavio, João, Marcelo, Raquel, Zumbi.

Ingridde e Mirella, pela amizade e proximidade carregada de amor e tempo.

Aos que estiveram por perto, Adriano, André Zacchi, Anna Cristina, Camila, Clarice, Julia, Laise, Mateus, Matheusinho, Rafaella, Tatiana, Vinicius, Vrnda.

Aos amigos do coração vermelho, André, Clarice, Eloah, Vitor.

Àquelas que tive a sorte de conhecer no doutorado sanduíche (ouro achado na sacola), Camila, Carol, Isabel, Renata.

Aos colegas do grupo de pesquisa em Imagem, Tecnologia e Subjetividade (GRITS), Arno, Arthur, Elias, Luanda, Lucas, Romão, Yanic. Aos colegas da pós, Lucio, Rose.

Ao coletivo LMNA, Artur, Caio, Felipi, Fernando, Livia, Lynn, Pedro, Rodrigo.

Aos professores Ronaldo Entler, Tiago Quiroga, Andréa Scansani, Margarida Medeiros, Luís Mendonça, Eduardo Cadava.

Ao Mauricio Lisovsky, tão essencial para este trabalho, de cuja generosidade e imaginação sentimos tanta falta.

Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília.

À CAPES, pelas bolsas de pesquisa de doutorado e de doutorado sanduíche.

Contar é muito, muito difícil. Não pelos anos que se já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas — de fazer balancê, de se remexerem dos lugares. O que eu falei foi exato? Foi. Mas teria sido? Agora acho que nem não. São tantas horas de pessoas, tantas coisas em tantos tempos, tudo miúdo recruzado.

João Guimarães Rosa, *Grande sertão: Veredas*.

Resumo

Imagens de um mundo impaciente: ensaio sobre futuros nas fotografias no século de sua emergência

Em uma formulação muito original, Walter Benjamin (1987) viu na fotografia a presença de futuros passados. Entendeu que a fotografia abrigava um lugar imperceptível onde o futuro estaria aninhado e falando de tal modo que poderíamos descobri-lo com um olhar para trás. A fotografia, nesse sentido, aninha um futuro que só encontraremos depois, quando pudermos lê-lo com os olhos atualizados de outro presente. O gesto ensaístico desta pesquisa se desenvolve a partir dessa sugestão deixada por Benjamin de que as fotografias fazem um ninho com o futuro, recolhem centelhas do que foi sonhado por quem a fez e por quem foi fotografado, abrigam rastros de uma época, de sua cultura, de seus anseios. Assim, pudemos investigar e formular a respeito de formas de futuro manifestadas nas fotografias e nas suas redondezas no século de sua emergência, na cultura do século XIX.

No primeiro capítulo, reconhecemos em fotografias feitas da janela, por seus inventores e admiradores, a expressão de uma ideia de futuro, a crença da participação da fotografia na história do progresso. No segundo capítulo, encontramos imagens impregnadas com a presença de uma permanência no tempo, de envios de expectativas passadas. Essas fotografias então ganham formas fantasmiais — quando atualizadas, encarnam a presença de uma inclinação do futuro passado. No terceiro capítulo, investigamos como as fotografias científicas do século XIX trabalharam na constituição de experiências com o porvir, em um campo aberto de previsões e imprevistos disparados pelas imagens, vistas por novos olhos. Esta tese apresentou um caminho possível tomado pelo elo histórico entre fotografias e futuro. Um vínculo de sentidos fluidos, que, por fim, nos convoca a pensar sobre como nos relacionamos atualmente com as fotografias e se, com elas, ainda sonhamos e somos fígados pelo futuro.

Palavras-chave: fotografia; futuro; experiência histórica; modernidade.

Abstract

Images of an impatient world: an essay on futures in photographs in the century of its emergence

In a very particular formulation, Walter Benjamin (1987) found in photography the presence of past futures. He understood that photography harbored an imperceptible place where the future was nested and where it speaks in such a way that we could discover it with a retrospective look. In this sense, photography nestles a future that we will only find later, when we can read it with the updated eyes of another present. The essayistic gesture of this research develops itself based on the suggestion left by Benjamin that photographs nestle the future, collect sparks of what was dreamt of by those who made it and those who were photographed, harbor traces of an era, its culture, its longings. Thus, we were able to investigate and compose of the future manifested in photographs and their surroundings in the century of their emergence, in 19th century culture.

In the first chapter, we discover in photographs taken from the window, by their inventors and admirers, the expression of an idea of the future, the belief in photography's participation in the history of progress. In the second chapter, we find images permeated with the presence of a permanence in time, of sendings of past expectations. These photographs then take on phantasmal forms — when actualized, they embody the presence of an inclination from the past future. In the third chapter we investigate how 19th century scientific photographs worked to create experiences of the future, in an open field of predictions and unforeseen events triggered by images seen through new eyes. This thesis has presented a possible path taken by the historical link between photographs and the future. A link of fluid meanings, which finally summons us to think about how we currently relate to photographs and whether, with them, we still dream and are hooked by the future.

Keywords: photography; future; historical experience; modernity.

Lista de figuras

CAPA

Point de vue du Gras, Joseph Nicéphore Niépce, 1826-27, imagem da placa original de metal.

INTRODUÇÃO

The roofline of Lacock Abbey, William Henry Fox Talbot, 1835.

CAPÍTULO 1

Chafariz do mestre Valentim, Jardim do Paço Imperial, atual Praça XV, Rio de Janeiro. Louis Comte, 1840.

CAPÍTULO 2

Boulevard du temple, daguerreótipo de Louis Jacques Mandé Daguerre, 1838, atualmente.

Fantasmagoria: anúncio no *Jornal do Commercio* de 16 de julho de 1839, p. 4.

Os trinta Valérios, Valério Vieira, c. 1901.

CAPÍTULO 3

Cristais de salicina (luz polarizada). Auguste Bertsch, 1857.

Imagens de um mundo impaciente: ensaio sobre futuros nas fotografias no século de sua emergência

INTRODUÇÃO: imagem e futuro na reciprocidade do olhar	11
Fotografia como experiência histórica	20
Perspectivas metodológicas: começar do presente, montar constelações	24
Percurso dos capítulos: sonhos, fantasmas e imprevisibilidades na experiência fotográfica do século XIX.....	29
1. JANELAS ENFEITIÇADAS – quando a fotografia era uma ideia de futuro	32
1.1. Encontros com porvires do passado nos sonhos dos inventores	38
1.2. Fisgados pelo amanhã em um mundo em transformação	57
2. FANTASMAS SE INFILTRAM – quando a fotografia era uma enviada ao futuro	71
2.1. Fotografias, mercadorias, fantasmagorias da história moderna	82
2.2. Presenças de ausências, assombros do futuro do passado.....	87
3. CIÊNCIA E MAGIA – quando a fotografia previa (e imprevia) o mundo por vir	103
3.1. Cientistas diante do tempo	111
3.2. A corporificação da visão e os alargamentos do ver	129
FUTUROS DO PRESENTE OU CONSIDERAÇÕES FINAIS: olhando de soslaio em direção a outras histórias	144
REFERÊNCIAS.....	153

INTRODUÇÃO: imagem e futuro na reciprocidade do olhar



The roofline of Lacock Abbey, William Henry Fox Talbot, 1835

*Volta e meia vasculho esta sacola preta à cata de um três
 por quatro.
 Exatamente o meu peito está superlotado.
 Os ditos dele zumbem por detrás.
 Na batida dou com figuras de outras dimensões.
 Nesta hora grave a mais peituda, estirada no sofá,
 encara fixamente a mulher da máquina.
 (Junto a lista lacônica das férias: mudança,
 aborto, briga rápida com A, tensão dramática
 em SP, carta para B — pura negação —,
 afasia com H, tarde sentida no Castelo).
 Fotografar era pescar na margem relvada do rio.
 Rigidez aguardando um clique. Um still.
 Que morresse pela boca.
 Nesta volta e meia vira e mexe acabo achando ouro na sacola.
 Fabulosas iscas do futuro.
 Helicóptero sobrevoando baixo o hospital do câncer.
 Sorriso gabola da turma de 71.
 Papai, mamãe, a linha do horizonte.
 Concorde. Bonde do desejo. Espaçonave.
 Hoje mesmo quando olhei para o rosto exausto de Angelita.
 Desde que o Sombra me falou de amor*

Ana Cristina Cesar¹
A teus pés, 1982

De um presente, alguém vasculha a sacola preta à cata de uma fotografia três por quatro guardada ou deixada esquecida. Volta e meia faz isso, esmiúça uma sacola com o peito superlotado, coração batendo e zumbindo diante das dimensões possibilitadas pelo encontro com a imagem, figura de outra dimensão. Estirada no sofá, encara a mulher da máquina e faz uma lista resumida de férias. Talvez uma lista de coisas a fazer ou uma lista do que já aconteceu. Cada verso pode ser também uma fotografia.² Com o três por quatro em mãos, parece fazer uma diferenciação entre o passado e o seu presente. Aquela imagem era de quando *fotografar era pescar na margem relvada do rio...*

¹ César, 2013, p. 116.

² Os versos seguintes parecem ter a forma de fotografias, acompanhamos alguém que talvez folheie um álbum: “Helicóptero sobrevoando baixo o hospital do câncer./ Sorriso gabola da turma de 71. Papai, mamãe, a linha do horizonte. Concorde. Bonde do desejo. Espaçonave.” Aliás, o olhar, nos últimos versos também parecem frutos de um estado fotográfico. “Hoje mesmo quando olhei para o rosto exausto de Angelita./ Desde que o Sombra me falou de amor”.

Se fotografar *era* algo, o poema indica que esse algo parece ter se transformado. Tal rigidez que aguardava o clique “era” a rigidez da pose? Tratava-se de um estado fotográfico que pressupunha que a fotografia recolheria algo do instante que desaparecia. Uma fotografia que, depois, poderia falar demais, como no ditado que alerta que o peixe morre pela boca. A fotografia também era uma isca da morte? O que morreria era o tempo que passava, do qual a fotografia atestava a morte ao mesmo tempo em que criava uma possibilidade de vida? (a cristalização de um atestado de óbito e de uma certidão de nascimento, com todas as virtualidades que pode haver numa vida).

Nos versos seguintes, “Nesta volta e meia vira e mexe acabo achando ouro na sacola/ Fabulosas iscas do futuro”. Uma fotografia que seria, tempos depois, ouro encontrado. Nessa diferença, fazer fotografias parece ter sido uma espécie de aposta: mas o que se poderia ganhar ou perder? Da margem relvada do rio, dessa margem úmida, o fotógrafo recortou o mundo e lançou a isca — a fotografia. Reparemos que a fotografia não é a pesca propriamente dita, mas a isca. Isca para fregar futuros peixes; chance, volta e meia, para novos encontros. A fotografia, assim, era a isca, o chamariz do futuro. Ela o atrai como se alimento fosse, nutrição em direção a um futuro que será digerido, elaborado em saltos. O clique, nesse sentido, seria uma aposta no futuro, num olhar por vir que esbarra em pérolas, brilhos e feitios que o tempo esculpiu. A fotografia, aí, seria um meio entre dois olhares, encharcada de tempos entre o olhar de quando se fez a foto e o olhar de reconhecimento, anos depois.³

Na Macondo de Gabriel García Márquez, em *Cem anos de solidão*, o cigano Melquíades chega certa vez à cidade dedicado à exploração de um laboratório de daguerreotipia. José Arcádio Buendia, que nunca tinha ouvido falar nessa invenção, fica mudo de estupor ao ver a si mesmo e a sua família plasmados numa idade eterna numa lâmina de metal furta-cor. Mas Úrsula, esposa de José Arcádio, jamais permitiria que se fizesse um daguerreótipo seu porque, segundo ela, não queria virar, *sabe-se lá quando*, motivo de troça de seus netos. “Sabe-se se lá quando”⁴ é um envio ao futuro. E nunca se deixar fotografar por receio de ser

³ Belting, 2014, p. 279.

⁴ Márquez, 2018, p. 59.

motivo de chacota em um futuro incerto é um sentido que parece impensável nos dias de hoje.

Tanto os versos de Ana Cristina César quanto a reação de Úrsula e o espanto de José Arcádio no romance de Garcia Márquez são imagens exemplares de que as fotografias estão na literatura (no mundo, em diferentes manifestações) como imagens-forma de uma experiência, cujos contornos são relativos a um tempo histórico específico, com persistências e transformações. Experiências das quais sentimos nos afastar e a partir das quais percebemos modificações. Se as fotografias foram essas *fabulosas iscas do futuro*, como propõe o verso, atualmente elas vêm adquirindo também outros sentidos. Se já provocaram mudez e susto, atualmente são tratadas com muita naturalidade. Esse movimento de sobreposição e diferenciação nos instiga a pensar, escrever e pesquisar sobre fotografia. Se, como veremos, as fotografias já pressupuseram um ato mágico de realização futura, se já foram imagens que sonharam a transformação das artes e do mundo, se já aninharam o futuro, se já foram suas iscas... talvez agora venham consolidando outras inclinações, uma vocação dirigida para o presente. E é diante (e em decorrência) desse mesmo presente que esta pesquisa lança suas perguntas.

A pergunta desta tese poderia ter sua formulação resumida da seguinte maneira: como o futuro aparece infiltrado nas fotografias e nos discursos que as rodearam no século XIX? Mas essa é apenas a formulação resumida. A própria pergunta desdobra ainda outras, e nos leva à assunção de alguns pressupostos, à aproximação com autores e teorias específicas, a procedimentos próprios. O primeiro pressuposto é seguido a partir de uma pista deixada por Walter Benjamin, que viu na fotografia a presença de futuros passados. É conhecida sua formulação, em *A pequena história da fotografia*, ao olhar para uma fotografia de Karl Dauthendey com sua noiva, Charlotte Caroline Friedrich, feita em 1857 pelo próprio Dauthendey, e sabendo que 15 anos depois ela se suicidara cortando os pulsos. Benjamin descreve o comportamento do observador ao mergulhar suficientemente fundo em uma imagem como essa fotografia:

o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível

em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás.⁵

Benjamin observa, de seu presente, a pose do casal, sobretudo o olhar dela “fixado em algo de distante e catastrófico”, e nele vê o prenúncio de sua morte. Mas seria possível ver na cena de 1857 — em tal olhar sinuoso, nas roupas pesadas que deixam ver apenas seu rosto e mãos que seguram o que parece ser uma bíblia — o suicídio de Charlotte? Benjamin supõe que sim. Ou melhor; supõe que o observador tem uma necessidade irresistível de encontrar uma pista do futuro aninhado ali, naquele olhar deslocado, alguma centelha do acaso não prevista pelo fotógrafo, impossível de saber no momento da captura. A fotografia, segundo essa pista, aninha um futuro que só encontraremos depois, quando pudermos lê-lo com os olhos atualizados de outro presente. Propõe, portanto, um deslocamento muito original, que nos diz que a fotografia, ao fazer um ninho com o futuro, poderia abrir uma fenda no tempo, capaz de recolher e ocultar pistas de um porvir que só poderá ser reconhecido mais tarde, em outro agora de cognoscibilidade, segundo outras condições de legibilidade. Uma “dobra do futuro sobre o passado [...] que torna possível referir-se a um futuro implicado no passado como virtualidade deste”.⁶ Como podemos ver também em uma citação registrada em *Passagens*:

“O passado deixou nos textos literários imagens de si mesmo, comparáveis às imagens que a luz imprime sobre uma chapa sensível. Só o futuro possui reveladores suficientemente ativos para examinar perfeitamente tais clichês. Várias páginas de Marivaux ou de Rousseau contêm um sentido misterioso que os primeiros leitores não podiam decifrar plenamente.” André Monglond, *Le Prérromantisme Français*, vol. I, *Les Héros Prérromantique*, Grenoble, 1930, p. XII.⁷

O que esse modo de olhar a história permite perceber é, como apontou Walter Benjamin, que as imagens só se tornam legíveis numa determinada época: “todo presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é um agora de determinada cognoscibilidade”.⁸ As questões que se nos apresentam, os problemas teóricos que conseguimos formular estão cravejados naquilo que

⁵ Benjamin, 1987, p. 94.

⁶ Lissovsky, 2008, p. 67.

⁷ Benjamin, 2018, p. 797-798 [N 15a,1].

⁸ Benjamin, 2018, p. 768 [N 3, 1].

nossa época — com seus hábitos, problemas, lutas — nos permite ver e elaborar. É assim que os reveladores do futuro, no nosso presente, fazem ressoar perguntas a respeito das transformações na maneira de ver e sonhar com as fotografias: os corações aceleram hoje para o quê? Os atuais anseios de compartilhar o presente — na teia da constituição de si por meio da visibilidade, nas maneiras de imaginar o futuro — estão nos fazendo deixar de sonhar com o encontro de um “retrato de um côncavo, de uma falta, de uma ausência?”.⁹ Como o futuro aparece nas relações com as fotografias cotidianas de hoje? Somos assombrados pelos mesmos fantasmas? Como, nessa passagem, as virtualidades da fotografia se transformaram, modificando a experiência?

Diante do presente, esta pesquisa parte também do pressuposto de que vivemos, hoje, um deslocamento dos sentidos entre imagem e cotidiano — e as maneiras de com ela sonhar e cotejar o futuro. Momento em que há uma fratura naquilo que poderíamos chamar de experiência fotográfica. Momento em que nem a fotografia nem o futuro são os mesmos. Entre o espanto pelo feitiço do sol com seu pincel, tornado permanente, na época da emergência da fotografia, na primeira metade do século XIX, até o lugar que elas ocupam atualmente, é possível intuir alterações expressivas na relação entre sujeito, cotidiano e imagens. Hoje enfrentamos o que costumamos chamar de um excesso de imagens. Diante do inchaço de estímulos e telas, a elaboração de sentidos com as imagens muitas vezes parece não se estruturar, não estabelecendo vínculos. Não se trata apenas da quantidade, mas de um regime de imagens entranhado em nossos modos de ser e viver, cada vez mais compatível com a temporalidade acelerada das tecnologias de informação e comunicação. O peito superlotado de alguém que buscava um três por quatro na sacola no fim do século passado não estava cheio das mesmas agitações que superlotam nossos corações contemporâneos. As maneiras como nos relacionamos com as fotografias (e com as imagens, de modo mais amplo) são marcadas pelo tempo em que essas relações se constroem: são experiências que se

⁹ Lispector, 2009, p. 30. “De algum modo ‘como se não fosse eu’ era mais amplo do que se fosse - uma vida inexistente me possuía toda e me ocupava como uma invenção. Somente na fotografia, ao revelar-se o negativo, revelava-se algo que, inalcançado por mim, era alcançado pelo instantâneo: ao revelar-se o negativo também se revelava a minha presença de ectoplasma. Fotografia é o retrato de um côncavo, de uma falta, de uma ausência?”.

constituem historicamente, na trama de uma correlação, como apontou Foucault, entre campos de saber, exercícios de poder e produção de subjetividades.¹⁰

Na contemporaneidade delineiam-se novas experiências, outro entrelaçamento entre o cotidiano e as fotografias. Emergem outras maneiras de fotografar, como a de Jacqui Kenny, que faz fotos sem sair de casa e sem uma câmera, apenas utilizando as ferramentas do *Google Street View*. O mapeamento feito pela empresa com fotos panorâmicas de 360° torna-se um lugar explorável por ela, que o percorre pela tela, reenquadra-o e o compartilha para centenas de milhares de seguidores.¹¹ Além disso, quando as máquinas de fotografar se tornam presentes a um bolso de distância, com os smartphones, as fotografias incorporam-se no cotidiano e estruturam novos gestos, velocidades, sentimentos, maneiras de se comunicar e esperar.

Se “o sonhar participa da história”, como escreveu Walter Benjamin, propomos que seria possível ler alguns desses sonhos nas coisas em que eles imprimiram seus vestígios, e entre elas está a fotografia.¹² Mais especificamente, aqui, fotografias do século de sua emergência, e também práticas e discursos que as rodearam. Quando olhadas hoje, essas imagens têm sua historicidade reconhecida, e alguns sonhos (dos inventores, da época, dos que viram as imagens) se tornam legíveis pelo olhar que depositamos a partir das problematizações que podemos fazer, contemporâneos que somos às questões que atravessam nosso tempo; é a partir de determinado presente que alguns desses sonhos se tornam visíveis. As fotografias não sonham sozinhas, elas sonham enredadas. E o reconhecimento desses sonhos pressupõe uma espécie de gesto teórico ensaístico e narrativo, que os relacione com uma teia de acontecimentos.

¹⁰ Foucault, 1984.

¹¹ Sanz; Souza; Campelo, 2021, p. 54. Jacqui Kenny sofre com o transtorno de agorafobia e encontrou, pela tela, uma maneira de viajar e fotografar o mundo. Suas imagens, sua curadoria de um mundo já capturado pelo *Google*, deslocam “tempoespacialmente as coordenadas que, tradicionalmente, vinculavam as fotografias de rua a uma experiência de presença”. Fruto de estudos do Grupo de Pesquisa Imagem, Tecnologia e Subjetividade (CNPq), essa reflexão foi desenvolvido no artigo “*Vida instagramável: habitando tempos e espaços do mundo-empresa*”, disponível em: <http://revista.pubalaic.org/index.php/alaic/article/view/1801/832>.

¹² Benjamin, 1997, p. 187.

Para Eduardo Cadava e Paola Cortés-Rocca, a fotografia carrega uma desordem que teria sido introduzida por ela desde seu começo: um espaço delirante, que suspende e estilhaça relações de oposição como interioridade e exterioridade, presença e ausência, singularidade e repetição, lucidez e cegueira, urgência e acaso. Ao ser marcada pelo momento singular em que é feita, e que não pode ser reproduzido ou repetido, não seria resgatável no presente, e por isso o habitaria (o presente) como uma espécie de fantasma. “A fotografia, portanto, não apenas olha para trás — não apenas evoca o tempo perdido e a melancolia — mas também se abre para um futuro: ela está de fato deslocada para o futuro”.¹³ Desloca-se para o futuro porque habita o presente como fantasma a ser reconhecido, como virtualidade passível de ser atualizada. A desordem trazida pela fotografia, pela concomitância das oposições que funda, aponta para o futuro: como vertigem nunca apaziguada do presente; como resíduo de como foi um dia sonhar com elas e de como ainda será; como um talho no tempo que modifica, de alguma maneira, seu curso.

A experiência moderna de tempo, como apontou Lissovsky, abrigou um paradoxo: a concomitância de duas acepções de presente.¹⁴ De um lado, a experiência testemunhava a aceleração crescente, sobretudo com o encurtamento das distâncias (possível com novos meios de transporte e com as tecnologias de comunicação) e a industrialização dos processos produtivos; de outro, a temporalidade moderna apresentava uma inclinação para o futuro, tomando-o como fonte de valores e como justificativa para ação. Segundo Sanz, “tratava-se da incontornável temporalização da vida, nos aspectos mais ínfimos do cotidiano e do hábito, mas também significativa em termos conceituais e epistêmicos; de uma profecia de velocidade da qual a fotografia também participava”.¹⁵ O sentimento de um presente que se acelerava cada vez mais convivia com um senso a respeito do futuro que invocava sua construção, seu desvendamento.

Assim, este trabalho tem início com uma correspondência de olhares. Podemos pensar, como formulou Lissovsky, que se trata de um encontro entre os

¹³ Cadava; Cortés-Rocca, 2006, p. 16.

¹⁴ Lissovsky, 2014.

¹⁵ Sanz, 2010, p. 71.

futuros sonhados pelo passado e o que deles reconhecemos a partir dos futuros que sonhamos de nosso tempo presente.¹⁶ Um procedimento ensaístico e teórico que inicia um pequeno abalo, e que desencadeia a identificação de lacunas e transformações nas maneiras de as fotografias se relacionarem com o futuro. Faremos isso entrelaçando o século XIX com fotografias, relatos, notícias, literatura e procurando reconhecer “tipografias” de futuro, marcas deixadas por um senso relativo ao porvir. Consideramos o século de emergência da fotografia como um tempo sobressaltado por espantos e fascínios em relação a invenções que transformariam sentimentos, hábitos e relações, e a partir dos quais recolheremos, na materialidade das imagens e dos textos, suas ruínas. Ao lado principalmente de Walter Benjamin, Claudia Sanz, Eduardo Cadava, Mauricio Lissovsky, esta tese busca responder sua pergunta principal, aumentando a espessura de um campo de pensamento pouco recorrente, que articula fotografia e futuro.

A percepção do futuro aninhado numa imagem fotográfica depõe a favor da capacidade de ela gestar encontros entre temporalidades múltiplas, operando, em sua permanentemente imobilidade, uma significativa montagem de tempos. Depõe, portanto, por uma inclinação da fotografia para o futuro, por sua capacidade de configurar-se como antecipação, expectativa, imaginação do que está por vir, ela que normalmente é pensada como se fosse uma simples e única aderência ao passado. Quando se reconhece a presença da faísca luminosa (do aqui e do agora), identifica-se, na realidade, um reciprocidade de olhar: tal entrecruzamento exige que o passado também vise ao presente. Não se trata de uma projeção inteiramente externa à imagem, posterior; não é uma sobreposição do presente sobre o passado, uma interpretação do leitor. Trata-se de algo que só se pode realizar diante do impulso dessa realidade fotográfica, de um salto duplo e simultâneo. É a fotografia que convida; ela que deseja ser decifrada. Há de haver, no instante, uma inscrição pretérita de porvir, uma faísca, capturada pelo fotógrafo, liberada pelo fotografado. Não se trata de obra do historiador ou do leitor, mas antes da capacidade de ler a inscrição que já estava lá. Não é o presente de ver fotografias que ilumina um passado já realizado, terminado quando essa fotografia foi feita. Nem o passado da fotografia que, sozinho, faz ela durar, mas a densidade desse tempo composto, entre o fazer e o ver, entre a inclinação para

¹⁶ Lissovsky, 2011.

o futuro e a atração pela efemeridade, tudo isso na imagem, como a epifania de uma constelação que aparece apenas num lampejo.¹⁷

Assim a pergunta move o gesto teórico do trabalho, a formulação de hipóteses sobre o tecido do futuro nas fotografias no século de sua emergência. Como veremos, indagações que só podem ser alinhavadas com pressupostos metodológicos que costuram certo modo de compreender a história, a formação da subjetividade, a densa composição do tempo.

Fotografia como experiência histórica

O pensamento pouco recorrente que gostaríamos de adensar está, de certo modo, a meio do caminho de duas grande linhagens que pensaram e montaram a teoria da fotografia sobretudo no século passado — uma que privilegiou a análise do contexto em que a fotografia está inserida e a outra que tentou elaborar aquilo que seria estritamente fotográfico.¹⁸ Entre essas duas tendências, esta tese compreende a fotografia como uma experiência histórica. Distanciando-nos de um gesto essencialista (que procura uma essência na técnica ou na cultura), procuraremos não desatar as fotografias de suas complexidades particulares e históricas, sem, no entanto, ignorar o âmbito maquínico que participa de muitas formas dessas particularidades.

Não se trata de uma pesquisa em busca do estritamente fotográfico, como se o futuro fosse uma das características de sua ontologia. Nem simplesmente uma pesquisa sobre suas implicações sociais. Também não se trata de uma história da tecnologia, no sentido de suas progressões. Assumimos a fotografia como experiência maquínica mas também histórica, inserindo-a no campo de pensadores que preferiram pensá-la a partir da sua íntima relação com o tempo. Uma imagem-forma que cristaliza discursos, práticas, tecnologias, verdades, sendo produto da sua época e igualmente produtora. No âmbito desses elementos variados,

¹⁷ Sanz, 2010, p. 189.

¹⁸ Batchen, 1997. Durand, 1998. Essa discussão, acerca das principais montagens da teoria da fotografia, também foi feita no curso da disciplina “Passagens Fotográficas: estados entre imagens, teorias e histórias”, ministrada pela Profa. Cláudia Linhares Sanz, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação, no primeiro semestre de 2022.

acreditamos que a questão do tempo tenha sido especialmente relevante para constituir o que a fotografia veio a ser. Nas teorias das fotografias, muito autores privilegiaram questões como representação, documentação, espaço, referente, verdade, arte etc. Outros autores, poucos e talvez mais recentes, pensaram como a fotografia foi uma peça fundamental para a experiência do tempo e vice-versa: como o tempo foi matéria dessa constituição histórica e maquínica. Dentro deste último campo, investigamos sobretudo sua inclinação para o futuro. Pensamos a fotografia como produto da história, mas também como produtora dessa história e da experiência. A fotografia como imagem capaz de encarnar suas próprias condições de existência e de produzir conjunturas de percepção, engendrando formas de ver e de entender o mundo.

Pretende-se contribuir, como formulou Medeiros a respeito de seu próprio trabalho, “para uma visão dispersa, contraditória, fragmentada, da história da fotografia”.¹⁹ Perguntaremos como essas histórias resgatadas e suas fragmentações participaram da constituição da percepção, das maneiras de sentir o tempo, para que possamos, por fim, lançar questões diante das transformações do presente, quando as fotografias, nos seus limites e nas suas potências, estão vinculadas a uma produção imagética massiva. O gesto ensaístico procura maneiras de responder a novas e velhas perguntas, a partir do levantamento de persistências e ineditismos.

Partimos de pensadores como Walter Benjamin, para quem a fotografia, cristalizada em um instante particular, saturada de tensões, poderia ser uma interrupção da continuidade da história, imagem de um tempo qualitativo, que reclama sua existência e complexidade. Mauricio Lissovsky, que identifica a “origem” da fotografia moderna (só verificada depois de seu advento e de seu hábito) quando esta se torna instantânea, e o tempo, tornado invisível, pôde atravessá-la de várias formas. Claudia Sanz, que compreendeu a experiência histórica da fotografia como uma experiência temporal, marcada pelo paradoxo da simultaneidade entre a experiência perdida e a experiência de presença e de atualidade. Segundo a autora, “a fotografia não foi somente se fazendo como

¹⁹ Medeiros, 2016, p. 9.

experiência a partir, fundamentalmente, de suas tensões com o tempo: a constituição da experiência moderna de temporalidade foi permeada fortemente pela presença da fotografia”.²⁰ Geoffrey Batchen, que entende a emergência da fotografia como produto mas também contribuinte de transformações no tecido da cultura europeia, montando uma história que mapeia a emergência não da fotografia exatamente, mas do desejo de fotografar. Ao fazer isso, entrelaça, necessariamente, os desejos de uma época e a história, para sustentar que a fotografia só poderia ter surgido em um tempo e espaço, diante das questões, dos sonhos, da temporalidade dessa época. Opondo-se, certamente, a uma narrativa única e evolutiva, evidencia a pluralidade dos começos mapeando o desejo de fotografar (cuja evidência ele encontra em cartas, em artigos de jornais, nos relatos, nos livros de história) e construindo, assim, uma hipótese sobre as condições de possibilidade da emergência da fotografia.²¹ Jonathan Crary, que pensa a modernização da percepção no século XIX atrelada ao desenvolvimento dos transportes e das tecnologias de produção de imagens (como a fotografia, o estereoscópio, o cinema), levando a uma reorganização profunda das relações entre o corpo e as formas do poder institucional e discursivo, que redefiniram o estatuto do sujeito observador.²² Mary Ann Doane, para quem a modernidade foi caracterizada pelo impulso de “vestir o tempo”: tal racionalização, anexada ao corpo (por meio do relógio, por exemplo), estava ligada a mudanças na organização da indústria e na percepção da relação entre o corpo e as máquinas. A aceleração dos eventos da vida nas cidades era inseparável dos efeitos das novas tecnologias modernas, que, reciprocamente, transformavam a compreensão humana do tempo.²³

Assim, trabalharemos com teorias que pensam a fotografia através de seu caráter positivo, que compreendem que ela cria discursos, molda práticas, compõe formas de conhecimento, ou seja, teorias que conjecturam o engendramento mútuo entre fotografia e subjetividade, fotografia e sociedade, fotografia e história. Nesse sentido, não pressupomos uma história técnica da fotografia, vinculada ao que

²⁰ Sanz, 2010, p. 200.

²¹ Batchen, 1997.

²² Crary, 2012.

²³ Doane, 2002.

seria seu desenvolvimento e progresso, como se a história fosse uma linha de fatos sucessivos e naturais; pois compreendemos a história como uma composição não linear e sobreposta por acontecimentos heterogêneos. Walter Benjamin, ao tomar a fotografia como objeto de reflexão filosófica, compreendeu-a como modelo teórico para se pensar o acontecimento histórico,²⁴ inventando um olhar muito particular. “Com base nessa intuição, o filósofo recomenda a historiadores e fotógrafos que procurem ‘o lugar imperceptível em que o futuro aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo olhando para trás’”.²⁵ O que retorna na atualidade de uma fotografia passada não é o passado em si, mas uma diferença temporal, a rica espessura de um entretempo, feita no intervalo de fazer a foto e toda vez que ela é vista e reconhecida, podendo desencadear, num lampejo, uma constelação de leituras. Ou, como formulou Lissovsky, “uma dobra do futuro sobre o passado — dobra que torna possível referir-se a um futuro implicado no passado como virtualidade deste”.²⁶

Para Lissovsky, é em uma nova relação singular com a duração que estaria a originalidade da fotografia moderna.²⁷ Em *A máquina de esperar*, elabora sua principal pergunta a partir de uma questão temporal de ordem prática, sem retirar da fotografia sua complexidade filosófica: afinal, o que teria acontecido com o tempo, que antes era parte fundamental da confecção da fotografia, com o advento do instantâneo? Tal pergunta não faria sentido segundo uma compreensão da fotografia instantânea como mero efeito de uma linha evolutiva, como problema técnico a ser resolvido. Segundo esse entendimento, o tempo só reapareceria nas imagens propositalmente, nas quais veríamos, nos efeitos de uma longa exposição, a duração de um ato fotográfico. Porém, a força do gesto teórico e ensaístico do autor está em elaborar outras costuras para esse tempo, em reconhecer na *espera*, e nas diferentes maneiras de os fotógrafos esperarem, o lugar de refúgio desse tempo. Se antes modelo e fotógrafo duravam no interior de um “instante” alongado, no instantâneo esse tempo refluiria para fora da imagem, e Lissovsky propõe-nos seus novos destinos, propõe que vejamos uma modificação na experiência da

²⁴ Lissovsky, 2008, p. 67.

²⁵ Lissovsky, 2008, p. 67. Benjamin, 1987, p. 94.

²⁶ Lissovsky, 2008, p. 67.

²⁷ Lissovsky, 2008.

duração. No jogo do fotógrafo com o mundo antes do clique, haveria um “entretempo” encharcado de duração, de intensidade. Uma espera, heterogênea, particular em cada fotógrafo, que gestaria o instante; que possibilitaria uma experiência, ainda que fragmentada, de duração; uma conciliação entre corte e duração; entre o declínio da experiência e o recolhimento de seus cacos.

Nesse sentido, a relação do fotógrafo com o mundo é uma relação inclinada para o futuro porque tem um horizonte de instantaneidade que faz com que a espera seja uma expectativa, um antes ligado a um depois-imagem. É a possibilidade de o tempo se ausentar que funda essa experiência de expectativa da duração, que deixa vestígios do instantâneo, pelos quais seria possível ver (segundo o olhar arguto e original do autor) diversas maneiras de os fotógrafos expectarem. A origem (compreendendo-a, certamente, nos termos de Benjamin) da fotografia moderna, para Lissovsky, é deslocada de sua emergência, na primeira metade do século XIX. Uma origem que só seria possível de ler no meio das vias de sua transformação, na força de seu vir a ser, na agudização de sua vertigem temporal, que o instantâneo teria enfim materializado. Movimentos teóricos como esse orientam esta pesquisa. Uma aposta na invenção de hipóteses e conceitos, capazes de conciliar histórias e ensaios de pensamento; em conjecturas que aumentem a fertilidade dos percursos teóricos e da elaboração crítica.

Perspectivas metodológicas: começar do presente, montar constelações

Para diagramar — com imagens — a heterogeneidade dos fatos e das situações, dos campos de força que transformam a constituição de subjetividades e a história, seguimos a perspectiva genealógica: um modo de evitar a causalidade única como explicação das transformações sociais. Nesse gesto, não renunciamos ao presente; ele é um pressuposto que fundamenta um modo de conceber a história, de enxergar os problemas teóricos: constituímos o objeto de pesquisa fazendo perguntas diante do presente. É diante de janelas, fantasmas e imagens do presente que nos olham outras janelas e discursos da fotografia, o que pode nos levar à ampliação das possibilidades de leitura da atualidade, de confrontá-la, de

fazer ver questões sobre as quais o pensamento pode se debruçar. As fotografias, “mesmo reveladas e fixadas, elas se mantinham sensíveis, aguardando o dia em que poderiam ser finalmente compreendidas”:²⁸ as imagens só nos olham do passado a partir de nossa mirada do presente, do contexto das lutas que estão sendo travadas e que se entrelaçam nas perguntas que fazemos.

Uma vez que cada argumento teórico da fotografia é correlato a uma perspectiva metodológica, a uma maneira de compreender a história, e que cada maneira de ver a história é correlata a uma abordagem acerca do presente, esta tese, que assume seu lugar no presente e a tarefa de pensá-lo e imaginá-lo, procura não evitar a complexidade histórica e teórica da fotografia, propondo uma leitura ensaística do passado como gesto teórico-político-metodológico essencial para devolver às imagens seus sonhos, suas possibilidades não realizadas; uma vontade de provocar interrupções no curso linear da história e de participar da invenção de respostas e desvios para urgências do presente.

Faremos, então, um recuo histórico partindo de inquietações que urgem no presente, e que nos possibilite pensar, por exemplo, por que nossa relação cotidiana com a fotografia veio a ser o que ela veio a ser. Trata-se de um trabalho minucioso, com “pergaminhos embaralhados, riscados, várias vezes reescritos”²⁹: um modo de marcar a singularidade dos acontecimentos. O gesto genealógico é (pegando emprestado um termo de Didi-Huberman) um modo de “trabalhar nos traveses” da história: “aceitar a persistência dos obstáculos, tropeçar nas raízes e sentir os cipós passando sobre nosso rosto. É querer respeitar a complexidade, e mesmo a desordem, do mundo. É primeiramente renunciar a ficar desmaranhando, tesourando em bruta demasia os problemas”.³⁰ Ao renunciar a ficar desmaranhando, evidenciam-se as heterogeneidades e é possível integrar o que há de singular e contingente nos acontecimentos que possibilitaram os nós, entendendo-os como pistas para pensar a história e o presente. Conduzidos por esse gesto, pensaremos a emergência da fotografia e os novos convívios com a imagem, compreendendo como eles participam de modos de ser e estar no mundo

²⁸ Entler, 2018, p. 90.

²⁹ Foucault, 2001, p. 15.

³⁰ Didi-Huberman, 2018, p. 47-48.

e também os alteram, atuando, portanto, na constituição de subjetividades, decorrente do emaranhado complexo no qual as imagens (sobretudo atualmente) têm papel central. Construiremos procedimentos teóricos que tentam abarcar a ambivalência que constitui os objetos na história, a pluralidade das emergências: a origem como um turbilhão, a emergência como cristalização de tensões variadas e ao mesmo tempo produtora novas tensões.

E por que mergulhar no passado e em seus entrelaçamentos? Para investigar as modificações nas relações que a fotografia engendra, nas oposições que desmonta e refaz. Mudanças estão ocorrendo agora entre fotografia e experiência, fotografia e duração, fotografia e futuro, fotografia e instante, fotografia e sonhos, e elas não são apenas técnicas ou estéticas. E, se são tão diferentes, por que sentimos que ainda podemos chamar certas imagens de fotografias? Apesar de mal encontrarmos ouro na sacola (e o poema de Ana Cristina César soar deslocado de nossa experiência contemporânea), o que se mantém? Pensaremos a história da fotografia para além da constatação dessas transformações de sentido e nos afastando de um apelo nostálgico. Cabe-nos construir um percurso para investigar a mudança na natureza das relações entre imagem e mundo, mas também os caminhos de sua persistência. Porque a fotografia persiste como fantasma de outras experiências, como memória, como interrupção, persiste sonhando sonhos, ainda que outros. Às vezes a fotografia ainda salta, rompe nosso cotidiano atribulado, produz diferenças, provoca vertigem, faz-nos encontrar ouro, fala-nos não só do passado, mas solicita olhos em direção ao futuro. Sobrevivem fagulhas de espanto, teimosos reencontros. Neste trabalho, perscrutando relações entre fotografia e futuro, faremos um ensaio a respeito de “formas” de futuro produzidas e expressas pelas fotografias, na cultura do século XIX.

Pensamos a emergência das fotografias e suas transformações de sentido como marcas epistêmicas das condições que as tornaram possível, das condições que tornam possíveis as suas modificações. A fotografia pode ser entendida como um dos tantos elementos que tecem a trama de uma época, que agem nas maneiras de perceber o tempo, de nos relacionarmos com a memória, com o cotidiano. Compreendemos sua emergência, no século XIX, não como uma ocorrência causal, não como consequência de uma evolução tecnológica inevitável, mas como efeito de

um tempo que a fabricou e como participante da produção de novos conhecimentos, práticas, sentimentos, novas vistas do mundo — que se articulam às relações sociais, culturais, econômicas e atuam na composição de novas formas históricas de subjetividade.

Partindo da hipótese de que a imagem arde em contato com o real, Georges Didi-Huberman levanta a questão: “a que tipo de conhecimento pode dar lugar a imagem?”³¹ Constatando nossa atualidade, a de que “nunca a imagem se impôs com tanta força em nosso universo estético, técnico, político, cotidiano, político, histórico”, o autor pergunta, diante de todas essas bifurcações e armadilhas potenciais, como orientar-se.³² Ele sugere que nos voltemos aos que antes de nós e em outros contextos históricos também ardentes tentaram elaborar um saber crítico com as imagens — e cita Freud, Warburg, Eisenstein, Bataille e Benjamin. Enfim pergunta:

Nossa dificuldade não vem a nos orientar para o fato de uma única imagem ser capaz, justamente, de início, de reunir tudo isso [saber crítico, prática de montagem, não saber] e de ter de ser compreendida ao mesmo tempo como documento e como objeto de sonho, obra e objeto de passagem, monumento e objeto de montagem, não saber e objeto da ciência?³³

A proposta do autor parece ser a de, diante do que arde (ou seja, diante das inquietações de certo presente), tentar orientar-se na imagem. Começar por aquilo que ela dispara, logo de início entendê-la como *documento* de uma experiência histórica e como *objeto de sonho* dessa mesma experiência, capaz de sonhá-la. Compreendê-la como *obra*, materialidade, cristalização de forças. E também como *objeto de passagem*, atuante na criação de questões, sensibilidades, outros trajetos para o trabalho das imagens. Como *monumento*, que produz marcos e constrói lembranças (muitas vezes perpetuando narrativas unilaterais de opressão). Como *montagem*, abertura a novas composições de sentido. Como *não saber*, o terreno movediço da parte esquiva das imagens, que ainda não pudemos ver. E como *objeto*

³¹ Didi-Huberman, 2012, p. 207.

³² Didi-Huberman, 2012, p. 209.

³³ Didi-Huberman, 2007, n.p., tradução nossa. No original: “¿No viene nuestra dificultad a orientarnos de que una sola imagen es capaz, justamente, de entrada, de reunir todo esto y de deber ser entendida por turnos como documento y como objeto de sueño, obra y objeto de paso, monumento y objeto de montaje, no-saber y objeto de ciencia?”.

da ciência, imagem de um emaranhado de desejos, tecnologias e discursos que possibilitaram sua existência.

Assim, orientar-nos-emos na imagem como em um labirinto que se fragmenta em incontáveis caminhos, tantos quanto fomos capazes de ver (como as bifurcações do *Labirinto* de Borges).³⁴ Orientar-nos-emos também *entre* as imagens: o que as conecta constitui um embaraço “feito de intervalos e lacunas tanto como de coisas observáveis”.³⁵ Lacunas que não estão lá para ser preenchidas, mas para fermentar interpretações, imaginações que percebam relações e deslocamentos entre as coisas. Perseguindo uma montagem do pensamento e das suas lacunas, procuraremos entender as maneiras pelas quais, em nossa cultura, a fotografia se enlaça aos sonhos, às experiências fantasmáticas do século XIX, à construção do conhecimento científico, compondo a contingência do que produziu o que fomos e o que estamos nos tornando.

Escavando fotografias vindas de outras formações históricas, poderemos compreender melhor o que nos cerca, aquilo que vamos deixando para trás e também as pistas para ver e pensar a respeito dessas transformações. Como pensou Deleuze, “as máquinas exprimem as formas sociais capazes de lhes darem nascimento e utilizá-las”.³⁶ Isso significa que as máquinas estão carregadas de história, do jogo complexo e heterogêneo que possibilita sua existência. Segundo essa perspectiva, a fotografia não é entendida como uma experiência única, atemporal, com uma essência ou uma especificidade típica. Mas, incrustada na história, sujeita aos fantasmas irrefutáveis de uma historicidade própria,³⁷ a experiência com a fotografia é diferente em cada época, enovelada nos saberes e poderes dessas épocas, originando relações, imagens, sentimentos, sonhos e formas de conhecimento diversificadas. As fotografias (sua emergência e cultura) são efeitos dessas possibilidades históricas enquanto também produzem e repercutem práticas e discursos; elas criam — assim como os demais dispositivos — outros

³⁴ Borges, 2001.

³⁵ Didi-Huberman, 2012, p. 211.

³⁶ Deleuze, 1992, p. 223.

³⁷ Como observou Didi-Huberman a respeito da fotografia de uma barricada, feita por Charles-François Thibault em 1848, o que se vê “não são os fantasmas da história — mas seus fantasmas irrefutáveis, que sempre podem voltar para assombrar nossa consciência histórica”. Didi-Huberman, 2019, p. 130.

possíveis desdobramentos, constituindo-se no campo de problematização de uma atualidade.

Percursos dos capítulos: sonhos, fantasmas e imprevisibilidades na experiência fotográfica do século XIX

Este trabalho se propõe a construir um ensaio, uma experiência de montagem do pensamento. A partir de procedimentos próprios, cada capítulo cria entradas para campos de discussão. Começamos *quando a fotografia era uma ideia de futuro*. O procedimento do primeiro capítulo foi o de reunir fotografias e escritos dos primeiros inventores e entusiastas da fotografia para investigar as pistas de futuro deixadas por eles. Nesse trajeto, nos deparamos com muitas janelas, e com elas seguimos, costurando-as como local privilegiado dos experimentos e como metáfora da abertura do olhar, metáfora para uma fotografia que estava por vir. Investigamos conexões entre sonhos e fotografias, como seria possível ver sonhos nelas encarnados e como se modificam historicamente. Assim, recuperando algumas janelas do século XIX, encontramos discursos sobre o futuro e a configuração de novas maneiras de sentir e viver o tempo. O século XIX, como apontou Pedro Miguel Frade, nos interessa “pelas ricas declarações que acompanham as imagens fotográficas que então se produziram: ricas pela presença nelas de um espanto ainda não domado por uma cultura que lhe fosse específica”.³⁸

No segundo capítulo, *quando a fotografia era uma enviada ao futuro*, tomaremos o fantasma como chave de leitura do futuro. Foi partindo da ideia de que a fotografia poderia habitar o presente como uma espécie de fantasma de um futuro que já passou que nos deparamos com uma vastidão de assombrações: passando pela experiência fantasmal moderna, com suas histórias de espantos e assombros, pela fantasmagoria da mercadoria, pelo modelo fantasmal da história proposto por Warburg, pelos fantasmas e virtualidades inventados pelas máquinas. Por algum motivo, parece estranho pensar o futuro a partir dos fantasmas, essa “figura” que associamos tão decisivamente ao passado. Mas não

³⁸ Frade, 1992, p. 64.

seriam eles a presença de uma permanência no tempo, um envio de uma expectativa passada? O capítulo vai tratar do papel da fotografia na reconfiguração da percepção temporal que marcou o século XIX e das tensões que habitaram os fantasmas das fotografias. Os fantasmas criados pela fotografia estão inseridos em uma cultura já densamente povoada por eles, entre espetáculos de “fantasmagorias”, projetados por lanternas mágicas, manifestações diversas na literatura, na imprensa, na filosofia e até a própria fundação do espiritismo. Nesse contexto, a fotografia atuou produzindo também essa desreferencialização e a intensificando, com a experiência inédita da presentificação de ausências, um modo de viver que projetava encontros futuros com o tempo da imagem.

No terceiro capítulo, *quando a fotografia previa e imprevia o mundo por vir*, entraremos no universo das fotografias científicas do século XIX para procurar tensões na tarefa de construir o futuro, estruturá-lo e desvendá-lo pelas imagens da ciência. Reconhecendo duas maneiras de ser relacionar com o futuro — as previsões e a abertura aos imprevistos —, investigamos como os paradoxos da fotografia atuaram na formulação da própria ideia moderna de futuro. O imageamento de um mundo ainda não visível, esse desvendamento, estaria conectado ao nosso destino: a emergência de um discurso visual que a fotografia justificou produziu novas relações com o conhecimento, com o corpo, com o amanhã. Como apontou Kern, as transformações do século XIX criaram tensões entre a realidade acelerada e o passado mais lento, uma vez que a velocidade, nas diversas esferas da vida, não era uniformemente acelerada. O ritmo, segundo ele, era imprevisível. Tal imprevisibilidade foi também produzida pelas novas imagens científicas, “e o mundo, assim como as primeiras plateias, ficava alternadamente impressionado e inspirado, horrorizado e encantado”.³⁹

Assim, tentaremos compreender, mais uma vez com Benjamin, que a prática e a leitura das fotografias, suas visibilidades e invisibilidades, acontecem segundo condições históricas, por modos de ser e estar no mundo que são, ao mesmo tempo,

³⁹ Kern, 1983, p. 130, tradução nossa. No original: “*The tension between a speeding reality and a slower past generated sentimental elegies about the good old days before the rush. It was an age of speed but, like the cinema, not always uniformly accelerated. The pace was unpredictable, and the world, like the early audiences, was alternately overwhelmed and inspired, horrified and enchanted*”.

causa e consequência das transformações. Se já foi possível sonhar com o mistério das imagens que habitavam o infinitamente pequeno e esses sonhos se modificaram — quando a fotografia provoca uma alteração no mundo dessas imagens e as torna grandes e formuláveis —, é porque houve uma constelação de novas forças e configurações, de novos costumes, gestos e visualidades. Estamos atentos, portanto, à historicidade do momento presente, que nos instiga a pesquisar sonhos e fotografias que nos façam pensar a respeito das histórias das imagens e das imagens na história. Partimos, enfim, desses pressupostos (ou dessas “pistas”) para investigar nas fotografias as marcas deixadas por certo senso de futuro; para montar, com as imagens, um entendimento acerca de como uma época teceu ou tece experiências com o futuro.

Perguntando a partir de imagens do século XIX o que sonhavam a respeito do futuro aqueles que as fizeram, viram, guardaram e sobre ela escreveram, e, interpelando seus inúmeros fantasmas, poderemos traçar hipóteses a respeito das transformações e persistências desses sonhos, das questões emaranhadas a visibilidades e invisibilidades. Poderemos, dessa maneira, tratar da complexidade de sua sobrevivência. O reconhecimento do que se vivia social e culturalmente não está somente no olhar para as imagens propriamente ditas, mas também no remexer do solo, naquilo que trazem à tona quando encontram nosso gesto de pesquisa, interessado em ancorar as imagens, em não as deixar vaguear por aí sem histórias.

1. JANELAS ENFEITIÇADAS – quando a fotografia era uma ideia de futuro



Chafariz do mestre Valentim, Jardim do Paço Imperial, atual Praça XV, Rio de Janeiro. Louis Comte, 1840.

Uma história que se ocupa das imagens é sobretudo uma história do futuro, uma história poética. De modo geral, os historiadores acreditam que as descobertas que realizam resultam da sua argúcia. Deixam escapar que é por meio do futuro guardado nas imagens que os vestígios do passado nos visam e ainda nos dizem alguma coisa. Todo “achado” em uma imagem de arquivo é um olhar correspondido que atravessa as eras, o reencontro de um porvir que o passado sonhara – e que somente nossos próprios sonhos de futuro permitem perceber.

Maurício Lissovsky⁴⁰

Da janela moderna, era possível observar o mundo em transformação — a crescente industrialização, o aprimoramento dos meios de transporte e de comunicação, o aumento da população nos centros urbanos (“A rua em torno era um frenético alarido”, diz o primeiro verso do famoso poema de Baudelaire, *A uma passante*, de 1855).⁴¹ Das janelas do século XIX também foram feitos os primeiros experimentos para se fixar imagens da câmara escura. Foi percorrendo essas imagens e os textos da época que encontramos um ponto em comum, esse lugar que é também uma metáfora de abertura do olhar, moldura por onde se olha e se espera o que está por vir. Nesses arredores, encontramos expectativas de inventores e espectadores; sonhos que se aninharam na fotografia quando ela ainda era uma ideia de futuro.

Em *Passagens*, Benjamin se propôs a interpretar o século XIX a partir de seus sonhos coletivos. Mas onde estariam depositados os vestígios desses sonhos? Como os sonhos se cristalizariam “na moda e no reclame, na arquitetura e na política”, e como poderíamos interpretá-los?⁴² Seu pensamento constelatório aproxima-se justamente do material dos sonhos — fragmentado, inacabado, enigmático, poético. Podemos compreender esse material de maneira ampla, feito daqueles sonhos que se tem ao dormir, mas também feito de metáforas, projeções,

⁴⁰ Lissovsky, 2011, p. 11.

⁴¹ Baudelaire, 2015 [1867], p. 303.

⁴² Benjamin, 2018, p. 661 [K 1,4].

desejos, que deixou marcas da materialidade da vida cotidiana. Foi com esse pensamento que Benjamin buscou interpretar a história do ponto de vista dos vencidos, sem desconsiderar os pequenos acontecimentos e as formas pelas quais sonhos coletivos se manifestaram. O frágil material dos sonhos compõe o que é ordinário e trivial no mundo das coisas: fazem parte delas as tênues substâncias depositadas pelo que o coletivo de uma época sonhou.

Não só as formas em que se manifestam os sonhos coletivos do século XIX não podem ser negligenciados, não só elas o caracterizam de maneira muito mais decisiva do que aconteceu em qualquer século anterior: elas são também — se bem interpretadas — da maior importância prática, permitindo-nos conhecer o mar em que navegamos e a margem da qual nos afastamos.⁴³

Esse mar de que nos que fala Benjamin, no qual navegamos, vai tomando formas pelo olhar obstinado em interpretar o mundo a partir de seus detritos, de rastros deixados pelos sonhos, nas horas de um tempo complexo, aprofundado. “As horas que contêm a forma na casa do sonhos transcorreram”, escreveu Benjamin.⁴⁴ Formas que são imagens, o intervalo tornado visível, a brecha por onde a imagem salta e podemos vê-la, como linha de fratura entre as coisas.⁴⁵ Assim, as formas dos costumes conteriam cristais de sonho que, num lampejo, podem ser reconhecidos, despertados, pois estão carregados de potência de limiar — que é potência da imagem. Georges Didi-Huberman desdobra essa potência de limiar em potência de colisão, quando as coisas e os tempos são colocados em contato e se desagregam nesse mesmo contato; e potência de relâmpago, “como se a fulguração produzida pelo choque fosse a única luz possível para tornar visível a autêntica historicidade das coisas”.⁴⁶ Juntas, essas potências compõem o despertar, fazendo-nos ver questões que nos concernem, a partir de nosso presente.

Nesse sentido, podemos entender que os sonhos são compostos também pela imagem fulgurante que salta quando tem reconhecida sua historicidade, quando o trovão desperta, no presente, o olhar de seu repouso.⁴⁷ Benjamin abordou os sonhos

⁴³ Benjamin, 2018, p. 663 [K 1a, 6].

⁴⁴ Benjamin, 1987b, p. 12.

⁴⁵ Didi-Huberman, 2015a, p. 126.

⁴⁶ Didi-Huberman, 2015a, p. 127.

⁴⁷ Lembremos que, para Benjamin, “a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação”. Benjamin, 2018, p. 767 [N 2a,3], *Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso*.

voltando-se “não para as inexoráveis leis da natureza, nem tampouco para as obscuras pulsões do inconsciente, senão para os *rastros* profanos deixados pelas coisas antes de seu definitivo desaparecimento”.⁴⁸ Sua leitura sobre o sonho “adquire tantos e tão cambiantes matizes quanto seu pensamento prismático — essencialmente imagético — é pródigo em refratar”.⁴⁹ Dessa maneira, “não segue as orientações de Freud para desvendar os procedimentos através dos quais o sujeito do sonho elabora suas imagens oníricas, preferindo em vez disso, a via aberta pelos autores surrealistas”.⁵⁰ Surrealismo que, no início, teria irrompido “sobre criadores sob a forma de uma vaga inspiradora de sonhos”.⁵¹

Aproximando-se da ideia do onírico como um atalho para aquilo que esteve próximo do cotidiano, das contingências de uma época, Benjamin procurou diferenciar-se da teoria freudiana e fazer uma leitura própria do surrealismo. O sonho, escreveu, é a terra onde se fazem as descobertas que testemunham a história do século XIX.⁵² Tal terra dos sonhos, portanto, estaria impregnada na forma das coisas, nos seus usos, no cotidiano que testemunhou o ocorrido e que relampeja sua historicidade ao se tornarem legíveis. Foi cartografando sonhos de uma época que Benjamin recolheu particularidades que a outros pareceriam desvios. Desvios, para ele, eram os dados que determinariam sua rota, cujos cálculos se construíram “sobre os diferenciais de tempo — que, para outros, perturbam as ‘grandes linhas’ da pesquisa”.⁵³ O desvio pelo passado era uma maneira de instituir lutas no presente — afinal os mortos não estão em segurança —, e somente a ação do presente é que seria capaz de acender “o pavio do material explosivo que se situa no ocorrido”.⁵⁴

Esse ocorrido é o passado — tempo com o qual a pesquisa busca constituir uma experiência (e não apontar sua imagem eterna).⁵⁵ Portanto, em conversa com Benjamin, tomamos o desvio pelo lado que as coisas — sobretudo as fotografias —

⁴⁸ Bretas, 2016, p. 65.

⁴⁹ Bretas, 2008, p. 15.

⁵⁰ Bretas, 2016, p. 67.

⁵¹ Benjamin, 1987a, p. 22.

⁵² Benjamin, 2018, p. 174 [C 2a, 11], *Paris antiga, Catacumbas, Demolições, Declínio de Paris*.

⁵³ Benjamin, 2018, p. 759 [N 1, 2].

⁵⁴ Benjamin, 2018, p. 665 [K 2,3]. Lembremos: “a relação do ocorrido com o agora é dialética — não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta”. Benjamin, 2018, p. 767 [N 2a, 3].

⁵⁵ Benjamin, 1987, p. 231.

revelam aos sonhos (entendidos, reforçamos, de maneira ampla). Procuramos compreender a trama social, cultural e histórica que mobilizou entusiastas e cientistas a fixar imagens: “sonho realizado em vigília, verdadeira insônia dos inventores da fotografia”.⁵⁶ Agindo um pouco como adivinhos, recolheremos sonhos a partir do presente, compreendendo a fotografia como uma imagem capaz de abrigar, entre outras coisas, expectativas da época que a produziu.^{57,58}

Lembremos também que Benjamin defendeu a imagem de escovar a história a contrapelo, o que significar olhar para trás de um modo não habitual e encontrar nas lutas do passado um modo de vivificar as lutas do presente. Contrapelo que supõe um embaraço, uma dialética necessária entre os tempos, que desmonte a ideia de uma história contínua e evolutiva e que não deixe os pequenos acontecimentos serem desconsiderados — o que inclui o amplo espectro dos sonhos. Supõe contrariar o sentido do pelo para “revelar a pele subjacente, a carne escondida por detrás das coisas”,⁵⁹ e, portanto, revelar, com as fotografias — com suas contingências e sua força dialética — também aquilo que uma época teria sonhado, imaginado, desejado, intuído.⁶⁰

Benjamin se perguntou qual era o lado que a coisa oferece ao sonho e seguiu perguntando: “Qual é o lugar mais comum? É o lado desbotado pelo hábito e adornado baratamente com frases feitas”.⁶¹ O lado que cada coisa ofereceria aos sonhos seria o de seu lugar mais comum, mais disseminado, impregnado, cristalizado no sentimento de uma época. O lado do uso, da prática tornada comum, penetrada na cultura a ponto de provocar indiferença (sono) como também despertares, novas atualizações. As fotografias oferecem aos sonhos novas temporalidades e velocidades, outras memórias e maneiras de organizá-las, o trânsito paradoxal entre uma fugidia percepção de mundo como presença de ausências e como mercadoria. Enfim, com seu hábito, as fotografias ofereceram aos

⁵⁶ Sanz, 2010, p. 60.

⁵⁷ Benjamin, 2018, p. 770 [N 4, 1].

⁵⁸ Benjamin, 1987a, p. 231.

⁵⁹ Benjamin, 2015, p. 101.

⁶⁰ Sanz, 2010.

⁶¹ Benjamin, 1997, p. 188.

sonhos também uma chance de despertar, de provocar cortes na história contínua e evidenciar sonhos menores, brechas, outras narrativas.

Ao tratar o mundo das coisas do século XIX como se fosse um mundo de coisas sonhadas,⁶² Walter Benjamin sublinha a ambiguidade de um tempo imerso em um sono capitalista, que sonha a época seguinte ao mesmo que tempo em que se esforça para despertar.⁶³ O exame que Benjamin faz da cultura do século XIX contém tanto a ilusão quanto a promessa, tanto o fetichismo da mercadoria e a coisificação das relações quanto os sonhos utópicos, no limiar de um despertar. Se o sonhar participa da história, é preciso entender que os sonhos se fazem relevantes para que o mundo seja pensado não somente pelo seu “irreduzível coeficiente material e histórico”,⁶⁴ como também pelo desadormecer contido em cada sono, um limiar que pode ser capaz de desviar a manifestação de uma história progressiva, de um certo senso hegemônico de futuro. Por isso, em seu projeto *Passagens*, Benjamin buscou encontrar a constelação do despertar e dissolver a mitologia no espaço da história, o que só poderia acontecer “através do despertar de um saber ainda não consciente do ocorrido”.⁶⁵ Segundo ele, o coletivo que sonha ignora a história feita de acontecimentos: nesses sonhos “os acontecimentos se desenrolam segundo um curso sempre idêntico e sempre novo”, uma vez que almejam uma história contínua.⁶⁶ Procurar a constelação de um despertar significa extrair o ocorrido, o objeto histórico, do *continuum* da história e explorá-lo, esmiuçá-lo na sua imobilização, naquilo que chamou de uma constelação saturada de tensões. A atualidade de Benjamin, sua constelação histórica do despertar, possibilitou que interpretasse o século XIX a partir de seu mito mais pujante, o do progresso, fazendo com que “nas *Passagens*, o trabalho de interpretar as imagens se relacione diretamente com um despertar tanto para os mitos quanto para o mundo de sonhos do século XIX”.⁶⁷ Entre os sonhos de progresso estavam aqueles que imaginaram e inventaram a fotografia. Neste capítulo, atravessando imagens e relatos,

⁶² Mattos, 2018, p. 110.

⁶³ Benjamin, 2018, <Exposé de 1935>, p. 70.

⁶⁴ Bretas, 2016, p. 65.

⁶⁵ Benjamin, *Passagens* <H^o, 17>, p. 1399.

⁶⁶ Benjamin, *Passagens*, <M^o, 14>, p. 1414

⁶⁷ Mattos, 2018, p. 120.

recolheremos, neles, fragmentos de futuro do passado, vestígios de quando a fotografia se engendrava e fabricava uma ideia de futuro.

1.1. Encontros com porvires do passado nos sonhos dos inventores

Num ano em que visitei essa cidade [Rio de Janeiro], talvez em 1836, falei com o senhor [Charles Auguste Taunay] sobre essas experiências, mas em 1839 veio a descoberta de Daguerre e pensei: se eu estivesse na Europa, teriam reconhecido minha descoberta. Mas basta de sonhos.

Hercule Florence⁶⁸

Em 15 de janeiro de 1833, Hercule Florence escreveu em seu caderno de anotações que acreditava antever que um dia seria possível imprimir pela ação da luz. Apenas cinco dias depois, escrevia de novo, contando suas “experiências muito felizes”. Como conta no relato, Florence fez uma câmara escura com uma caixa e a cobriu com uma paleta de pintura em cujo orifício havia sido colocada a lente de um pequeno binóculo. O objeto, sobre uma cadeira, foi apontado para uma janela e quatro horas depois sua imagem aparecia, em negativo, retida em um pedaço de papel. Estando a câmara escura apoiada numa cadeira, e não colocada diretamente na janela, era possível ver os caixilhos: as estruturas da janela apareciam e talvez formassem, dentro da imagem, outros enquadramentos, recortando o céu, o telhado da casa em frente.⁶⁹

⁶⁸ Correspondência de Florence para Carlos Augusto Taunay, em setembro de 1862. Florence, 1862 apud Kossoy, 2020, p. 445.

⁶⁹ “Construí uma câmara escura, muito imperfeita, utilizando uma pequena caixa; e a cobri com minha paleta [de pintura]. No orifício da minha paleta coloquei uma lente que pertencera a um pequeno binóculo (descrevo estas minúcias para evidenciar a precariedade dos recursos). Enfie o espelho na caixa e, a uma altura adequada, introduzi um pedaço de papel embebido em uma solução fraca de nitrato de prata. Coloquei esse aparelho sobre uma cadeira, numa sala naturalmente escura. O objeto representado na câmara escura era uma das janelas, com a vidraça fechada: viam-se os caixilhos, o telhado de uma casa em frente e parte do céu. Deixei assim durante 4 horas; quando fui verificar, e eu [...] após retirar o papel encontrei aí a janela representada de uma maneira fixa, mas o que devia ser escuro estava claro; e o que devia ser claro, apresentava-se escuro.

Foi assim que, de uma janela na vila de São Carlos — atual Campinas —, no interior da então província de São Paulo, o francês Hercule Florence, nascido em Nice, inventava a fotografia. Chegou ao Brasil em 1824, tendo vindo, aos 20 anos, a bordo de uma fragata. Sem conhecimento das tentativas feitas em outras partes do mundo, Florence acreditava antever — ou melhor, “ver no futuro” (*voir dans l’avenir*) —, que um dia seria possível imprimir pela ação da luz.⁷⁰ Do que Florence viu no futuro e logo depois experimentou, temos apenas imagens narradas, uma fotografia manifestada pelo texto de seus livros de anotações. Não sabemos qual era o tamanho do papel utilizado, com que definição os objetos apareciam, como eram os caixilhos, o telhado. Essa é uma imagem que existe se imaginada; se, em um gesto de certa maneira oposto ao dele, “virmos no passado”, remontarmos seu cenário precário, mergulharmos no relato de uma fotografia que poderia ter sido. Fotografia que foi sonhada, imagem que existiu por um período (não sabemos o quanto) até desvanecer e restar apenas escrita em diários, e resgatada por historiadores interessados em escrever histórias, dar a ver sonhos, a partir de outros lugares que não a Europa.⁷¹

Quanto ao resultado da impressão pela luz, Florence pareceu não se preocupar se o que deveria ser escuro estava claro e o que deveria ser claro apresentava-se escuro. Também aí ele estava antevendo: logo se acharia uma solução para isso. Em seus experimentos, escreveu em um pedaço de vidro escurecido com a fumaça de uma candeia: “E tu, Divino sol, empresta-me teus raios”.⁷² O sol, matéria-prima da nova experiência, havia de ser controlado, posto a trabalhar em prol da imagem do porvir e de seus novos tesouros. Foi somente em agosto em 1839, através do *Jornal do Commercio*, que Hercule Florence tomou conhecimento dos feitos de Daguerre (portanto, seis anos depois da imagem dos caixilhos da janela). Quando soube das experiências feitas na Europa, a

Entretanto, isto não é importante; logo se achará uma solução para isso.” Florence, 1833 apud Kossoy, 2020, p. 287-289.

⁷⁰ “*Je crois voir dans l’avenir qu’un jour on imprimera par l’action de la lumière*”. Florence, 1833 apud Kossoy, 2020, p. 284.

⁷¹ O pesquisador e professor Boris Kossoy iniciou seus estudos sobre Florence no início da década de 1970. De um modo ou de outro, esse trabalho viria a desestabilizar histórias já estabelecidas da fotografia. Apesar disso, inúmeras pesquisas posteriores às divulgações de Kossoy não mencionavam Florence ou somente o faziam por meio de breves comentários. Rodríguez, 2020.

⁷² Florence, 1833 apud Kossoy, p. 291.

daguerreotipia ainda não havia chegado ao Brasil, como veremos, ela veio a bordo do navio-escola *Oriental Hydrographe*, alguns meses mais tarde. Dias depois de o navio deixar o Rio de Janeiro, em 1840, um artigo escrito por Florence foi publicado nesse mesmo jornal, no qual ele mesmo se reconhecia também como inventor da fotografia. Mas, por não ter levado suas pesquisas adiante, negava-se a atribuir a si próprio a descoberta.⁷³

Hercule Florence sabia de seu isolamento, vivendo no interior da província, no Brasil Império, independente havia poucos anos. Por volta de 1837, a vila de São Carlos tinha 6.689 habitantes, sendo que, destes, 3.917 eram de pessoas escravizadas. A cultura era privilégio da elite, e suas formas de transmissão — o livro, a imprensa, a tipografia — apareceram tardiamente no país.⁷⁴ Foi nesse contexto que, em 1837, Florence iniciou um manuscrito chamado *L'Ami des arts livre à lui-même (O amigo das artes abandonado à própria sorte)*, título que evidencia seu sentimento de exílio intelectual.⁷⁵ Nele encontramos o seguinte depoimento, provavelmente escrito em 1839:

Acabam de decretar uma recompensa nacional a Daguerre por ter inventado a fotografia. E quem me recompensará por ter inventado a poligrafia?

A fotografia é a maravilha do século em pintura. Também eu propusera suas bases, *previra* essa arte em sua plenitude. Passei próximo ao processo de Daguerre, mas trabalhava no exílio. No entanto, para Daguerre todas as honrarias. Fiz experiências à luz do sol sete anos antes que se falasse em fotografia e fui eu que lhe dei tal nome.⁷⁶

Florence teve dificuldade em divulgar suas pesquisas e ansiava pelo reconhecimento público de suas invenções, como havia acontecido com Daguerre na França.⁷⁷ Apesar da frustração de não conseguir tornar conhecidas suas investigações, assim como outros inventores do século XIX, ele entusiasmava-se e

⁷³ Florence, “Polygraphia. Descoberta Brasileira”. *Jornal do Commercio*, 10 de fevereiro de 1840 apud Turazzi, 2019, p. 184. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=364568_03&pagfis=150

⁷⁴ Kossoy, 2020.

⁷⁵ Segundo Kossoy (2020, p. 431), o manuscrito corresponde a um possível livro (ainda em elaboração).

⁷⁶ Florence apud Kossoy, 2020, p. 389, grifo nosso.

⁷⁷ Em 1832, tinha inventado a autografia, uma técnica de impressão de escritos e desenhos que dispensava o uso de equipamentos grandes e pesados. Em 1834, já conseguia realizar a impressão em cinco cores, momento em que chamou o invento de poligrafia.

imaginava-se diante das possibilidades de um mundo a ser desvendado: “Minha imaginação transborda de *previsões* de descobertas; e me vejo forçado a adiar minhas ideias, e talvez vê-las morrer comigo”.⁷⁸ As tantas previsões e antevisões de Florence retinham algo do futuro, uma reserva virtual, encarnada na e pela imagem, criada e vivida no presente, que, no futuro, poderia instaurar aberturas e desdobramentos. Ele se sente forçado a adiar suas ideias e *talvez* vê-las morrer com ele, mas não sem antes enviar cartas, escrever cadernos de anotações e artigos para jornal. Florence produz seus sentimentos de tempo não só com palavras, mas também com suas imagens, que não se limitaram às experiências com a fotografia, tendo se juntado antes, em 1825, para atuar como desenhista, à expedição científica Langsdorff, que percorreu 16 mil quilômetros no Brasil, durante quatro anos (e que causou a morte de mais da metade de seus 34 integrantes). Era um sonhador, com a intuição moderna que se encantava por predizer o futuro, pelo qual era preciso trabalhar no presente.

O que ele logo viria a chamar de *Photographie* tinha outros propósitos além de fazer imagens da natureza, pois estava interessado sobretudo em um método de fazer cópias, tendo completado em 1831 um manuscrito chamado *Recherches sur la voix des animaux ou Essai d’un nouveau sujet d’études offert aux amis de la nature* (*Pesquisa sobre a voz dos animais ou Ensaio de um novo tema de estudos oferecido aos amigos da natureza*) e tido dificuldade de publicá-lo, uma vez que a única gráfica existente na região de São Paulo não teve interesse em fazê-lo.⁷⁹ Em fevereiro de 1832, já descrevia em seu caderno de anotações uma “nova maneira de imprimir escritos e desenhos, mais simples e rápida que todas as artes de impressão conhecidas até hoje”, uma “maneira de multiplicar os escritos e desenhos pela simples ação da luz” e “meios para fixar em grande parte sobre papel, também pela ação da luz, os objetos refletidos na *camara obscura*”.⁸⁰ Sua invenção da fotografia foi fruto da urgência em participar de seu tempo; buscava uma técnica de impressão para popularização do conhecimento e também se entusiasmava com a possibilidade de fazer retratos, que permitiria, segundo ele, que a inteligência

⁷⁸ Florence apud Kossoy, 2020, p. 389, grifo nosso.

⁷⁹ Brizuela, 2012, p. 75.

⁸⁰ Florence apud Kossoy, 2020, p. 301.

pudesse “descansar e pairar sobre novos tesouros, sobre novas fontes de felicidade!”.⁸¹ Inteligência inquieta a de Florence, que alinhou os sonhos do progresso europeu com sonhos que partiram de uma pequena cidade no Brasil. Podemos lê-los a partir das brechas, de sua história individual (o lado da subjetividade encarnado em um corpo, demarcado por suas diferenças), que não deixa de estar embebida na cultura, nos valores e nas verdades circulantes.⁸² Suas previsões, ao mesmo tempo em que fizeram parte de um sonho coletivo de progresso que sonhou as invenções e o futuro no século XIX, também hesitavam num limiar, entre o progresso técnico e econômico que o capitalismo promovia e a espera de que os brasileiros também despertassem para tal sonho. Diante desse sonho hegemônico, as invenções de Florence são efeitos “de novas temporalidades, velocidades, experiências de fluxo e obsolescência, de uma nova densidade e sedimentação da estrutura da memória visual”.⁸³ E também atuam como peça nessa nova temporalidade; seus pensamentos e imagens participam da construção de uma ideia de futuro feita por antevisões, por um ânimo em direção ao desvendamento e conhecimento do mundo. Os escritos de Florence nos fornecem pistas para pensar as relações entre sonhos e fotografias nesse momento histórico, entre as tensões dos sonhos de progresso econômico e científico e dos sonhos decorrentes de um encantamento com esse novo tipo de imagem, retida “diretamente” do mundo. Como escreveu Berardi,

Na época moderna, o futuro era imaginado conforme a metáfora do progresso. Durante os séculos do desenvolvimento moderno, a pesquisa científica e o investimento econômico se inspiraram na ideia de que o conhecimento deveria atuar para governar cada vez mais completamente o universo.⁸⁴

Natalia Brizuela destaca que, diferentemente da imagem produzida por outros inventores da fotografia, as produzidas por Florence — e que chegaram até nós, como estampas, etiquetas para farmácia, diploma maçônico, papel inimitável contra falsificações — tinham uma finalidade comercial, fazendo aparecer a questão do “uso direto e imediato do novo aparato e sua relação com o

⁸¹ Florence, 1833 apud Kossoy, p. 293.

⁸² Sibilialia, 2016.

⁸³ Crary, 2012, p. 290.

⁸⁴ Berardi, 2019, p. 135.

capitalismo”.⁸⁵ As investigações de Florence seguiram um caminho distinto do percorrido por inventores da Europa justamente devido às condições socioeconômicas e culturais do país, fazendo com que, ao vislumbrar a possibilidade de imprimir pela ação do sol, ele se empenhasse nessa descoberta como uma alternativa à ausência de oficinas tipográficas na região.⁸⁶

Podemos dizer que o limite e a potência do sonho estão na forma das imagens de Florence. Em seus trabalhos está contido também um anseio pelo despertar — “basta de sonhos”, como citado na epígrafe: uma ambiguidade compõe o material dos sonhos, o que pode ser visto nas suas inúmeras projeções; nas pesquisas para popularizar a impressão; no seu estudo sobre a possibilidade de descrever os sons e as articulações da voz dos animais que catalogou durante a Expedição Langsdorff, buscando maneiras de transformá-los em notas musicais; na sua confiança no futuro e nas coisas que ainda seriam descobertas; nos esforços para divulgar seu trabalho e popularizar a impressão; no seu desejo por reconhecimento; nas suas tantas invenções na periferia do capitalismo.⁸⁷ Em 1840, continua fazendo perguntas, vendo no futuro a possibilidade de gravar e reproduzir sons, a impressão elétrica, a fotografia em cores:

1840. Acaba-se de conquistar a luz para o desenho, eu já havia previsto, e eu estive próximo do processo de Daguerre. Poderemos conquistar o som para o canto sonoro? A eletricidade para a impressão? A aplicação de diversas tenuidades de uma película, tenuidades operadas pelas cores da luz, para obter desenhos coloridos na câmara escura, como os anéis circulares de Newton?⁸⁸

⁸⁵ Brizuela, 2012, p. 68.

⁸⁶ Kossoy, 2020, p. 193.

⁸⁷ Florence não queria ganhar dinheiro a todo custo, como é possível perceber em trecho de uma correspondência a Carlos Augusto Taunay: “No que são melhores do que eu todos esses felizes inventores que possuem tudo a seu alcance nas cidades da Europa, artistas, sábios, materiais e etc., aplausos, recompensas, ou mesmo a glória, enquanto que aqui eu não consigo sequer encontrar um operário capaz de me fazer uma régua de metal de vinte centímetros bem reta? Eu deveria, segundo dizem alguns, renunciar a tudo e me ocupar apenas do que é apreciado nesta região, ou seja, ganhar dinheiro? Mas então, sob este novo despotismo, não haveria mais vocação, sacerdócio, e nossa sociedade, recusando o progresso moral, poderia cair na condição das abelhas que hoje trabalham como há 6000 anos”. Florence apud Ferreira, 2014, p. 154-155.

⁸⁸ Florence apud Kossoy, 2020, p. 387. “1840. *On vient de conquérir la lumière pour le dessin, je l’ai prévu, et j’ai touché de près le procédé de Daguerre. Pourra-t-on conquérir le son pour le chant sonore? L’électricité pour l’impression? L’application des diverses tenuités d’une couché, tenuités opérées par les couleurs de lumière, pour obtenir les dessis coloriés dans la chambre obscure, comme les anneaux circulaires de Newton?*”

Suas narrativas reforçam os sonhos das conquistas; com Benjamin, nos propomos à tarefa de esmiuçá-los, iluminando seu concomitante movimento de despertar. De uma janela no interior do Brasil, Hercules Florence participava do sonho coletivo da modernidade. Porém, em seus sonhos do exílio, abandonado à própria sorte, fazia da fotografia não só uma imagem decorrente de desejos e sonhos, mas uma imagem a partir da qual era possível sonhar.⁸⁹

Em algum dia entre 1826 e 1827, de uma janela, em um quarto no primeiro andar de sua casa de campo em Saint-Loup de Varennes, leste da França, Joseph Nicéphore Niépce expôs, por pelo menos oito horas, uma chapa revestida de prata ao que ele chamou de ação do fluido luminoso.⁹⁰ Antes, aplicou nessa chapa uma mistura de betume-da-judeia e óleo essencial de alfazema e a deixou repousar. Então colocou-a sobre uma placa quente coberta de papel, para eliminar a umidade. Depois de horas de exposição da chapa para que a impressão se tornasse perceptível, ainda foi preciso revelar, com um solvente composto por óleo essencial de alfazema e óleo mineral, e lavar. Tal processo, que gerava uma imagem positiva, foi chamado por Niépce de heliografia (grafar com o sol). A imagem oficial mais conhecida dessa fotografia (*Point de vue du Gras*) é uma reprodução retocada produzida em 1952 por Helmut Gernsheim e o laboratório de pesquisa da Kodak. A placa original, que à época apresentava grande nitidez, hoje é muito pouco visível (encontra-se no Harry Ransom Center, desde 1960, na Universidade do Texas, em Austin) e é considerada a mais antiga fotografia que sobreviveu, feita com uma câmera.

Na conhecida fotografia retocada, vemos, de um ponto de vista alto, construções, telhados e árvores ao fundo moldados por formas de forte contraste de pretos e brancos, manchas e pontos. Na fotografia que sobreviveu (que está na capa deste trabalho), impressa na chapa de metal que reteve os trabalhos do sol, vemos formas compostas por manchas azuladas e prateadas, arranhões, o contorno das casas e também três “amassados” pontiagudos (provocados pelas tentativas de se

⁸⁹ “A visão e seus efeitos são inseparáveis das possibilidades de um sujeito observador, que é a um só tempo produto histórico e lugar de certas práticas, técnicas, instituições e procedimentos de subjetivação”. Crary, 2012, p. 15.

⁹⁰ Niépce, 2013[1829], p. 26.

fotografar a fotografia, em 1952). Para Elisabeth Eastlake, em um texto de 1857, o trabalho de Niépce representou um passo importante na história da fotografia, por ter tornado as criações permanentes: “Os trabalhos do sol nas suas mãos permaneceram enfeitados, e assim continuam”.⁹¹ Porém, à heliografia, que Eastlake descreveu como um processo difícil, caprichoso e entediante, faltavam “aquelas qualidades que recomendam uma descoberta a um mundo impaciente”.⁹² Como apontou Tom Gunning, a longa exposição que as primeiras fotografias requeriam fez com que a fotografia da maior parte do século XIX tenha “ficado para trás” no ritmo acelerado da vida moderna.⁹³

“Eu não posso esconder o fato de que estou ardendo em desejos para ver seus experimentos tomados da natureza”, escreveu Daguerre em 1828 em uma carta para Niépce.⁹⁴ “Creio antever que um dia será possível imprimir pela ação da luz”, escreveu Hercule Florence em seu livro de anotações em 1833, como já tratado.⁹⁵ “Como seria maravilhoso, se fosse possível fazer com que estas imagens naturais se imprimissem duradouramente a si mesmas e ficassem fixadas no papel!”, pensou William Henry Fox Talbot também em 1833.⁹⁶ São vários os relatos que tratam do desejo de fotografar nas primeiras décadas do século XIX, antes do anúncio da invenção da fotografia por Daguerre em 1839.

Geoffrey Batchen, em seu livro *Burning with desire* (o título é uma referência à citada carta de Daguerre a Niépce), propõe uma lista de “protofotógrafos” com aqueles que documentaram seus experimentos e reivindicaram o reconhecimento como precursores do desejo de fotografar. A lista contém 19 nomes da Inglaterra, França, Estados Unidos, Brasil, Alemanha, Suíça e Espanha que produziram e desejaram, em todos os casos, um certo tipo de fotografia.⁹⁷ Segundo o autor, pode-

⁹¹ Eastlake, 2013[1857], p. 63.

⁹² Eastlake, 2013[1857], p. 63.

⁹³ Gunning, 2000, p. 323.

⁹⁴ No original: “*Je ne puis vous dissimuler que je brule du desir de voir vos essais d’après nature*”. Disponível em: <https://www.archivesniepce.com/l-heliographie/l-heliographie-par-les-lettres>. Acesso em: 10 agosto 2021.

⁹⁵ Florence, 1833 apud Kossoy, 2020, p. 287-289.

⁹⁶ Talbot, 2013, p. 47.

⁹⁷ Batchen, 2004, p. 55.

se supor, a partir de cartas e artigos de jornal, que essa lista representa apenas uma parte das pessoas que compartilhavam o mesmo desejo dos profotógrafos.

A esta altura, já deve parecer óbvio que o desejo discursivo que descrevi como fotoprofético coincide com um momento muito singular da história ocidental. Este é o feito crucial de meu argumento: o desejo de fotografar somente aparece como discurso habitual em um determinado tempo e lugar. Disso se deduz que só era possível pensar ‘a fotografia’ nesta conjuntura histórica específica, que a fotografia como conceito tem uma especificidade histórica e cultural identificável.⁹⁸

Batchen mapeou a emergência de um desejo de fotografar compreendendo que a habitualidade de tal discurso só poderia aparecer em um determinado tempo e lugar: a fotografia só pôde ser pensada numa conjuntura histórica específica. Conjuntura, no início do século XIX, entendida por Jonathan Crary como a de uma “uma vasta reorganização do conhecimento e das práticas sociais que, de inúmeras maneiras, modificaram as capacidades produtivas, cognitivas e desejantes do sujeito humano”.⁹⁹

Em outubro de 1833, durante uma viagem ao norte da Itália, William Henry Fox Talbot tentava desenhar com a ajuda de uma câmara clara de Wollaston (dispositivo ótico formado por um prisma com quatro faces, capaz de gerar uma duplicação da cena na superfície do desenho). Porém, tendo concluído que a utilização do instrumento exigia conhecimento prévio de desenho, colocou-o de lado. Tentou então desenhar com o auxílio de uma câmara escura, que projeta no papel a imagem colocada em foco. Segundo seu relato, pôs-se aí a refletir acerca daquelas imagens projetadas, “imagens mágicas, criações de um momento, destinadas a desvanecer-se com igual rapidez”.¹⁰⁰ Dali, teria lhe ocorrido a já mencionada ideia: “como seria maravilhoso, se fosse possível fazer com que estas

⁹⁸ Batchen, 2004, p. 57, tradução nossa. Em espanhol: “A estas alturas, ya debe resultar obvio que el deseo discursivo que he descrito como fotoprofético coincide con un momento muy singular de la historia occidental. Este es el hecho crucial de mi argumento: el deseo de fotografiar solamente aparece como discurso habitual en un determinado tiempo y lugar. De ahí se deduce que solamente era posible pensar ‘la fotografía’ en esta coyuntura histórica específica, que la fotografía como concepto tiene una especificidad histórica y cultural identificable”.

⁹⁹ Crary, 2012, p. 13.

¹⁰⁰ Talbot, 2013, p. 47.

imagens naturais se imprimissem duradouramente a si mesmas e ficassem fixadas no papel!”.¹⁰¹

Assim, em 1835, de uma janela na abadia Lacock, uma construção histórica no interior da Inglaterra, datada de 1232, onde morava com sua família, Talbot, sem conhecer os trabalhos de Niépce ou de Florence, também inventava a fotografia. *A linha do telhado da abadia Lacock (The roofline of Lacock Abbey)* é um negativo em papel e fazia parte de seus experimentos a respeito da sensibilidade dos materiais à luz (é a imagem que abre a introdução deste trabalho). Dois terços da imagem são ocupados por uma massa visual, desenhando uma “linha de telhado”, e chaminés despontam contra um céu escurecido. Nuvens de manchas também desenhavam formas por toda a imagem, não sabemos se são um efeito do tempo, ou se já eram assim à época. A respeito dela, o fotógrafo japonês Hiroshi Sugimoto,¹⁰² em 2008, escreveu:

O que parece ser uma mancha é realmente uma mancha. Afinal, ele apenas pincelou iodeto de prata num pedaço de papel, submetendo-o à fotossensibilização e o lavou posteriormente em solução salina, sendo, portanto, natural que apresentasse manchas e irregularidades. Para mim, porém, essas manchas exercem uma atração irresistível. Algo assim como estar sendo convidado para dentro de um sonho — às vezes um pesadelo, às vezes um conto de fadas —, ou o instante mágico em que uma maldição finalmente se desfaz e o mundo se manifesta, erguendo-se como uma entidade fantasmagórica. Foi desse modo repleto de manchas e irregularidades que a fotografia se iniciou, mas, ao longo dos dez anos subsequentes, manchas e irregularidades desapareceram, tornando-a cada vez mais distinta e acabando por transformá-la em sócia perfeita do mundo que vemos diante dos olhos. Contudo, para mim, a verdadeira fotografia é essa “imagem de sonho” da primeira noite em que mundo e fotografia trocaram juras de amor.¹⁰³

Na “verdadeira fotografia” reconhecida por Sugimoto está a fotografia ainda por ser: para ele, essa verdadeira fotografia é não apenas a imagem ambígua, fantasmagórica e pouco precisa da qual a imaginação se alimenta, mas também a imagem de um sonho moderno: a busca pela fixação da imagem, pela captura do instante, pelo sonho de produzir materialmente uma espécie de corte no tempo —

¹⁰¹ Talbot, 2013, p. 47.

¹⁰² Sugimoto é conhecido principalmente por suas fotos em cinemas, feitas com exposições longas que duravam o tempo de exibição dos filmes.

¹⁰³ Sugimoto, 2019, p. 86.

na aceleração moderna, residem desejos de memória. E se o futuro parece pesar na experiência subjetiva da modernidade, “é porque um mundo técnica e industrialmente formatado concede ao homem períodos de tempo cada vez mais breves para que ele possa assimilar novas experiências”.¹⁰⁴

O sonho, para o qual Sugimoto se sente convidado, não parece ser apenas o de presenciar a “invenção da fotografia” propriamente dita, mas o de revisitar o mundo em que essa jura de amor foi possível. Um convite, talvez, como aquele descrito por Benjamin, para recuperar algo daquilo que torna as primeiras fotografias tão incomparáveis, uma vez que “representam a primeira imagem de encontro entre a máquina e o homem”.¹⁰⁵ A técnica, assim, mostraria “a natureza em uma perspectiva sempre nova, assim também, no que toca ao homem, ela mobiliza de forma sempre variada seus mais primitivos afetos, angústias e imagens de desejo [*Sehnsuchtsbilder*]”. Para o autor, “a face atraente e ameaçadora da história primeva aparece claramente para nós nos primórdios da técnica”, e por essa razão as fotografias antigas possuiriam “algo de espectral”.¹⁰⁶ Nessas primeiras imagens, haveria um nó no tempo a partir do qual seria possível ler o presente, entrever sobrevivências e transformações; um nó de legibilidade, instante mágico em que as histórias se manifestariam, como fantasmas (como veremos mais detidamente no capítulo seguinte).

Talbot trabalhou nos anos seguintes aos da viagem à Itália para submeter suas “teorias e especulações à prova da experiência, para verificar se elas tinham algum fundamento real”. Experimentou diferentes químicos, proporções e etapas. Em 1838, impacientemente, tentava aperfeiçoar o processo e descobrir a chave do labirinto, que ainda sentia lhe faltar. Queixando-se da falta de tempo livre e não tendo perspectivas imediatas de novos progressos, pensou em elaborar uma descrição do que já havia feito e apresentá-la à Royal Society.^{107,108} Mas quando

¹⁰⁴ Koselleck, 2006, p. 16.

¹⁰⁵ Benjamin, 2018, p. 1097 [Y 4a,3]

¹⁰⁶ Benjamin, 2018, p. 666 [K 2a,1].

¹⁰⁷ Instituição destinada à promoção do conhecimento científico, fundada em 1660, em Londres.

¹⁰⁸ “Durante o radioso Verão de 1835 em Inglaterra, fiz novas tentativas de obter imagens de edifícios com a câmara escura, e, tendo imaginado um processo que dava uma sensibilidade adicional ao papel, fazendo-lhe repetidas lavagens alternadas de sal e prata e utilizando-o humedecido, consegui reduzir para dez minutos o tempo necessário para obter uma imagem, num

parecia prestes a fazer isso, foi divulgada, em janeiro de 1839, a invenção de um processo fotográfico por Louis Jacques Mandé Daguerre, em Paris. Talbot teve frustrada a esperança de ser “o primeiro a anunciar ao mundo a existência da nova arte”.¹⁰⁹ Ele não só teve o mesmo sonho de outros inventores, como também sabia da importância dessa invenção, ansiando pelo momento de apresentá-la, e frustrando-se por não ter sido o primeiro.

Alguns anos depois dessa (e de outras) fotografias que Talbot fez de sua janela, Daguerre (pouco antes de ter sua invenção anunciada por Dominique François Arago na Câmara dos Deputados), da janela de seu estúdio, próximo à Praça da República, em Paris, foi mais um inventor da fotografia (e talvez seja o mais conhecido). Suas experiências haviam começado anos antes, tendo se associado a Niépce em 1829 (até sua morte súbita, em 1833) para aperfeiçoar a descoberta. À época dessa imagem, provavelmente em 1838, Daguerre já havia conseguido reduzir o tempo de exposição para três a trinta minutos, a depender da época do ano, da intensidade da luz.¹¹⁰ A fotografia do *Boulevard du temple* foi exposta por sete minutos e, diferentemente das outras fotografias aqui descritas, também feitas da janela, a imagem desta é bem mais precisa.¹¹¹ Apesar de também conter arranhões e manchas, vemos as construções detalhadamente: seus telhados, chaminés, toldos, janelas e os efeitos de sombra e luz correspondentes àquele momento do dia. Vista um pouco mais detidamente, encontramos o motivo de essa imagem de Daguerre ser tão famosa: ainda que tenha sido feita em uma avenida movimentada, devido ao tempo de exposição é possível distinguir claramente apenas uma pessoa, com a perna erguida, que tinha os sapatos sendo engraxados e que ficou na mesma posição por tempo suficiente para restar na foto (apesar de

dia luminoso. Mas estas imagens, embora muito bonitas, eram muito pequenas, verdadeiras miniaturas. Algumas tinham um tamanho maior, mas estas exigiam muita paciência e não pareciam tão perfeitas como as mais pequenas, pois era difícil manter o instrumento estável durante muito tempo dirigido para o mesmo objecto, e o papel, sendo utilizado húmido, era sensibilizado irregularmente. Durante os três anos seguintes, não houve grandes progressos relativamente aos conhecimentos anteriores. A falta de tempo livre suficiente para as experiências era um grande obstáculo, e eu estava quase decidido a publicar uma descrição da arte no estado imperfeito em que se encontrava”. Talbot, 2013, p. 51-52.

¹⁰⁹ Talbot, 2013, p. 52.

¹¹⁰ Daguerre, 2013[1839], p.32.

¹¹¹ [http://www.niepce-daguerre.com/boulevard du Temple de dag.html](http://www.niepce-daguerre.com/boulevard%20du%20Temple%20de%20dag.html)

controvérsias, é frequentemente considerada a primeira fotografia em que aparece uma figura humana).^{112,113}

Esse daguerreótipo corresponde, para o filósofo Giorgio Agamben, a uma imagem do dia do Juízo Universal para uma só pessoa: aquela que foi apreendida pelo anjo da fotografia no gesto banal de engraxar sapatos. Agamben escreve a respeito da fixação desse gesto banal, quando a fotografia, tendo diminuído o tempo de exposição e imortalizado apenas um gesto cotidiano (enquanto do mundo em movimento ao redor ficaram apenas fantasmas), pode se tornar o lugar de uma hora especial — e aquele gesto cotidiano de levantar a perna para ter os sapatos engraxados, em uma manhã de 1838, restaria carregado com o peso de uma vida inteira.¹¹⁴ Essas imagens dos inventores da fotografia, apesar de já sonharem com a captura do instante, não parecem ter sido feitas movidas pelo intuito de deter a cena que ocorria do lado fora, a feitura se concentrava na realização do experimento, no encontro com a nitidez, com a possibilidade de fixação; portanto, no aprimoramento das técnicas — que encarnava na imagem os sonhos do progresso, os anseios e entusiasmos por novas descobertas.

Durante o dia, nos idos de 1838, as ruas de Paris não eram desertas, como podemos observar em uma passagem anotada por Benjamin, escrita pelo barítono alemão Eduard Devrient, em 1840, que diz ter encontrado, depois de uma hora da manhã, pela primeira vez, as ruas de Paris vazias. De certa maneira, a chapa de Daguerre, feita às 8 horas da manhã, produziu, de dia, a imagem de uma noite quase deserta: minutos impossíveis para o ritmo acelerado da cidade.

Nos *boulevards* cruzei apenas com alguns transeuntes isolados; na Rue Vivienne, na Praça da Bolsa, onde durante o dia é preciso abrir caminho na multidão, não havia viva alma. Nada ouvia além de meus próprios passos e dos murmurar de alguns chafarizes no lugar em que, durante o dia, não há como escapar do barulho ensurdecedor.¹¹⁵

¹¹² Agamben, 2007, p. 27.

¹¹³ Em uma carta escrita a seus irmãos em 1839, Samuel Morse descreve uma visita a Daguerre, quando viu a imagem do *Boulevard du temple*. Disponível em: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=njp.32101074755446&view=1up&seq=421&skin=2021>. Acesso em: 25 setembro 2021.

¹¹⁴ Agamben, 2007, p. 28.

¹¹⁵ Benjamin, 2018, p. 713 [M 4,1].

A demora, o tempo necessário de exposição provocaram reações desconfiadas, como no texto de uma litografia, publicado em uma revista em 1839, que ironiza o feito do daguerreótipo: “Fazemos arte sem artistas, gravura a vapor e a paisagem se ferve sozinha como um ensopado. Quanto aos retratos, eles rodam sobre rodas, três quartos de hora sem mover as pálpebras, sem espirrar ou bocejar, e está terminado, você está perfeitamente capturado”.¹¹⁶ Um dos desejos da época da emergência da fotografia parece ter sido o de aperfeiçoar sua vocação para capturar o instante. O corte proposto pela tomada de uma “fatia” de tempo e espaço funcionaria como um guardador e produtor de duração. Tem-se uma materialidade, um objeto sugador e inventor de tempos, impulsando pensamentos, vínculos e deslocamentos. Uma imagem que se voltava, inevitavelmente, para o futuro — pelo desejo de participar de um tempo e de imortalizá-lo, por ser imagem de um sonho, por tudo que continha, virtualmente, ao abrigar oportunidades de atualização futura. Podemos compreender a expectativa pelo corte como uma sobreposição do desejo de parar o tempo, em um mundo cada vez mais acelerado, e da ampliação dos poderes da observação humana, que reconheceu a fotografia como uma “invenção útil e extraordinária”,¹¹⁷ que “não só será de grande interesse para a ciência, mas [que] dará também um novo impulso às artes”;¹¹⁸ “talvez o mais extraordinário triunfo da ciência moderna”¹¹⁹ ou uma “nova e misteriosa arte”,¹²⁰ com um “papel a desempenhar no grande empreendimento nacional”.¹²¹

Em 19 de agosto 1839, em reunião conjunta das Academias de Ciência e de Belas Artes, em Paris, Dominique François Arago apresentou a história da daguerreotipia e os procedimentos para sua prática. “Três horas antes do horário marcado para a apresentação da fotografia, estavam reunidas às portas do Instituto um imenso público de artistas, professores de ciências e outros

¹¹⁶ Siegel, 2017, p. 362, tradução nossa. No original: “*Nous faisons de l’art sans artistes, de la gravure à la Vapeur, et du paysage qui se mijote tout seul comme un pot-au-feu. Quant aux portraits ça va sur des roulettes, trois quarts d’heure sans bouger les paupieres, sans éternuer ni bailler, et c’est fini vous êtes parfaitement attrappés*”. Jules Platier, Le Daguerrottrappe. Litograph in *La Mode*, October 26, 1829.

¹¹⁷ Daguerre, 2013[1838], p. 31.

¹¹⁸ Daguerre, 2013[1838], p. 33.

¹¹⁹ Poe, 2013[1840], p. 55.

¹²⁰ Eastlake, 2013[1857], p. 58.

¹²¹ Arago, 2013[1839], p. 38.

interessados”.¹²² Tal apresentação, cercada de popularidade, teria desencadeado o seguinte:

Algumas horas depois, as lojas dos ópticos foram assediadas; não havia lentes suficientes, nem câmaras obscuras para satisfazer ao zelo de tantos amadores empenhados. Acompanhava-se com um pesar nos olhos o sol que baixava no horizonte, levando consigo a matéria-prima da experiência. Mas logo nas primeiras horas do dia seguinte, podia ser visto nas janelas um grande número de experimentadores esforçando-se, com toda espécie de precaução e cuidado, para fixar em uma placa preparada a imagem da claraboia vizinha, ou a perspectiva de um conjunto de chaminés. Louis Figuiet, *La Photographie: Exposition et Histoire des Principales Découvertes Scientifiques Modernes*, Paris, 1851; cit. sem indicação de página em Gisela Freund (manuscrito, p. 46).¹²³

E ainda, alguns dias depois, segundo Figuiet, era possível ver, nas praças de Paris, daguerreótipos apontados para os monumentos. “Todos os físicos, todos os químicos, todos os cientistas da capital, puseram em prática, com pleno sucesso, as indicações do inventor”.¹²⁴ Não podemos deixar de notar que a história contada por Figuiet — e também outros tantos discursos em volta da fotografia no século XIX — estão encharcados de ânimo, de um tipo de arrebatamento que parece demonstrar uma relação de alteridade com o futuro, assim como de um desejo de garantir o sucesso dessa invenção. Emily Doucet¹²⁵ examina justamente como as narrativas sobre o desenvolvimento técnico da fotografia foram empregadas para construir uma visão particular do futuro da fotografia, e compreende tais narrativas como mais uma invenção: “Embora essas narrativas funcionassem para definir a fotografia como um meio coerente, elas não eram inerentemente ‘específicas’ à fotografia em si, mas sim ao caráter mais amplo da invenção na cultura do século XIX”.¹²⁶

Em texto escrito após a divulgação dos processos da daguerreotipia, o químico francês Marc Antoine Gaudin conta ter ido correndo comprar iodo (um dos

¹²² Barinaga, 2003[1839], p. 25. No original: “los resultados que se habían visto de este importante descubrimiento inspiraba una viva curiosidad y deseo de conocer el secreto, y como este secreto tiene contacto a un mismo tiempo con los intereses de las artes y de las ciencias, se hallaba reunidos a las puertas del Instituto tres horas antes de la señalada para abrir la sesión, un inmenso público compuesto de artistas, profesores de ciencias y aficionados”.

¹²³ Benjamin, 2018, p. 1096 [Y 4,1]. Figuiet, 1855, p. 21-22.

¹²⁴ Figuiet, 1855, p. 22.

¹²⁵ Doucet, 2018.

¹²⁶ Doucet, 2018, p. 14, tradução nossa.

segredos revelados na apresentação) e que lamentou que o sol já estivesse se pondo, pois teria que deixar a experiência para o dia seguinte. Segundo ele, “talvez nunca tenha havido outro momento em que amigos das ciências e do maravilhoso sentiram uma curiosidade tão ardente como por ocasião das espantosas descobertas dos senhores Niépce e Daguerre”. Depois de sua primeira imagem não ter saído como esperava, escreve estar “sonhando com uma bela imagem, mas no final tudo que consigo é o contorno do Louvre, e foi preciso tentar muito para ver até isso”.¹²⁷ No século XIX, a emergência da fotografia se apresenta, nesses discursos, como uma imagem de sonho, de um futuro aberto a ser construído: um futuro que é posto a trabalhar também com as imagens, que encarnam ilusões e promessas, produzem o desejo de se estar diante de uma invenção sobretudo útil para a humanidade. Um desejo emaranhado a uma forma social, com todo seu sistema “irreduzivelmente heterogêneo de relações discursivas, sociais, tecnológicas e institucionais”, que conforma a pluralidade de forças e regras que possibilitou tais desejos pelas imagens tomadas diretamente da natureza.¹²⁸

Na publicação *Les merveilles de la photographie*, de 1874, Gaston Tissandier conta que, em 1825, em Paris, foi à loja do oculista Charles Chevalier um homem mal vestido e muito magro perguntando o preço de uma câmara escura com uma lente de menisco convergente (lente com uma face côncava e outra convexa). O preço teria deixado tal homem pálido. Chevalier perguntou-lhe o motivo de querer o objeto, e o homem respondeu ter conseguido fixar no papel as imagens da câmara escura, mas que seu aparelho era muito grosseiro, uma espécie de caixa de sapato equipada com uma lente, que colocava na janela para obter vistas do exterior. “Gostaria de obter uma câmara escura com prisma a fim de continuar meus testes com um aparelho ótico mais potente e seguro”, teria respondido o estranho. Segundo essa história, contada por Tissandier, Chevalier, que conhecia as

¹²⁷ Marc Antoine Gaudin. [Eyewitness Report about August 19, 1839]. *Traité pratique de photographie* (Paris, 1844). Siegel, 2017, p. 215-216, tradução nossa. “*There has perhaps never been another time when friends of the sciences and of the marvelous have felt such burning curiosity as on the occasion of the astonishing discoveries by MM. Niépce and Daguerre, which allowed everything our eyes could see to be reproduced, down to the minutest details*”. “*I am already dreaming of a beautiful image, but in the end all I get is the outline of the Louvre, and one had to try hard to see even that*”.

¹²⁸ Crary, 2012, p. 15.

tentativas de Talbot e Daguerre para fixar imagens, pensou se tratar de mais um desses loucos que tentavam fixar a imagem da câmara escura, algo que ele considerava como uma utopia ou um sonho. Pergunta Chevalier ao homem se ele teria tido sucesso nos resultados. O homem então retira de uma carteira velha que guardava no bolso um pedaço de papel. Chevalier olhou e não conteve o espanto ao ver uma vista de Paris tão clara como a imagem na câmara escura:

Não era um desenho nem uma pintura; parecia a sombra dos telhados, chaminés e a cúpula do Panthéon. O inventor tinha fixado a vista de Paris que a abertura de sua janela lhe oferecia. Chevalier questiona o jovem, que tira de seu bolso um frasco cheio com um líquido preto: “Este”, diz ele, “é o líquido com o qual eu opero; seguindo minhas instruções, você obterá os mesmos resultados que eu obtive”.

O estranho explicou ao oculista como agir, depois se retirou, amaldiçoando sua sorte e seu destino, que não lhe havia permitido possuir a câmara escura, o objeto de seus sonhos. Ele promete voltar, mas desaparece para sempre.

Charles Chevalier não obteve nada com o líquido deste infeliz homem, mas é provável que ele tenha operado mal e que não tenha tomado a precaução de preparar seu papel sensibilizado no escuro. Ele esperou muito tempo por uma visita de seu estranho, sentindo remorsos por sua reserva. Ele nunca mais o viu.

O nome deste pobre inventor é desconhecido.

Ninguém nunca soube o que aconteceu com ele. É possível, infelizmente, que um leito hospitalar tenha sido seu último refúgio!¹²⁹

Ao contar esta história, Tissandier diz querer prestar uma homenagem “a uma mente engenhosa, a um homem de gênio” que talvez a miséria tenha entregado ao esquecimento. Um inventor perdido nas ruínas da história; o que reforça a tese de Batchen acerca de manifestações múltiplas do desejo de fotografar e soma-se à coleção de janelas das primeiras fotografias.

Um dos primeiros daguerreótipos feitos no Rio de Janeiro (e no Brasil) também foi realizado de uma janela. A imagem, que abre o primeiro capítulo deste tese, é atribuída a Louis Comte, capelão do navio *Oriental-Hydrographe (OH)*, um navio-escola para jovens da elite que pretendia dar a volta ao mundo e que havia partido da França em setembro de 1839, levando, entre outros instrumentos de

¹²⁹ Tissandier, 1874, p. 25-26.

pesquisa, daguerreótipos — uma invenção que havia sido colocada em domínio público havia pouco mais de um mês. Para a “viagem de exploração e descobertas”¹³⁰ a que se propunha o *OH*, a novidade, que reproduzia a paisagem com tamanha precisão, pareceu indispensável para a ampliação da visibilidade da expedição, um desejo de documentação e objetividade que também produz uma espécie de encantamento, de curiosidade projetada para o futuro. O prédio do hotel Pharoux, de quatro pavimentos, localizado próximo ao Paço Imperial, no centro do Rio de Janeiro, proporcionou aos daguerreotipistas do navio um ponto de vista elevado, assim como Daguerre havia feito em Paris.¹³¹ Um artigo publicado no *Jornal do Commercio*, na seção de “notícias científicas”, em 17 de janeiro de 1840, exhibe a euforia provocada pela demonstração:

Hoje de manhã teve lugar na hospedaria Pharoux um ensaio fotográfico tanto mais interessante, quanto é a primeira vez que a nova maravilha se apresenta aos olhos dos brasileiros. (...) É preciso ter visto a coisa com seus próprios olhos para poder fazer ideia da rapidez e do resultado da operação. Em menos de nove minutos o chafariz do Largo do Paço, a Praça do Peixe [sic], o Mosteiro de São Bento, e todos os outros objetos circunstantes se acharam reproduzidos com tal fidelidade, precisão e minuciosidade, que bem se via que a coisa tinha sido feita pela própria mão da natureza, e quase sem intervenção do artista.¹³²

No Brasil, a primeira parada do *Oriental-Hydrographe* foi no porto de Recife, em 30 de novembro de 1839, de onde partiu, quatro dias depois, para Salvador, onde ficou oito dias. A parada seguinte, no Rio de Janeiro, duraria cinco semanas, a maior escala da viagem. Embora não haja indícios na imprensa local a respeito da apresentação do daguerreótipo em Salvador, um comentário do médico uruguaio Teodoro Vilardebó, que conviveu com os viajantes do *OH*, menciona que Montevideó, Bahia e Rio de Janeiro proporcionaram belos e interessantes pontos de vista para ser copiados com o daguerreótipo.¹³³ Como apontou Turazzi, não está claro no comentário de Vilardebó se tais daguerreotipias tiveram êxito. Antes de chegar ao Brasil, por exemplo, na escala do *OH* em Portugal, a demonstração do

¹³⁰ Turazzi, 2019, p. 146.

¹³¹ Turazzi, 2019, p. 185.

¹³² Turazzi, 2019, p. 182. *Jornal do Commercio*. Sexta-feira, 17 de janeiro de 1840, n. 15. Notícias Científicas, Fotografia. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=364568_03&pagfis=57. Acesso em: 13 mai. 2021.

¹³³ Vilardebó, 1840 apud Turazzi, 2019, p. 175.

daguerreótipo ao rei e à rainha não havia sido bem-sucedida.¹³⁴ O rei e a rainha, sabendo que havia um daguerreótipo a bordo do navio, manifestaram “o desejo de assistir a uma experiência”.¹³⁵ Experiência que acompanharam com paciência e interesse, “ansiosos para ver as maravilhas prometidas por este novo procedimento”.¹³⁶ No entanto, devido às exigências do processo, às dificuldades no uso dos equipamentos e materiais, os resultados dessa demonstração não foram satisfatórios. Comte teria aprendido o ofício com o próprio Daguerre no ano anterior, e é provável que não tenha tido tempo de se aperfeiçoar.¹³⁷ Mas no Rio de Janeiro, como vimos na publicação do jornal, em menos de nove minutos, uma maravilha pôde ser apresentada aos olhos dos brasileiros, com tamanha fidelidade e precisão. Naquele espanto moderno, as mãos da natureza, sem intervenção de um artista, eram as responsáveis por tal operação.

Almejando dominar o tempo (cuja percepção se transformava), esses inventores, não tão preocupados com a cena propriamente dita, imprimiram, na banalidade da vista da janela, anseios da época da emergência das fotografias — sonhos de um mundo impaciente. Quando se tornam visíveis certos sonhos do passado, eles instalam na atualidade campos de ação possível, confrontos entre o que foi, o que poderia ter sido e o que pode ainda acontecer: como escreveu Benjamin, permitem que conheçamos o mar em que estamos navegando e a margem da qual nos afastamos.¹³⁸ Os sonhos também estão nas fotografias quando entendemos que elas mesmas são constituintes de uma experiência histórica, marcada por sentimentos e lutas do tempo em que foram produzidas. Essas fotografias, podemos dizer, contêm algo que aconteceu e algo que não aconteceu: em sua impossibilidade técnica, há o vestígio da inquietação de apreender e de fixar um mundo que corria. Dobrando o tempo, essas fotografias se inclinam para o passado e para o futuro. E deste presente que as olha, alguns sonhos se tornam

¹³⁴ Turazzi, 2019.

¹³⁵ Burignot de Varennes, 1839 apud Turazzi, 2019, p. 154.

¹³⁶ Burignot de Varennes, 1839 apud Turazzi, 2019, p. 154.

¹³⁷ Turazzi, 2019, p. 186. “Supondo-se que a promoção que fez de si mesmo tenha sido verdadeira, a informação reforça a suposição de que Daguerre pode ter colaborado mais diretamente na preparação dos daguerreotipistas ou no planejamento das demonstrações de seu invento pela expedição do *OH*”.

¹³⁸ Benjamin, 2018, p. 663 [K 1a, 6].

legíveis, por meio de um gesto teórico que vê não somente o passado na fotografia, mas também os desejos ali encarnados, marcas das expectativas de uma época, da ambivalência dos sonhos que chamamos aqui de sonhos de futuro.¹³⁹

Entendendo as fotografias não apenas como um registro do que aconteceu, mas também como registros de expectativas de quem fotografou e foi fotografado, elas se apresentam como imagens de experiências constituídas historicamente; experiências assinaladas pela época em que foram produzidas, como decorrência de uma teia de relações entre o desejo de fixar imagens e a invenção das máquinas, os regimes de verdade, os campos de saber, os vetores de poder, as formas de constituição da subjetividade, os pensamentos e sentimentos acerca do passado, do presente e do futuro.

1.2. Fisgados pelo amanhã em um mundo em transformação

Sob o domínio do mágico que primeiro tentou pôr os poderes da luz ao seu serviço, o sol parece, na melhor das hipóteses, ter sido preguiçoso; sob o feitiço de Niépce tornou-se um escravo numa fábrica a trabalhar doze horas por dia. Na chapa preparada de Daguerre e no papel sensível de Fox Talbot, o grande luminar concentra o seu olhar durante alguns minutos circunspectos; com o vidro revestido de albumina, ele desfruta do seu tempo ainda mais calmamente, mas à delicada película de colódio — que pende diante dele mais fina do que uma capa de fada, e apenas potente com feitiços invisíveis — não faz mais do que piscar o olho, traçando nesse momento, com um pormenor e precisão para além de todo o poder humano, a glória do firmamento, os prodígios das profundezas, a queda, não da avalanche, mas da maçã, o sorriso mais fugaz do bebé e a acção mais veemente do homem.

Elisabeth Eastlake, 1857¹⁴⁰

¹³⁹ Para Benjamin, a relação entre o ocorrido e o agora é uma imagem que salta. Benjamin, 2018, p. 767 [N 2a, 3].

¹⁴⁰ Eastlake, 2013[1857], p. 69.

Em um texto de Elizabeth Eastlake, escrito quase vinte anos depois do anúncio público da “invenção” da fotografia, a escritora sintetiza a trajetória dos processos fotográficos de que tem conhecimento até então. Segundo o relato, inicialmente, nas primeiras tentativas de se fixar imagens, em 1802, o sol parece ter sido preguiçoso, já que não teria conseguido imprimir sua marca permanente numa superfície. Algumas décadas depois, Niépce lança um feitiço e o sol se torna um trabalhador escravizado, pois doze horas eram necessárias para fixar imagens; nas mãos de Niépce, os trabalhos do sol continuavam enfeitiçados, ainda que, devido ao longo tempo de exposição, as sombras fossem imperfeitas e o sol, na imagem, brilhasse em paredes opostas. Com Daguerre e Talbot, o processo se acelera, e o sol só precisava concentrar seu olhar por alguns minutos... até a chegada da delicada película de colódio, mais sutil que uma capa de fada; com ela, bastava um piscar de olhos do sol para que traçasse acuradamente, e além de todo poder humano, o sorriso mais fugaz do bebê e ação mais veemente do homem. Em sua descrição de uma história progressiva, Eastlake valoriza cada passo dado na relação entre homem e sol. Assim, a fotografia parece emergir como a cristalização de um sonho moderno: o futuro pertencia aos homens, que se empenhavam por ele e por encontrar meios de fixar a imagem desse mundo como triunfo, como prova da capacidade inigualável de invenção em que estava mergulhada a sociedade.

Como aponta a tese de Batchen, o desejo de fotografar aparece nos arquivos históricos e consolida um discurso habitual a partir do fim do século XVIII. Antes disso, era um desejo praticamente inexistente, quando comparado ao surgimento de “uma necessidade rapidamente crescente, amplamente difundida e cada vez mais urgente daquilo que se converteria em fotografia”.¹⁴¹ Nesse sentido, devemos considerar não apenas as ações e os sonhos inconscientes ou conscientes de alguns indivíduos, mas articular com os desejos de todo um corpo social.

Para Lissovsky, antes de o instantâneo ser absorvido pelos fotógrafos como algo “naturalmente intrínseco ao seu meio”,¹⁴² a fotografia não passava de um ponto de vista; tendo vindo a ser um dispositivo no qual o futuro somente pôde se aninhar na consolidação de uma fotografia moderna, cravada no “coração do

¹⁴¹ Batchen, 2004, p. 57.

¹⁴² Lissovsky, 2014, p. 48.

instantâneo”. Nas fotografias das janelas, a fotografia ainda era um ponto de vista; e o instantâneo, uma aspiração. A prática da fotografia ainda não tinha encarnado a promessa de “resguardar o futuro como reserva de novidade”,¹⁴³ mas sonhava justamente com isso, durante as sete horas ou os trinta minutos de exposição. Embora ainda não tivessem desenvolvido sua vocação para converter uma distância no espaço em uma distância no tempo,¹⁴⁴ reconhecemos nelas o desejo de fazer o tempo habitar a imagem: não por meio do tempo retido em borrões e manchas devido ao longo tempo de exposição, mas por meio do desdobramento de um registro instantâneo, de um corte preciso que aprofundaria o tempo e permitiria ao instante a recuperação da experiência, que faria do instante um guardador de porvir, “uma reserva onde o tempo reencontra sua potência de interrupção”.¹⁴⁵

Para Sugimoto, como já mencionado, a verdadeira fotografia é essa imagem de sonho de quando o mundo e a fotografia teriam trocado juras de amor: a imagem cujo futuro é uma mancha de possibilidades que pulsa com o vínculo entre sonho e imaginação, na tensão entre o desejo de fixar a imagem fugaz, residual, e o ímpeto de imaginar modos de tornar isso possível. O que essas fotografias nas janelas carregam não é o traço da ausência do tempo (como nos instantâneos), mas a ânsia para “colher a gota que tombava (...) no próprio coração do momento”,¹⁴⁶ a ansiedade dos modernos para capturar aquilo que lhes escapava, para imobilizar acontecimentos, “aparar os choques”,¹⁴⁷ recuperar alguma coisa de eterno que restaria no instante.¹⁴⁸

O que essas fotografias da janela sonham, ao lado dos discursos que as acompanham, são os sonhos de seus inventores — imprimir pela ação da luz, fixar a imagem mágica que desvanece. Também os sonhos dos que se encantaram pelo

¹⁴³ Lissovsky, 2012, p. 4.

¹⁴⁴ “Para a maioria dos críticos realistas da Fotografia (como André Bazin, Roland Barthes e Jean-Marie Schaeffer), o procedimento básico da máquina fotográfica é converter uma distância no espaço — o enquadramento — em uma distância no tempo — o agora-passado. O resultado da operação dessa máquina é o “isto foi”, que assinala para Barthes o sentido subjacente a toda fotografia”. Lissovsky, 2013, p. 49.

¹⁴⁵ Lissovsky, 2011, p.11.

¹⁴⁶ Woolf, 2006, p. 41.

¹⁴⁷ Benjamin, 2015, p. 114, *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire*.

¹⁴⁸ Foucault, 2005, p. 342.

feitiço do sol, que se tornava permanente.¹⁴⁹ Dos que se fascinaram pelo rosto que ficava retido após “trinta ou quarenta batidas do coração”;¹⁵⁰ pela delicadeza do suporte, “uma camada de matéria tão fina, uma verdadeira película”, comparável a um debrum de renda ou às asas de uma borboleta, com a qual era preciso ter cuidado;¹⁵¹ “uma novidade cheia de encantos”.¹⁵²

Sonho de perfeição e fixação diante das machas que desvaneciam: em uma carta escrita no inverno de 1834, Laura Mundy agradece Fox Talbot, seu cunhado, pelo envio “dessas belas sombras”. Escreveu não fazer ideia de que a arte poderia carregar tal perfeição e admite ter lamentado o gradual desaparecimento das imagens que ele havia mandado no verão, demonstrando-se encantada com o recebimento de novas imagens.¹⁵³ Nessa época, predominavam os esforços técnicos para a fixação das imagens. Em setembro de 1835, Arsène Houssaye (escritor e crítico de arte) escreveu um texto para o *Journal des Artistes: Revue pittoresque consacrée aux artistes et aux gens du monde* elogiando os dioramas de Daguerre e também suas experiências (ainda não exibidas publicamente) para reter em uma superfície a imagem produzida por uma câmera obscura: “As ciências físicas talvez nunca tenham oferecido uma maravilha como esta”, escreveu ele.¹⁵⁴

Sonho de popularização e de detalhamento do mundo, sonhado pelo poeta Emmanuel Viollet-le-Duc, em carta a seu filho, o arquiteto Eugène Viollet-le-Duc (que à época estudava na Itália), em 28 de setembro de 1836, na qual relata os recentes experimentos de Daguerre:

Com uma lupa fraca, pode-se distinguir claramente nesta repetição os ganchos e mastros das asas do telégrafo, os fios de ferro para movimentar o telégrafo, etc., bem como outros detalhes tão minúsculos que a melhor visão não poderia prendê-los a olho nu e nenhuma mão ou ferramenta poderia processá-los.

¹⁴⁹ Eastlake, 2013[1857].

¹⁵⁰ Holmes, 2013[1859], p. 89.

¹⁵¹ Arago, 2013, p. 39. “Mas, também, passaria pela cabeça de alguém puxar com força um debrum de renda ou escovar as asas de uma borboleta?” (p. 40).

¹⁵² Holmes, 2013[1859], p. 98.

¹⁵³ Siegel, 2017, p. 22. Tradução nossa. No original: “Dear Mr Talbot, Thank you very much for sending me such beautiful shadows. (...) I had no idea the art could be carried to such perfection — I had grieved over the gradual disappearance of those you gave me in the summer & am delighted to have these to supply their place in my book”.

¹⁵⁴ Siegel, 2017, p. 23. Tradução nossa. No original: “The physical sciences have perhaps never offered such a marvel as this”.

Agora, se isso é verdade, como não me permito duvidar, e se esse método está ao alcance de todos, então trabalhe até a morte, pobre desenhista, e force seus olhos enquanto um caipira com sua lanterna mágica te faz baixar a cabeça com vergonha!!!¹⁵⁵

Pesadelo do filho, no entanto, cuja resposta demonstra descrença e revolta: “e até que eu tenha visto com meus próprios olhos (este processo que é tão surpreendente), não vou acreditar”.¹⁵⁶ Prossegue em defesa da pintura, que nunca deixaria de ser mais popular e mais bonita que essa nova imagem.

Não, não, não amamos a máquina e seus efeitos soníferos o suficiente para que o sr. Daguerre se torne um sucesso em nossa bela França, ainda muito cheia de sonhos e poesia para querer ouvir as ideias fantasiosas de um homem que busca a pedra filosofal, e que já nos aborreceu por tempo suficiente.¹⁵⁷

Sonho e pesadelo de Charles Baudelaire:

Que ela enriqueça rapidamente o álbum do viajante e devolva aos seus olhos a precisão que faltava à sua memória, que ela ornamente a biblioteca do naturalista, amplie os animais microscópicos, ou, mesmo, apoie com algumas informações as hipóteses do astrônomo, seja enfim a secretária e o notário de quem quer que precise, na sua profissão, de uma absoluta precisão material, até aqui, tudo bem. Que ela salve do esquecimento as ruínas decadentes, os livros, as estampas e os manuscritos que o tempo devora, as coisas preciosas cuja forma irá desaparecer e que pedem o lugar no arquivo de nossa memória, e terá a nossa gratidão e será aplaudida. Mas se lhe for permitido usurpar o domínio do impalpável e do imaginário, de tudo aquilo que apenas tem valor porque o homem lhe acrescenta alma, então, desgraçados de nós!¹⁵⁸

Sonho do matemático e astrônomo inglês John Herschel — entre outras coisas inventor do processo do cianótipo — que, em 1860, publicou um texto sobre

¹⁵⁵ Emmanuel Viollet-le-Duc, carta para Eugène Viollet-le-Duc. Siegel, 2017, p. 28, tradução nossa. “*With a weak magnifying glass, you can clearly make out on this repetition the hooks and masts of the telegraph's wings, the iron wires for moving the telegraph, etc., as well as other details so minute that the best sight could not seize them with the naked eye and no hand or tool could render them. Now, if this is true, as I do not allow myself to doubt, and if this method comes within everyone's reach, then work yourself to death, poor draftsmen and strain your eyes while some country oaf with his magic lantern makes you hang your head in shame!!!*”

¹⁵⁶ Eugène Viollet-le-Duc, carta para Emmanuel Viollet-le-Duc. Siegel, 2017, p. 28, tradução nossa. “*and until I have seen it with my own eyes (this process that is so astonishing), I will not believe it*”.

¹⁵⁷ Eugène Viollet-le-Duc, carta para Emmanuel Viollet-le-Duc. Siegel, 2017, p. 29, tradução nossa. “*No, no, we do not love the machine and its soporific effects enough yet for M. Daguerre to become a success in our beautiful France, still too full of dreams and poetry to want to listen to the fanciful ideas of a man seeking the philosopher's stone, who has already bored us for long enough*”.

¹⁵⁸ Baudelaire, 2013[1859], p. 103-104. Original em francês disponível em: <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/185>. Acesso em: 18 ago. 2021.

o sonho possível da fotografia instantânea: “O que tenho a propor pode parecer um sonho; mas tem pelo menos o mérito de ser um sonho possível e, talvez, realizável — realizável, ou seja, por um sacrifício adequado de tempo, dificuldades, mecanismos e despesas”. Sonho que requeria esforços, cujo resultado seria a representação de “cenas em ação” vistas de um ponto de vista, obtidas “em um décimo de segundo de tempo”.¹⁵⁹

A respeito de um décimo de segundo foi onde se deteve a historiadora da ciência Jimena Canales, em seu livro *A tenth of a second: a history*, compreendendo o décimo de segundo como um tempo constitutivo da modernidade e articulando o surgimento desse microtempo com as tecnologias que marcaram o período:

Novas tecnologias visuais (como fotografia e cinematografia), meios de comunicação modernos e redes de transporte (como telegrafia, vapor e ferrovia) e teorias de comunicação da época (baseadas em conceitos de sinal, mensagem e transmissão), tudo trafegado em microtempo. O microtempo era ainda mais difundido do que o micros espaço, pois estava sempre mudando, afetando a própria essência do tempo e do desenvolvimento temporal. A ciência baseada em medições dependia da compreensão desses momentos e da resolução de uma série de novos enigmas que surgiam com eles.¹⁶⁰

A referência ao décimo de segundo teria aparecido predominantemente em duas áreas principais, uma científica e tecnológica, que se intensificou partir de meados do século XIX — esse valor foi associado à velocidade do pensamento, levando a experimentos do tempo de reação que redefiniram o campo da psicologia, tendo sido também primordial para o estudo dos erros de medição e para o desenvolvimento de instrumentos —, e outra filosófica, que investigava o tempo e a experiência sensorial.¹⁶¹ “Ambas tiveram repercussões na cultura geral, afetando

¹⁵⁹ Herschel, 1860, p. 13. No original: “*What I have to propose may appear a dream; but it has at least the merit of being a possible, and, perhaps, a realisable one — realisable, that is to say, by an adequate sacrifice of time, trouble, mechanism, and outlay. It is the stereoscopic representation of scenes in action — the vivid and lifelike reproduction and handing down to the latest posterity of any transaction in real life — a battle, a debate, a public solemnity, a pugilistic conflict, a harvest home, a launch - anything, in short, where any matter of interest is enacted within a reasonably short time, which may be seen from a single point of view. I take for granted nothing more than, 1st, what photography has already realised, or we may be sure it will realise within some very limited lapse of time from the present date — viz., the possibility of taking a photograph, as it were, by a snap-shot — of securing a picture in a tenth of a second of time.*”

¹⁶⁰ Canales, 2009, p. X.

¹⁶¹ Canales, 2009.

áreas além da ciência e da filosofia, e abrangendo as artes, a indústria e a mídia”.¹⁶² Segundo Canales, em meio a fatias de tempo cada vez mais finas, como as fotografias de cavalos de Muybridge, em 1878, capturadas a 1/500 de segundo e as fotografias de Marey, entre outros experimentos, o décimo de segundo teria mantido uma saliência particular, considerado, por exemplo o tempo de persistência visual e o tempo de uma mensagem chegar ao cérebro. Ainda segundo a autora, “as tentativas de desmistificar esses curtos períodos de tempo foram consideradas essenciais para a sobrevivência do projeto moderno”.¹⁶³

Para os primeiros comentadores da fotografia, ela era vista como “um sinal e uma profecia de tempos de mudança”,¹⁶⁴ como é possível observar em muitos dos relatos aqui descritos. Elizabeth Eastlake, em 1857, identificou a disseminação da prática fotográfica e reconheceu o surgimento de uma nova solidariedade, “onde parece bastar ser um fotógrafo para ser um irmão”.¹⁶⁵ Também escreveu que

as grandes cidades de província estão repletas de adoradores do Sol, não há vila que não os tenha, e, se houver uma aldeia tão pobre e tão remota que não possa manter um estabelecimento aberto, a vista de uma carrinha fotográfica traz-lhe as vantagens de que o resto do mundo desfruta.¹⁶⁶

São notáveis os discursos entusiasmados presentes nesses textos. Um tipo de arrebatamento que demonstra uma relação de alteridade com o futuro — sonho, encarnado nas fotografias e em suas leituras, de um futuro como reserva de novidade.¹⁶⁷

Em 1859, o escritor e médico estadunidense Oliver Wendell Holmes escrevia sobre o triunfo que a fotografia havia completado “ao fazer uma folha de papel reflectir imagens como um espelho e mantê-las como uma pintura”.¹⁶⁸ Àquela época, somente 20 anos depois da divulgação oficial do daguerreótipo, ele lamentava que a fotografia houvesse se tornado “um assunto tão banal que nos

¹⁶² Canales, 2009, p. 2.

¹⁶³ Canales, 2009, p. 4.

¹⁶⁴ Trachtenberg, 2013, p. 13.

¹⁶⁵ Eastlake, 2013[1857], p. 59

¹⁶⁶ Eastlake, 2013[1857], p. 59.

¹⁶⁷ “Essa inclinação [para o futuro] era reforçada pela rápida expansão dos conhecimentos a respeito do porvir (astronomia gravitacional, meteorologia, técnicas diagnósticas na medicina).” Lissovsky, 2011, p. 46.

¹⁶⁸ Holmes, 2013[1859], p. 89.

esquecemos da sua natureza milagrosa, como nos esquecemos do prodígio que representa o próprio Sol, ao qual devemos as criações da nossa arte nova”.¹⁶⁹ Ainda tentando recuperar o sentimento de arrebatamento (talvez já desgastado pelo hábito que se consolidava), escreveu:

Nenhum Século de Invenções inclui esta entre as suas possibilidades. Só a visão de um Laputan, que passou os seus dias a extrair raios de sol de pepinos, poderia ter alcançado um nível de delírio como sonhar um tempo em que um homem pintaria a sua miniatura olhando para uma placa branca, e uma vastidão imensa de folhagem da floresta ou uma babel interminável de telhados e pináculos se imprimiria a si mesma, num momento, tão fiel e minuciosamente que poderíamos percorrer a superfície da imagem com um microscópio e descobrir que cada folha estava perfeita, ou ler as letras de cartazes distantes e ver qual era a peça no «Variétés» ou no «Victoria», na noite em que foi tirada, como se examinássemos a imagem real com uma lupa para explorar tudo o que ela contém.¹⁷⁰

Holmes compara o desvario dos habitantes da ilha flutuante de Laputan (descrita em *Viagens de Gulliver*, de 1726, por Jonathan Swift) — que, entre outras coisas absurdas, tentavam extrair raios de sol de pepinos — com o delírio do século XIX, capaz de imaginar e colocar em prática “a mais audaciosa, remota, improvável e incrível descoberta do homem”.¹⁷¹ Honoré de Balzac, em 1847, também faz notar a loucura da invenção de Daguerre, que Napoleão, se tivesse sabido, teria mandado internar:

“(…) Mas foi o absurdo que condenou o vapor, que condena ainda a navegação aérea, que condenou a invenção da pólvora e da imprensa, das lentes, da gravura, e também a última grande descoberta, a daguerreotípia. Se alguém viesse dizer a Napoleão que um edifício e que um homem são a todo momento e ininterruptamente representados por uma imagem na atmosfera, que todos os objetos existentes têm nela um espectro apreensível, perceptível, ele teria mandado internar esse homem em Chareton... E, no entanto, é isso que Daguerre provou com sua descoberta.” Honoré de Balzac, *Le Coisin Pons*, in: *Oeuvres Complètes*, vol. XVIII: *La Comédie Humaine: Scènes de la Vie Parisienne*, VI, Paris, 1914, pp. 129-130.¹⁷²

A importância da invenção da fotografia foi colocada, por Marie-Alexandre Alophe (também conhecido por seu pseudônimo, Menut Alophe), no livro *Le passé*,

¹⁶⁹ Holmes, 2013[1859], p. 89.

¹⁷⁰ Holmes, 2013[1859], p. 89.

¹⁷¹ Holmes, 2013[1859], p. 89.

¹⁷² Benjamin, 2018, p. 1109 [Y 8a, 1]. A fotografia.

le présent et l'avenir de la photographie : manuel pratique de photographie, de 1864, ao lado de outras duas “grandes conquistas da mente humana sobre a matéria”: o motor a vapor, que teria triunfado sobre a resistência dos elementos, alterando a configuração da indústria e do comércio, reduzindo a necessidade de trabalho físico; e a eletricidade, “cujas novas e maravilhosas habilidades foram reveladas por duas aplicações principais, telegrafia e galvanoplastia” e por meio da qual a transmissão do pensamento teria adquirido a rapidez do relâmpago e as distâncias teriam sido suprimidas.¹⁷³ Por fim, a fotografia, que antevia cumprindo um esplêndido papel no futuro:

Finalmente, um estudo admiravelmente engenhoso dos raios solares permitiu que se usasse a luz para a reprodução mais exata de objetos e dos traços do rosto, criando uma nova arte: heliógrafo ou fotografia. Esta arte está ainda apenas nas suas primeiras experimentações, e já, pelo seu passado tão próximo de nós, pelo seu presente, cujos desenvolvimentos são encorajados pelo notável suporte da própria moda, pode-se antever o esplêndido papel que o futuro lhe reserva, o poderoso apoio que pretende dar ao progresso das várias manifestações das artes do desenho e das artes plásticas, aos estudos das ciências naturais e das ciências físicas.¹⁷⁴

Em *Pausas do destino*, Maurício Lissovsky propõe a seguinte pergunta: “quando e de que modo a fotografia tornou-se um dispositivo em que o futuro pudesse vir a se aninhar?”¹⁷⁵ Sugere que a resposta estaria no surgimento da fotografia moderna, momento (sempre um turbilhão) em que a fotografia teria se consolidado como um dispositivo de retardamento, uma máquina de esperar:

As condições técnicas da emergência da fotografia moderna já existem desde o último quartel do século XIX, isto é, desde quando o tempo de uma exposição fotográfica — o tempo da pose — tornou-se uma duração inapreensível para os sentidos humanos. Mas é somente a partir das décadas de 1920 e 1930, quando uma nova geração de fotógrafos viu o instantâneo como naturalmente intrínseco ao seu meio, que o ato fotográfico transformou-se em um modo peculiar de instalação no ambiente técnico. Daí em diante, a

¹⁷³ Alophe, 1864, p. 3-4.

¹⁷⁴ Alophe, 1864, p. 4, tradução nossa. No original: “*Enfin, une étude admirablement ingénieuse des rayons solaires l'a mis à même d'employer la lumière à la reproduction la plus exacte des objets et des traits du visage par la création d'un art nouveau : héliographe ou photographie. Cet art n'est encore qu'à ses premiers essais, et déjà, par son passé si près de nous, par son présent, dont la faveur marquée de la mode même encourage les développements, on peut prévoir le magnifique rôle que l'avenir lui réserve, le puissant concours qu'il est destiné à prêter aux progrès des diverses manifestations des arts du dessin et des arts plastiques, aux études des sciences naturelles et des sciences physiques*”.

¹⁷⁵ Lissovsky, 2014, p. 47.

espera, mais que a interrupção, tornou-se o cinzel dos fotógrafos modernos; e, desde então, a fotografia experimentou-se como uma cunha forçando a dilatação do presente instantâneo.¹⁷⁶

Para Lissovsky, o que a fotografia veio a ser na modernidade tem o instantâneo e seu hábito como mote da experiência: um trabalho de memória e de duração que não seria a imagem de um instante qualquer arrancado do movimento geral das coisas, mas um “traço deixado pelo ir-se do tempo que o trabalho da espera realiza”. Segundo o autor, “se pode haver História, estilos, ou mesmo autorias na fotografia moderna, correspondem, no meu entender, ao durar diferenciado da espera dos fotógrafos, aos seus modos particulares de favorecerem o devir dos instantes”.¹⁷⁷ A expectativa do fotógrafo, a maneira como “espera”, compõe os distintos abrigos da duração, delinea os estilos. E então, “quando a expectativa do instante suga afinal o tempo da imagem, o que resta na fotografia é um traço desse ausentar-se”.¹⁷⁸ A essa dimensão do tempo transformada em imagem, Lissovsky chama de aspecto. E é por meio desse movimento que vai da expectativa ao aspecto que a fotografia se inclinaria para o futuro: na indeterminação da espera, na tensão entre um enquadramento ou outro, na expectativa do fotógrafo e do fotografado... aí estariam as brechas por onde o futuro poderia se aninhar. Nos vestígios dessa espera procuraríamos os sonhos, os acasos, a duração que se infiltrou ali, encontrando abrigo no paradoxo do instante moderno.

No entanto, as fotografias de que tratamos aqui ainda não haviam deixado de ser “ponto de vista”, um enquadramento herdeiro da tradição da perspectiva pictórica renascentista.¹⁷⁹ Nelas, o futuro viria a se aninhar de outra maneira, ainda não por um trabalho de expectativa feito pelo fotógrafo, que entalharia tempos na fração de segundo de um clique. Nelas, talvez o destino ainda não estivesse pausado, e a centelha do acaso com que a realidade as chamuscou só é vista se olharmos historicamente para suas manchas e irregularidades, os gestos e os textos, as anotações, os experimentos, as ficções — eles que dão forma àquela realidade, aos sonhos e pesadelos, às virtualidades que nessas fotografias habitam. Nesse sentido, para a pergunta de Lissovsky sobre quando e de que modo a

¹⁷⁶ Lissovsky, 2014, p. 48.

¹⁷⁷ Lissovsky, 2014, p. 51.

¹⁷⁸ Lissovsky, 2014, p. 51.

¹⁷⁹ Lissovsky, 2014, p. 48.

fotografia se tornou um dispositivo em que o futuro pudesse vir a se aninhar, foram encontradas outras respostas.

As imagens aqui apresentadas da época da emergência da fotografia se voltam para o futuro como um resquício da maneira como um dia sonhamos e nos relacionamos com o mundo. E também como promessa: desejo por aquilo que talvez ainda não tenha nome, mas cuja existência demanda a materialidade que a fotografia poderia cumprir, como imagem de uma história sempre incompleta, como imagem de um paradoxo — entre instante e duração, interrupção e fugacidade, presença e ausência.¹⁸⁰ Tais fotografias encarnariam, então, a incompletude do passado, no sentido de seus sonhos; encarnariam frágeis fragmentos que, dirigidos para o futuro, depositam-se a nossa volta, à espera de que sejam reconhecidos os seus índices misteriosos, de que sejam lidos, com sobressalto, nas ruínas, e tenham chances de atualização.

A fotografia está sempre relacionada a algo diferente de si mesma. Selando os vestígios do passado na sua imagem atravessada pelo espaço, também se deixa (re)tocar pela sua relação com o futuro. Relacionada ao futuro e ao passado, a fotografia constitui o presente por meio dessa relação com o que não é. Se um espaço deve separar o presente daquilo que não é para que o presente seja ele mesmo, esse espaço deve ao mesmo tempo dividir o presente. Ao se constituir, ao se dividir, esse intervalo é o que Benjamin chama de “tempo atravessado pelo espaço” — tempo-tornando-se-espaço e espaço-tornando-se-tempo.¹⁸¹

Podemos olhar para as fotografias das janelas e para as imagens encarnadas nos discursos, nas reações que as circundam, e relacioná-las àquilo que, nelas, é diferente delas mesmas. Ou seja, àquilo que delas se desdobra, ao que criam. Tais imagens efetivam vestígios do passado (as marcas de suas possibilidades técnicas sobretudo) deixando-se retocar pela sua relação com o futuro: com o futuro do passado (com o que sonharam, desejaram os inventores e os que se animaram com

¹⁸⁰ Sanz, 2010. “A foto oscila entre aquilo que lhe escapa e isto que nela se infiltra”. Lissovsky, 2014, p. 20.

¹⁸¹ Cadava, 1997, p. 63, tradução nossa. No original: “*The photograph is always related to something other than itself. Sealing the traces of the past within its space-crossed image, it also lets itself be (re)touched by its relation to the future. Related to both the future and the past, the photograph constitutes the present by means of this relation to what it is not. If a space must separate the present from what it is not in order for the present to be itself, this space must at the same time divide the present. In constituting itself, in dividing itself, this interval is what Benjamin calls ‘space-crossed time’ — time-becoming-space and space-becoming-time.*”

a invenção), mas também com o futuro do presente, com as ressonâncias do trabalho de nosso olhar atual. Assim constituem ainda o presente, dão a ver um lado voltado para os sonhos ao mesmo tempo em que abrigam invisibilidades, ainda outras diferenciações que não podemos ver de nossa atualidade. Guardadoras de duração, essas fotografias contêm minutos e até horas, contêm o sonho de ser instantâneas, o desejo de ser eternas, a expectativa de imortalizar um espaço e tempo, uma vista cotidiana da janela de quartos e estúdios, impregnada de desejos ardentes, dificuldades, horas de pesquisa, transbordantes de previsões de descobertas.

Emaranhadas de tempos, essas imagens materializam camadas de espaço-tempo cruzada por passados, presentes e futuros, nunca definitivos.¹⁸² Dão forma aos sonhos dos inventores, instauram insistências: do ausente, do presente, do contorno do tempo — que se esvai e se reconfigura continuamente. A fotografia de Florence se faz presente pela ausência, tendo sobrevivido no texto, na frágil teia da história. A heliografia de Niépce, imagem turva sobrevivente, sugou oito horas de um dia e deu contornos temporais aos telhados, ao espaço que via da janela. A linha do telhado de Talbot, com suas manchas que convidam para o sonho, criam uma manifestação borrada do mundo, que convoca para o tempo em que a jura de amor entre mundo e fotografia foi possível. O daguerreótipo de Daguerre imortalizou uma pessoa e imageou a ficção das ruas vazias, habitada por fantasmas. O daguerreótipo de Comte dava forma ao anseio de exploração a bordo do navio *Oriental-Hydrographe...* Se falamos delas hoje é porque essas imagens puderam interromper seu presente refundando esse presente, retirando-o do tempo contínuo e incrustando-o no ensejo de uma duração. É nesse sentido que a fotografia pode ser capaz de interromper a história e abri-la para outras possibilidades,

¹⁸² “Na suposta estabilidade de uma imagem fotográfica convive uma constelação de futuros passados, presentes passados, passados presentes, futuros presentes, presentes já indo embora, pretéritos ainda futuros... não em estrutura hierárquica, estável, mas como vetores de maior ou menor intensidade, em constante movimento, numa pretensa suspensão. Na aparente calmaria de uma superfície fotográfica há uma pele estriada, múltipla, verdadeiro emaranhado de tempos superpostos — variação temporal fantástica, um turbilhão de durações simultâneas sempre em alteração.” Sanz, 2010, p. 18.

concretizando-se como imagem de uma duração: “edifica uma permanência/ cristal do tempo no papel”.¹⁸³

Essas imagens nos impelem a não tratar a fotografia como um recorte espaço-temporal isolado, mas como imagem de um corte que instaura uma multiplicidade, brechas para atualizações tanto espaciais quanto temporais. Ou, antes, como imagem que desejava guardar as coordenadas que escorriam, cada vez mais velozes. Atualizar essas imagens significa diferenciá-las: o que, a partir delas, vemos o que deixou de ser? O que também poderia ter sido? Por que nos comovem ou não hoje? O que ela fisgou do futuro? Que sonhos narram? Que desejos podem estar ali entranhados? Que virtualidades estariam ali adormecidas? Virtualidades que — como escreveu Benjamin — são como criações que dormem;¹⁸⁴ e, portanto, são passíveis de ser despertadas e montadas em novas configurações.

Quando olhamos para fotografias dos primeiros anos de sua emergência e reconhecemos nelas sonhos, manifestações de desejos de futuro ali aninhados, essas imagens iluminam-se com sua historicidade, e podemos entrever algumas de suas profecias. Profecias que costuram indícios de como uma época constituiu experiências com o futuro. O trabalho de interpretar essas experiências é também o de entender como foi o presente que produziu essas imagens, como era o solo de práticas, narrativas e discursos que, ao produzir uma experiência com o futuro, teceu um modo de viver no presente. Um modo que foi atravessado pelas tensões entre os sonhos da tempestade do progresso e do evolucionismo histórico e os sonhos abertos à alteridade do futuro. Tensões das quais as fotografias foram imagens, oferecendo um terreno provisório para essa experiência, para os vestígios de onde habitaram sonhos coletivos e profecias, que seguirão sendo recolocadas em jogo, a “cada nova legibilidade das sobrevivências”.¹⁸⁵ Para Walter Benjamin, “a história da arte é uma história de profecias”, e a tarefa do historiador seria

¹⁸³ Andrade, 1997, p. 62.

¹⁸⁴ Em sua tese 11 sobre o conceito de história, Walter Benjamin joga luz na concepção positivista de trabalho e a contrapõe às “fantasias de Fourier”, tão ridicularizadas, mas que se revelariam tão razoáveis: “Segundo Fourier, o trabalho social bem organizado teria entre seus efeitos que quatro luas iluminariam a noite, que o gelo se retiraria dos polos, que a água marinha deixaria de ser salgada e que os animais predatórios entrariam a serviço do homem. Essas fantasias ilustram um tipo de trabalho que, longe de explorar a natureza, *libera as criações que dormem, como virtualidades em seu ventre*”. Benjamin, 1987, p. 228, grifo nosso.

¹⁸⁵ Didi-Huberman, 2015a, p. 109.

justamente a de decifrá-las, segundo as condições do que cada atualidade dá a ver. “É sempre do futuro que se trata, de fato, e nem sempre de um futuro próximo, nem de um futuro claramente definível. Pelo contrário, não há nada de mais instável numa obra de arte do que esse espaço obscuro e fervilhante do futuro”.¹⁸⁶ Podemos entender, com essas fotografias das janelas, que os futuros que as habitam estão sujeitos a transformações, não estão completamente determinados: o campo de ação possível, os desdobramentos estariam sempre por recomeçar.¹⁸⁷

Neste capítulo, passando por algumas janelas e discursos da época da emergência das fotografias, traçamos o entendimento de que essas imagens não somente se tornam visíveis na ambivalência de sonhos coletivos e individuais, como também são imagens fundamentais para a construção da experiência moderna de tempo onde se dão esses sonhos. Quando a fotografia era uma ideia de futuro, ela participou como sonho nas promessas entre mundo e fotografia, reforçando ideais de progresso, mas também ampliando seus desvios, abrindo espaços ainda a serem pensados. As invenções e os desejos por essas invenções são efeitos: expressões de uma combinação de elementos que as tornaram possíveis; e são também instrumentos: que engendam ainda novas combinações, novos modos de ser e agir, novos pensamentos e conexões. Não foi somente como “uma ideia” que o futuro se infiltrou nas fotografias. No próximo capítulo, mapeamos o sentido de quando a fotografia era uma “enviada ao futuro”, e encontramos na cultura dos fantasmas a expressão de formulações acerca do tempo do porvir.

¹⁸⁶ Benjamin, 2021, p. 242.

¹⁸⁷ Didi-Huberman, 2015a.

2. FANTASMAS SE INFILTRAM — quando a fotografia era uma enviada ao futuro



Daguerreótipo de Louis Jacques Mandé Daguerre, *Boulevard du temple*, atualmente¹⁸⁸

¹⁸⁸ Geimer, 2018, p. 33.

Uma pessoa não familiarizada com o processo [do desenho fotogênico], se informada de que nada disso foi executado pela mão, deve imaginar que se chamou o Gênio da Lâmpada de Aladim. E, de fato, quase se pode dizer que se trata de algo do mesmo tipo. É um pouco de magia realizada: — de magia natural.

William Fox Talbot¹⁸⁹

Em 1842, à medida que a rede ferroviária francesa lentamente começava a implantar suas ramificações, o escritor Paul de Kock propôs uma curiosa metáfora: “Viajar de trem não cansa; é um prazer, um prazer ... você se sente rodando com uma suavidade inconcebível, ou melhor, você não se sente rodando. Dá para ver árvores, casas, aldeias fugindo na sua frente... tudo passa! passa... muito mais rápido do que em uma lanterna mágica... e tudo isso é verdade, você não é o joguete da ótica!... A ferrovia é a verdadeira lanterna mágica da natureza”.

Clément Chéroux¹⁹⁰

A fotografia, escreveu Talbot, é um pouco de magia realizada — magia natural. A ferrovia, propôs Kock, é a lanterna mágica da natureza. Esses dois escritos do século XIX nos dão uma pista do particular apreço da cultura desse século pelas máquinas e pelo sobrenatural. As lanternas mágicas, desde o século anterior, foram um dos principais recursos de divertimento familiar ou social na França e em outros países europeus, e a literatura e a imprensa da época estavam

¹⁸⁹ Carta de Fox Talbot escrita em 1839. Siegel, 2017, p. 101, tradução nossa. No original: “A person unacquainted with the process, if told that nothing of all this was executed by the hand, must imagine that one has at one's call the Genius of Aladdin's Lamp. And indeed, it may almost be said, that this is something of the same kind. It is a little bit of magic realised: — of natural magic.”

¹⁹⁰ Chéroux, 1996, tradução nossa. No original: “En 1842, tandis que le réseau ferroviaire français commençait à déployer lentement ses ramifications tentaculaires, l'écrivain Paul de Kock proposait une curieuse métaphore : "Voyager en chemin de fer ne fatigue pas ; c'est un plaisir, un agrément... on se sent rouler avec une douceur inconcevable, ou plutôt on ne se sent pas rouler. On voit fuir devant soi les arbres, les maisons, les villages... tout cela passe ! passe... bien plus vite que dans une lanterne magique... et tout cela est véritable, vous n'êtes point le jouet de l'optique !... Le chemin de fer est la véritable lanterne magique de la nature.”

impregnadas de referências a elas.¹⁹¹ Nas últimas décadas do século XVIII, havia uma busca por efeitos alucinatórios e fantásticos na literatura, no teatro e nas artes, e imagens mágicas, como as produzidas pelos fantascópios — também conhecidos como fantasmagorias —, um tipo de lanterna mágica, eram uma fonte para tais experiências culturais intensas.^{192,193}

Não faltaram referências à lanterna mágica na literatura publicada na França, para além de Proust, que a menciona logo nas primeiras páginas de *Em busca do tempo perdido*.¹⁹⁴

Apenas para dar uma pincelada nos principais autores que antecederam Proust no uso desse instrumento óptico, tem-se: Jacques René Hébert (*La lanterne magique ou fléau des aristocrate*, 1790 — coleção de 12 gravuras comentadas compondo um panorama da história revolucionária recente, publicado anonimamente), Margaret de Blessington (*La lanterne magique*, tradução para o francês em 1829 de original inglês de 1823), Honoré de Balzac (*La double famille*, 1830, inicialmente intitulado *La femme vertueuse*, renomeado em 1842 — *Uma dupla família* e *A mulher virtuosa*, respectivamente), Xavier Forneret (*“Lanterne magique! Pièce curieuse!”*, conto publicado na imprensa, 1839), Théodore de Banville (*La lanterne magique: Camées parisiens. La comédie française*, 1883 — coletânea de poemas em prosa), Jean Lorrain (*“La lanterne magique”*, conto de *Histoires de masque*, 1900), Paul Margueritte (*La lanterne magique*, 1909), e Alain-Fournier (*Le grand Meaulnes*, 1913).¹⁹⁵

Além dessas ocorrências, há uma lista significativa de almanaques parisienses e jornais semanais com referência à lanterna mágica, além do filme de Georges Méliés, *La lanterne magique*, de 1903. No Brasil, um levantamento feito

¹⁹¹ Persice, 2019, p. 264.

¹⁹² Nead, 2007.

¹⁹³ O fantascópio, popular no final do século XVIII, era uma lanterna mágica equipada com placas de vidro móveis. Era montado sobre rodas (para variar o tamanho da projeção) e utilizado para simular aparições de espíritos. Foram especialmente populares as fantasmagorias produzidas por Étienne-Gaspard Robertson, em adegas subterrâneas de Paris, no final do século XVIII e início do XIX. Andriopoulos, 2014.

¹⁹⁴ Proust, *No caminho de Swann*, 2016a, p. 27. “Para me distrair nas noites em que me julgavam muito infeliz, haviam inventado de me dar uma lanterna mágica, com a qual cobriam minha lâmpada, enquanto esperávamos a hora de jantar; e, à maneira dos primeiros arquitetos e mestres vidraceiros da era gótica, a lanterna substituía a opacidade das paredes por irisações impalpáveis, aparições sobrenaturais multicores, onde eram pintadas legendas como num vitral vacilante e instantâneo. Porém isso fazia aumentar ainda mais a minha tristeza, pois a mudança de iluminação destruía o hábito do meu quarto, graças ao qual, salvo o suplício de me deitar, ele se me tornava suportável. Agora, não o reconhecia mais e sentia-me inquieto, como num quarto de hotel ou de um chalé, ao qual tivesse chegado pela primeira vez ao descer de um trem.”

¹⁹⁵ Persice, 2019, p. 263-264.

nos pedidos de licença para a Câmara Municipal do Rio de Janeiro, de 1830 a 1890, e em anúncios publicados no *Jornal do Commercio* no mesmo período comprova a presença e a popularização de aparelhos e dispositivos ópticos no Brasil do século XIX. Embora muito menos populares que na Europa (afinal, é preciso considerar as grandes diferenças socioeconômicas e culturais), foram encontradas diversas referências ao uso desses instrumentos, como lanternas mágicas, fantasmagorias, cosmoramas, panoramas, estereoscópios etc, em pedidos de licença, assim como em anúncios de venda e de exibição em eventos públicos.¹⁹⁶ No *Jornal do Commercio* de 16 de julho de 1839, um anúncio de venda de uma pessoa escravizada encontra-se logo acima da ilustração de um homem lutando contra monstros, que anuncia uma exibição de fantasmagoria na Rua do Ouvidor, n. 123, no Rio de Janeiro, (“Todas as noites, às 7 ½ em ponto. Continua-se a mostrar as lindas transformações fantasmagóricas, figuras grotescas, retratos, animaes, etc. etc. Entrada 320 réis, crianças 160 réis.”).¹⁹⁷

¹⁹⁶ Miranda da Silva, 2006. Para maiores detalhes dessa investigação, ver a tese de Maria Cristina Miranda da Silva, *A presença dos aparelhos e dispositivos ópticos no Rio de Janeiro do século XIX*.

¹⁹⁷ *Jornal do Commercio*. Terça-feira, 16 de julho de 1839, p. 4, edição 156. Anúncios. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_02&pasta=ano%20183&pesq=%22laterna%20m%C3%A1gica%22&pagfis=11464. Acesso em: 29 out. 2021.



Anúncio no *Jornal do Commercio* de 16 de julho de 1839, p. 4.

Outro anúncio, também de 1839, refere-se à venda de “uma rica fantasmagoria, pelo módico preço de 60\$, e uma coleção de borboletas e insetos raros”.¹⁹⁸ Essa “caótica loja de curiosidades do começo da vida moderna”,¹⁹⁹ “um caos cada vez maior de imagens, mercadorias e estímulos”,²⁰⁰ abarrotada de instrumentos óticos e de novidades nos mais variados campos, sinaliza as novas experiências no campo perceptivo e a composição de um observador que passava a viver experiências que demonstravam a imagem como pertencente ao corpo, como efeito de um corpo que vê e não mais como efeito das leis naturais, “que independiam do corpo humano, contingente e instável”.²⁰¹

Podemos resgatar, assim, através de usos diferenciados desses aparelhos, o tipo de experiência que eles representaram em sua

¹⁹⁸ *Jornal do Commercio*. Quarta-feira, 18 de dezembro de 1839, p. 4, edição 307. Anúncios. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_02&pasta=ano%20183&pesq=&pagfis=12076. Acesso em: 29 out. 2021.

¹⁹⁹ Gunning, 1996, p. 27

²⁰⁰ Crary, 2012, p. 28.

²⁰¹ Ferraz, 2010, p. 25.

própria época: a habilidade de mostrar a construção subjetiva (porque formada no ‘corpo’ do sujeito) da imagem em movimento (fenaquitoscópio e os ‘aperfeiçoamentos’) ou em profundidade (imagens estereoscópicas), e de configurar um observador ao mesmo tempo consciente da ação de olhar e das capacidades ilusórias da imagem.²⁰²

Uma carta escrita por Victor Hugo em 1837 para sua esposa Adèle, detalhando um trajeto de trem, também nos faz ver o enlace entre as máquinas e as novas experiências sensoriais:

Eu me reconciliei com os caminhos de ferro; é decididamente belíssimo. [...] É um movimento magnífico e é preciso tê-lo sentido para dar-se conta. A rapidez é inaudita. As flores à margem do caminho não são mais flores, são manchas, ou então riscas rubras ou brancas; nada de pontos, tudo vira risca; os trigos são enormes cabeleiras amarelas, as luzernas são longas tranças verdes; os vilarejos, os campanários e as árvores dançam e se misturam loucamente no horizonte; de tempos em tempos, uma sombra, uma forma, uma espectro de pé aparece e desaparece como o relâmpago.²⁰³

A respeito dessa carta, Didi-Huberman indica que é preciso lê-la lembrando-se de que Victor Hugo deveria estar rodando a cerca de 15 quilômetros por hora. E que não devemos deduzir que a nova dinâmica das imagens seja resultado unicamente da velocidade da máquina, uma vez que tal dinâmica viria não da velocidade em si mesma, mas do *movimento psíquico da passagem*: “a saber, dos movimentos conjugados entre o mundo visível que passa diante aos olhos e a *energia do olhar* ele próprio: seu desejo de rompante de não mais buscar reconhecer, fixar, mas de abandonar-se mais livremente à fluidez das formas”.²⁰⁴ Portanto, viria de um processo mais amplo de reconfiguração da experiência, da sua modernização — que acontecia justaposta ao desenvolvimento dos transportes mecanizados nas cidades e à invenção de tecnologias de produção e reprodução de imagens e sons. A fotografia, nesse sentido, parece ter sido um refúgio desse mundo que se desfazia diante dos olhos, ao redesenhá-lo em suas formas fixas e prometendo guardá-lo tal como era.

²⁰² Miranda da Silva, 2006, p. 21.

²⁰³ Hugo, 1837 apud Didi-Huberman, 2018, p. 130-131.

²⁰⁴ Didi-Huberman, 2018, p. 131.

De fato, as tecnologias modernas participaram de uma ampla modificação da experiência coletiva: nas primeiras décadas do século XIX, segundo Crary, um novo tipo de observador se delineava concomitantemente a uma ampla reorganização das práticas e dos conhecimentos, produzindo novas percepções.²⁰⁵ O mundo deixava de ser tomado como uma exterioridade objetiva imediatamente apreensível: “quando a produção de imagens pode ser desvinculada de um mundo exterior — fixável, estável, seguro —, desestabilizam-se, no mesmo gesto, as certezas que envolviam tanto o sujeito quanto o objeto da percepção”.²⁰⁶

Ruth Robbins, pesquisadora da era vitoriana (que foi de 1837 a 1901 no Reino Unido), sugere que a explicação para que tantas histórias de fantasmas tenham sido contadas no período e tantos novos fantasmas tenham sido inventados esteja na própria fotografia, assim como na invenção do telégrafo e da luz a gás. A partir de 1840, segundo ela, os fantasmas começaram a fazer barulhos de batidas (como o “tap tap tap” do telégrafo). E a luz a gás, apesar de muito mais estável, se mal ajustada poderia lançar monóxido de carbono no ambiente, o que faria as pessoas alucinarem.²⁰⁷

As alianças entre fotografias e fantasmas são bastante conhecidas nos estudos da imagem.²⁰⁸ São laços que se manifestam de distintas maneiras nos percursos de leitura. Talvez sejam mais conhecidos os fantasmas que nelas já deixaram um rastro mais evidente: a fotografia, que já é ela mesma um rastro (de espaços e tempos, de experiências históricas...), pode abrigar traços visuais que são consequência de uma longa exposição (necessária durante a maior parte do século XIX), assim como indefinições e mistérios provocados intencionalmente ou fruto de acidentes durante seu procedimento de feitura. Nesses casos, os fantasmas são associados a imagens borradas, turvas, enevoadas, imprecisas. Houve também, na segunda metade do século XIX, a cultura de fotografias de espírito. O início dessa atividade costuma ser atribuída ao estadunidense William H. Mumler, que, em 1861, ao fazer um autorretrato e revelá-lo, encontra a presença de um duplo a seu

²⁰⁵ Crary, 2012, p. 13.

²⁰⁶ Ferraz, 2010, p. 26.

²⁰⁷ Robbins, 2013.

²⁰⁸ Sanz; Souza, 2019.

lado. Apesar de ter atribuído o “fantasma” a um acidente, à utilização de uma chapa de vidro já usada, pessoas próximas insistiram na hipótese da aparição de um espírito. Mumler seguiu trabalhando com essa modalidade de fotografia, tendo feito sucesso em Boston (e posteriormente aberto um estúdio em Nova Iorque). A fotografia de espíritos se espalhou pela Europa nas décadas de 1870: “eram tempos de recessão para os estúdios de retratos e os fantasmas eram bons para os negócios”.²⁰⁹

Outro hábito que também tratou de uma aproximação da fotografia com a morte foi o de fotografar pessoas mortas. As fotografias confortavam o luto ao tornar possível guardar uma imagem como objeto, ainda que fosse a imagem paradoxal de uma pessoa já morta, fixada para, de alguma maneira, manter-se viva, como lembrança. Segundo West, na primeira década de sua utilização, “as pessoas estavam mais dispostas a pagar alguns dólares por um daguerreótipo que homenageava a morte de um ente querido do que para comemorar um casamento ou nascimento. A fotografia avançou em um momento em que dois surtos massivos de cólera e tuberculose tornaram a morte palpável.”²¹⁰ Podemos dizer que essas fotografias instauraram relações no cotidiano com a morte, e, ao mesmo tempo que se configuravam como um objeto para que quem morreu fosse lembrado, também lembravam, inevitavelmente, nossa própria mortalidade.

O “fantasma” também foi muito pensado na filosofia e na história das imagens. É conhecido, principalmente nos últimos anos, o trabalho do historiador alemão Aby Warburg. Seus conceitos, como apontou Maria João Cantinho, “são considerados hoje um importante marco na viragem da historiografia, sobretudo aplicada a temas como a fotografia, o cinema e a história de arte”.²¹¹ Seu trabalho de doutorado, apresentado em 1892, *O nascimento de Vênus e a Primavera de Sandro Botticelli*, já apontava para a ruptura que propunha para superar o modelo cronológico e linear que a história da arte tinha como canônico. Um ponto chave de sua busca dizia respeito ao rastreamento das sobrevivências da Antiguidade,

²⁰⁹ Hirsch, 2017, p. 130.

²¹⁰ West, 1996, p. 172, tradução nossa.

²¹¹ Cantinho, 2016, p. 24.

sobretudo do paganismo antigo, na arte do Renascimento italiano. Rastreamento da *Nachleben*, da vida póstuma das imagens, do percurso de sua sobrevivência.

Segundo Agamben, Warburg desloca o ponto central de investigação da história da arte ao não pensar na história dos estilos e da valorização estética, compreendendo que

as soluções estilísticas e formais adotadas a cada vez pelos artistas se apresentam como decisões éticas definindo a posição dos indivíduos e de uma época em relação à herança do passado, e a interpretação do problema histórico se torna, por isso mesmo, um ‘diagnóstico’ do homem ocidental lutando para se curar de suas contradições e para encontrar, entre o antigo e o novo, sua própria moradia vital.²¹²

É nesse sentido que o trabalho de Warburg, sobretudo seu *Atlas Mnemosine*, foi entendido por ele mesmo como “uma história de fantasias para pessoas verdadeiramente adultas”²¹³ ou “uma história de fantasmas para gente grande”, a depender da tradução.²¹⁴ Um trabalho de montagem histórica que, como sugeriu Georges Didi-Huberman e outros autores, pode ser lido ao lado do de Walter Benjamin: ambos pensavam uma historiografia à contrapelo do historicismo e “fizeram da imagem uma questão vital, viva e altamente complexa: um verdadeiro centro nevrálgico, a dobra dialética por excelência da ‘vida histórica’ em geral”.²¹⁵ Warburg propõe um modelo fantasmal da história a partir da reconexão e da aposta no diálogo entre as imagens. A *Nachleben* de Warburg traz consigo a ideia da metamorfose e da mudança das formas, constitui uma dinâmica de forças, que pode transfigurar as formas e fazê-las viverem espectralmente, assombrando épocas seguintes.²¹⁶

Em seu livro *Espectros de Marx*, Derrida propõe uma releitura de Marx, cimentando seu retorno por meio do enfrentamento de seus espectros (Marx como um espectro e também os espectros que existiam para ele). Para Derrida, a noção de espectralidade não diz respeito apenas ao fantasma, mas àquilo que chama de

²¹² Agamben, 2009, p. 135.

²¹³ Agamben, 2009, p. 137.

²¹⁴ Didi-Huberman, 2013, p. 72.

²¹⁵ Didi-Huberman, 2015a, p. 53.

²¹⁶ Warburg, 2015.

lógica espectral: “aquilo que, na nossa experiência, não é nem inteligível, nem sensível, nem visível, nem invisível e que tanto diz respeito à linguagem quanto à telecomunicação”.²¹⁷ Nesse sentido, defende que:

É preciso falar do fantasma, até mesmo ao fantasma e com ele, uma vez que nenhuma ética, nenhuma política, revolucionária ou não, parece possível, pensável e justa, sem reconhecer em seu princípio o respeito por esses outros que não estão mais ou por esses outros que ainda não estão aí, presentemente vivos, quer já estejam mortos, quer ainda não tenham nascido.²¹⁸

Perseguindo essa “convocação”, por meio de um gesto teórico e arqueológico de não renunciar aos fantasmas, à descontinuidade da história, com suas luzes e sombras, procuramos, nas primeiras fotografias e em outras imagens que as contornam, fantasmas de outras experiências. Sentidos nelas entremeados, verdades nelas cristalizadas, os sonhos nelas depositados se tornam, hoje, visíveis para nós, a partir das questões que nelas vemos fermentar.

Em *Fotografia e verdade: uma história de fantasmas*, Margarida Medeiros investigou a função de autenticidade da fotografia, sua propriedade epistêmica associada à verdade, e que, funcionando como “prova”, fundamentou fantasias, sustentou crenças e diversas fantasmatisações.²¹⁹ Buscou “compreender a dimensão pulsional e fantasmática desencadeada por toda e qualquer fotografia, em virtude do poder de convicção que convoca, mesmo que (re)construa, reenquadre, saliente, desoculte ou reinvente a realidade a que é suposta referir-se”.²²⁰ Nesse sentido, propõe a constituição de um circuito de imagens e discursos: um “*arquivo dos fantasmas em torno do automatismo fotográfico*”, utilizando “o termo *fantasma* no sentido da tradição psicanalítica, de Freud e Lacan, que lhe atribui o significado de «uma realização alucinatória do desejo»”.²²¹ Mapeando a positividade dos enunciados produzidos, procurou demonstrar as maneiras como a

²¹⁷ Derrida, 1994b.

²¹⁸ Derrida, 1994a, p. 11.

²¹⁹ Medeiros, 2010, p.8.

²²⁰ Medeiros, 2010, p. 10, grifo da autora.

²²¹ Medeiros, 2010, p. 11, grifo da autora. “Assim, a utilização dos termos *fantasma* e *fantasmático* no contexto deste livro toma-os num sentido essencialmente freudiano. *Fantasmas* sobre o automatismo serão então as formas como o discurso procura usar ideias sobre a imagem automática para repor uma «uma falta originária», conter uma ferida (*trauma*), e, por conseguinte, defender-se de ideias potencialmente angustiantes”. Medeiros, 2010, p. 12, grifo da autora.

fotografia se configurou como garantia epistêmica advinda do fato de ela ser uma imagem “automática”.

Em suma, como bem apontou Tom Gunning,

o fantasma surgiu como uma metáfora poderosa em estudos literários recentes, história cultural e até mesmo teoria política. Um exame de sua história de representação, incluindo os novos dispositivos visuais emergentes, pode aprimorar e renovar essas metáforas.²²²

Em busca de nos aprofundarmos nos emaranhados dessa complexa relação, enfrentaremos os fantasmas que assombraram as fotografias, os que elas criaram, os dos quais talvez tenham se despedido. Mais do que isso, tentaremos apresentar vínculos das fotografias com fantasmas também como uma invocação do futuro. Afinal, uma fotografia enviada para o futuro é também a presença do passado no presente, em quantos presentes esse reconhecimento for possível. E o que é isso se não um fantasma? Nesse sentido, investigaremos a atuação das fotografias na reconfiguração da percepção no século XIX, como ela participou, na época de sua emergência e ao longo do século, de uma experiência fantasmal e as tensões contidas nessa participação.

²²² Gunning, 2007, p. 98.

2.1. Fotografias, mercadorias, fantasmagorias da história moderna



*Trinta Valérios em um sarau.*²²³ Lá estão os músicos, os convidados, o garçom, os fotografados, com seus retratos expostos na parede, e até o busto de uma escultura tem o rosto do mesmo Valério — mas não o mesmo rosto. Na cena dessa fotomontagem, minuciosamente composta, todos os personagens são Valério Vieira, conhecido fotógrafo na cidade de São Paulo por volta do final do século XIX. No microcosmo de uma sala cheia da mesma pessoa, a maioria dos Valérios não se repetem. Entre os espectadores há seis repetidos (portanto doze duplicações, vindas de seis clichês diferentes), intercalados na plateia. Os Valérios estão animados, até as fotografias na parede parecem estar no clima de uma divertida noite. O pianista e o flautista estão concentrados, o cantor interpreta, o violinista e o violoncelista sorriem. É uma imagem de cerca de 1901 e ela tematiza as possibilidades técnicas da fotografia, recupera certo espanto e, trinta vezes,

²²³ Valério Vieira. *Os trinta Valérios*, c. 1901. Acervo FBN.

encarna seu impulso de reprodução, satiriza e dá corpo a uma fantasmagoria que se fez presente nas fotografias da época de sua industrialização.

Para Benjamin, o apogeu da fotografia teria se dado nos primeiros dez anos da sua invenção, justamente os dez anos que precedem sua industrialização. Depois teria vindo o período de decadência, quando “os homens de negócios se instalaram profissionalmente como fotógrafos”.²²⁴ A fotografia começou a se popularizar com as *cartes de visite*, cartões de visita fotográficos que fizeram muito sucesso na segunda metade do século. Foi uma invenção patenteada em 1854 por André Adolphe-Eugène Disdéri e consistia numa câmara com quatro lentes capaz de fazer oito retratos em apenas uma chapa de vidro. Cada cartão media cerca de 11,4 x 6,4 centímetros. Segundo Batchen, a “representação de si mesmo e da família era considerada um sinal de sucesso financeiro e social, e de reputação moral e intelectual”.²²⁵ A partir daí, as fotografias puderam circular entre amigos, familiares e colecionadores, e foi nessa mesma época que se consolidou o hábito dos álbuns fotográficos. As composições de Valério encenaram possibilidades inventivas da fotografia, ao mesmo tempo em que tematizaram sua reprodutibilidade e seu caráter de mercadoria, assim como uma homogeneização de costumes (é provável que, na fotografia de um sarau realizado à época, trinta homens diferentes também fossem muito parecidos entre si, com o mesmo corte de cabelo, bigode e roupas). Em um cartão de visita de 1903, o fotógrafo compôs a imagem de um buquê em que a maioria das flores era uma cabeça de Valério. Cerca de quarenta cabeças em um cartão de visita a ser distribuído para seus clientes, com a seguinte inscrição “1903/ O Valerio aos seus freguezes / Querendo mostrar gratidão, / Da-lhe o rosto de mil formas / Que é espelho do coração./ Boas festas”.²²⁶

Para Benjamin, “nos primeiros tempos da fotografia, a convergência entre o objeto e a técnica era tão completa quanto foi sua dissociação, no período de declínio”.²²⁷ Nesse período de declínio, essa convergência, o espanto da semelhança

²²⁴ Benjamin, 1987a, p. 97.

²²⁵ Batchen, 2009, p. 82.

²²⁶ Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra6836/sem-titulo>. Acesso em: 28 dez. 2022.

²²⁷ Benjamin, 1987a, p. 99. Essa convergência entre objeto e técnica era uma correspondência de olhares, uma duração: encontro entre a demora necessária necessária para a fixação da imagem à época e a expectativa do fotografado.

e da “nitidez insólita dos primeiros daguerreótipos”²²⁸ dá lugar à sua incessante reprodução e consumo. Com tal ruptura sistêmica, as semelhanças teriam se tornado irrelevantes e as fotografias passam a se difundir como mercadorias, como moeda social (e o trabalho de Valério Vieira, ao figurar o caráter comercial da fotografia, pode ser visto como uma imagem exemplar dessa dinâmica). De acordo com Batchen, a descrição feita por Marx acerca dos processos de mercantilização seria especialmente apropriada para a *carte de visite*. Uma consequência de um sistema em que as relações sociais incorporadas ao processo de produzir uma mercadoria (e trocá-la por dinheiro para que outra pessoa possa consumir) ficam ocultadas, inseridas na lógica do mercado. É o fetichismo da mercadoria, o estabelecimento de uma relação social coisificada entre as pessoas, que expressa uma forma fantasmagórica:

Essa forma é “fantasmagórica” porque a mercadoria passa a ser investida de poderes sobrenaturais além de sua capacidade de entrega. Como Paul Wood explica o processo: “a mercadoria se torna um poder na sociedade. Em vez de um valor de uso para as pessoas, assume poder sobre as pessoas, tornando-se uma espécie de deus a ser adorado, procurado e possuído. E em um movimento reverso, conforme a mercadoria, a coisa, torna-se personificada, então as relações entre as pessoas tornam-se objetificadas e semelhantes” (Wood 1996: 263-4). *A carte de visite* é uma forma de mercadoria particularmente distinta porque o que está sendo trocado são fotos de pessoas. **A pessoa que está sendo fotografada se torna uma coisa, uma imagem, e então essa coisa é vendida, trocada e consumida.**²²⁹

Uma “curiosa presença dissolvente” pairou sobre o século XIX, materializada como metáfora em fachos de luz que, em vez de iluminar, obscureciam as coisas. A fantasmagoria refere-se a um brilho que circunda a sociedade que produz mercadorias e habita a cultura com um brilho sedutor, enfeitiçado, capaz de apagar o valor de troca das mercadorias, ofuscar seu caráter utilitário, encobrir as relações sociais e de exploração que o capitalismo produz.

Tal como sugerido por Marx em sua famosa tese sobre o fetichismo da mercadoria, na sociedade capitalista, as mercadorias constituem, a um só tempo, objetos materiais e representações de processos materiais, que elas tanto abstraem quanto ocultam. Esses

²²⁸ Benjamin, 1987a, p. 95.

²²⁹ Batchen, 2009, p. 87, grifo nosso.

processos são o trabalho humano que as produziu. Como consequência, as mercadorias ocupam um lusco-fusco epistemológico que Benjamin veio simbolizar nos fachos de meia-luz perpassando as arcadas (um dos locais privilegiados de exibição da Monarquia de Julho). Elas contam com uma curiosa presença dissolvente que tanto Benjamin quanto Marx denominaram “fantasmagórica”.²³⁰

O caráter fetichista da mercadoria — essa comoção diante dela, esse novo agenciamento das emoções — ganha uma espécie de corpo fantasmagórico, que adere à subjetividade como imagem do desejo coletivo, como sonhos de consumo inconscientes de si: os consumidores imaginavam seu mundo dos sonhos de mercadoria como exclusivamente pessoal e vivenciavam sua participação na coletividade apenas em um sentido isolado e alienante, como se fossem um componente anônimo da multidão.²³¹

Como apontou Aléxia Bretas, com Benjamin, as fantasmagorias da história se materializaram no espaço-tempo da Paris do século XIX:

1. em construções arquitetônicas como as passagens cobertas, os grandes magazines, as exposições universais e os museus de cera;
2. nas novas tecnologias da imagem como os fantascópios, os panoramas, os dioramas, a fotografia e o cinema;
3. na própria topografia da grande metrópole *dépaysée*;
4. ou ainda no caráter fetichista da mercadoria cultuado pelo reclame e pela moda.²³²

Tal enumeração, certamente, deve ser vista de maneira conectada, como elementos de uma teia de práticas que se interligam e se encadeiam em vários sentidos. Para Walter Benjamin, entram no universo de uma fantasmagoria, como efeito da representação coisificada da civilização, as novas formas de vida e as novas criações de base econômica e técnica, ocorridas no século XIX. “Tais criações sofrem essa ‘iluminação’ não somente de maneira teórica, por uma transposição ideológica, mas também na imediatez da presença sensível. Manifestam-se enquanto fantasmagorias”.²³³

As exposições universais, para Benjamin, inauguram uma fantasmagoria na qual o sujeito entrava para se divertir, apresentando-se como lugares de peregrinação ao fetiche da mercadoria. A fantasmagoria da cultura capitalista

²³⁰ Cohen, 2004, p. 259.

²³¹ Buck-Morss, 1989, p. 260.

²³² Bretas, 2017, p. 163.

²³³ Benjamin, 2018, <Exposé de 1939>, p. 72.

teria alcançado seu desdobramento mais *brilhante* — portanto com mais capacidade de ofuscar — na exposição universal de 1867. As construções arquitetônicas, as exposições universais, as novas tecnologias, a nova topografia “desorientada” e o caráter fetichista da mercadoria compõem um mesmo solo de práticas e discursos, partem de um regime de verdade e de visibilidade em comum, que possibilitou a ampliação do alcance do “fantasma”.

O fantasmagórico é uma presença incompleta, dissolvente, uma experiência estética no mundo material e simbólico ditada pelas mercadorias, e da qual a fotografia participa como elemento central:

não apenas na nova economia da mercadoria, mas na reorganização de todo um território no qual circulam e proliferam signos e imagens, cada um deles efetivamente separado de um referente. As fotografias podem ter algumas semelhanças aparentes com tipos mais antigos de imagens, como a pintura em perspectiva ou desenhos feitos com o auxílio de uma câmara escura, mas elas participam de uma imensa ruptura sistêmica que torna insignificantes essas semelhanças. **A fotografia é um elemento de um novo e homogêneo terreno de consumo e circulação, no qual se aloja o observador.** Para entender o “efeito fotografia” no século XIX, é preciso vê-lo como componente crucial de uma nova economia cultural de valor e troca, não como parte de uma história contínua da representação visual.²³⁴

Segundo Crary, fotografia e dinheiro teriam sido formas mágicas capazes de instituir “um novo conjunto de relações abstratas entre indivíduos e coisas” e de impor tais relações como sendo o real. Ou seja, participaram de uma nova composição material, temporal e simbólica do mundo, constituindo experiências fantasmagóricas. Ela consolida a posição de um observador *flâneur*: um “consumidor móvel de uma sucessão incessante de imagens ilusórias semelhantes a mercadorias”.²³⁵

Falamos aqui de uma fantasmagoria cujos poderes encobrem as relações sociais produzidas pelo capitalismo e, no âmbito das fotografias, ainda transforma a imagem da pessoa fotografada em uma coisa que será consumida. Ao adotar o modelo da produção em massa, a produção das *cartes de visite* teria transformado a produção de fotografias de artesanato em indústria. Em estúdios grandes era

²³⁴ Crary, 2012, p. 22, grifo nosso.

²³⁵ Crary, 2012, p. 29.

possível fazer cerca de duzentas sessões por dia, e para que essa produção fosse possível, uma divisão de trabalho precisava ser instituída, além da contratação de mão de obra barata para tarefas como revelar, imprimir e cortar. “Essa visão industrial foi traduzida em termos estéticos por meio da padronização de pose, formato e qualidade de impressão que caracterizaram o típico retrato *carte de visite*.”²³⁶ Ainda, segundo Batchen, essa padronização marcaria a modernidade das *cartes de visite* como um agente visual do capitalismo.

2.2. Presenças de ausências, assombros do futuro do passado

Minha querida Srta. Mitford, você sabe alguma coisa sobre essa invenção maravilhosa do momento, chamada Daguerreótipo? — isto é, você já viu algum retrato produzido por meio dele? ... Pense em um homem sentado ao sol e deixando seu fac-símile, em toda sua plenitude de contorno e sombra, estampado sobre uma placa, ao final de um minuto e meio! — A desencarnação mesmérica dos espíritos deixa uma impressão menos fantástica. (...) [Estou] ansiosa para ter um memorial desses de cada Ser querido por mim no mundo. Não é apenas a semelhança que é preciosa em tais casos — mas a conexão, e a sensação de proximidade em relação à coisa... o fato de a própria sombra da pessoa deitada ali ter sido fixada para sempre! — É a própria santificação dos retratos, eu acho — e não é de forma alguma monstruoso para mim dizer aquilo contra o que meus irmãos clamam tão veementemente... que eu preferiria ter um desses memoriais de alguém que eu amava profundamente a ter a obra do mais nobre artista. Eu não digo isso em respeito (ou desrespeito) à Arte, mas pelo amor de Deus. Será que você vai entender?

Elizabeth Barrett Browning²³⁷

²³⁶ Batchen, 2009, p. 88-89.

²³⁷ Di Bello, 2007, p. 88, tradução nossa. No original: “My dearest Miss Mitford, do you know anything about that wonderful invention of the day, called the Daguerrotype? — that is, have you

Infelizmente, esse fantasma, foi ele mesmo que avistei quando, ao entrar no salão sem que minha avó estivesse avisada do meu regresso, a encontrei lendo. Eu estava ali, ou melhor, ainda não estava, pois ela não o sabia e, como uma mulher que a gente surpreende no ato de fazer um trabalho que esconderá ao entrarmos, estava entregue a pensamentos que jamais havia mostrado diante de mim. De mim — por esse privilégio que não dura e em que temos, durante o breve instante do regresso, a faculdade de assistir bruscamente à nossa própria ausência — não havia ali senão o testemunho, o observador, de chapéu e capa de viagem, o estranho que vem tirar uma foto dos lugares que nunca mais há de ver. O que se fez em meus olhos, mecanicamente, quando avistei minha avó, foi mesmo uma fotografia.

Marcel Proust²³⁸

Uma carta escrita pela poeta inglesa Elizabeth Barrett Browning em 1843 para Mary Russell Mitford, escritora e dramaturga, pode nos transportar para o espanto provocado pelos daguerreótipos, a ponto de as manifestações espíritas, também populares à época, parecerem menos fantásticas para ela. Nada lhe parecia ser mais surpreendente que a cópia, em toda sua plenitude de contorno e sombra, após um minuto e meio, de um homem sentado ao sol. A fotografia parecia fundar uma nova experiência de presença, deslocando as tramas de afeto e memória, ao fixar e fazer ser possível guardar “a própria sombra da pessoa”. Elizabeth Browning escreveu querer ter um retrato de cada ser querido por ela,

seen any portraits produced by means of it?... Think of a man sitting down in the sun and leaving his fac simile in all its full completion of outline and shadow, stedfast on a plate, at the end of a minute and a half! — The Mesmeric disembodiment of spirits strikes one as a degree less marvellous. [I am] longing to have such a memorial of every Being dear me in the world. It is not merely the likeness which is precious in such cases — but the association, and the sense of nearness involved in the thing... the fact of the very shadow of the person lying there fixed for ever! — It is the very sanctification of portraits I think — and it is not at all monstrous in me to say what my brothers cry out against so vehemently,... that I would rather have such a memorial of one I dearly loved, than the noblest Artist's work ever produced. I do not say so in respect (or disrespect) to Art, but for Love's sake. Will you understand?”.

²³⁸ Proust, *O caminho de Guermantes*, 2016b, p. 113.

como memorial, lembrança. Reconhecendo sua empolgação, ela pergunta à amiga ao final: “Será que você vai entender?”.

Na passagem de *Em busca do tempo perdido*, também apresentada na epígrafe, Proust escreveu a respeito de uma sensação de vertigem do narrador ao ver a avó: ele tinha regressado à casa e encontrado sua avó lendo, sem que ela ainda o visse: uma experiência, segundo ele, de assistir à própria ausência, uma vertigem especialmente fotográfica. E foi isto o que ele viu, uma fotografia. Viu também o fantasma da fotografia, o fantasma da avó separada dele, que explicitava a presença de uma distância da qual ele não poderia escapar. Notemos que ele descreve uma fotografia sem que para isso tenha utilizado uma câmera ou visto a imagem em sua materialidade, fixada em um papel fotográfico. O que Proust descreve é “certo estado da imagem que se realizava quando, bruscamente, a presença se dava em modo de ausência”.²³⁹ Ao intuir uma fotografia ao testemunhar a avó lendo, esse estado da imagem ganha um sentido de experiência, um breve instante que talhou o tempo sucessivo e abriu-se aos ventos de um rodaminho temporal, aprofundado. O narrador, diante dessa distância irremediável, “observa sua avó como um estranho, condição que, no entanto, lhe permite viver uma intimidade nunca antes possível”.²⁴⁰ Ele estava ali, mas ainda não estava, era também um fantasma, no privilégio de um instante capaz de interromper o sentimento de uma sucessão de instantes, de o fazer perceber um átimo da vida como fotografia.

Tanto a fotografia de Proust quanto as que Browning desejava ter de cada pessoa que amava são imaginadas. Não são experiências diante da materialidade de uma fotografia feita e revelada, mas são vividas dentro da impressão de um estado fotográfico, o que evidencia uma percepção constituída historicamente, um paradoxo inaugurado pela fotografia: “o elo entre a realidade de suas presenças e o irremediavelmente perdido — o desaparecimento inevitável de Proust e de sua avó”.²⁴¹ E também o desaparecimento das pessoas queridas, a distância inexorável entre Browning e as sombras com as quais sente uma conexão.

²³⁹ Sanz, Souza, 2022, p. 165.

²⁴⁰ Sanz, Souza, 2022, p. 165.

²⁴¹ Sanz, Souza, 2022, p. 166.

Mais impressionante que a fugacidade de uma revelação espírita, a fotografia teria criado seus próprios fantasmas. O período de desenvolvimento dos fantasmas na cultura coincide com a emergência e a popularização da fotografia, com essa possibilidade de armazenar a sombra de uma pessoa, de modo a marcar, inequivocamente, a presença de alguém, ao mesmo tempo em que desenha sua inevitável ausência. Como descreveu Browning, não é simplesmente a semelhança que é preciosa, mas a proximidade da sombra, a familiaridade daquele traço, o reconhecível contorno da pessoa querida para o qual passa a ser possível recorrer, na ameaça de qualquer saudade. Ou, para o narrador de Proust, a visão da própria ausência e o fantasma da distância (“uma distância em modo de proximidade”)²⁴² permitiram que visse as faces da avó significarem “o que havia de mais delicado e permanente em seu espírito”. Era enfim uma fotografia o que ele vira, uma experiência de duração, um aturdimento temporal, um lançamento ao futuro.

A fotografia criou o arranjo de as pessoas terem diante de si a materialização de uma ausência (seja de si, de outra pessoa, de um lugar, de um tempo, de uma atmosfera), ou seja, a experiência da presença de uma ausência — o que tem estreita relação com os fantasmas, que aparecem como narrativa dessa alucinação. Ao produzir uma nova relação com a morte, a fotografia possibilita, pela imagem, a presentificação de quem já morreu, “a restituição de uma potência de vida que se produz na relação do vivo com os restos daquele que morre”.²⁴³ Nesse contexto, os fantasmas se consolidaram como tema, como “imagem” de uma subjetividade em travessia, diante das novas possibilidades nas maneiras de imaginar, sonhar, lembrar, esquecer etc.^{244,245}

Talvez não seja possível deixar de tratar de *A câmara clara*, de 1977 (texto que, segundo Lissovsky, teria sido, com o tempo, reduzido a um pequeno número de citações, tendo perdido sua multidimensionalidade).²⁴⁶ Roland Barthes o escreveu diante de um espanto já à época inatual, e que pode enriquecer nossa

²⁴² Sanz, Souza, 2022, p. 165.

²⁴³ Santos, 2015, p. 10

²⁴⁴ No livro *Aparições espectrais*, Stefan Andriopoulos investiga as convergências do espectral com várias mídias e campos de discurso (filosófico, científico, literário, espírita) entre 1750 e 1930.

²⁴⁵ Ferraz, 2010.

²⁴⁶ Lissovsky, 2021.

leitura a respeito dos fantasmas da fotografia. Trata-se do espanto pelo “isso foi”, do delírio das fotografias que cumprem o destino de provocar “o mistério simples da concomitância entre passado e real”.²⁴⁷ A força do “isso foi” não estaria meramente no fato de se ter estado lá, mas no reconhecimento de uma coincidência, que o narrador Barthes não encontra nas fotos comuns da mãe, apenas em uma fotografia sépia empalidecida, em que mal dava pra ver duas crianças de pé, na extremidade de uma pequena ponte de madeira em um jardim de inverno com teto de vidro. Na Fotografia do Jardim de inverno encontra sua mãe num brusco despertar fora da semelhança. Mas ali, o ser amado coincide com ele mesmo, depreende um ar que ele via costumeiramente no rosto de sua mãe.

Diante da concomitância entre passado e real, da distorção entre certeza e esquecimento, Barthes reúne algumas fotografias que o haviam pungido, e procura nelas entrar loucamente, abraçando a alucinação do que está morto, do que vai morrer. Seu olhar é uma retenção pra dentro. Virtualmente louco; é efeito de verdade e de loucura.²⁴⁸ Costurando novas ambivalências, entende que a fotografia “inaugura uma nova forma de alucinação, imagem louca, com *tinturas* de real”.²⁴⁹

De certa maneira parece dizer: que possamos então, de forma individual e partilhada, temperar a alucinação, não recusar o espanto, as tinturas desse real louco, passado, que a fotografia funda. Não desatar esses nós, mas fazer a letra do tempo voltar a uma consciência amorosa e assustada. A fotografia que lhe interessa para ir em busca da Fotografia (com letra maiúscula) é uma imagem inclassificável, que testemunha a inevitabilidade da mãe, da vida, da morte.²⁵⁰ Parece dizer, ainda, que o espanto diante de uma imagem pode ser um sobressalto, com o qual montaremos (ou teremos a potência de montar) uma história descontínua, costurada por desvios e acontecimentos não progressivos. De seu presente, no caldo de tantos caminhos teóricos, Barthes desenhou seu objeto teórico por meio de uma maneira muito original de olhar para ele. Uma maneira de estender a magia que tanto via na fotografia. Imagem viva de uma coisa morta ou

²⁴⁷ Barthes, 2018, p. 71.

²⁴⁸ Barthes, 2018, p. 93.

²⁴⁹ Barthes, 2018, p. 96, grifo do autor.

²⁵⁰ Conta Ronaldo Entler que, numa referência a *Em busca do tempo perdido*, Barthes cogitou chamar a *Câmara Clara* de *Em busca da fotografia*. Entler, 2020, p. 170.

imagem morta de uma coisa viva, a fotografia encarnaria uma ausência, uma impossibilidade, um fantasma raro — que não propõe uma leitura universal, senão a abertura de um campo teórico ensaístico para se pensar as fotografias, um modo de vínculo afetivo e teórico que expande os trajetos do pensamento e da experiência com as imagens.

Também Benjamin havia ressaltado a sutileza desses fantasmas que apresentaram como algo de estranho e de novo que teria surgido com a fotografia. São rastros do que se perdeu e não se silenciou reclamando com insistência os nomes de quem ali viveu, passou, morou, respirou, amou... E que não estão “figurados” por borrões e névoas; pelo contrário, nesse caso “a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós”.²⁵¹ Rastros que são indícios de uma realidade que chamuscou a imagem, e que parecem ser mais “mágicos” quanto mais perfeita tiver sido técnica. Magia que se daria por uma espécie de perplexidade e estranheza, de quando se mergulha na imagem e se aprofunda na experiência de sua temporalidade delirante, de sua plasticidade tão familiar e tão distinta que nos obrigaria a olhar para trás submersos em tempos sobrepostos:

Indícios de um futuro possível, mas que nos obriga a olhar para trás. (...) “Mergulhar” numa imagem significa também, portanto, uma experiência de temporalidade que interrompe o fluxo “cronológico” ou “mecânico” do tempo, onde tanto o presente quanto o possível futuro estão, conjuntamente, implicados nesse “olhar para trás”.²⁵²

Dessa maneira, podemos entender a fotografia como uma peça, ou, ainda, como uma imagem exemplar da construção de uma nova experiência entre presença e ausência, da qual ela é mediadora. O que ela faz, com sua heterogênea força fantasmal, é diferente do que as imagens produzidas anteriormente faziam, estabelecendo perspectivas particulares, mobilizando e reconfigurando afetos, angústias e imagens de desejo:

Assim como a técnica mostra a natureza em uma perspectiva sempre nova, assim também, no que toca ao homem, ela mobiliza de formas sempre variadas seus mais primitivos afetos, angústias e imagens de desejo. [...] A face atraente e ameaçadora da história primeva aparece claramente para nós nos primórdios da técnica, no

²⁵¹ Benjamin, 1987a, p. 94.

²⁵² Chaves, 2003, p. 183.

estilo de morar do século XIX; naquilo que está temporalmente mais próximo de nós, essa face ainda não se revelou. Ela aparece mais intensamente na técnica [...] do que em outros domínios. É por isso que fotografias antigas — diferentemente do que acontece com gravuras antigas — possuem algo de espectral.²⁵³

Cada tecnologia da imagem é fruto e também produtora de condições de visibilidade. Nesse processo, cria, concomitantemente, condições de invisibilidade. Cada tecnologia também produz, provoca, programa contingências específicas, imprevistos próprios.²⁵⁴ A experiência fantasmal como experiência histórica teve uma contribuição fundamental das técnicas de produção de imagens, principalmente da imagem fotográfica e da possibilidade de gravar e reproduzir sons. As tecnologias modernas, para além da fotografia, inventaram novos fantasmas, como apontou Derrida:

a experiência dos fantasmas não está ligada a uma época passada da história, à paisagem dos castelos escoceses etc, mas era, ao contrário, acentuada e acelerada pelas técnicas de que dispomos hoje, como o cinema, a televisão, o telefone. Essas técnicas vivem, de certa maneira, de uma estrutura fantasmática. (...) A partir do momento em que a primeira percepção de uma imagem está ligada a uma estrutura de reprodução, estamos lidando com algo fantasmático.²⁵⁵

Fantasmas que não podem ser exatamente definidos, são furtivos e sua aparição não está no terreno de uma história contínua, explicada por causas e efeitos. Eles se apresentam numa indiscernibilidade capaz de fermentar campos de leitura, sobretudo temporais, e possibilitar outras montagens da história.²⁵⁶ Nesse sentido, “Garantir espaço à espectralidade é alimentar as possibilidades de constituição histórica”.²⁵⁷

²⁵³ Benjamin, 2018, p. 666 [N 2a, 1].

²⁵⁴ Geimer, 2018.

²⁵⁵ Derrida, 2012, p. 362.

²⁵⁶ “O termo “espectros”, em Derrida, está ligado à ideia de *hantologie*, ou *espectralologia*, que se opõe à ontologia binária do ser, uma das grandes faces do pensamento derridiano. Em *Espectros de Marx* a proposta é ir além da ontologia, pensando aquilo que nunca se faz inteiramente presente, mas na forma de rastro. A imagem desubstancializada é, então, a do espectro. A indecidibilidade derridiana (nem isto, nem aquilo) visa eliminar de vez os binômios metafísicos, e por isso a fantasmologia, que opera nas inconsistências do real, se opõe à ontologia. Ou seja, o espectro se encontra no terreno do indecidível, numa espécie de aparição inaparente, pois ele não está nem vivo, nem morto.” Dias, 2017, p. 46.

²⁵⁷ Marin, 2020, p. 170.

Na primeira metade do século XIX, só era possível, por meio da fotografia, ver de maneira fantasmal o cotidiano encarnado nos corpos. Naquela de Niépce, feita entre 1826 e 1827, assim como na de Talbot (de 1835), de Comte (de 1840) e de Florence (de 1833), não vemos corpos na imagem, mas seria possível entrevê-los em uma espécie de exercício de imaginação: vemos porque não os vemos, reconhecemos seu indício no gesto de expor uma chapa à ação do fluido luminoso por horas, no trabalho laborioso de testar substâncias, medi-las, deixá-las repousar. Nessa época cada fotografia era, como apontou Frade, “um combate travado a custo contra o tempo e contra o clima e, nos primeiros retratos, contra a própria humanidade do modelo”.²⁵⁸ Nessas imagens, os fantasmas talvez ali estejam de modo mais precário, sendo possível recuperá-los a partir de um gesto atual de demora diante das imagens e de suas histórias. Na imagem feita por Daguerre, em 1839, já há um corpo bastante visível, e muitos outros vagando, irreconhecíveis, misturados à paisagem. Nesse caso, o longo tempo de exposição necessário e os movimentos da rua criaram a imagem de um rastro, de alguém que ali esteve a engraxar sapatos, ao passo que nas outras imagens, como o tempo de exposição era ainda maior, a paisagem restava vazia. Nas duas situações, a experiência da presença de uma ausência ganha materialidade, ressaltando e atualizando, a cada olhar, um vazio que se via cheio, traços do que por ali passou e também desejos em jogo. Essas novas imagens acrescentam uma brecha para algo sobreviver, ainda que precariamente, numa instabilidade (e mistério) que se aproxima à dos fantasmas.

Porque as fotografias são esta condensação de tempo, nunca estão inteiramente no passado ou no presente. São seres que habitam o limiar entre passado e presente, entre vivo e morto, exatamente como os fantasmas. E são, como os fantasmas, seres instáveis, simultaneamente sincrônicos e diacrônicos. Estão aqui e agora, conosco, e no mesmo momento, nos fornecem o testemunho da nossa irremediável diferença em relação ao que foi”.²⁵⁹

Nas fotografias das primeiras décadas, *o que foi* não está condensado como em um instantâneo, mas em minutos ou até horas impregnadas de imagens, gestos, expectativas. Se toda fotografia é uma sobrevivente — um espessamento de tempos

²⁵⁸ Frade, 1992, p. 64.

²⁵⁹ Lissovsky, 2011, p. 9.

sobrevivente de um naufrágio, como elaborou Lissovsky —, guarda em si “a difícil pergunta sobre o propósito de sua sobrevivida, a pergunta sobre o que nela, a despeito de tudo o que passou, ainda será”.²⁶⁰ Sobreviver significa manter a chance de o fantasma da fotografia ser reconhecido, o fantasma dos futuros que foram sonhados, o fantasma de sua legibilidade fluida, que faz com que se apague ou se ilumine, a depender da época. Sobreviver, então, significa manter a possibilidade de ter reconhecido o lugar onde inflama a imagem, sem apaziguar seus fantasmas, suas condições de existência, sua interrupção, sua possibilidade de diferença. É também o que parece anunciar Rancière: “dar às imagens sua consistência própria é justamente lhes dar a consistência de quase-corpo que são mais que ilusões, menos que organismos vivos”.²⁶¹

Das janelas (como nos detivemos no primeiro capítulo), as fotografias ainda não cesuravam o tempo, não fixavam exatamente o que se via em um instante, mas já eram uma confluência dos tempos, inaugurando um imageamento, a possibilidade de transformar o presente em uma imagem passada e futura — em um morto-vivo. As fotografias fundam estados da imagem assim como novos problemas de memória, com outras configurações nas texturas da lembrança e do esquecimento, com a formulação de uma presença que se dá em forma de ausência. As vistas das janelas, os telhados e construções, a avenida do *Boulevard du temple*, o jardim do Paço Imperial estavam lá, naquele dia, durante aquelas horas ou minutos. Quando os vemos, na fotografia, sabemos se tratar do recorte de uma visão do passado, atualizada no presente. Vemos, a cada vez, fantasmas que as contornam, e podemos perguntar a respeito das histórias de suas manchas, dos contos de fada ou pesadelos que as rodeiam, ou ainda sobre “o instante mágico em que uma maldição finalmente se desfaz e o mundo se manifesta, erguendo-se como uma entidade fantasmagórica”, se recuperarmos o escrito de Sugimoto.²⁶² A emergência da fotografia teria apresentado o mundo como entidade

²⁶⁰ Lissovsky, 2011, p. 8.

²⁶¹ Rancière, 2015, p. 200.

²⁶² Sugimoto, 2019, p. 86. Cf. nota 61.

fantasmagórica — ou o transformado em um arquivo de imagens, como pensou Hans Belting.²⁶³

Além desse aspecto fantasmal decorrente de um abismo na percepção do tempo, segundo Pedro Miguel Frade, essas primeiras fotografias eram imagens, se não exatamente de um fantasma, de uma figura do espanto (como pudemos ver no capítulo anterior, a partir dos relatos de inventores e entusiastas da nova imagem, assim como na carta escrita por Browning):

Na verdade, não eram apenas as suas invisibilidades que faziam das primeiras fotografias — aquelas em que ver, de certa maneira, não era ainda *rever* — *figuras do espanto*. Mentir-se-ia, também, ao pretender que elas o eram apenas porque se faziam sozinhas, porque nelas a natureza, assumindo sem sobressaltos o trabalho da sua própria representação, graciosamente se oferecia em imagem aos olhos dos homens do século fotográfico. Não. Um outro foco dos espantos da nova técnica tinha precisamente que ver com o facto de que, de entre todas as potências naturais, a fotografia assegurava um controlo maravilhoso sobre a mais nobre, sobre aquela que desde sempre fora reputada como divina: *força do sol* ou, se o preferirmos, o poder da *luz*.²⁶⁴

Ao “servir” como pouso para a imagem, um acampamento provisório e sempre contingente, as fotografias das janelas são também janelas para novas imagens do mundo. E, assim também, para uma nova visibilidade dos fantasmas: seja pelo espanto do uso do sol, pela inscrição de um paradoxo no tempo, pela brecha de as imagens vagarem e repousarem em decursos imprevistos de tempos. Além disso, a materialidade dessas primeiras fotografias continuou a ser modificada. Sua durabilidade não foi garantida, tendo as fotografias de Florence e muitas vistas de Daguerre deixado de existir, fazendo com que as pesquisas no campo da fotografia sejam hoje baseadas em reproduções ou relatos.

A imagem do daguerreótipo do *Boulevard du temple* abre este capítulo. Ela é a imagem em seu estado atual, coberta por manchas e sombras depositadas pelo tempo. De certa maneira, seu estado atual evoca os experimentos da época de sua emergência, quando, repletas de manchas e imperfeições, faziam convites para um

²⁶³ “A fotografia transforma o mundo num arquivo de imagens. Corremos atrás dele como de um fantasma e, no entanto, possuí-mo-lo só nas imagens a que ele desde sempre se esquivou. Também as imagens fotográficas persistem como lembranças mudar do nosso olhar efêmero e passageiro. Animamo-las só quando recorreremos às nossas próprias memórias”. Belting, 2014, p. 273.

²⁶⁴ Frade, 1992, p. 71, grifos do autor.

mundo de sonhos ou pesadelos. A conhecida imagem à qual temos acesso hoje é fruto de uma reprodução feita por Beaumont Newhall em 1936 a partir de uma fotografia preto e branca.²⁶⁵ O famoso daguerreótipo do *Boulevard do temple* foi presenteado por Daguerre ao rei da Baviera em 1839 montado em um tríptico, sendo duas vistas do *Boulevard du temple* (às oito horas da manhã e ao meio dia) e uma natureza morta. Após a morte do rei, em 1868, os daguerreótipos passaram a compor a coleção do Museu Nacional da Baviera. Parte da coleção do museu foi transferida durante a Segunda Guerra e, sem cuidados de conservação, tais imagens ficaram severamente danificadas. Quando entregues ao Museu de Fotografia de Munique, as imagens já sofriam de grave oxidação. Uma tentativa de limpar as placas na década de 1970 terminou por apagar seu conteúdo.

Portanto, a fotografia mais famosa de Daguerre assombra os trabalhos na história da fotografia como uma imagem fantasma. As reproduções que garantem sua sobrevivência obscurecem o fato de que esta visão inicial de uma avenida em Paris há muito foi engolfada pela escuridão.²⁶⁶

É curioso o quanto essa imagem oxidada é rara, ao contrário de sua reprodução (feita em 1936). O pesquisador Peter Geimer a publicou em seu livro *Inadvertent images*, mas tantos e tantos outros estudos que tratam desse daguerreótipo não a mostram em seu estado atual, parecendo ofuscar o percurso de sua sobrevivência. No entanto, com a irrefutabilidade de seus fantasmas, a imagem continua assombrando a história, fazendo-nos interpelá-la e perguntar o que a fez sobreviver até aqui, o que a faz nos olhar de volta, a despeito de tantas chances de desaparecimento e esquecimento. O fantasma da desapareção rondou as primeiras décadas após o anúncio oficial da fotografia. As 24 impressões originais de Talbot, publicadas em seu *Lápis da natureza*, também estão desbotadas e irreconhecíveis. Após a introdução da impressão em papel albuminado na década de 1850, com a qual se esperava conseguir uma superfície homogênea e uniforme, notou-se que as fotografias desbotavam e amarelam inesperadamente. Na Inglaterra, em 1855, foi criado o “*Fading Committee*” (Comitê de desvanecimento, em tradução livre) para

²⁶⁵ Gunthert, 2017.

²⁶⁶ Geimer, 2018, p. 31, tradução nossa. No original: “*So Daguerre’s most famous photograph haunts the standard works on the history of photography as a phantom image. The reproductions that ensure its survival (...) obscure the fact that this early view of a boulevard in Paris has long been engulfed by darkness*”.

que se investigasse as razões de apagamento das fotografias e se encontrasse um meio de pará-lo. Em Paris, o arqueólogo, numismata e colecionador Honoré Théodoric d’Albert de Luynes ofereceu uma recompensa de dez mil francos para quem desenvolvesse um processo que garantisse a durabilidade permanente das fotografias.²⁶⁷ Mergulhar na cultura das primeiras fotografias feitas significa esbarrar com distintos fantasmas: nelas habitam os que primeiro deixaram seus rastros em borrões, sua “presença” enevoada, como também aqueles advindos da exatidão da técnica, da reprodução tão exata de detalhes a ponto de causar espantos, de reconfigurar ternuras e reestruturar memórias; assim como os que flertaram com a desapareição.

Se cada época é assombrada por seus próprios fantasmas — uma vez que a espectralidade é histórica e constitui um agenciamento próprio com o virtual (com suas potências de atualização) —, podemos dizer que na época da emergência da fotografia foram produzidas novas relações com as imagens do passado e do futuro, inventando virtuais inéditos. Pensadas como inauguradoras de uma dobradiça de espaço e de tempo aprofundados, as fotografias teceram virtualidades. Foram imagens de um paradoxo histórico e temporal, sendo concomitantemente desejo de corte e de duração, perfurando, ou embaralhando, as percepções de tempo passado, presente e futuro. Podemos seguir com Benjamin e entender que a fotografia apresenta a estrutura do despertar, e que torna visível (para a época capaz de ver) um intervalo, uma diferença. Que, ao ser atualizada por nós, pode provocar aberturas, desvios, evidenciar fraturas. Ao termos nossos rastros capturados pelas máquinas, tornamo-nos espectros, capazes de vagar por lugares e tempos. Ficamos prestes a ganhar corpo (o fantasma parece estar sempre vindo a ser), numa nova atualização. É num processo de diferenciação que a atualização ocorre, que as virtualidades que dormem se atualizam em formas diversas, que os fantasmas que vagam encarnam e se tornam, por um momento, visíveis. Para Mauricio Lissovsky, a espera do fotógrafo seria um esforço para reabrir as múltiplas possibilidades de sentido do agora, suas virtualidades adormecidas:

Na iminência do corte que nos legará, ao final, apenas uma imagem e um assunto; neste intervalo, adensado pela expectativa, por mais

²⁶⁷ Geimer, 2018.

breve que seja, resguarda-se certa imunidade do futuro. Cria-se ali uma reserva de futuro — no mesmo sentido em que se diz de uma reserva indígena ou uma reserva florestal. Uma reserva onde o tempo reencontra sua potência de interrupção.²⁶⁸

Na tradição do pensamento filosófico, o virtual é real, e isso deve ser compreendido no campo da diferença: o atual está rodeado de uma névoa de imagens virtuais; e o atual deriva do virtual justamente por diferenciação. Segundo Deleuze, a imagem virtual não é artificial e existe com os objetos, rodeando-nos no campo dos sentidos, reagindo sobre ele.²⁶⁹ Portanto, é virtual essa reserva de futuro que a fotografia cria: reserva de vida (ou a complexidade de uma morte-vida), instauração de outras brechas de leitura, de distintas atualizações. A imagem virtual é regida por dois princípios, um de inconsciência e outro de indeterminação. Inconsciência porque os lampejos das imagens virtuais que circundam a percepção estão se fazendo e refazendo, rodeando e reagindo veloz e brevemente. E de indeterminação porque essa efemeridade, “num tempo menor do que o mínimo de tempo contínuo pensável” deixa entrar o acidental, o imprevisto — o caos — na constituição do movimento virtual, em seu processo de reação com o atual.²⁷⁰

Nesse sentido, o tempo que essas fotografias “sugaram”, a duração da qual seriam imagem, é “o virtual à medida que se atualiza, que está em vias de atualizar-se, inseparável do movimento de sua atualização, pois a atualização se faz por diferenciação, por linhas divergentes, e cria pelo seu movimento próprio outras tantas diferença de natureza”.²⁷¹ O virtual (ao qual o passado pertence) se conserva em graus diversos e faz parte da constituição do real, diferenciando-se necessariamente do atual; quando o virtual se atualiza, há mudança, produção de diferença. Os fantasmas das imagens, reservados e lampejando seus contornos, se diferenciam no processo de atualização. A virtualidade pertence à duração e significa, segundo Henri Bergson, “invenção, criação de formas, elaboração contínua do absolutamente novo”.²⁷² Quando os virtuais que adormecem se atualizam nessas fotografias — são atualizados por nós —, a imagem ganha a

²⁶⁸ Lissovsky, 2011, p. 11.

²⁶⁹ Deleuze, 1996.

²⁷⁰ Deleuze, 1996, p. 49.

²⁷¹ Deleuze, 2012, p. 36.

²⁷² Bergson, 2019, p. 8.

chance de trabalhar com os traveses que desafiam nosso pensamento e nosso tempo. É assim, virtualmente, que os sonhos e os fantasmas de uma época estão contidos nos vestígios de suas práticas cotidianas, habitando aquilo que foi imaginado, projetado, inventado, guardado.

Como aponta Pearson,²⁷³ a noção de virtual como inovação conceitual dentro da modernidade filosófica está associada à obra de Bergson — e assume um papel de vital importância no pensamento de Gilles Deleuze. No desenvolvimento de seu pensamento, Bergson argumentou em oposição ao associacionismo, contra a ideia de uma percepção estética pura, entendendo que “qualquer sensação, por mais elementar que pudesse parecer, era uma combinação de memória, desejo, vontade, expectativa e experiência imediata”.²⁷⁴ O próprio pensamento de Bergson emerge como fruto desse tempo, momento em que era questionada a noção clássica de sensação, diante de importantes rupturas no campo perceptivo. A questão da atenção no final do século XIX, na Europa e na América do Norte, tinha se tornado uma questão que atravessava o campo social e cultural, sendo “uma questão social, econômica, psicológica e filosófica fundamental nas análises mais influentes sobre a natureza da subjetividade humana”.²⁷⁵ O pensamento de Bergson a respeito da duração se insere nesse contexto, em que o problema especificamente moderno da atenção é identificado em obras de diferentes autores durante esse período.²⁷⁶ E, ainda, seu livro *Matéria e memória*, publicado em 1896, segundo Ferraz, responderia de maneira “radical e consistente à sensação de perda de mundo e de realidade que assombravam o final do século XIX”.²⁷⁷

A centralidade desse problema [da atenção] estava diretamente ligada ao surgimento de um campo social, urbano, psíquico e industrial cada vez mais saturado de informações sensoriais. A desatenção, em especial no contexto das novas formas de produção industrial em grande escala, começou a ser tratada como um perigo e um problema sério, embora, com frequência, fossem os próprios métodos modernizados do trabalho que produzissem essa desatenção.²⁷⁸

²⁷³ Pearson, 2002.

²⁷⁴ Crary, 2013, p. 51.

²⁷⁵ Crary, 2014, p. 44.

²⁷⁶ Crary, 2014, p. 45.

²⁷⁷ Ferraz, 2010, p. 49.

²⁷⁸ Crary, 2014, p. 36.

Diante dessa sensação de perda de mundo e de realidade (terreno fértil para a cultura dos fantasmas), Bergson argumentou a favor da duração e “contra o imaginário de que a instantaneidade possibilitaria conhecimento verdadeiro”.²⁷⁹ Para o autor, a duração não é a soma ou a sucessão de instantes, mas uma continuidade indivisível de mudança. Se fosse uma soma de instantes, somente haveria presente: o passado não se prolongaria no atual e não haveria duração concreta; mas o que acontece sobre a percepção presente é um debruçar-se do passado, que incha, espalhando-se nas compreensões de presente e futuro. “O que sentimos, pensamos, quisemos desde nossa primeira infância está aí, debruçado sobre o presente que a ele irá se juntar”.²⁸⁰ A duração não somente é indivisível (visto que é uma multiplicidade e não uma sucessão de instantes), como é aquela que tem o potencial de mudar de natureza, pois toda vez que uma atualização é realizada, isso requer e envolve uma diferenciação.

Como pudemos ver, a imagem virtual, perambulando no campo dos sentidos como a chance de um vir a ser, pode ser entendida na dimensão do fantasma. As máquinas fotográficas, ao permitirem novas imagens do mundo e de seus detalhes, novos gestos e hábitos, novos modos de guardar a imagem de pessoas queridas, de lugares, de obras de arte, suscitaram virtualidades, perspectivas de atualização e emaranhados espaço-temporais que não existiam antes.

A emergência da fotografia pode ser entendida como uma imagem exemplar da ambivalência da fantasmagoria moderna, sendo produto e produtora da forma de uma cultura que se configurava e se entretecia na experiência cotidiana por meio da novidade (que é uma espécie de encurtamento do futuro) — assim como os novos ambientes urbanos, as galerias, as fábricas, as estações de trem, a moda, as exposições universais. As primeiras fotografias não apenas contêm sonhos de futuro como fazem parte de um mundo onírico em que a sociedade moderna se encontrava, tecido por formas fantasmagóricas que habitavam as mercadorias: no sonho dessas fotografias — na tessitura de seus desejos, na alquimia de seus procedimentos químicos, nos corpos e movimentos que por elas passaram e não se

²⁷⁹ Sanz, 2014, p. 453.

²⁸⁰ Bergson, 2019, p. 48.

fixaram — estava contida a fantasmagoria da cultura capitalista.²⁸¹ Nas mídias e no campo discursivo, esses fantasmas apareciam e atuavam como imagens na construção de um novo mundo cultural e tecnológico; tal domínio moderno dos fantasmas estava relacionado com uma grande transformação na experiência coletiva: “não apenas da transformação das relações sociais segundo a lógica da mercadoria, mas também da experiência temporal que possibilitou e sustentou tal lógica”.²⁸²

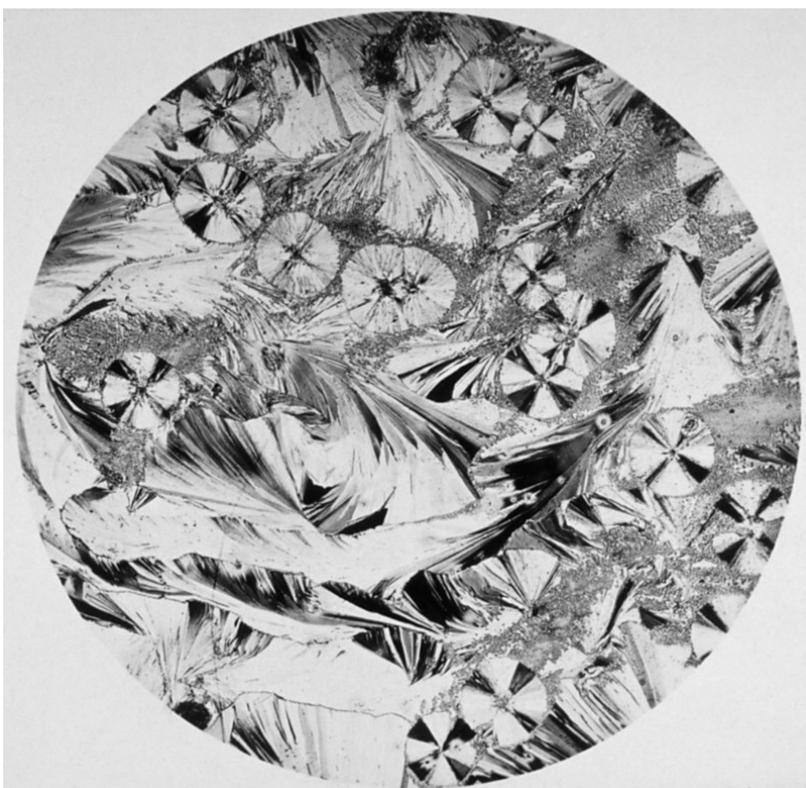
Se investigamos como a fotografia participou de uma experiência fantasmal, atravessando as magias, os espantos, a morte, os espíritos, o desaparecimento, os virtuais e também sua estreita relação com a experiência fantasmagórica das mercadorias (ou com o declínio da experiência, diria Benjamin), podemos compreender que tais experiências estiveram em constante tensão: entre a intensificação das fantasmagorias capitalistas e a fotografia atuando como peça fundamental de uma relação singular com o tempo, abrindo portas para inauditas virtualidades. Quando, por exemplo, a imagem de uma pessoa virou mercadoria a ser trocada, houve, concomitantemente, um sentimento especial por isso, afetos, fantasmas, em tensão: a experiência inédita da presença de uma ausência; a possibilidade de fissura no tempo homogêneo, de mergulho em uma duração bem ali “na grande tapeçaria fantasmagórica” da modernidade.²⁸³ Com a conjuntura para essa incisura no tempo, novas vinculações com o futuro fizeram morada e se infiltraram no cotidiano com as imagens. Futuros do passado que lemos hoje, entre um grande arquivo de espantos, realizações de magia, novas velocidades, hábitos, tecnologias, sentimentos, aninhados em rastros deixados pelo século XIX. Os futuros se infiltraram nas fotografias quando elas eram uma ideia de porvir, quando eram envios endereçados para o futuro e também, como veremos, quando, de mãos dadas com a ciência, previram e impreviram o mundo.

²⁸¹ A qual, segundo Benjamin, “alcança seu desdobramento mais brilhante na exposição universal de 1867”. Benjamin, 2018, p. 61.

²⁸² Sanz; Souza, 2019, p. 64.

²⁸³ Benjamin, 2015, p. 41.

3. CIÊNCIA E MAGIA – quando a fotografia previa (e imprevia) o mundo por vir



Auguste Bertsch, Cristais de salicina (luz polarizada),
tiragem sobre papel albumina, 17 x 15,1 cm, 1857.²⁸⁴

²⁸⁴ Troufléau, 2002, p. 14.

Características estruturais, tecidos celulares, com os quais operam a técnica e a medicina, tudo isso tem mais afinidades originais com a câmara que a paisagem impregnada de estados afetivos, ou o retrato que exprime a alma do seu modelo. Mas ao mesmo tempo a fotografia revela nesse material os aspectos fisionômicos, mundos de imagens habitando as coisas mais minúsculas, suficientemente ocultas e significativas para encontrarem um refúgio nos sonhos diurnos, e que agora, tornando-se grandes e formuláveis, mostram que a diferença entre a técnica e a magia é uma variável totalmente histórica.

Walter Benjamin²⁸⁵

O percurso deste capítulo propõe um desvio em relação à maneira como geralmente são estudadas as fotografias científicas do século XIX. As fotografias científicas tiveram um papel fundamental na construção da categoria do instante como paradigma epistemológico temporal da modernidade,²⁸⁶ com as pesquisas de Muybridge de decomposição de movimento, a cronofotografia de Marey, o revólver astronômico de Jansen, as fotografias de Duchenne (de Bologne) para descrever o que ele chamou de “ortografia da fisionomia em movimento”.²⁸⁷ São imagens que tentaram capturar e decompor o tempo presente, como maneira de tentar conhecer seus mínimos detalhes. A fotografia científica também tem sido pensada a partir de uma capacidade de imobilizar o presente, esmiuçar o tempo através do instante, sendo raramente estudada a partir de suas relações com o porvir. Aqui abordaremos essas fotografias a partir de sua inclinação para o futuro, buscando encontrar e formular a respeito de formas de futuro que elas expressaram e produziram, no século de sua emergência. Mas como fotografias científicas e o futuro poderiam estar interligados? Como o futuro se abrigaria nessas imagens técnicas, que almejavam desvelar o real, ancorando a percepção na objetividade? Procurar por formas de futuro é de certa maneira procurar por tipografias, por

²⁸⁵ Benjamin, 1987, p. 94-95.

²⁸⁶ Sanz, 2014.

²⁸⁷ Duchenne, 1862, p. VI. No original: “*En résumé, je ferai connaître par l'analyse électrophysiologique, et à l'aide de la photographie, l'art de peindre correctement les lignes expressives de la face humaine, et que l'on pourrait appeler ortographe de la physionomie en mouvement*”.

impressões, contornos de experiências com o futuro materializados nas fotografias e nos discursos que a rodearam. Neste capítulo, pesquisamos por cenas, no universo das fotografias científicas, nas quais podemos ver manifestado certo senso de futuro, e investigamos as condições de seus sentidos, na cultura do século XIX.

A fotografia na ciência oitocentista não teve como efeito apenas tornar visível novos mundos e questões que se delinearam com a captura (ou o desejo de captura) do instante. Ainda que o instante pareça ter sido uma instância legitimadora, agenciando (como produto e produtora) alterações na experiência de tempo e nas maneiras de elaborar o presente,²⁸⁸ em sua atuação no campo do visível, a fotografia científica esteve também voltada para o futuro. O discurso de Dominique François Arago de apresentação da daguerreotipia, feito em julho de 1839, na Câmara dos Deputados em Paris, nos forneceu uma pista:

Com eles [os reagentes descobertos por Daguerre], o físico poderá doravante trabalhar com intensidades absolutas: irá comparar as luzes através de seus efeitos. Se quiser, a mesma chapa dar-lhe-á impressões dos raios ofuscantes do Sol, dos raios trezentas mil vezes mais fracos da Lua, e dos raios das estrelas. (...) De resto, quando os observadores aplicam um novo instrumento ao estudo da natureza, as suas expectativas são sempre pequenas relativamente à sucessão de descobertas a que o novo instrumento irá dar origem. **Neste caso, tem de se contar especialmente com o imprevisto.**²⁸⁹

Nesse famoso discurso, Arago reconhece a importância científica da daguerreotipia, sobretudo para as ciências da física. E também para copiar hieróglifos, fazer mapas fotográficos da lua. Mais do que ser um discurso carregado de projeções, que enxerga possibilidades de exploração científica, é um discurso que aposta no imprevisto dos desdobramentos da nova técnica e com ele parece contar.

Em 1851, em um texto sobre o futuro da fotografia, o escritor francês Francis Wey²⁹⁰ constata que as previsões estavam sendo “verificadas com velocidade inesperada: vagamente vislumbrado em nossos primeiros artigos, o futuro da

²⁸⁸ Sanz, 2014.

²⁸⁹ Arago, 2013[1839], p. 41, grifo nosso.

²⁹⁰ Wey, 1851, p. 138. No original: “*Nos prévisions se vérifient avec une rapidité inespérée : vaguement entrevu dans nos premiers articles, l’avenir de l’héliographie se révèle de jour en jour, et quelques mois ont suffi pour amener des résultats auxquels nous avions assigné le terme de plusieurs années. (...) Un dernier progrès restait à réaliser : la copie des ciels, des objets en mouvement, et de tous les corps très-lumineux*”.

heliografia é revelado dia a dia, e alguns meses foram suficientes para trazer resultados aos quais atribuímos o prazo de vários anos”. Àquela altura, escreveu que um último avanço precisava ser feito: “a cópia dos céus, dos objetos em movimento e de todos os corpos luminosos”. A esse respeito, relatou recentes avanços que haviam sido apresentados à Academia de ciências, como imagens do sol e a fixação das ondas do mar. No mencionado discurso de 1839, Arago falou ser “permitido esperar que se possam fazer mapas fotográficos do nosso satélite”.²⁹¹ No entanto, até a década de 1870 (com o desenvolvimento dos negativos em gelatina e brometo de prata), as contribuições da fotografia para astronomia foram limitadas, e o que Arago imaginou só foi possível meio século depois.²⁹² Além de a ciência ter sido essencial para a emergência da fotografia, diante das expectativas de descoberta de novos mundos, a fotografia atuou como intermediária das relações entre ciência e imaginação: “e a fotografia era particularmente adequada para retribuir o favor à ciência ao desvendar os segredos da natureza”.²⁹³ Portanto, uma intermediação produtiva, contingente, cujas bases e curvas ajudou a delinear. Pedro Miguel Frade identificou o intervalo entre a descoberta da fotografia e o investimento das suas práticas como um período de reorganização do saber em que “a fotografia não cessou, nas suas primeiríssimas versões, de associar à sobriedade do saber uma curiosidade devassa, arrastando aquele [o saber] para desvios imprevisíveis”.²⁹⁴

Em seu discurso, Arago não hesita em intuir acontecimentos futuros, e o próprio palpite quanto ao caráter imprevisível da aplicação de uma nova técnica também é uma espécie de projeção. Seu discurso aponta, então, para duas maneiras, distintas e complementares, de se relacionar com o futuro: as projeções e a abertura ao imprevisto. Na epígrafe do capítulo, Walter Benjamin também escreve sobre uma concomitância. Ao mesmo tempo em que a fotografia revelaria um inconsciente ótico (como a atitude de um homem na exata fração de segundo em que ele dá um passo),²⁹⁵ revelaria, com isso, *ao mesmo tempo*, mundos

²⁹¹ Arago, 2013, p. 40.

²⁹² Keller, 2008.

²⁹³ Schaaf, 1997, p. 28.

²⁹⁴ Frade, 1992, p. 111.

²⁹⁵ “A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre

desconhecidos. Para Benjamin as particularidades estruturais, os tecidos das células, enfim, tal minúcia desvendada teria mais afinidade original com a câmera do que os retratos ou a paisagem impregnada de estados afetivos, porque nas agitações da origem da fotografia, o encantamento estava na utilidade da nova invenção pelo impulso que daria à ciência e às artes (e não pelos retratos ou paisagens). Assim, ao revelar as fisionomias de um mundo de imagens que habitavam o infinitamente pequeno, essas imagens puderam encontrar nos sonhos diurnos, cotidianos, todo um novo universo no qual o olhar passava a poder se deter e todo um desdobramento no campo perceptivo, inclusive nas esferas da imaginação. Uma fotografia microscópica abre este capítulo porque enxergamos nela um nó de legibilidade. Uma imagem que condensa a concomitância da revelação e do acidental, um jogo de olhares entre o que se espera encontrar e o desconhecido, que poderá ser reconhecido e se desdobrar inesperadamente. Uma imagem para a qual ainda não se sabia olhar e que é lançada em direção a um futuro, sendo trabalhada no presente como temática, surpresa, material extraordinário sobre o qual se debruçar.

Tanto as previsões quanto a disposição para o imprevisível estariam ligados ao sentimento de um futuro aberto: enquanto as previsões são imaginações de entusiastas e cientistas, que organizam um universo de possíveis, a aposta no imprevisito se constitui como uma crença no imponderável e no incalculável, uma confiança em um futuro impensado, que a fotografia ajudaria a fabricar. Essa concomitância não é, portanto, antagônica, mas efeito de um mesmo senso de futuridade, o de um futuro com o horizonte aberto, parte integrante da crença no progresso e de um novo espaço da experiência, com transformações rápidas e com a crescente expectativa de que tal horizonte prometia aberturas para algo melhor.²⁹⁶

inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através dos seus recursos auxiliares: câmera lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional". Benjamin, 1987, p. 94.

²⁹⁶ Koselleck, 2006; Nowotny, 1996.

No *Atlas exécuté d'après nature au microscope-daguerréotype*, de 1845, sobre o qual trataremos mais tarde, Alfred Donné e Léon Foucault escreveram sobre o acolhimento dos “acidentes” nas chapas dos daguerreótipos publicadas no livro: “reproduzimos (...) todo o campo microscópico, tal como veio ao daguerreótipo, com suas variedades e seus acidentes”.²⁹⁷ Para Sicard,²⁹⁸ a fotografia encontraria, na explicação de Donné e Foucault, “a sua legitimidade, a sua glória, na aptidão para receber o acaso”. É como se a fotografia apresentasse um acaso com o qual seria preciso lidar, que não poderia mais ser suprimido pelo desenho: ao receber o acaso, a fotografia plantava sementes de futuro, alargava possibilidades de mundo (ou jogava iscas, se quisermos insistir na metáfora). Ao assumir esse acaso, permite descobrimentos, dispara imprevistos: “pela transmissão do «observado», possibilita uma leitura coletiva do mundo, que dá origens a trocas científicas nacionais ou internacionais e a discussões”.²⁹⁹

Em 1877, tendo diante de si os relatórios dos observadores da expedição que acompanhou a passagem de Vênus em 1874, Camille Flammarion escreve a respeito dos resultados da observação. Nessa ocasião, esperava-se que a fotografia pudesse ajudar a resolver o problema da distância exata entre a Terra e o Sol. Entre os resultados, além do que era aguardado dentro do propósito da missão, houve resultados imprevistos e inesperados, o que também já havia sido antecipado:

Como havíamos previsto, as expedições enviadas para observar o trânsito de Vênus encontraram, fora do propósito especial de sua missão, resultados imprevistos, alheios a esse propósito e completamente inesperados.

Entre esses resultados, um dos mais interessantes é, sem dúvida, a verificação da existência da atmosfera de Vênus, sua constatação definitiva e sua análise espectral.³⁰⁰

²⁹⁷ Donné; Foucault, 1845, p. 8, tradução nossa. No original: “*nous avons reproduit, ainsi que nous le disions tout à l'heure, le champ microscopique tout entier, tel qu'il est venu au daguerréotype, avec ses variétés et ses accidents.*”

²⁹⁸ Sicard, 2006, p. 127.

²⁹⁹ Sicard, 2006, p. 124.

³⁰⁰ Flammarion, 1877, p. 166. No original: “*Comme nous l'avions prévu, les expéditions envoyées pour l'observation du passage de Vénus ont trouvé, en dehors du but spécial de leur mission, des résultats imprévus, étrangers à ce but, et tout à fait inattendus. Parmi ces résultats, l'un des plus intéressants est sans contredit la vérification de l'existence de l'atmosphère de Vénus, sa constatation définitive et son analyse spectrale.*”

No final do século XIX, poucos eventos agitaram tanto o mundo científico como a descoberta dos raios X, divulgada pelo físico e engenheiro alemão Wilhelm Conrad Röntgen, em janeiro de 1896. Mesmo para nossos olhares acostumados a ver tais imagens, não é difícil de imaginar o assombro de, pela primeira vez, ver um retrato do interior, uma fotografia “do âmago do corpo humano”. Graças a uma “nova luz”, passava a ser possível “photographar corpos e peças resguardadas por substâncias chamadas opacas”.³⁰¹ Pensaremos, a partir de uma pequena coleção de reações à invenção, a respeito da participação da disseminação dos raios X nas maneiras de se relacionar com o tempo do futuro.

Para Peter Geimer, a fotografia científica no século XIX teria funcionado “como uma expedição ao invisível guiada pela chapa fotográfica como uma espécie de detector ou bússola”.³⁰² Bússola orientada não somente para tornar visível, mas pelo poder da fotografia de “descobrir”. Detectora de possibilidades, o rumo tomado pelas fotografias científicas tinha uma orientação para ao futuro. A placa sensível estaria destinada a grandes descobertas, como escrito por René Colson a respeito dos raios X, em 1897:

Há antes de tudo esses raios surpreendentes descobertos pelo professor Rontgen, e que, nascidos ontem, já dão origem a um processo fotográfico completo e aperfeiçoado; como resultado, muitos pesquisadores começaram a entrar no reino do invisível, onde a placa sensível é destinada a descobertas magníficas.³⁰³

Novamente, previsão e abertura, uma sina de descobrimentos imprevisíveis. Como formulou Monique Sicard, as imagens científicas são “documentos e encantamentos”: “conseguem fazer esta magia de certificar e comover ao mesmo tempo”.³⁰⁴ Documentos e encantamentos, técnica e magia. São documentos da construção de um olhar coletivo; são encantamentos, asas de um desconhecido que

³⁰¹ Maravilhas do Século (*Jornal o Paiz*, edição de 4ª feira, 14 de fevereiro de 1896). Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_02&pesq=%22Maravilhas%20do%20S%C3%A9culo%22&pasta=ano%20189&hf=memoria.bn.br&pagfis=14923. Acesso em: 19 maio 2023.

³⁰² Geimer, 2018, p. 141. No original: “*Colson portrays the science of his time as an expedition into the invisible guided by the photographic plate as a sort of detector or compass*”.

³⁰³ Colson, 1897, p. 10. No original: “*Ce sont d’abord ces étonnants rayons découverts par le professeur Rontgen, et qui, nés d’hier, donnent déjà lieu à un procédé photographique complet et perfectionné ; à la suite, de nombreux chercheurs ont commencé à pénétrer dans le domaine de l’invisible, où la plaque sensible est destinée à de magnifiques découvertes*”.

³⁰⁴ Sicard, 2006, p. 17-18.

também participou dessa construção, de explicações que só se completariam mais tarde. Entre o assombro e a legibilidade, as fotografias científicas encontraram seu lugar na cultura e produziram maneiras de se relacionar com o conhecimento e o futuro, transformando e consolidando crenças, sentidos e práticas.

No entanto, essas fotografias não tornaram meramente visível o que antes era invisível. Elas não libertaram um mundo preso à invisibilidade, como se houvesse ali uma “latência ótica”. Também não se trata de mera metamorfose:

o processo de visualização não é uma tradução em visibilidade, não é uma transferência que deixa inalterada a integridade do objeto que está sendo transferido. A visualização significa tornar visível algo que anteriormente não estava presente sob essa forma. A “fotografia do invisível” não é o despertar de uma imagem que já estava de alguma forma presente, latente e à espera de ser descoberta. Pelo contrário, seu objetivo é gerar visibilidade, gerar uma imagem onde não havia nenhuma imagem ou outra imagem.³⁰⁵

Diz respeito, portanto, a uma atuação no campo do visível, a um imageamento que produziu novos hábitos, novas montagens perceptivas. Nesse sentido, as tramas do visível e do invisível se mesclam com as da previsibilidade e da imprevisibilidade. São teias que coadunam a tensão das concomitâncias produzidas por essas fotografias na ciência. Os contornos de visibilidade dados ao que antes não era possível ver a olho nu precisam ser decifrados a partir de uma receptividade do inesperado, de uma intenção, de uma “educação do olhar”,³⁰⁶ como veremos.

Dessa maneira, o senso de futuro, como escreveram Sanz e Engel, diz respeito a “um tipo de imaginação que paira, legitima e sustenta verdades acerca do amanhã, mas que acaba por garantir também leis e normas do presente, legitimar a edificação de instituições, orientar (ou excluir) investimentos financeiros, políticos ou científicos”.³⁰⁷ Esse senso, no século da emergência das fotografias, parecia ser vasto, tecido de uma profícua imaginação. Os detalhes da

³⁰⁵ Geimer, 2018, p. 144. No original: “*But the process of visualization is not a translation into visibility, not a transfer that leaves the integrity of the object being transferred unaffected. Visualization means making something visible that was previously not present at all in this form. The “photography of the invisible” is not the awakening of an image that was already present in some way, latent and waiting to be discovered. On the contrary, its objective is to generate visibility, to generate an image where there was no image or another image.*”

³⁰⁶ Marey, 1894, p. 179.

³⁰⁷ Sanz e Engel, 2020, p. 186.

vida e do mundo, cada vez mais desvendáveis, também respaldaram boatos e discursos fantasiosos. A sociedade moderna, como pensou Kern, “afastou-se de uma adesão obstinada à tradição e ‘descobriu’ o futuro como uma fonte de valores e um guia de acção”.³⁰⁸ No século XIX, a fotografia na ciência foi fundamental na organização de um senso de futuro, propiciando projeções, dando-lhes direção, sentidos e aberturas. Essas imagens constituíram e encarnaram novas relações entre o discurso do senso comum e o científico, moldando, com outras tecnologias, uma forma de futuro em um “modo de expectativa”.³⁰⁹ Mais do que isso, as descobertas e o imageamento do mundo, dos quais fizeram parte as fotografias, produziram experiências de “flexibilidade de nossa vida no tempo”, ampliando visões acerca do passado, questionando a estrutura das ideias convencionais no presente e tornando possível “um novo conhecimento do futuro”.³¹⁰

3.1. Cientistas diante do tempo

Desde os primeiros experimentos com a fotografia, os inventores reconheciam e se animavam diante de suas potencialidades científicas. Logo que Fox Talbot começou a produzir imagens (seus desenhos fotogênicos) a partir do microscópio solar, enviou-as para John Herschell, Walter Calverley Trevelyan e outros amigos. O tempo de exposição era de 5 a 10 minutos. Podemos encontrar em suas cartas o registro de sua satisfação, o entusiasmo pela utilidade dessas novas imagens. Em fevereiro de 1839, portanto um mês depois do anúncio da invenção do daguerreótipo na França, enviou para o médico e botânico alemão Carl Friedrich Philipp von Martius um exemplar da revista literária *Athenæum* contendo seu discurso de apresentação do desenho fotogênico na Royal Society de Londres em 31

³⁰⁸ Kern, 1983, p. 94, tradução nossa. No original: “*But the modern age has turned away from a dogged adherence to tradition and has ‘discovered’ the future as a source of values and a guide for action*”.

³⁰⁹ Kern, 1983, p. 94, tradução nossa..

³¹⁰ Kern, 1983, p. 93-94, tradução nossa. No original: “*The spirit of modern science, the flood of technological discoveries, and geology, archaeology, and history have drawn attention to the flexibility of our life in time. As larger vistas of the past have been opened up and have shattered conventional ideas about its duration and effect on the present, so a new knowledge of the future is becoming possible*”.

de janeiro e escreveu que sua descoberta seria vantajosa para os cientistas, em particular para os botânicos: “A possibilidade de poder, com o Microscópio Solar, desenhar exatamente os objetos mais pequenos, este método será especialmente recomendado aos amantes da Natureza”.³¹¹

Em junho do mesmo ano, Talbot enviou para o também médico e botanista, o italiano Antonio Bertoloni, alguns de seus desenhos fotogênicos. Escreveu que suas ampliações foram de 100 vezes, e que ainda espera chegar a algo mais considerável.³¹² Dois meses depois, não tendo obtido resposta, escreve novamente para Bertoloni, enviando mais uma imagem feita com o auxílio de um microscópio solar, um pedaço de renda ampliado 400 vezes: “Isso será especialmente útil para os naturalistas, pois podem-se copiar as coisas mais difíceis, por exemplo, cristalizações, partes minúsculas de plantas, etc. com grande facilidade”.³¹³

Talbot escreveu insistentemente cartas e enviou imagens para médicos e botanistas contando a respeito de seus experimentos com o microscópio solar e ressaltando como essa descoberta poderia ser muito vantajosa para os cientistas, que poderiam se beneficiar do desenho exato dos pormenores da natureza. Também na Inglaterra, Anna Atkins, botânica e fotógrafa, publicou, em 1843, *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*, considerada “a primeira tentativa bem sucedida de aplicar a fotografia à complexa tarefa de fazer imagens repetíveis para estudo e aprendizado científico”.³¹⁴ Na introdução, escreveu que a dificuldade de fazer desenhos precisos de seres tão minúsculos, como algas e confervas (plantas aquáticas composta por finos filamentos) a induziu a usar o processo da cianotipia,

³¹¹ Carta de Talbot (1839) para Carl Friedrich Philipp von Martius. Disponível em: <http://foxtalbot.dmu.ac.uk/letters/transcriptFreetext.php?keystring=microscope&keystring2=&keystring3=&year1=1800&year2=1877&pageNumber=52&pageTotal=85&referringPage=2>

³¹² “Acredito que esta nova arte de minha invenção será de grande ajuda para os botânicos — principalmente os desenhos que faço com o microscópio solar; — Limite-me agora a uma ampliação de 100 vezes na superfície, o que é suficiente para um grande número de objetos: talvez um dia chegue a algo mais considerável”. Carta de Talbot (1839) para Antonio Bertoloni. Disponível em: <http://foxtalbot.dmu.ac.uk/letters/transcriptFreetext.php?keystring=microscope&keystring2=&keystring3=&year1=1800&year2=1877&pageNumber=54&pageTotal=85&referringPage=2>

³¹³ Carta de Talbot (1839) para Antonio Bertoloni. Disponível em: <http://foxtalbot.dmu.ac.uk/letters/transcriptFreetext.php?keystring=microscope&keystring2=&keystring3=&year1=1800&year2=1877&pageNumber=57&pageTotal=85&referringPage=2>

³¹⁴ Schaaf, 2018, p. 38, tradução nossa. No original: “Anna Atkins’s production was the first successful attempt to apply photography to the complex task of making repeatable images for scientific study and learning”.

desenvolvido por John Herschel, “para obter impressões das próprias plantas, as quais tenho muito prazer em oferecer aos meus amigos botânicos”.³¹⁵

Na França, também na década de 1840, a colaboração entre o médico e bacteriologista Alfred François Donné e o físico e astrônomo Léon Foucault foi muito profícua. Na introdução de um livro escrito pelo médico e lançado em 1844, *Cours de microscopie complémentaire des études médicales*, Donné anuncia a publicação futura de um atlas de anatomia microscópica que, segundo ele imaginava, ofereceria uma inovação útil, contendo figuras de dois tipos: figuras sistemáticas — feitas de acordo com as ideias que tinha acerca da estrutura íntima dos objetos microscópicos a serem discutidos e com o objetivo de complementar as descrições do texto — e, ao lado destas, outras que seriam “colocadas representando os objetos exatamente como eles aparecem, e independentemente de qualquer interpretação”. Assim, “aproveitando a maravilhosa invenção do daguerreótipo, os objetos serão reproduzidos com uma fidelidade rigorosa, desconhecida até agora, por meio dos processos fotográficos”.³¹⁶

Tal atlas, mencionado na introdução do curso de microscopia, é lançado por Donné e Foucault no ano seguinte, em 1845. No entanto, apesar das tentativas de transformar as placas de daguerreótipo em gravuras, para a reprodução da imagem, Donné ficou insatisfeito com o resultado e acabou optando pela cópia dessas placas, feita por um desenhista habilidoso. “A reprodução manual dos daguerreótipos originais também evitaria, o que é importante, danos aos daguerreótipos que Donné e Foucault queriam continuar usando para o ensino e promoção de seu trabalho científico”.³¹⁷ Assim, em vez de desenhos esquemáticos feitos com olhares para o microscópio, as cópias foram feitas a partir das imagens de daguerreótipos. Para tal, foi necessário um dispositivo que combinasse o processo da daguerreotipia com o microscópio solar, que fez ampliações que variaram entre 20 e 400 vezes. O resultado da cópia das daguerreotípias, segundo

³¹⁵ Atkins, 1843 apud Schaaf, 2018, p. 38, tradução nossa. No original: “the difficulty of making accurate drawings of objects as minute as many of the Algae and Confervae, has induced me to avail myself of Sir John Herschel’s beautiful process of Cyanotype, to obtain impressions of the plants themselves, which I have much pleasure in offering to my botanical friends”.

³¹⁶ Donné, 1844, p. 35-36, grifo nosso.

³¹⁷ Trnkova, 2021, p. 125, tradução nossa.

o autor, “não nos deixou nada a desejar em termos de sentimento e fidelidade com os quais ele restituiu o caráter e os detalhes das imagens fotográficas”.³¹⁸

Na França, a história do fotógrafo e construtor de instrumentos óticos Auguste-Adolphe Bertsch pode ser considerada emblemática para pensarmos a respeito da produção dessas novas imagens, das relações entre as fotografias, o conhecimento e a ciência no período. Bertsch produziu, entre 1853 e 1870, centenas de fotografias microscópicas. Sua intenção, ao se dedicar aos estudos microscópicos, segundo ele em carta enviada ao zoólogo francês Henri Milne-Edwards, em junho de 1853, era a de publicar um atlas iconográfico do reino animal e vegetal que servisse como complemento aos principais trabalhos sobre história natural e fisiologia vegetal. Seu desejo, como expressou nessa carta, era o de “dar meios rigorosos de estudos que não fossem em placas gravadas de forma mais ou menos fantasiosa os mil detalhes visíveis apenas sob o microscópio e que servem para a classificação ou conhecimento dos seres”.³¹⁹

A partir do caso de Bertsch é possível compreender que, embora as qualidades de objetividade da fotografia parecessem o meio ideal para remediar a fantasia (ou excesso de imaginação) dos desenhistas das imagens vistas pelo microscópio, ela não foi tão bem aceita assim pelos cientistas. Ou, pelo menos, as imagens de Bertsch não entusiasmaram tanto, como ele esperava. Apesar do maravilhamento que ele próprio exprimia, a fotografia microscópica, ainda em 1866, parecia estar longe de ser um meio notório de investigação. Entre as dificuldades estavam a desvantagem de a fotografia estar em um único plano — algo que os desenhistas haviam resolvido combinando várias camadas e reunindo no mesmo desenho elementos característicos de diferentes amostras — e o registro das imperfeições das preparações, que restavam figuradas na placa e que eram suprimidas no desenho.³²⁰

³¹⁸ Donné; Foucault, 1845, p. 14.

³¹⁹ Bertsch, 1853 apud Troufléau, 2002, p. 2, tradução nossa. No original: “*Mon intention en me livrant aux études microscopiques a toujours été de publier un Atlas iconographique des deux règnes animal et végétal pouvant servir de complément aux principaux ouvrages sur l’histoire naturelle et la physiologie végétale. Mon désir serait de donner des moyens rigoureux d’étudier autrement que sur des planches gravées avec plus ou moins de fantaisie les mille détails visibles seulement au microscope et qui servent néanmoins à la classification ou à la connaissance des êtres*”.

³²⁰ Troufléau, 2002.

A hipótese da historiadora Carole Troufléau³²¹ é a de que a fotografia microscópica propunha um regime do olhar que a cultura científica ainda não era capaz de aceitar, e que a leitura dessa imagem não era tão óbvia quanto seus entusiastas acreditavam. Essa não aceitação do regime de olhar que a fotografia propunha sugere um estremecimento da relação entre visível e verdade, o indício de que os detalhes vistos nas novas imagens fizeram surgir a constatação de que ainda não se sabia como olhar para elas. O que Frade formulou a respeito das primeiras fotografias, quando ainda se buscava obter a silhueta dos telhados no céu, pode ser estendido para o efeito que as imagens microscópicas tiveram, com seus sentidos sendo ameaçados “pelos inúmeros caminhos deixados em aberto para que o olhar aí se perdesse”, uma “sukulência do minúsculo” desafiadora, que fazia “explodir a representação numa multidão de pequenos trajetos, de sequências imprevisíveis”.³²²

A compreensão do minúsculo como uma “sukulência” parece ser uma formulação que tenta dar conta de um volume, da maior espessura que foi conferida ao olhar. Mas essa outra densidade, esse “invisível” não era uma imagem que se mostrava inesperadamente, aparecida por mera casualidade. Como formulou Geimer, ao se aventurarem no “reino do invisível”, os pesquisadores “não tropeçaram ao acaso no escuro, esperando que o fenômeno invisível ocasional atingisse sua chapa fotográfica”.³²³ Não era uma espera sem lastro; a exploração do invisível “foi acompanhada por uma espécie de conhecimento e experiência, por premonições e intuições, por uma visão, por mais turva que fosse”. Uma investigação turva que pressupunha uma “tática cega” e repercussões indeterminadas. “Seu resultado é indeterminado e, no entanto, os instrumentos

³²¹ Troufléau, 2002.

³²² Frade, 1992, p. 104.

³²³ Geimer, 2018, p. 147. No original: “*The ‘invisible’ of photographic experimentation was not in fact a tabula rasa on which an image appeared out of thin air at the moment of visualization. When researchers ventured out into what Colson called the ‘realm of the invisible,’ they did not haphazardly stumble in the dark, hoping that the occasional invisible phenomenon would strike their photographic plate. On the contrary, their exploration was escorted by a kind of knowledge and experience, by premonitions and intuitions, by a vision, however blurry it may have been. Experimentation presupposes a ‘blind tactics.’ Its outcome is undetermined, and yet the instruments are trained on an as yet unknown result. It also makes a difference whether the research is in an early stage, the first and still erratic apprehension of a phenomenon, or a later stage, after the phenomenon has been largely stabilized.*”

são treinados em um resultado ainda desconhecido”.³²⁴ Eis a tática cega, a estruturação de habilidades de investigação que conjectura uma cegueira inicial como uma disponibilidade para ver. Assim, treinar em resultados desconhecidos significa preparar-se para a abertura, estar inclinado a reconhecer o diferente, ainda misterioso. O caráter imprevisível da descoberta, do qual teria decorrido uma “habituação ao improvável”, como formulou Geimer, pode ser pensado como estruturante nas relações com o tempo do futuro que fizeram parte do atributo exploratório da fotografia na ciência. Com o tempo, com a inserção de rotinas no manuseio das técnicas de visualização, mais familiarizados os pesquisadores foram ficando com as visões apresentadas nas placas e “menos ‘invisível’ ou imprevisível se torna a proveniência das imagens. Há uma espécie de habituação ao improvável”.³²⁵

Em *Figuras do espanto*, o teórico português Pedro Miguel Frade deteve sua reflexão justamente no período entre a imprevisibilidade e o habituar-se a ela, no intervalo entre a “descoberta” da fotografia e o investimento das suas práticas. Para ele, a acumulação de detalhes presentes nas imagens, que chamou de uma hiperpresença do ínfimo, teria feito vacilar a representação fotográfica, produzindo uma brecha no estatuto de verdade da fotografia, um sintoma de sua ambiguidade.

As imagens de profusão que então saíam da máquina eram tanto mais espantosas quanto não se sabia ainda exactamente como olhar para elas, que ofereciam ao olhar uma profusão de pontos para uma paragem possível, outros tantos tropeços, para o olho, na profusão do visível.³²⁶

Apesar de não tropeçar ao acaso no escuro, ao olhar foram dados muitos novos esbarros e perguntas, janelas palpitantes em direção à imaginação de porvires da imagem. Afinal, como determinar sua precisão “com alguma certeza quando o fenômeno que se pensa representar não se manifestou fora da placa

³²⁴ Geimer, 2018, p. 147. No original: “*Its outcome is undetermined, and yet the instruments are trained on an as yet unknown result.*”

³²⁵ Geimer, 2018, p. 147. No original: “*The more routine researchers have in handling the techniques of visualization, the more familiar they are with the sights their plates present, the less ‘invisible’ or unforeseeable the provenance of the images becomes. There is a kind of habituation to the improbable.*”

³²⁶ Frade, 1992, p. 111.

fotográfica?”.³²⁷ Ou seja, como saber se a imagem corresponde à “realidade” se não se tinha visto aquilo antes? Na vacilação do olhar da imagem microscópica, na futura imprevisibilidade do resultado e da leitura, os detalhes ganhavam corpo, tamanho, definição. Pedro Miguel Frade aponta para esse estatuto paradoxal do detalhe fotográfico, pois ao mesmo tempo em que a fotografia seria prova daquilo que retém, seu alto nível de descrição dissimularia aquilo mesmo que estava exibindo. Num tropeço, detalhes da ordem do invisível a olho nu são vistos, fixados e manifestam novos mundos. Nesse sentido, a “exorbitância desta hiperpresença do minúsculo”³²⁸ teria provocado inflexões profundas no estatuto receptivo da fotografia, segundo o autor português, que explorou em que medida esse excesso de detalhe pode ser tido como constitutivo dos paradoxos e problemas produzidos pelas primeiras fotografias.³²⁹

Assim, Frade investigou como teria se dado a operação para se certificar a veracidade dessas imagens tão deslocadas, que evocavam a hiperpresença do detalhe com a qual não se estava acostumado. Tal crença estaria, segundo ele, no estatuto de uma “nova fé perceptiva”, “resultado emergente da aplicação, às imagens fotográficas, de meios ópticos de magnificação que permitiam descobrir nelas aquilo que o olho desarmado não poderia por si só observar”.³³⁰

Nesse desvelamento que revelava mundos inimaginados de imagens que habitavam as coisas minúsculas, as fotografias tiveram, então, um efeito paradoxal, já que as imagens não contribuía exatamente para representações mais realistas, uma vez que criavam novas figurações e dimensões da materialidade do mundo. A imagem que abre este capítulo é uma fotografia de cristais de salicina. A ampliação dos cristais produziu um *ainda não visto*, uma cadeia de montanhas confusas, como se fosse uma vista aérea (algo que na época ainda não era feito). Novas formas e texturas foram encontradas na minúcia. Se o microscópio já ampliava o que era imperceptível a olho nu, sua combinação com a fotografia difundiu esse outrora invisível: “nesse sentido, mais do que de um

³²⁷ Geimer, 2018, p. 145. No original: “*How is one to determine its accuracy with any certainty when the phenomenon it is thought to represent was not manifest outside the photographic plate?*”.

³²⁸ Frade, 1992, p. 116.

³²⁹ Frade, 1992, p. 116.

³³⁰ Frade, 1992, p. 107.

retorno do visto, ou um regresso ao visto, a fotografia era então experimentada como a apresentação, sobrecarregada de detalhes, do que no visível permanecera não-visto”.³³¹ Afinal, como escreveu Benjamin,³³² a natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar. A câmara trouxe para a luz um mundo desconhecido, aumentando e alimentando a sede e a impaciência por novas descobertas, como numa corrida contra o tempo para desvendar os detalhes das coisas.

No final do século XIX, a descoberta dos raios X e a divulgação de seu uso movimentaram o mundo científico e o imaginário popular. Sobre o espanto inicial diante delas, costuma-se fazer referência a um episódio do livro *A montanha mágica*, de Thomas Mann. A história se passa nos primeiros anos do século XX, quando os raios X ainda eram uma descoberta recente (a divulgação da descoberta de Röntgen ocorreu no início de 1896). O personagem principal, Hans Castorp, está se recuperando no Sanatório Internacional de Berghof, nas montanhas suíças. No dia que faria uma radiografia, “achava-se numa expectativa um tanto febril, já que até esse momento nunca haviam lançado olhares na vida interior de seu organismo”.³³³ Depois de certo atraso, entrou com seu primo Joachim (que faria o exame antes dele) na sala: “Não se sabia onde estava, se no ateliê de um fotógrafo, uma câmara escura ou uma oficina de inventor e gabinete técnico de um bruxo”.³³⁴ Enquanto via o interior de seu primo, pensava “olhar a forma sepulcral de Joaquim, seu esqueleto, essa armação descarnada, esse escanifrado ‘*memento mori*’. Sentia-se cheio de devoção e de terror”.³³⁵ Quando chegou sua vez, o médico lhe disse: “Não faça cera! O senhor vai ganhar uma cópia gratuita, Castorp. Assim, para divertir os filhos e netos, poderá projetar-lhes na parede os segredos que guarda no peito”.³³⁶

Nesse trecho, temos a expectativa do personagem, a utilização de um vocabulário próprio (como o lançar de olhares na vida interior do organismo, os segredos guardados no peito), uma confusão espacial típica daquilo que poderíamos

³³¹ Frade, 1992, p. 103.

³³² Benjamin, 1987.

³³³ Mann, 2016, p. 244.

³³⁴ Mann, 2016, p. 249.

³³⁵ Mann, 2016, p. 253.

³³⁶ Mann, 2016, p. 250.

imaginar acerca de uma sala médica dos fins do século XIX, algo entre um ateliê fotográfico, uma oficina de invenções ou um gabinete de experimentações mágicas. Mas o que mais marcaria Hans Castorp ao ver a própria mão através do anteparo luminoso, seu maior assombro (e que tanto nos interessa aqui para pensar relações com o tempo do futuro), foi a constatação de ver o *memento mori*, a lembrança da morte, a súbita percepção de sua inevitabilidade no futuro:

Hans Castorp viu o que devia ter esperado, mas que, em realidade, não cabe ver ao homem, e que jamais teria crido poder ver: lançou um olhar para dentro do seu próprio túmulo. Viu, antecipado pela força dos raios, o futuro trabalho da decomposição; viu a carne em que vivia, solubilizada, aniquilada, reduzida a uma névoa inconsistente, em meio à qual se destacava o esqueleto minuciosamente plasmado da sua mão direita [...], contemplou uma parte familiar do seu corpo, estudou-a com olhos videntes e penetrantes, e pela primeira vez na vida compreendeu que estava destinado a morrer.³³⁷

O uso dos raios X aprofundou o estudo da anatomia humana e de outros animais no sentido daquilo que foi chamado pelo neurologista francês Henry Meige, em 1907, de “anatomia do ser vivo”,³³⁸ referindo-se à construção do conhecimento acerca da doença que se dava pela observação dos organismos vivos, em detrimento do tradicional conhecimento obtido a partir do estudo de cadáveres. Para Meige, foi Jean-Martin Charcot, no hospital La Salpêtrière (onde começou a trabalhar na década de 1860), o primeiro a reconhecer a necessidade de criar uma anatomia dos vivos:

Naquela época, em um modesto laboratório na Salpêtrière, um trabalhador silencioso, também médico, mas também artista, havia empreendido a considerável tarefa de criar a anatomia dos vivos, cuja necessidade era reconhecida por todos os verdadeiros clínicos, sendo Charcot o primeiro. É preciso ter tido a sorte de estar presente todos os dias no trabalho incessante exigido por esse estudo inteiramente

³³⁷ Mann, 2000, p. 253-254.

³³⁸ Meige, 1907, p. 100-101. “O dogma do cadáver tem pesado sobre toda a educação médica, como se o principal objetivo desta fosse produzir médicos..... para os mortos! (...) Sim, sem dúvida, a anatomia descritiva é « a base da medicina ». Sem ela, não pode haver cirurgia, nem diagnóstico. (...) Mas a anatomia do cadáver é suficiente? – Não, não é. O clínico precisa saber algo mais, o profissional exige um complemento necessário. Ele precisa de uma *anatomia do ser vivo*”. No original: “*Le dogme du cadavre a pesé lourdement sur tout l'enseignement médical, comme si ce dernier avait eu pour objet principal de fabriquer des médecins.....pour les morts ! (...) Oui, sans doute, l'anatomie descriptive est « le fondement de la médecine ». Sans elle, pas de chirurgie, pas de diagnostic possible. (...) Mais l'anatomie du cadavre suffit-elle ? – Non. Le clinicien a besoin de savoir autre chose, le praticien réclame un complément nécessaire. Il leur faut une anatomie du vivant*”.

novo para apreciar a quantidade de esforço, pesquisa, observação e experimentação que foram necessários. Muitos colegas, sem dúvida, nem mesmo perceberam na época que essa tarefa poderia ser realmente útil para o progresso da medicina; para eles, parecia que apenas os artistas eram chamados a se beneficiar dela.³³⁹

Didi-Huberman³⁴⁰ reconheceu, nessa anatomia do vivo, uma temporalização paradoxal do olhar clínico com a antecipação dos resultados de uma autópsia, ou seja, um ver antes, o adiantamento de um procedimento, a “abertura” e “dissecação” de um corpo ainda em vida. A vertigem temporal provocada pela visão explícita dos próprios ossos também parece sintetizar o cumprimento do destino da fotografia, pensado por Cadava, a partir de Barthes:

Como observa Barthes, a força metonímica do detalhe abre a fotografia para “uma espécie de além sutil”. Este além não é um além espacial ou uma passagem dos limites do conhecimento codificado ou dos sentimentos culturais; é um “campo cego”, um além que, composto de tempo, é, como o futuro, algo para o qual permanecemos sempre cegos. É o campo do possível, daquilo que, dentro da fotografia, não se pode dizer simplesmente aqui e agora, mas sim evocado, como uma promessa, em relação ao passado e a um futuro desconhecido que ainda está por vir, mas tem como horizonte a nossa morte futura.³⁴¹

Se Cadava se refere a uma força metonímica, a uma relação de proximidade com a temporalidade da vida que a fotografia produziu e colocou em perspectiva, as fotografias feitas com raios X seriam imagens de uma força literal, que circunscreveram o horizonte de nossa morte futura. O novo véu lançado sobre o futuro colocou-o em evidência, dando outro contorno para o campo cego das imagens e do futuro. Uma reconfiguração da relação entre visível, invisível e

³³⁹ Meige, 1907, p. 102. No original: “*En ce temps là, en effet, dans un modeste laboratoire de la Salpêtrière, un travailleur silencieux, lui aussi médecin doublé d'un artiste, avait entrepris, tâche considérable, de créer cette anatomie du vivant, dont tous les vrais cliniciens, Charcot le premier, reconnaissaient la nécessité. Il faut avoir eu la bonne fortune d'assister chaque jour au labeur incessant qu'exigea cette étude entièrement nouvelle pour apprécier la somme d'efforts, de recherches, d'observations et d'expériences qui y fut dépensée. Bien des confrères sans doute n'entrevoyaient même pas alors que cette tâche puisse être vraiment utile au progrès de la médecine ; il leur semblait que les artistes seuls fussent appelés à en bénéficier.*”

³⁴⁰ Didi-Huberman, 2015, p. 43.

³⁴¹ Cadava, 2021, p. 159. No original: “*As Barthes notes, the metonymic force of the detail opens the photograph to “a kind of subtle beyond” (CL, 59 / CC, 93). This beyond is not a spatial beyond or a crossing of the limits of codified knowledge or cultural sentiments; it is a “blind field” (CL, 57 / CC, 91), a beyond that, composed of time, is, like the future, something to which we always remain blind. It is the field of the possible, of what, within the photograph, cannot be said to be simply here and now, but rather evoked, like a promise, in relation to the past and to an unknown future that is still to come, but has, as its horizon, our future death.*”

futuro, da qual a “abertura do terreno anatômico interior do corpo humano por raios X fazia parte”, contribuindo para uma “reavaliação geral do que está propriamente dentro e fora do corpo, da mente, dos objetos físicos e das nações”.³⁴²

As descrições no livro de Mann parecem condensar várias das reações diante do uso e da popularização das imagens feitas a partir dos raios X. A expectativa, a incredulidade, a magia, o espanto, a abertura à interioridade, como veremos em alguns recortes a seguir. No entanto, assim como no caso das fotografias microscópicas, era preciso aprender a ver essas novas imagens. Como apontou Ortega, o texto de Mann “captura de modo absolutamente singular a atmosfera de estranheza e o impacto subjetivo causado pelas novas imagens nos indivíduos que tomaram contato com elas na virada para o século XX”.³⁴³ O título do capítulo de *A montanha mágica* com esse episódio se chama “Meu Deus, eu vejo!”, uma referência ao momento em que Hans Castorp, após as explicações e apontamentos do Dr. Behrens, mostrando as partes anatômicas, exclamou: “Sim, sim, eu vejo... Meu Deus! Eu vejo!”. E ali ele não apenas havia aprendido a decodificar minimamente tais imagens, como teria sido tomado por uma nova experiência de futuro: ele viu na imagem de seus ossos a certeza de sua morte, o trabalho inevitável da própria decomposição.

Os raios-x exigiam de seus adeptos que inventassem uma decodificação: “os raios-x nunca se enganam. Nós é que nos enganamos ao interpretar mal a sua linguagem ou pedindo a eles mais do que nos podem dar”. É necessário inventar tudo: a melhor distância entre a fonte de irradiação e o objeto, os ângulos de aproximação e, acima de tudo, apreciar a dose correta de irradiação, numa época em que não se dispunha ainda de métodos de medida.³⁴⁴

Se as fotografias microscópicas no começo da segunda metade do século haviam dado a ver mundos até então invisíveis e contribuído para a constituição de uma experiência de espaço e tempo moderna, o uso da fotografia com os raios X

³⁴² Kern, 1983, p. 7. No original: “*The opening up of the interior anatomical terrain of the human body by x-ray was part of a general reappraisal of what is properly inside and what is outside in the body, the mind, physical objects, and nations. Thomas Mann's hero in The Magic Mountain remarked that he felt as though he were peering into the grave when he observed his cousin's insides by means of x-ray*”.

³⁴³ Ortega, 2006, p. 90.

³⁴⁴ Keck; Rabinow, 2008, p. 66.

aprofundou questões que já haviam sido abertas com outras técnicas para “ver dentro”, como apontou Ortega:³⁴⁵

Desde a segunda metade do século XVII apareceram os primeiros aparelhos para visualizar o interior dos órgãos (Segal, 1979). Mas é no século XIX que surgiu uma série de instrumentos de visualização, como é o caso do oftalmoscópio em 1850 e o laringoscópio em 1857. A eles se seguiram outras ferramentas para visualizar a vesícula, o estômago, o reto e a vagina, auxiliadas pela invenção da lâmpada em 1881 e pela fotografia (Kemp, 1998; Reiser, 1990). Todos esses instrumentos colocavam uma ênfase especial na visão, em continuidade com a tradição anatômica, produzindo concepções fragmentadas e atomizadas do corpo humano e uma desconfiança no uso diagnóstico dos outros sentidos, especialmente do ouvido e do tato. Nesse clima, a aparição dos raios X não constituiu uma ruptura epistemológica radical com outros meios de visualização da época, no que diz respeito ao privilégio da visão e à fragmentação e atomização do corpo.

Em fevereiro de 1896, com o título “A Photographia Atravez dos Corpos Opacos”, um texto no *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro descreve a descoberta e a compreende como “sem dúvida uma das maiores conquistas da sciencia, predestinada a levantar uma ponta do véo de tantas cousas occultas até hoje aos nossos olhos, e cuja applicação irá determinar os mais inesperados resultados”.³⁴⁶

Na *Revista Semanal de Medicina e Cirurgia: O Brazil-Medico*, de março de 1896, um pequeno artigo ressalta a descoberta, que “vem dilatar o nosso horizonte científico de um modo verdadeiramente extraordinário”. Logo em seguida, apresenta um ânimo renovado para sua repercussão: “a descoberta do professor allemão nos veio revelar a existência de uma nova força, prenhe de consequências inesperadas e de surpreendentes novidades para a sciencia”.³⁴⁷

No jornal *O commercio de São Paulo*, também de março de 1896, um pequeno texto, assinado por Dr. N. Freire, também faz referência ao que não podemos imaginar sobre suas consequências futuras: “e se não podemos descortinar no

³⁴⁵ Ortega, 2006, p. 93 e 94.

³⁴⁶ *Jornal do commercio*, domingo, 16 de fevereiro de 1896. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_08&pasta=ano%20189&pesq=Roentgen&pagfis=20277. Acesso em: 2 jun. 2023.

³⁴⁷ *O Brazil-Medico: Revista Semanal de Medicina e Cirurgia* (RJ), março de 1896, p. 83. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=081272&pesq=RONTGEN&pasta=ano%20189&hf=memoria.bn.br&pagfis=4076>. Acesso em: 2 jun. 2023.

futuro as grandes aplicações e sucessivas descobertas de que ella é susceptível, desde já podemos avaliar os seus belíssimos resultados (...).³⁴⁸

No jornal *A notícia*, do Rio de Janeiro, de fevereiro de 1896, o “Sr. barão de Pedro Affonso”, que estava em Paris, escreve para o jornal contando sobre a “descoberta maravilhosa” no movimento científico na Europa. Para ele, “Se o progresso n’este assumpto continuar é possível que para o futuro, obtida a transparência dos tecidos, o diagnóstico das lesões internas do nosso corpo seja muito facilitado e possamos atingir a verdadeira infalibilidade”.³⁴⁹

Enquanto a uns pareceu que tanta visibilidade poderia nos tornar infalíveis, com uma capacidade ilimitada de prever, descobrir e resolver questões de saúde, dilatar nosso horizonte científico, revelar a existência de uma força prehe de consequências inesperadas, a outros provocou desconfiança, um medo de que esse tipo de fotografia tudo pudesse destrinchar, inclusive os pensamentos, extinguindo todos os mistérios, surpresas e imprevistos:

A descoberta do professor Rontgen impele os sabios para as mais extraordinárias audácias e para as mais atrevidas fantasias. Já ha quem pense fotografar *através do craneo*, as circunvoluções cerebrais vivas e registrar os seus movimentos. Estabelecida a correspondência entre cada um destes movimentos e cada uma das nossas emoções ou dos nossos pensamentos, poderá ler-se, como n’um livro aberto, no cérebro de cada homem !

Photographar o pensamento ! Não ser preciso fallar para traduzir idéas ! Agarra-se n’um homem ; colloca-se sob a acção d’uma machina Rontgen, e sabe-se o que elle quer, o que elle fez, o que elle ambiciona, pela simples photographia dos movimentos das suas circunvoluções cerebraes, — sem que o photographado precise abrir a boca, sem que precise proferir uma só palavra ! É horrível, pois não é?...

Nem mysterio, nem surpresa, nem imprevisto. Uma criança vem ao mundo. Tira-se-lhe immediatamente a photographia intima do cerebro e mais do coração. E logo se sabe o que virá a ser este ente, quando chegar á plena florescencia da sua constituição : um homem

³⁴⁸ O commercio de São Paulo (SP). “A descoberta do professor Röntgen”. Sabbado, 7 de março de 1896, p. 1. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=227900&Pesq=RONTGEN&pagfis=3635>. Acesso em: 25 maio 2023.

³⁴⁹ A notícia (Rio de Janeiro), “Descoberta maravilhosa”, 24 e 25 de fevereiro de 1896, p.1. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=830380&pesq=RONTGEN&pasta=ano%20189&hf=memoria.bn.br&pagfis=1219>. Acesso em: 1 jun. 2023.

de talento, um insignificante, um imbecil, um assassino, um ambicioso, um egoísta ou um pobre diabo.³⁵⁰

Também em abril de 1896, havia a prática de fazer fotografias de si mesmo com raios X e de oferecê-las a parentes e amigos. Quem faz o relato dessa história, no jornal *Commercio de Portugal*, demonstra desconforto ao ver os clichês que um médico lhe mostrava: “É horrível. (...) O homem fotografou-se nú até a cintura, sinceridade que nos inicia acerca do estado do seu estômago e pulmões, dimensões do fígado, do coração, do baço e um sem número de cousas interessantes para estudar, mas desagradáveis para vêr”.³⁵¹

Perscrutando tais narrativas da época do anúncio e dos desdobramentos iniciais do uso dos raios X, percebemos reunidas algumas características que desenham um sentimento de futuro ali engastado: há uma atração pelo inexplorado, empolgação e receio da antecipação, conjecturas fantasiosas e a certeza de que feitos imprevistos viriam – e todas essas percepções não seriam um sentimento próprio de futuro que aquelas imagens disparavam?

Uma publicação do *The New York Times*, em março de 1896, chama atenção para a tendência sensacionalista das reações e alerta que possivelmente no futuro terão valor secundário para a ciência.

Sempre que uma descoberta de caráter extraordinário é feita, uma multidão de escritores apodera-se do tema e, nada sabendo sobre os princípios científicos envolvidos, mas sendo levados por tendências sensacionalistas, fazem reivindicações que não apenas ultrapassam as realizações reais, mas também em muitos casos transcendem os limites e possibilidades. Este tem sido, em larga medida, o destino dos raios X de Röntgen.

(...)

Os raios X prometem, a partir dos desenvolvimentos atuais, ser de muito maior valor para a ciência do que para os assuntos ativos da vida, mas podem ser feitas descobertas que mudarão completamente o aspecto do caso e, com o passar do tempo,

³⁵⁰ Jornal do Brasil (RJ), 13 de abril de 1896, p. 2. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_01&pesq=RONTGEN&pasta=ano%20189&hf=memoria.bn.br&pagfis=5857. Acesso em: 15 maio 2023.

³⁵¹ *Commercio de Portugal* (Lisboa, POR) 1 de abril de 1896 <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=890375&pesq=RONTGEN&pasta=ano%20189&hf=memoria.bn.br&pagfis=20036>. Acesso em: 12 maio 2023.

possivelmente descobriremos que seu valor para a ciência será apenas uma consideração secundária.³⁵²

Toda vez que um “invisível” é revelado pela ciência, é preciso se inventar também uma nova gramática para o ler. As novas imagens não são óbvias ou indiscutíveis, e o entendimento do que significam depende do aprendizado de seus códigos. Além disso, entram em jogo novas questões nos jogos de visibilidade e invisibilidade, novos hábitos e sentidos, novas peças nas relações entre olhar e saber. Como vimos, as imagens feitas com raios X trouxeram questões para as teorias da imagem. Segundo Peter Geimer, o que elas teriam exposto não seria o coração desvelado e indisfarçável das coisas, mas “um novo lado do véu”. Além disso, também teriam tornado algumas coisas visíveis invisíveis, uma vez que a radiografia mostra apenas uma sombra do interior, e para que se veja a aparência externa do objeto, seria preciso utilizar a fotografia convencional. Dessa maneira, “A ‘fotografia do invisível’ é ilegível sem a informação fornecida pela ‘fotografia do visível’ que a acompanha. Cada imagem ilumina a outra, e nenhuma é inteligível sem sua contraparte. Ambos visualizam e ambos ocultam”.³⁵³

Nesse sentido, podemos compreender que a “visualização do invisível” não se tratou da constatação de uma imagem latente, já presente no reino da invisibilidade, mas de uma construção que a gestava e que estabeleceu novos paradigmas, objetos do olhar e abstrações. Nas imagens da ciência, o desejo de fazer previsões e o pressuposto do imprevisto foram frutos dessa gestação. Assim, sugerimos que as fotografias da ciência, no século de sua emergência, sejam vistas como imagens de um paradoxo, de uma “crise de assimilação”³⁵⁴ entre os modelos

³⁵² The cathode and x rays; a glance at their nature and possibilities. NYT, 15 de março de 1896. No original: “Whenever a discovery of an extraordinary character is made it is seized upon by a multitude of writers who, knowing nothing about the scientific principles involved, but being actuated by sensational tendencies, make claims for it that not only exceed the actual accomplishments, but in many cases transcend the limits of possibilities. This has been to a very great extent the fate of Röntgen's X rays.”. “The X rays promise, from present developments, to be of much greater value to science than to the practical affairs of life, but discoveries may be made that will entirely change the aspect of the case, and in the course of time we may possibly find that their value to science will be but a secondary consideration”. Disponível em: https://archive.org/details/sim_new-york-times_1896-03-15_45_13905/page/n25/mode/2up?view=theater. Acesso em: 19 maio 2023.

³⁵³ Geimer, 2018, p. 155. No original: “The ‘photograph of the invisible’ is illegible without the information provided by the ‘photograph of the visible’ that accompanies it. Each picture illuminates the other, and neither is intelligible without its counterpart. Both visualize, and both conceal”.

³⁵⁴ Crary, 2012, p. 31.

clássicos da visão (a câmara escura foi o paradigma dominante do final do século XVI ao final do século XVIII, metáfora do funcionamento do olho, “modelo de como a observação conduz a deduções verdadeiras sobre o mundo”)³⁵⁵ e o novo observador, ambulante, atarefado, cujo corpo atravessava as novas experiências, sobretudo temporais e visuais, que se estabeleciam na modernidade.³⁵⁶ Essas imagens, exemplarmente, se esquivavam de um “já visto” e davam corpo à tensão da formação da epistemologia moderna, em que o olhar corporificado, pertencente a um sujeito, intervinha na percepção. Tanto o sujeito quanto o objeto não estavam dados a priori, e estava no sujeito a concatenação possível dessa experiência.

Era preciso uma “educação do olho”, como formulou Étienne-Jules Marey. A respeito da cronofotografia, em *Le mouvement*, Marey, conhecido pelos estudos da decomposição do movimento, escreveu a respeito de uma série de instantâneos de um rosto pronunciando uma frase, que teria resultado em uma “série de caretas muito feias”. A estranheza de tais imagens, segundo ele, diz respeito à fixação de “estados extremamente passageiros do rosto”, posições fixadas com as quais nosso olhar não tinha afinidade, uma vez que costumamos ver os gestos gradualmente, em seu desenrolar, e não isoladamente. Porém, assim como ocorreu com os instantâneos do andar de um cavalo, revelados por Muybridge, e que esclareceram o mistério a respeito de o cavalo levantar ou não todas as patas enquanto galopa, fomos ficando, segundo ele, habituados com essas imagens: “pouco a pouco, foi-se familiarizando com essas imagens que circulam em todas as mãos; elas nos ensinaram a encontrar na natureza atitudes que não sabíamos ver”.³⁵⁷

³⁵⁵ Crary, 2012, p. 35.

³⁵⁶ Walter Benjamin compreende Baudelaire como uma figura muito importante para se pensar as mudanças perceptivas na modernidade, por realizar um trabalho diante de algo absolutamente novo, que é o declínio da possibilidade de narrar, um quebra-cabeças entre aquilo que, naquele momento, era possível viver como experiência. Segundo Benjamin, as grandes cidades despertavam medo, repugnância e horror naqueles que a viam pela primeira vez. Nesse contexto, o campo de inovações óticas e táteis balançariam os processos que antes estruturavam a experiência. Os gestos dessa nova estrutura (como ligar, inserir, acionar, apertar, clicar) seriam exemplares da concepção de um corpo carregado de funções, exemplares, portanto, do declínio da experiência em seu sentido forte e da tentativa de recompor uma experiência possível. Benjamin, 2015.

³⁵⁷ Marey, 1894, p. 179. No original: “*Mais peu à peu il s'est familiarisé avec ces images que circulaient dans toutes les mains; elles ont appris à trouver sur la Nature des attitudes qu'on ne savait pas voir*”.

Nesse sentido, a fotografia atua na criação de uma cultura visual, de uma repetição, uma familiarização com o que antes era desconhecido, repaginando nossa interação e interpretação do visível e do invisível. Na ampliação de formas de ver, entendidas como relativas a cada sujeito — que, entre sujeições e subjetivações, é sempre construído historicamente —, a fotografia pôde desempenhar relevante papel para a constituição de experiências com o futuro, colocando novas cartas na mesa, popularizando a existência (e a possibilidade de existência) de mundos e gestos até então desconhecidos. Esse desprendimento da visão em direção ao corpo empírico do observador fez da visão um componente daquilo a que o corpo estava sujeito, ou seja, “ao tempo, ao fluxo, à morte”, como formulou Crary.³⁵⁸

Pudemos observar, até aqui, a existência de um sentimento de futuro que previa mapeamentos e classificações do céu, das plantas, das substâncias, dos pequenos seres, dos órgãos e tecidos e até dos pensamentos e dos segredos escondidos no peito. Sentimento que presumia também o imprevisto e o incalculável, ou seja, os desdobramentos que só a prática, com seus aperfeiçoamentos e transformações, e o contato com a sociedade, a ciência e a cultura poderiam desencadear. Havia um propósito de desvendamento, catalogação e tentativa de controle dos mistérios da natureza; o desejo de conhecer a filigrana do desenho dos objetos mais pequenos, a minúcia das cristalizações, os mistérios do corpo humano. Nesse contexto, essas novas imagens não emergiram sem espanto ou sem problematizações. Como vimos, a hiperpresença do ínfimo deu à ciência e à cultura novos limites, novos contornos para a imaginação, outros parâmetros para o pensamento.

No já mencionado texto escrito por Holmes em 1859, o autor admite certo “medo de adivinhar o que está para vir do estereoscópio e da fotografia, para que não pareçamos extravagantes”, mas se aventura “a dar alguns lampejos de um futuro concebível, se não mesmo possível”.³⁵⁹ Talvez esse medo de Holmes se refira a um receio de imaginar demais ou de ver cumpridas suas previsões. Em suas elucubrações, imagina uma dissociação da forma e da matéria, com uma

³⁵⁸ Crary, 2012, p. 32.

³⁵⁹ Holmes [1859]2013, p. 96.

consequente valorização das formas, do molde obtido pela fotografia e pela estereoscopia.³⁶⁰ “Os homens irão caçar todos os objetos curiosos, bonitos e imponentes, como caçam o gado na América do Sul, para aproveitarem as *peles*, deixando as carcaças, por não terem valor”.³⁶¹ Segundo o prognóstico de Holmes, a fotografia possibilitaria a criação de um acervo da *pele* das coisas, de objetos naturais ou artificiais. Peles que seriam então catalogadas, formariam coleções temáticas e poderiam ser acessadas em bibliotecas diversas e especializadas. Uma maneira “barata e transportável” de conhecer o mundo, ainda que com a perda da cor, uma vez que “a matéria enquanto objeto visível já não é de grande utilidade”.³⁶² Termina seu texto em uma espécie de retomada da natureza milagrosa da invenção da fotografia e incentivando a imaginação do leitor a respeito do futuro:

Seríamos levados longe de mais se desenvolvêssemos a nossa crença quanto às transformações que serão engendradas pelo maior dos triunfos humanos sobre as condições terrenas, o divórcio entre forma e substância. **Deixemos os nossos leitores preencherem um cheque em branco sobre o futuro**, conforme quiserem; pela nossa parte, damos antecipadamente o nosso apoio à sua imaginação.³⁶³

Holmes não estava errado em suas conjecturas, se pensarmos como a fotografia serviu ao papel de um paradigma do conhecimento que almejava inventariar a pele das coisas, de uma maneira considerada “objetiva”, sem intervenção humana. Nesse divórcio entre forma e substância esteve a ciência moderna, buscando separar os sentidos do registro de seus efeitos físicos. Como apontou Canales,³⁶⁴ a filosofia do conhecimento se transformou junto com as tecnologias visuais, quando a realidade científica passa a ser equiparada à realidade registrável:

Os “dados dos sentidos” passam a ser definidos menos em termos de “sentidos” humanos (tradicionalmente entendidos como tato, visão, olfato, paladar, audição) do que com instrumentos que registram efeitos físicos (temperatura, cor, forma, composição química,

³⁶⁰ Jonathan Crary discorda da ideia de que o estereoscópio tenha sido mais um daqueles brinquedos técnicos que perderam espaço pela invenção da fotografia. Segundo o autor, a estrutura conceitual e a conjuntura de sua invenção são independentes da fotografia. Ver Crary, 2012.

³⁶¹ Holmes [1859]2013, p. 97.

³⁶² Holmes [1859]2013, p. 96.

³⁶³ Holmes [1859]2013, p. 98, grifo nosso.

³⁶⁴ Canales, 2021, n.p.

frequência, etc.). Filósofos analíticos influentes da ciência definiram o termo “dados dos sentidos” por referência a um potencial a ser registrado por instrumentos. Ironicamente, os instrumentos que produziram esses dados não foram considerados como desempenhando papéis ativos na produção de conhecimento.

O que tentamos demonstrar aqui foi justamente o papel ativo dos instrumentos, particularmente da fotografia, na produção de conhecimento, de uma cultura visual, de um modo de perceber e experimentar o tempo do amanhã. Se procuramos por formas de futuro, não foi em busca do aspecto fixo de um futuro entrevisto, mas um feitiço, talhes que a fotografia e suas redondezas teriam concretizado. Em seguida, nos deteremos nos efeitos da organização de novas percepções, da invenção de “um novo olho”, do qual a fotografia foi tanto contraponto (encarnando uma desejada objetividade) quanto responsável pela invenção de novas paisagens do olhar (que, numa relação de efeito e instrumento, dependeram desse novo olho).

3.2. A corporificação da visão e os alargamentos do ver

A exploração do desconhecido e a decorrente ampliação de perguntas e respostas sugeriam que havia muito mais a ser explorado, incentivando a expectativa de avanços contínuos, solidificando uma visão otimista da tecnologia, da ciência, da possibilidade de mudanças transformadoras no futuro. O fascínio pelo detalhe desrealizante, apontou Pedro Miguel Frade, logo teria sido substituído pela ênfase aos poderes da fotografia para restituir

o verdadeiro da natureza e da verdade positiva dos factos na ciência: o que não impediu, no entanto, que essas primeiras imagens se tivessem podido constituir, ainda que por momentos, como objectos de fascínio do minúsculo que, ao impedir ou ao dificultar uma restituição totalizada dos aspectos, fez vacilar a importância atribuída à imitação fotográfica entendida como restituição de, ou retorno a um já visto.³⁶⁵

³⁶⁵ Frade, 1992, p. 106.

Assim, Frade chama atenção para a substituição do espanto inicial pelo interesse nos poderes da fotografia para restituir a verdade da natureza e dos fatos, o que não evitou a estranheza diante das novas imagens e a materialização de uma tensão entre fotografia e verdade. Esse fascínio, “tal vacilação”, teria sido “efeito de uma receptividade acrescida nas suas capacidades em relação às possibilidades naturais da visão humana”.³⁶⁶ Em outras palavras, um agigantamento do ver, possibilitado pelos devaneios de um órgão agora vacilante, não mais certo e objetivo. Experiência do olhar que Frade chamou de “uma espécie moderna de devassidão do ver”³⁶⁷ e que Jonathan Crary identificou como “um deslocamento da visão em relação às relações estáveis e fixas cristalizadas na câmara escura”.³⁶⁸

A modernização da percepção teria se dado a partir da reconfiguração, ao longo dos séculos XVII e XVIII, da relação do sistema óptico e do modelo epistemológico vigentes nesses séculos. Como explicou Ferraz, nesses séculos, “a produção da imagem estava especialmente referida a leis da física óptica, a uma física dos raios luminosos de base newtoniana, que não levava em conta a interferência humana”.³⁶⁹

Emergem, então, os contornos de uma nova configuração, o entendimento de que o corpo passa a ter centralidade nos processos perceptivos, como analisou Crary, produzindo um novo tipo de observador, sobretudo das décadas de 1820 e 1830. Desde o início desse século, “um novo conjunto de relações entre o corpo, de um lado, e as formas do poder institucional e discursivo, de outro, redefiniu o estatuto do sujeito observador”.³⁷⁰ Ao contrário do que chamou de mito da ruptura modernista, Crary sugere que no início do século XIX ocorreu uma transformação mais ampla e mais importante na constituição da visão, e que as pinturas modernistas das décadas de 1870 e 1880 e o desenvolvimento da fotografia após

³⁶⁶ Frade, 1992, p. 106.

³⁶⁷ Frade, 1992, p. 106.

³⁶⁸ Crary, 2012, p. 22.

³⁶⁹ Ferraz, 2010, p. 23.

³⁷⁰ Crary, 2012, p. 12. Crary posiciona-se contra as histórias hegemônicas sobre a visualidade do século XIX, opondo-se, portanto, a uma história linear que, por exemplo, vê Manet e o impressionismo como uma ruptura no modelo de representação e percepção visual. O que Crary se propõe a fazer é pesquisar todo um tecido de conhecimentos, tecnologias, teorias, configurações sociais que teriam tornado possível essa ruptura — indo além do que considera como uma “limitação das histórias hegemônicas”. Crary, 2012, p. 13.

1839 poderiam ser vistos como sintomas tardios dessa mudança sistêmica crucial que já estaria em curso por volta de 1820.³⁷¹ O novo observador, cada vez mais imerso em um ritmo acelerado de estímulos e experiências fugazes, com a visão realocada na corporeidade, vivenciou a abertura de dois caminhos entrelaçados:

Um levou às múltiplas afirmações de soberania e autonomia da visão, oriundas desse corpo dotado de novos poderes, como, por exemplo, no modernismo. O outro caminho foi o sentido da normatização e da regulação crescentes do observador, que provêm do conhecimento do corpo visionário, em direção a formas de poder que dependiam da abstração e da formalização da visão.³⁷²

Não seriam, pois, esses caminhos concomitantes lugares onde tomaram forma tensões entre previsibilidade e imprevisibilidade? Desta visão corporificada decorreriam as interpretações imprevisíveis de um corpo autônomo, diante de tantas e novas percepções, e também impulsos de previsão, em uma cultura que também tentou organizar e controlar essas novas experiências. Compreendendo que uma história da visão depende de muito mais que uma simples exposição das mudanças nas práticas de representação, Crary escolhe o problema do observador como questão principal porque é com o observador que se materializa a visão na história: “A visão e seus efeitos são inseparáveis das possibilidades de um sujeito observador, que é a um só tempo produto histórico e lugar de certas práticas, técnicas, instituições e procedimentos de subjetivação”.³⁷³

Para o autor, o que está em jogo não é se a percepção ou a visão realmente se modificam, mas a mudança da pluralidade de forças e regras que compõem o campo no qual a percepção ocorre.³⁷⁴ Crary faz uma genealogia quando se propõe a detectar deslocamentos e transformações históricas para tentar entender como se configurou a formação do observador na sociedade moderna. Posiciona-se contra a ideia de um avanço tecnológico inevitável, compreendendo que as máquinas não estão separadas de uma “montagem muito maior de acontecimentos e poderes”, abordando os aparelhos óticos que emergiram no começo do século XIX como “lugares de saber e de poder que operam diretamente no corpo dos indivíduos”.³⁷⁵

³⁷¹ Crary, 2012, p. 14.

³⁷² Crary, 2012, p. 147.

³⁷³ Crary, 2012, p. 15.

³⁷⁴ Crary, 2012, p. 15.

³⁷⁵ Crary, 2012, p. 17.

Assim, as tecnologias configuram práticas, produzem sentidos, sentimentos, comportamentos; são efeitos, expressões de uma combinação de elementos que as tornaram possíveis e também instrumentos que articulam ainda novas combinações, novos modos de ser e agir — como formulou Deleuze, “as máquinas exprimem as formas sociais capazes de lhes darem nascimento e utilizá-las”.³⁷⁶

Quando articulamos as fotografias científicas, sua divulgação, seus discursos à construção de um senso de futuro, nos referimos a essa complexa engrenagem que produz e desloca sentidos. Crary nos ajuda a pensar a respeito das teias de legibilidade nas quais está situado o observador; a respeito de como as tecnologias, essas máquinas sociais e históricas, atuam nos corpos, nas subjetividades, nas maneiras de sentir e viver o tempo, no campo de possíveis para a formulação das previsões e a recepção dos imprevisíveis. Tanto a abertura ao acaso quanto as previsões repercutem no rumo dos acontecimentos, provocam rotas, inclinações, configuram sentidos, produzem sentimentos mais ou menos hegemônicos. Nesse sentido, os dispositivos óticos do século XIX (Crary pensará sobretudo a partir do estereoscópio) são “pontos de interseção nos quais os discursos filosóficos, científicos e estéticos imbricam-se a técnicas mecânicas, exigências institucionais e forças socioeconômicas”.³⁷⁷ Segundo Crary, houve uma reorganização do observador no início do século XIX segundo a qual não só a fotografia, mas também a estereoscopia e outras máquinas óticas seriam efeitos dessa mudança de deslocamento para uma visão subjetiva, realocada no corpo humano. Houve então um deslocamento da óptica geométrica (dos séculos XVII e XVIII) para a óptica fisiológica, que dominou os debates científicos e filosóficos sobre a visão no século XIX.³⁷⁸

As imagens científicas, espantosas e irreconhecíveis seriam exemplares do reposicionamento do observador moderno, demarcando e ressaltando a opacidade da distinção entre interior e exterior da câmera escura.³⁷⁹ Ou, ainda, a opacidade presente entre visível e invisível, os paradoxos e jogos de visibilidade que

³⁷⁶ Deleuze, 1992, p. 223.

³⁷⁷ Crary, 2012, p. 17.

³⁷⁸ Crary, 2012, p. 25.

³⁷⁹ Crary, 2012, p. 32.

compuseram a textura heterogênea da percepção moderna. Nesse cenário, então, tem-se a construção da ideia de que a percepção é fisiológica, dependente da contingência e da particularidade do sujeito histórico, que experimentava novas temporalidades com a aceleração da vida (com os ritmos de trabalho, os meios de transporte), experiências de presença e ausência, memória e porvir (desencadeadas sobretudo pelas fotografias), a vivência da simultaneidade (com o telefone e o cinema, por exemplo).

Os experimentos que Goethe descreve em *Doutrina das cores*, publicado em 1810, são apontados por Jonathan Crary como exemplares de uma ruptura com o modelo clássico de visão, da negação da câmara escura como modelo epistemológico, tendo havido um deslocamento da apreensão objetiva do mundo pela visão para uma apreensão que passa a pressupor a estrutura do olho, suas condições fisiológicas. O experimento que Goethe propõe é o de escurecer um quarto (como nos experimentos da câmara escura), mas fazendo com que o orifício de entrada de luz pudesse ser fechado e aberto, como conviesse. Assim, depois de ficar no quarto com tal orifício aberto, orienta que o observador feche a abertura e olhe para a parte mais escura do quarto. Então ele veria um círculo luminoso, com borda vermelha, que após certo tempo se expandiria, sendo substituída por azuis que avançariam sobre o vermelho até escurecer e ficar novamente sem cor. Com esse experimento, Goethe procura demonstrar que a percepção das cores é fisiológica, que ela concerne, portanto, ao corpo do observador:

A subjetividade corpórea do observador, que foi excluída *a priori* do conceito de câmara escura, torna-se subitamente o lugar onde se funda a possibilidade do observador. O corpo humano, em toda a sua contingência e especificidade, gera “o espectro de outra cor”, convertendo-se assim no produtor ativo da experiência óptica.³⁸⁰

Dessa maneira, a visão vai deixando de ser entendida como um aparelho neutro que apenas transmite o mundo e passa a estar implicada em um corpo, com todas as suas físicas e químicas, suas especificidades, diferenças e ainda mistérios de funcionamento:

Depois de Goethe, a cor nunca mais esteve “grudada” ao mundo, invadiu nossos corpos e passou a residir inexoravelmente no

³⁸⁰ Crary, 2012, p. 72.

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.³⁸¹

Aquilo que Frade havia chamado de “nova fé perceptiva” coincide com a “nova autonomia perceptiva” identificada por Crary, no deslocamento do sentido da visão para o corpo. Autonomia perceptiva compatível “com a transformação do observador em um sujeito de novos saberes e de novas técnicas de poder”.³⁸² Nesse sentido, o olho e o processo da visão são explorados por inéditas reflexões epistemológicas, sinalizando “como o corpo estava se tornando o lugar tanto do poder como da verdade”.³⁸³ A fisiologia, terreno dominante da ciência na primeira metade do século XIX, tinha o corpo para explorar (lembremo-nos de *Frankenstein*, romance publicado em 1818), a partir de novas ferramentas e mecanismos óticos, que permitiam penetrar nos recessos da natureza e mostrar como ela opera em seus esconderijos.³⁸⁴

Concomitantemente, também se constitui como uma urgência a necessidade de os cientistas difundirem as descobertas e os resultados das suas pesquisas, como se pode observar com a crescente elaboração de manuais para o grande público e a emergência de inúmeras revistas científicas. Como aponta Medeiros,

A partir dos anos quarenta [1840], a configuração das ciências exatas muda radicalmente. Se, por um lado, é o próprio modelo de fazer ciência que se transforma, passando da observação naturalista à experimentação laboratorial, por outro, e por consequência, a divisão de trabalho e a especialização constituem-se como marcas da nova geografia científica. Assim, se o saber se

³⁸¹ Sanz, 2010, p. 52.

³⁸² Crary, 2012, p. 82.

³⁸³ Crary, 2012, p. 82.

³⁸⁴ Sobre a química moderna, o professor Waldman, personagem de *Frankenstein*, fala em uma de suas aulas: “Os antigos professores dessa ciência — disse ele — prometeram impossibilidades e não realizaram nada. Os mestres modernos prometem muito pouco; sabem que não é possível transmutar metal e que o elixir da vida é uma quimera. **Mas esses filósofos, cujas mãos parecem feitas apenas para remexer a terra e os olhos apenas para se derramarem sobre o microscópio ou o cadinho, de fato realizam milagres. Penetram nos recessos da natureza e mostram como ela opera em seus esconderijos.** Ascendem aos céus: descobriram como circula o sangue e a natureza do ar que respiramos. Adquiriram poderes novos e quase ilimitados; podem comandar os trovões do céu, imitar o terremoto e até escarnecer do mundo invisível com suas próprias sombras.” Essas palavras teriam sido as do destino de Victor Frankenstein, tendo alimentado seu desejo de explorar o desconhecido e o mistério da criação. Shelley, 2017, n.p, grifo nosso.

torna cada vez mais especializado, a necessidade de transmitir os resultados sob formas acessíveis para o público faz-se cada vez mais sentir.³⁸⁵

Poderíamos compreender tal crescente necessidade como uma sedimentação daquilo em que a fotografia participava ativamente, da relação entre a criação de visibilidades e uma experiência com o tempo do futuro, na qual está incluída a disseminação do alargamento do ver como uma faceta dessa experiência. A divulgação, da qual a fotografia fez parte, permitia que descobertas científicas e avanços tecnológicos fossem compartilhados com pessoas comuns, produzindo o entendimento de que a ciência e a tecnologia estavam desenhando o futuro e trazendo benefícios para a sociedade.

Para Lissovsky, uma “agenda do invisível”, buscada incessantemente por fotógrafos no período, fez parte do “projeto moderno de desvelamento do mundo”.³⁸⁶ O médico madrileno Joaquín Hisern y Molleras, no prefácio da edição espanhola de *Exposición Histórica y Descripción de los Procedimientos del Daguerreotipo*, publicado 1840, ressaltava os detalhes que a fotografia, fazendo o trabalho por si mesma, seria capaz de apreender, os relevos dos objetos com suas variações, as rugosidades das superfícies e o fato de que a ousadia da ideia, que culminou em sua emergência, só caberia em um espaço de imaginação fértil,³⁸⁷ que foi capaz de criar um novo olho, um novo sentido para o que se via e a partir do qual se via. Segundo ele, roubar da natureza as suas formas, proporções e detalhes, fixar imagens com todos os seus relevos, claros e escuros,

era uma ideia tão ousada e colossal que apenas cabia nos espaços da imaginação mais fértil; era criar, de certa forma, nos domínios da natureza, um novo sentido, uma nova pupila, um novo olho, mas um olho cuja retina preserva perpetuamente as imagens dos objetos externos, tal como a própria natureza os desenhava.³⁸⁸

³⁸⁵ Medeiros, 2012, p. 52.

³⁸⁶ Lissovsky, 2008, p. 23.

³⁸⁷ Uma publicação de 1877, da coleção *Bibliothèque de merveilles* chamada *L'imagination: étude psychologique* também atribui à imaginação um papel considerável na concepção das grandes teorias sobre o sistema do mundo, “na invenção das mais belas e fecundas verdades das quais a ciência se orgulha”. Joly, 1877, p. 1.

³⁸⁸ Hisern y Molleras, 2003[1840], p. 53, grifo nosso. No original: “*Pero robar a la naturaleza sus propias formas, todas sus proporciones, todos sus pormenores, aun aquellos mismos que no pueden descubrirse sino con el microscopio; fijar las imágenes de los objetos visibles con todos sus relieves,*

A imagem da ciência, ao mesmo tempo em que dava a ver um não visto, era a imagem exemplar da transformação das práticas de conhecimento, que procuravam se afastar do componente “da subjetividade, da equação pessoal e dos pontos de vista particulares”.³⁸⁹ A fotografia tornou-se, assim, um dispositivo de registro considerado capaz de documentar a “existência de um mundo independente de humanos particulares de uma maneira que era considerada impessoal e desencarnada”.³⁹⁰ A declaração do astrônomo francês Jules Janssen, feita em 1882,³⁹¹ comparando a fotografia com a retina do cientista é a cristalização dessa ideia: uma vez que o corpo está incluído no olhar, e o observador é incapaz de deixar de se observar ao mesmo tempo e que observa o mundo,³⁹² a fotografia como refúgio para a objetividade demonstra a expectativa de que o olho do cientista pudesse enxergar com a assertividade de uma máquina, e, assim, ampliar, reduzir, reproduzir e preservar as imagens dessa experiência. Como se, ao ver o que foi visto por uma máquina, esse olhar pudesse isentar-se de alguma maneira da complexa condição de perceber-se enquanto o mundo é percebido.

Que vantagens preciosas para todas as nossas experiências! A preservação das imagens, a sensibilidade alargada, a faculdade de abarcar os fenômenos luminosos que mais se opõem pela sua fragilidade ou pela sua potência. **Por isso não hesito em dizer que a chapa fotográfica será em breve a verdadeira retina do cientista.**³⁹³

Assim, a divulgação científica, na qual a fotografia atuou tanto como objeto da divulgação quanto como divulgadora, pode ser pensada também como uma maneira de se relacionar com o futuro. Por que divulgar se não para perpetuar o

con todos sus claros y oscuros, con todas esas modificaciones innumerables e insensibles de tersura y escabrosidad de superficies que tantos les distinguen unos de otros; obligar a la naturaleza misma a que haga por sí sola este trabajo y a que lo termine en alguns instantes; sujetar con este objeto y reducir a límites determinados y fijos lo más sutil, lo más fugaz, lo más incoercible que contiene, la luz en fin; era una idea tan atrevida y tan colosal que apenas cabía en los espacios de la más fecunda imaginación; era crear en cierto modo en los dominios de la naturaleza un nuevo sentido, una nueva pupila, un nuevo ojo, pero un ojo cuya retina conserva perpetuamente las imágenes de los objetos exteriores, tales como la naturaleza misma los ha dibujado”.

³⁸⁹ Canales, 2021, n.p., tradução nossa.

³⁹⁰ Canales, 2021, n.p., tradução nossa.

³⁹¹ Gunthert, 2000.

³⁹² Gumbrecht, 1998, p. 13.

³⁹³ Janssen, 1929, p. 483, tradução nossa. No original: “*Quels précieux avantages pour toutes nos expériences ! La conservation des images, rétentue de la sensibilité, la faculté d’embrasser les phénomènes lumineux les plus opposés par leur faiblesse ou leur puissance. Aussi n’hésité-je pas à dire que la plaque photographique sera bientôt la véritable rétine du savant”.*

espírito de um tempo repleto de novas invenções, de uma época de descobertas que “começaram a mudar a face da terra e que preparam um futuro magnífico”?³⁹⁴ A publicação semanal *La Lumière*, criada em Paris em 1851 pela recém-formada *Société héliographique*, é uma boa imagem desse espírito, descrevendo-se como uma espécie de divulgadora das invenções da época, além, claro, dos avanços da fotografia. Como escrito na sua “declaração sumária”, de março de 1851, “Cada uma das conquistas da química ou da física esconde um drama tão singular quanto desconhecido”.³⁹⁵ Dispõe-se, assim, a trazer à tona a luta das invenções, o trabalho secreto, as combinações fortuitas, os prodígios de sutileza dos pesquisadores. Seu objetivo era o de que o público pudesse desfrutar das invenções sabendo admirá-las e compreendê-las.

A ciência exata, combinada com o amor ao maravilhoso, dá origem à ideia fixa que é uma espécie de loucura. Devemos a esta loucura quase todas as grandes descobertas, e, deve-se dizer, a heliografia, como o vapor, como o magnetismo ou fenômenos eletrogalvânicos, é o produto da alquimia, em um século em que pesquisadores equipados com sólida erudição sabem que se tornou razoável sonhar o impossível.³⁹⁶

Talvez tenha sido essa mesma espécie de loucura, de sonho do impossível, que respaldou a possibilidade de se extrair imagens da retina de um morto. Em *A última imagem (fotografia de uma ficção)*, Margarida Medeiros escolhe como trilha de pesquisa as narrativas acerca das imagens da retina que se pensava ser possível extrair do olho de uma pessoa morta. Narrativas que entrelaçam o passado retido no olho com a chance futura de reconhecer, por exemplo, um assassino, na última imagem conservada no olho antes da morte. No que chamou de “(con) fusão e

³⁹⁴ Monlau, 2003[1839], p. 36. No original: “*De esta dichosa era datan esos ruidosos descubrimientos, esas aplicaciones prodigiosas que han empezado a cambiar la faz de la tierra, y que preparan un porvenir magnífico. Cada día se hace un nuevo progreso, y la suma de los progresos adquiridos cada año contribuye a hacer mais fecundo el año que le sucedé*”.

³⁹⁵ Francis Way. *La Lumière*, 9 mars 1951. “Exposé sommaire. Du but et des principaux éléments du journal”, p. 18. No original: “*Chacune des conquêtes de la chimie ou de la physique recèle un drame aussi singulier qu’inconnu*”. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5406696s/f31.item>. Acesso em: 2 nov. 2022.

³⁹⁶ Francis Way. *La Lumière*, 9 mars 1851. “Exposé sommaire. Du but et des principaux éléments du journal”, p. 18. No original: “*La science exacte, unie à l’amour du merveilleux, engendre l’idée fixe qui est une sorte de folie. Nous devons à celle folie presque toutes les grandes découvertes, et, il faut bien le dire, l’héliographie, comme la vapeur, comme le magnétisme ou les phénomènes électro-galvaniques, est le produit de l’alchimie, dans un siècle où les chercheurs munis d’une érudition solide savent qu’il est devenu raisonnable de rêver l’impossible*”.

proliferação de saberes característicos da época”, tal elaboração (a de que seria possível ver o que viu o último olhar antes da morte) foi perpetuada pela literatura e resultou em inúmeros comentários e pesquisas sobre essa possibilidade.

Após mergulhar nas narrativas de jornais e de publicações de divulgação científica do século XIX, Medeiros conclui, a respeito da ideia de que nos olhos dos mortos estaria fixada a última imagem por ele vista, que

as especulações sobre um olho-máquina fotográfica são tudo menos coerentes ou lineares e parecem ser mais o sintoma de um desejo do que o fruto de uma observação empírica visualmente sustentada — o que estaria mais de acordo com os padrões em voga. Estas narrativas denunciam, simultaneamente, a expectativa face ao mundo não visível acedível pela ciência — um suposto, ou imaginado, workshop ‘oftálmico’ que operaria na retina — e a ilusão de uma positividade resultante da racionalidade de um olho-máquina, registrando a verdade do visto pelo movimento simples do olho sobre o objecto à sua frente. Daí que seja compreensível o ziguezague permanente entre a enorme euforia de quem crê na generalização mágica dos processos de observação científica e a lacónica disforia de quem recusa sair de uma rigorosa positividade.³⁹⁷

No alargamento do ver, o desejo de ver o que ainda não foi visto; prever.³⁹⁸ A concomitância entre a previsão (que sonha também o impossível) e a descoberta do inimaginável — como no caso descrito em *La Lumière*, em que o Barão Gros, ao examinar no microscópio uma vista tomada na Acrópole de Atenas, notou um “estranho baixo-relevo, [...] que nenhum viajante havia, até então, mencionado”. A fotografia, aliada ao microscópio, penetrando “fantasticamente” nos detalhes, teria revelado “segredos que a própria natureza nem sempre nos dá”.³⁹⁹

Um pequeno livro de 1875 chamado *Maravilhas da photographia*, dedicado “à mocidade estudiosa de Portugal e Brazil”, pretendia fazer o resumo de uma publicação lançada na França um ano antes por Gaston Tissandier, que fazia parte

³⁹⁷ Medeiros, 2012, p. 66-67.

³⁹⁸ “Ver o novo’ é uma protensão temporal do ver; tanto decorre de um ideal (a visão científica, o prognóstico clínico: ver é prever) quanto, penso eu, de uma inquietação oculta, na qual ver seria pressentir — a instabilidade fundamental do prazer de ver, do *Schaulust*, entre memória e ameaça”. Didi-Huberman, 2015b, p. 50.

³⁹⁹ Francis Way. *La Lumière*, 9 mars 1951. “Exposé sommaire. Du but et des principaux éléments du journal”, p. 18.

da coleção *Bibliothèque des merveilles*.⁴⁰⁰ Enfatizando a relevância da popularização da instrução científica para o alcance de um futuro próspero, este pequeno livro lançado no Brasil e em Portugal trazia uma “simples advertência” nas páginas iniciais acerca da publicação, que estaria propiciando “não só prosperrimo futuro senão também o agradecimento de todos os que fiam da instrucción scientifica os destinos do povo”.⁴⁰¹

Entre projeções e aberturas, a fotografia empregada nas descobertas e na divulgação da ciência deu materialidade ao tempo como agente absoluto de mudanças. Essa qualidade do tempo, que passou a ser percebida no século XIX, teria dado “à inovação o rigor de uma lei compulsória”.⁴⁰² A fotografia encontrava-se no nó dessa inovação, que se utilizava dela para descobrir e para divulgar. Nesse sentido, a fotografia deu corpo ao desejo de não intervenção humana na obtenção do conhecimento e fortificou um paradigma do conhecimento que, como vimos, também possibilitou fantasias e inúmeras conjecturas. A fotografia seria uma resposta à visão corporificada, o caminho para uma visão “neutra”, não fisiológica; a oportunidade de se ver o mundo “tal como ele seria”, uma visão necessária à inovação e à construção do futuro enraizado no que seriam bases sólidas de conhecimento.

Nesse sentido, a fotografia acumula esta contradição: ao mesmo tempo em que foi efeito de uma crise epistemológica “na qual a experiência perceptiva perdera as principais garantias que uma vez mantiveram sua relação privilegiada com a criação do conhecimento”⁴⁰³ (portanto, um lugar de sobrevivência da objetividade); era, apesar da crença de que a fotografia seria feita sem intervenção humana (um desenho traçado pelo sol, ou pelo novo raio), ela mesma uma imagem a ser vista por uma visão fisiológica contingente do observador. Há um imbricamento fundamental, a concomitância da visão deslocada para o corpo com o preparo e a intenção de buscar novas paisagens do olhar. A fotografia entremeia

⁴⁰⁰ Tissandier, 1874. A coleção da biblioteca das maravilhas, que perdurou de 1865 a 1890, abrangeu diferentes assuntos durante 25 anos, em mais de 175 volumes, como as maravilhas da arquitetura, as maravilhas celestes, os balões e as viagens aéreas, as metamorfoses dos insetos, os caminhos do ferro, o fundo do mar, a ótica, a imaginação, as maravilhas da química etc.

⁴⁰¹ Chagas, 1875, p. 4.

⁴⁰² Gumbrecht, 1998, p. 15.

⁴⁰³ Sanz, 2005, p. 38.

essa associação, acrescenta complexidades temporais próprias pelo seu caráter de objetividade e de revelação, de previstos e de imprevistos, e pela necessidade de que essas imagens fossem lidas e reconhecidas como um apelo para um horizonte em construção, produzindo delineamentos e rabiscos sobrepostos no cheque em branco do futuro.

Os paradoxos filosóficos da fotografia — existentes, por exemplo, nas relações entre espaço e tempo, vida e morte, corte e duração, presença e ausência, verdade e alucinação, visível e invisível, visível e verdade, passado, presente e futuro — trabalharam na complexidade de uma percepção em trânsito, que adquiria inéditos contornos diante de uma nova fé perceptiva, autorreflexiva, sujeita a uma imensidão da percepção que colocaria em crise a experiência, ao mesmo tempo em que criaria mecanismos de estabilidade, de reordenação do visível.

Tom Gunning sublinhou de forma assertiva como a fotografia surge, no século XIX, como o emblema de um novo reinado da visualidade, assente em dois aspectos contraditórios (mesmo que não contrários): por um lado, como *índice*, a fotografia estabeleceu-se como *evidência*, com um papel apodíctico, reforçado pelo facto de o seu dispositivo ser técnico e não artesanal conferindo-lhe um caráter de «processo científico»; por outro, a fotografia surgiu sempre como um fenómeno *estranho*, já que criava «um mundo paralelo de duplos fantasmáticos lado a lado com o mundo dos sentidos verificado pelo positivismo».⁴⁰⁴

Entre “evidência” e “fenômeno estranho” a fotografia emerge e trabalha em um contexto de pesquisa na ciência em que o ideal de conhecimento era aquele obtido independentemente de um observador humano, pois o observador, com seu corpo, seria incapaz de ver objetivamente. Nesse cenário inicial de investigação científica a partir de técnicas ainda experimentais,

a autonomia parcial do equipamento de registo fotográfico revelou-se não um obstáculo mas, pelo contrário, uma condição indispensável de visualização. Foi aproveitado para permitir o surgimento de fenómenos cujos contornos ainda não foram traçados.⁴⁰⁵

⁴⁰⁴ Medeiros, 2010, p. 14-15.

⁴⁰⁵ Geimer, 2018, p. 198-199. No original: “*In these experimental scenarios, the partial autonomy of the photographic recording equipment proved to be not an obstacle but, on the contrary, an*

Assim, essas imagens atuaram na intermediação entre a objetividade pretendida, a nova tutilidade das minúcias e descobertas, e a visão entranhada no corpo, sujeita à fisiologia, à diferença, à interferência das particularidades e da cultura. Quando o sentido da visão se desloca para o corpo, ela passa a levar em conta aspectos individuais e históricos na percepção. O observador que a fotografia ajudou a construir foi um dos elementos do conjunto de novas associações estabelecidas com o corpo e com o tempo em um período de transição epistemológica que redefiniu o estatuto do observador.

A ciência e sua divulgação produziram alargamentos do ver (portanto, aberturas para inéditas imagens, projetos, desejos, previsões, medos), embriagando as noções daquilo que se pensava ser possível com a abertura para conceber que haveria ainda o inimaginável. A fotografia científica, no século XIX, redefiniu “a fronteira entre o que é visível e oculto, o que se ilumina e o que fica na sombra”.⁴⁰⁶ Nesse sentido, respaldou novas fantasias, maneiras de se relacionar com o futuro desconhecido e assim de produzi-lo.

Neste capítulo, pudemos reconhecer, com as fotografias científicas, a manifestação de (pelo menos) duas formas de essas imagens se voltarem para o tempo futuro: na elaboração de previsões e numa concomitante abertura para o imprevisível. Nesse sentido, dizer que uma das experiências de futuro produzidas pelas fotografias científicas foi a construção de bases para se fazer previsões significa falar da abertura de um campo de ação, de uma condição histórica que possibilitou a composição de esperanças e temores, que fez com que o tempo presente fosse tomado por um ânimo direcionado a um futuro diferente. A sincrônica elaboração a respeito do imprevisível, encontrada em diferentes usos de fotografias na ciência, evidenciou a percepção de um tempo histórico modificável, aberto a organizações inéditas.

Então, o que encontramos afinal entre magia e ciência, entre o espanto dos olhos e o conhecimento científico? Depois do percurso deste capítulo, voltemos à

indispensable condition of visualization. It was harnessed to allow phenomena to emerge whose outlines had yet to be traced”.

⁴⁰⁶ Medeiros, 2010, p. 265.

epígrafe, ao conhecido trecho escrito por Benjamin na *Pequena história da fotografia*:

Características estruturais, tecidos celulares, com os quais operam a técnica e a medicina, tudo isso tem mais afinidades originais com a câmara que a paisagem impregnada de estados afetivos, ou o retrato que exprime a alma do seu modelo. Mas ao mesmo tempo a fotografia revela nesse material os aspectos fisionômicos, mundos de imagens habitando as coisas mais minúsculas, suficientemente ocultas e significativas para encontrarem um refúgio nos sonhos diurnos, e que agora, tornando-se grandes e formuláveis, mostram que a diferença entre a técnica e a magia é uma variável totalmente histórica.⁴⁰⁷

Ao falar da afinidade da câmera com as características estruturais e tecidos celulares, Benjamin reaproxima as fotografias da época de sua emergência dos desejos de utilizá-las para classificar e conhecer as minúcias dos seres. Essas fotografias, ao revelarem mundos de imagens que habitavam as coisas mais minúsculas, iluminam — como escreveu Lissovsky — “um outro mundo que se compõe com aquele dos nossos sonhos”.⁴⁰⁸ Sonhos diurnos, imagens e vontades que fizeram fotógrafos, cientistas e curiosos sonhar acordados, investigar novas esfera do visível. Dizer que a diferença entre técnica e magia é uma variável histórica significa dizer que é uma distinção sujeita a transformações, que os sentidos de técnica e magia são fluidos, variações histórico-culturais que compõem modos de perceber o tempo e, como enfatizamos aqui, também de construir experiências com o futuro. Uma diferença que diz respeito ao que é possível ver, sonhar, imaginar e ler em cada época, segundo cada condição de visibilidade.

No tempo em que vivemos atualmente, são outros os sentidos hegemônicos dessa aliança. As imagens preditivas da atualidade, da área médica, por exemplo, são cada vez mais precisas e parecem (ao menos querer) eliminar qualquer grau de imprevisibilidade. Aliás, hoje, os sentidos das previsões não estariam em almejar seu cumprimento preciso, mas em “tomar emprestado legitimidade e plausibilidade do futuro para licenciar ações antecipatórias no presente”.⁴⁰⁹ É deste

⁴⁰⁷ Benjamin, 1987, p. 94-95.

⁴⁰⁸ Lissovsky, 1995, p. 68.

⁴⁰⁹ Hong, 2022, p. 377.

presente que olhamos para as fotografias nas quais, em face à diferença de sonhos e expectativas do presente e a necessidade de pensá-los, reconhecemos aninhados outros futuros do passado.

FUTUROS DO PRESENTE OU CONSIDERAÇÕES FINAIS: olhando de soslaio em direção a outras histórias

Walter Benjamin observou, em 1931, que as fotografias eram capazes de “aninhar” o futuro em “minutos únicos”. Dessa metáfora, verdadeiramente perturbadora, decorre que o futuro habita as imagens do passado como um “ovo” em seu ninho. Está encoberto por uma casca e seu conteúdo só pode ser adivinhado (por fotógrafos e historiadores, entre outros os sucessores dos adivinhos). Porém, enquanto isso não acontece, o futuro está sendo chocado. Está lá, adormecido, à espera do momento de seu despertar, quando a casca se rompe e ele é finalmente reconhecido. Esse momento é sempre um agora. O agora de uma reciprocidade entre passado e futuro que não tem data marcada para acontecer. O agora de uma correspondência, o agora de um reconhecimento.

Mauricio Lissovsky⁴¹⁰

Trabalhar nos traveses, portanto, seria outra coisa que não borboletear, que dissipar-se na colheita do diverso: seria trabalhar em pensar com os traveses que nos assombram, nos travessam e desafiam nosso pensamento.

Georges Didi-Huberman⁴¹¹

Esta tese se irradiou sobretudo a partir de dois pressupostos encontrados em Walter Benjamin: o de que a fotografia aninha o futuro e a de que os sonhos deixam suas marcas na história. Pressupostos necessariamente entrelaçados, dada a relação evidente entre sonhos e futuro. Sonhos entendidos de maneira ampla, como a própria acepção de Benjamin. Atravessando três formas tomadas pelo futuro por

⁴¹⁰ Lissovsky, 2014, p. 191.

⁴¹¹ Didi-Huberman, 2018, p. 49.

meio do tecido diverso das fotografias (suas práticas, seus efeitos), esta tese, com sua coleção de imagens (fotografias, citações, notícias, cartas, livros), percorreu narrativas e discursos e ensaiou materializar uma história do futuro do passado.

É certo que outras marcas de futuro podem ainda ser notadas nas fotografias, no século de sua emergência, segundo outros recortes. E o futuro pode ter novas nuances reconhecidas, a partir de outros presentes, de outras legibilidades. Ao longo dos capítulos, um gesto ensaístico propôs três caminhos: num percurso pelas expectativas de seus inventores, considerando o potencial histórico do sonho, o primeiro capítulo explorou imagens em que seria possível ler alguns desses sonhos do passado, compreendendo que são eles uma forma (um contorno, uma visibilidade) tomada pelo futuro — quando a fotografia era uma ideia de futuro. O segundo capítulo, buscando mapear a cultura do fantasma no século XIX e elegendo o fantasma como metáfora e nó teórico para se pensar os paradoxos temporais que a fotografia inaugura (ou pelo menos reconfigura), construiu o entendimento de que o futuro toma forma também nessa cultura, adensando-a com a experiência da presença de uma ausência. Fundação fantasmal apontada para o futuro, para a potência de sua precária reaparição — quando a fotografia era uma enviada ao futuro. No terceiro capítulo, em um trajeto pela relação de pronto estabelecida entre fotografia e ciência (em especial, aqui, pelas imagens microscópicas e, mais tarde, pelas imagens obtidas com raios X), pelas tensões que cristalizam quanto ao imageamento do outrora invisível, foram investigadas formas de futuro presentes nas imagens científicas a partir de dois sentidos complementares — quando a fotografia abrigou tanto o imprevisível quanto as bases para previsões acerca do futuro. O senso de futuro aberto da sociedade moderna foi um espaço de experiência do qual a fotografia e a ciência fizeram parte, produzindo uma ideia de progresso com características próprias, ora como previsibilidade ora como imprevisibilidade. Portanto, o futuro se infiltrou como uma ideia; o futuro se infiltrou como presença de uma ausência; o futuro se infiltrou como previsível e imprevisível. A partir dessas três faces, foi possível compreender como as fotografias são fruto da experiência de futuro que as

produziram e também produtoras de condições de percepção, de formas de ver e entender o mundo, de com ele desejar, sonhar e imaginar.⁴¹²

Quando pensamos as fotografias para além do registro e da representação, encontramos suas teias, sua atuação social, seus fragmentos na estrutura da cultura, dos gestos, dos sonhos. Mantivemos seu destino como bifurcações, recomeçamos a história, tanto quanto isso foi necessário à fermentação das ideias. Dessa maneira, pudemos montar um campo de pensamento que nos possibilitou encontrar outras perguntas para as fotografias. Eduardo Cadava⁴¹³ escreveu sobre a importância não só de ler as imagens de modo inventivo e histórico. Mais do que isso: somente pela inventividade seria possível lê-las histórica e politicamente. Assim é que as perguntas dirigidas ao passado se voltam ao presente. E, do presente, tentamos perceber o que as histórias da fotografia suplicam que pensemos, que vozes se levantam e o que se sonha com as fotografias hoje.

Do meio da atual equivalência entre viver e fotografar,⁴¹⁴ tentamos colher desse material cotidiano a matéria para pensarmos o que estamos nos tornando: “que valores e regimes de vida vamos endossando e incorporando de um modo, em geral, inadvertido?”.⁴¹⁵ “Faíscas do próprio presente sempre presentificado”,⁴¹⁶ as fotografias têm feito menos o papel de iscas de futuro. O horizonte de instantaneidade da fotografia moderna constituiu-se, com a expectativa, como um corte do tempo, imagem-cristal em que o sujeito se projetou, entreviu sonhos, tramou suas lembranças. No atual horizonte de presentificação, a instantaneidade

⁴¹² Apesar de não ser o foco deste trabalho, é importante mencionar que a fotografia se associou, no século XIX e também no XX, à expansão científica colonial como um instrumento de medição e classificação, em nome de uma ciência que operava como instrumento de dominação de povos considerados “atrasados”. Ariella Azoulay propõe que o discurso de Arago seja lido “como uma performance que naturaliza premissas imperialistas pré-existentes” e propõe que pensemos a fotografia não somente como um “meio de registrar episódios pontuais de destruição”, mas também que nos perguntemos “de que maneira ela participou da destruição e, finalmente, analisar como, e se, a partir desse reconhecimento, a fotografia pode nos ajudar a imaginar formas de sair dela”. Azoulay, 2019, p. 120-123.

⁴¹³ Cadava, 2021.

⁴¹⁴ Sibilia, 2016, p. 61. Como formulou Sibilia, trata-se da constituição de subjetividades atravessadas pela produção e publicação de imagens de si, não apenas testemunhando mas também organizando e concedendo realidade à própria experiência. As novas práticas com as imagens incitam a exibição, num contexto de deslocamentos da constituição do eu, que têm “como alvo o olhar alheio”. Sibilia, 2016, p. 153

⁴¹⁵ Ferraz, 2015.

⁴¹⁶ Sibilia, 2016, p. 181.

da fotografia parece estar perdendo seu contorno do corte, e aderindo a um fluxo de imagens, informações e tarefas que ofuscam as virtualidades do presente e do passado, o discernimento de suas diferenças. Não se trata, é claro, de promover um movimento teórico nostálgico para o pensamento e as possibilidades da fotografia. Mas não há como negar que nossos novos hábitos, nossas maneiras de sentir o tempo e de compartilhar imagens fazem parte do tecido da racionalidade neoliberal, no qual o mundo tornado empresa vive dentro dos corpos e das subjetividades e se aglutina com as relações dos sujeitos com eles próprios e com o outro.⁴¹⁷

O que “vale o clique” está incorporado a fundamentos de instantaneidade, espetacularização do eu e da intimidade, e também do bom desempenho e da competição. O instante não tem sido retido para que dure, mas para sentir que se está vivendo o presente, que não dura, porque a velocidade com que as informações e as imagens são produzidas e consumidas não permitem que se abocanhe uma experiência de demora, dilatada. Muitas vezes se fotografa para “ver mais tarde”, para “ler depois”. A fotografia se torna massivamente uma mediação central com o mundo. No entanto, essa volta do olhar raramente se completa, imerso que se está em listas imensas de coisas a fazer, e em uma disponibilidade contínua que fomenta a dispersão. A fotografia não é exatamente um item dessa lista; antes, talvez seja o fantasma rarefeito de um retorno. As fotografias se acumulam como estilhaços de um presente que nos escorre pelos dedos. E, diante de seu acúmulo, o desejo impossível de organizá-las. No atual infinito arquivo de imagens, o sonho e a duração são trabalhadores esporádicos. O futuro incerto se inscreve como um dispositivo de poder, produz condutas, aderências, negacionismos. A tensão entre “viver como se não houvesse amanhã” e “viver com medo do futuro” é capturada pelo neoliberalismo, que vende produtos para todas as crises existenciais (e o brilho das mercadorias ofusca uma crise que é coletiva). O que estamos nos tornando com as imagens? O que a forma como nos relacionamos com o futuro das imagens tem a dizer sobre nós mesmos no presente?

⁴¹⁷ Sanz; Souza; Campelo, 2021.

Em circulação, também há as imagens feitas pelas máquinas: e a quantidade de fotografias feitas por pessoas é ainda pequena se comparada com o número de imagens feitas por câmeras de segurança, circuitos fechados de tv, câmeras aéreas e satélites, como apontou Jimena Canales, enfatizando a vasta transformação na cultura visual contemporânea, que teria afetado não somente “o que a maioria dos humanos vê diariamente e o que consideramos verdadeiro, mas, mais importante, mudou a forma como pensamos sobre nós mesmos e nossa existência no universo”.⁴¹⁸

No belíssimo “Dez proposições acerca do futuro da fotografia”, Mauricio Lissovsky apresenta alguns desafios dos fotógrafos contemporâneos (que somos todos nós). Em meio ao delírio da onipotência das imagens atuais, as imagens-clichês do cotidiano nos fazem acreditar que a reprodução é parte inseparável de sua natureza. “Mas, não se deixem enganar, elas ainda precisam de nós para ganhar impulso”.⁴¹⁹ As imagens, por fim, precisam de nós para ganhar, no mínimo, um oscilante corpo de fantasma, para serem retiradas do deslizamento veloz e homogêneo com que correm ininterruptamente. Nosso futuro é o futuro das imagens porque também precisamos delas para pensar o que estamos nos tornando e para produzir devires múltiplos. É como se estivéssemos nos afogando em imagens e nossa sobrevivência dependesse justamente de nos agarrar a algumas delas, e alcançá-las lá onde pudermos ler os seus sonhos, onde pudermos esticar e entrançar o fio de sua frágil existência, da qual depende a nossa própria existência crítica.

Insistir em ver, em fundar tempos, dilatá-los. Em considerar a imagem sempre em metamorfose. Reinventar sua ressurgência, desdobrá-la, desmontá-la. Conduzir o pensamento, esta tese, os lampejos improváveis, fragmentários, vagantes, à colheita de sinais de uma outra comunidade, com horas e afetos compartilhados. Redesenhar no desejo de ver um espanto político, também a ser partilhado. Reconstruir um visível fora da vitrine, não comercializável. Dirigir-se para o presente com os olhos abertos na noite: fazer colidir o “presente ativo com

⁴¹⁸ Canales, 2021.

⁴¹⁹ Lissovsky, 2011, p. 14.

seu passado reminiscente”.⁴²⁰ Pensar *com* as imagens como parte da experiência de viver com elas. Pensar o presente estando nesse presente, como parte da experiência de vivê-lo, constituindo seus sentidos. Pensá-lo, portanto, mesmo diante de suas imposições, do encurtamento temporal, da queda da experiência, da ansiedade tão característica de nossa época. Pensá-lo apesar (e por causa) da força das estruturas hegemônicas e da extensão de suas capturas.

O futuro é uma construção histórica e social. Os discursos sobre o futuro falam mais sobre o presente em que estão sendo ditos do que sobre o futuro em si. Sonhar com um futuro melhor, com um tempo de descobertas úteis, com a catalogação do visível, com a paragem do tempo é uma maneira de viver, de se relacionar com a dimensão temporal da vida (com sua finitude sobretudo), com os objetos, os sentimentos, a memória. “Na época moderna, o futuro era imaginado conforme a metáfora do progresso”, escreveu Berardi.⁴²¹ E, do contemporâneo, vamos nos perguntando como o futuro é imaginado, de que maneira inscrevemos nossas vidas no mar de futuros possíveis, que efeito a troca de sinal do futuro, que o transforma em ameaça (também assinalada por Berardi), tem nas práticas fotográficas hoje.⁴²²

Este trabalho não responde a essas perguntas, mas, ao mapear condições e efeitos de desejos e sonhos da época da emergência da fotografia, procurou aumentar a consistência das linhas que possibilitem pensá-las. Em um senso de futuro que não pressupõe mais uma melhora inevitável no futuro (discurso que justificou, inclusive, as mais diversas barbáries), as fotografias (os fotógrafos, os leitores) abrigam outras expectativas. As fotografias atualmente são efeitos e instrumentos da construção de um modo de ver e de ser no presente cada vez mais “técnica e industrialmente formatado [que] concede ao homem períodos de tempo cada vez mais breves para que ele possa assimilar novas experiências”. Sendo assim, de que sonhos tomam posses nossas imagens do presente? Fotografamos tudo porque temos medo e pouco esperamos do futuro? Ainda delegamos à máquina

⁴²⁰ Didi-Huberman, 2011, p. 61.

⁴²¹ Berardi, 2019, p. 135.

⁴²² “O futuro se transforma em ameaça quando a imaginação coletiva se torna incapaz de ver possibilidades alternativas para a devastação, a miséria e a violência”. Berardi, 2019, p. 135.

a mesma função de autenticidade e verdade? Como a fotografia se amalgama às relações de reciprocidade entre passado e futuro? Enfim, diante de tantos novos cotidianos com as fotografias, tantos também são os desafios de pensá-los.

Debruçar-se sobre as imagens, sobre sua historicidade, seus desejos, é, de certa maneira, esticar o fio das formas diversas, tentar reencontrar os sentidos políticos da experiência de se deparar com elas.⁴²³ Mapear suas condições de sentido atualmente, as brechas de resistência em direção às leituras complexas, às saídas poéticas e políticas de enfrentamento das questões do presente são estratégias para, com elas, carregar-se de tempo,⁴²⁴ produzir veredas inesperadas de atualização — evitando, talvez, suas subtrações, retrazendo seus rastros, refazendo as chances para uma experiência visual capaz de marcar a existência com uma diferença, produzindo rugosidades. Elaborar virtualidades, portanto, um vir a ser tecido de realidades em construção.

É preciso recorrer a outra temporalidade para que seja possível ver os fantasmas da história, as fraturas das imagens, seus nós de tempo, os incêndios que a cercam. Uma temporalidade que a pesquisa comporta, como uma maneira de também resistir, de produzir acontecimentos — procurando nas imagens histórias ainda por contar. Os achados nas imagens que compõem esta tese — sejam elas fotografias, cartas, notícias, literatura ou outros textos — resultam de uma correspondência de olhares; do reencontro, como apontou Lissovsky, com um porvir sonhado pelo passado, e que somente pode ser percebido por meio de nossos atuais sonhos de futuro.⁴²⁵ Assim, olhamos para algumas das primeiras fotografias do século XIX convocando uma inevitável reflexão acerca do presente: o agora é o tempo em que a reciprocidade do olhar, o reconhecimento do lampejo, é possível. Deste presente ressoam perguntas a respeito das transformações dos sonhos: da “banalidade” das cenas feitas das janelas, que abrigavam desejos de

⁴²³ “uma vida é todo o contrário do que Agamben entende por vida nua, pois a vida reduzida a seu estado de atualidade biológica (zoé, mera vida, vida nua, vida sem forma) nada tem da ver com a vida pensada na sua virtualidade, apta, portanto, a atualizar-se em formas diversas, justamente por não estar presa a uma forma de vida. O que nos importa é esticar tal fio em direções muito distintas”. Pelbart, 2019, p. 19.

⁴²⁴ “Em vez de passar o tempo, é preciso convidá-lo a entrar. [...] Carregar-se de tempo como uma bateria armazena energia [...]”. Benjamin, 2018, p. 205 [D 3,4].

⁴²⁵ Lissovsky, 2012.

aprimoramento técnico, de guarda das imagens do mundo, de catalogação e classificação, de retenção do tempo que acelerava; para os atuais anseios de compartilhar o presente, de dar muito a ver, de ser preciso (em foco, em alta resolução). Os sonhos, assim como os valores e os sentidos da fotografia não são universais, mas um entrançamento de camadas e superposições — com as quais podemos ler os acontecimentos e tecer histórias — que se cristalizam em um sentido dominante, mas nunca único.

Pesquisar imagens é uma tentativa de criar vínculos com outros tempos. Se considerarmos, com Rancière,⁴²⁶ que “a imagem é vivente precisamente porque a ela falta vida, [que] ela precisa de nós para ser o organismo do qual ela ainda é a sombra desencarnada”, talvez nós como professores, pesquisadores, pensadores, tenhamos como uma espécie de tarefa, a de cultivar os fantasmas das imagens, reabilitar seus sonhos, para reativar a imaginação coletiva, para que ela seja cada vez mais capaz de “pensar com os traveses que nos assombram, nos travessam e desafiam nosso pensamento”.⁴²⁷ Pesquisar imagens é abrir a fresta para que discursos já repousados possam achar outras saídas, para que sejam associadas a outros temas, a outras imagens. Para que as imagens fiquem sujeitas a imprevistos próprios, abrindo sua narrativa. A fotografia nos dá a ocasião de tentar imaginar o que estava pensando quem a fez, a rede histórica em que estavam inscritos esses pensamentos. Rede sempre heterogênea, de discursos em disputa.

Afinal, o que está feito aqui é uma história da fotografia? Como justificar, enfim, uma história da fotografia feita a partir de algumas de suas formas de futuro? De fato, parece só se poder considerar tais perguntas se houver uma abordagem teórico-metodológica que permita que tais interpelações sejam feitas. E, se falamos de quando as fotografias eram uma ideia de futuro, uma enviada ao futuro ou uma maneira de prever (e imprever) o mundo, não significa que não sejam mais nada disso. Experiências de outras épocas não deixam de nos visitar no contemporâneo, como fantasmas de outras histórias, de outras experiências perceptivas.

⁴²⁶ Rancière, 2015, p. 195.

⁴²⁷ Didi-Huberman, 2018, p. 49.

De um presente, vasculhamos a história em busca de deslocamentos, como quando fotografar era pescar na margem relvada do rio; quando eram fabulosas iscas do futuro, lançadas com propósitos difusos, desejando fisgar o porvir, as estranhezas do olhar, os futuros espantos. Hoje, chamarizes do presente, as fotografias parecem ainda querer fisgar algo no tempo que elas mesmas aceleram. Subsiste o rastro de uma tensão no atual pescador do tempo: porque os fantasmas teimam em aparecer, ainda que cada vez mais desvanecidos. Mas é por causa de tal teimosia que esta pesquisa existe, e espera ter podido ser um pouco o organismo das imagens, um corpo que, pescando no mistério de uma terceira margem, conquistou, para si e para uma comunidade, pensamentos, palavras, a multiplicidade das histórias.

REFERÊNCIAS

ALOPHE, M. *Le passé, le présent et l'avenir de la photographie : manuel pratique de photographie*. Paris: E. Dentu Libraire-éditeur, 1864. Disponível em: <https://archive.org/details/lepasselepresent00menu/page/n3/mode/2up>. Acesso em: 18 ago. 2021.

AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. *Arte&Ensaio*. Rio de Janeiro, ano XVI, número 19, 2009. p. 132-143.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Tradução Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012.

ANDRIOPOULOS, Stefen. *Aparições espectrais: o idealismo alemão, o romance gótico e a mídia ótica*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

ARAGO, Dominique François. Relatório. In: TRACHTENBERG, Alan (org.). *Ensaio sobre fotografia*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

AZOULAY, Ariella. Desaprendendo momentos decisivos. *Zum*, Revista de fotografia, n. 17, nov. 2019.

BARINAGA, Pedro. “Física. Explicación del Daguerrotipo”. Publicado en “El Correo Nacional”. Madrid, 9 de Septiembre de 1839. Nº 570. Páginas 1 y 2. In: RIEGO, Bernardo (Org.). *Impresiones: la fotografía en la cultura del siglo XIX* (Antología de Textos). Girona: Biblioteca de la imagen, 2003.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

BATCHEN, Geoffrey. *Burning with Desire: The Conception of Photography*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1997.

BATCHEN, Geoffrey. *Arder em desejos. La Concepción de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

BATCHEN, Geoffrey. Dreams of ordinary life: cartes-de-visite and the bourgeois imagination. In: LONG, J. J.; NOBLE, A.; WELCH, E. (ed.). *Photography: theoretical snapshots*. London and NY: Routledge, 2009.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BAUDELAIRE, Charles. O Público Moderno e a Fotografia (1859). In: TRACHTENBERG, Alan (org.). *Ensaio sobre fotografia*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

BELTING, Hans. *Antropologia da imagem: para uma ciência da imagem*. Lisboa: KKYM + EAUM, 2014.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, v. 1. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987a.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Obras escolhidas, v. 2. São Paulo: Brasiliense, 1987b.

BENJAMIN, Walter. Onirokitsch: Glosa sobre o surrealismo. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro da tradução e notas para o espanhol feita por Ricardo Ibarlucía. *Revista USP*. São Paulo, n. 33, março-maio, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. 3 v.

BENJAMIN, Walter. *Estética e sociologia da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

BERARDI, Franco. *Depois do futuro*. Trad. Regina Silva. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

BERGSON, Henri. *Memória e vida*. Tradução: Claudia Berliner. 3ª ed. São Paulo: Editora WMF Martin Fontes, 2019.

BORGES, Jorge Luis. *Elogio da sombra*. Tradução de Carlos Nejar Alfredo Jacques; revisão da tradução de Maria Carolina de Araujo e Jorge Schwartz. 2ª ed. revista. São Paulo: Globo, 2001.

BRETAS, Alexia. *Fantasmagorias da modernidade: Ensaio Benjaminianos*. São Paulo: Editora Unifesp, 2017.

BRETAS, Alexia. Da psique ao mundo das coisas: a materialidade dos sonhos em W. Benjamin. *Limiar*, vol. 3, n.º 6, 2016.

BRETAS, Alexia. *A constelação do sonho em Walter Benjamin*. São Paulo: Humanitas, 2008.

BRIZUELA, Natalia. *Fotografia e império: paisagens para um Brasil moderno*. São Paulo: Companhia das Letras; IMS, 2012.

BUCK-MORSS, Susan. *The dialectics of seeing: Walter Benjamin and the Arcades project*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1989.

CADAVA, Eduardo. *Words of light: theses on the photography of history*. New Jersey: Princeton University Press, 1997.

CADAVA, Eduardo; CORTÉS-ROCCA, Paola. Notes on Love and Photography. *October*, n. 116, Spring, 2006, pp. 3-34.

CADAVA, Eduardo. *Paper Graveyards*. Cambridge; London: The MIT Press, 2021.

CANALES, Jimena. *A tenth of a second: a history*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.

CANALES, Jimena. Fantasy of a World Without Humans. In: Sara Hillnhuetter, Sara; Klamm, Stefanie; Tietjen, Friedrich (Ed.). *Hybrid Photography: Intermedial Practices in Science and Humanities*. Londres: Routledge, 2021.

CANTINHO, Maria João. Aby Warburg e Walter Benjamin: a legibilidade da memória. *História Revista*, Goiânia, v. 21, n. 2, p. 24—38, maio/ago. 2016. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/historia/article/view/43380/21805>. Acesso em: 24 out. 2021.

CANTINHO, Maria João. *O anjo melancólico: conceito de alegoria na obra de Walter Benjamin*. 1998. 212 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia. Universidade Nova de Lisboa.

CÉSAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CHAGAS, M. Pinheiro (Director litterario). *Maravilhas da Fotografia*, n. °12 - 4.^a serie, 1875. Lisboa: Lucas & Filho — Editores.

CHAVES, Ernani. *No limiar do Moderno: estudos sobre Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin*. Belém: Paka-Tatu, 2003.

COHEN, Margaret. A literatura panorâmica e a invenção dos gêneros cotidianos. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. (org.) *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

COLSON, René. *La plaque photographique : propriétés le visible, l'invisible*. Paris : G. Carré et C. Naud, 1897. Disponível em: <https://archive.org/details/laplaquephotogra00cols>. Acesso em: 31 maio 2023.

CRARY, Jonathan. A visão que se Desprende: Manet e o observador atento do século XIX. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. (org.) *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CRARY, Jonathan. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CRARY, Jonathan. *24/7 Capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

DAGUERRE, Louis Jacques Mandé. Daguerreótipo. In: TRACHTENBERG, Alan (org.). *Ensaio sobre fotografia*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles. O atual e o virtual. In: ALLIEZ, Eric. *Deleuze filosofia virtual*. Trad. Heloisa B.S. Rocha. São Paulo: Editora 34, 1996.

DELEUZE, Gilles. Post-scriptum sobre as sociedades de controle. In: *Conversações: 1972-1990*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994a.

DERRIDA, Jacques. Derrida caça os fantasmas de Marx. Entrevista para Betty Milan. Especial para a Folha. São Paulo, 26 de junho de 1994b. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/6/26/mais!/24.html>. Acesso em: 24 out. 2021.

DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.

DIAS, F. L. Espectros de Derrida na ficção brasileira contemporânea: 1964 e seus fantasmas consistentes nas obras *A resistência*, de Julián Fuks, e *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar. *Cadernos literários*, n.2, v.1, p. 41-51, 2017.

DI BELLO, Patrizia. *Women's Albums and Photography in Victorian England: Ladies, Mothers and Flirts*. Burlington; Aldershot: Ashgate, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Conferencia realizada en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), 2007. Disponible en: https://img.macba.cat/public/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf. Acesso em: 10 maio 2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. São Paulo: Editora 34, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens-ocasiões*. São Paulo: Fotô Imagem e Arte Ltda., 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Ondas, torrentes e barricadas. *Revista Serrote #33*. IMS, 2019.

DOANE, Mary Ann. *The emergence of cinematic time: modernity, contingency, the archive*. Cambridge/Massachusetts/London: Havard University Press, 2002.

DONNÉ, Al. *Cours de microscopie complémentaire des études médicales*. Anatomie microscopique et physiologie des fluides de l'économie. Paris: Editions Chez J-B Bailliére, 1844. Disponível em: <https://wellcomecollection.org/works/btvdjkdq/items?canvas=7>. Acesso em: 28 jun. 2022.

DONNÉ, Al.; FOUCAULT, Léon. *Atlas exécuté d'après nature au microscope-daguerréotype*. Cours de microscopie complémentaire des études médicales. Anatomie microscopique et physiologie des fluides de l'économie. Paris: Editions Chez J-B Bailliére, 1845. Disponível em: https://archive.org/details/BIUSante_00576/page/n1/mode/2up?view=theater. Acesso em: 28 jun. 2022.

DOUCET, Emily. In History, the Future: Determinism in the Early History of Photography in France. *Communication + 1*, n.1, October, 2018, p. 1-19. Disponível em: <https://scholarworks.umass.edu/cpo/vol7/iss1/4/>. Acesso em: 8 mai. 2021.

DUCHENNE (de Boulogne), G.-B. *Mécanisme de la physionomie humaine, ou Analyse électro-physiologique de l'expression des passions*. Paris: Chez V. Jules Renouard, 1862. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1075156c.r=m%C3%A9canisme%20de%20la%20physionomie%20humaine?rk=21459;2>. Acesso em: 8 set. 2023.

DURAND, Régis. *El tiempo de la imagen: ensayos sobre las condiciones de las formas fotográficas*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.

EASTLAKE, Lady Elizabeth. Fotografia. In: TRACHTENBERG, Alan (org.). *Ensaio sobre fotografia*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

ENTLER, Ronaldo. *Diante da sombra*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2018.

ENTLER, Ronaldo. Além da câmara clara. *Zum*, Revista de fotografia, n. 19, dez. 2020.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Homo deletabilis: Corpo, percepção, esquecimento do século XIX ao XXI*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. “2º Ciclo | Novos Olhares - Desmundo digital: perspectiva genealógica”. Academia Brasileira de Letras, Youtube, 2015. Disponível em: <https://youtu.be/QVLFLu1158Q>. Acesso em: 17 jan. 2023.

FERREIRA, Dirceu Franco. Narrando viagens e invenções. Hercule Florence: amigo das artes na periferia do capitalismo. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, v. 22, n. 2, p. 153-196, jul-dez 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/anaismp/a/SVyZrhyxJFwzYSn8VLbxv7k/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 22 set. 2021.

FIGUIER, Louis. *Exposition et histoire des principales découvertes scientifiques modernes*. Tome deuxième. Quatrième édition. Paris: Langlois et Leclercq, 1855. Disponível em: https://books.google.fr/books?id=mF1RAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 8 mai. 2021.

FLAMMARION, Camille. *Études et lectures sur l'astronomie*. Tome 8. Paris: Gauthier-Villars, Imprimeur-libraire, 1877. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k110943q>. Acesso em: 1 jun. 2023.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2001.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento* (Ditos e escritos II). Tradução Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

FRADE, Pedro Miguel. *Figuras do espanto: fotografias antes de sua cultura*. Porto: Edições Asa, 1992.

GEIMER, Peter. *Inadvertent images: a history of photographic apparitions*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2018.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.

GUNNING, Tom. Cinema e História: ‘fotografias animadas’, contos do esquecido futuro do cinema. In: XAVIER, Ismail. (org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GUNNING, Tom. 'Animated pictures': tales of cinema's forgotten future, after 100 films. In: GLEDHILL, Christine; WILLIAMS, Linda. *Reinventing Film Studies*. London: Arnold, 2000.

GUNNING, Tom. To Scan a Ghost: The Ontology of Mediated Vision. *Grey Room* 26, Winter 2007, pp. 94—127.

GUNTHERT, André. La rétine du savant. La fonction heuristique de la photographie. *Études photographiques* [Online], Mai 2000. Disponível em: <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/205>. Acesso em: 12 jan. 2023.

GUNTHERT, André. Daguerre, premier portraitiste de la photographie. *L'image sociale*. Le carnet de recherches d'André Gunthert. Publicado em 12 set. 2017. Disponível em: <https://imagesociale.fr/5016>. Acesso em: 16 out. 2021.

HERSCHEL, John. Instantaneous photography. *The Photographic News*, vol. IV, n. 88, May 11, 1860, p. 13. Disponível em: https://books.googleusercontent.com/books/content?req=AKW5QaevaUeH4-L3-srZDFJOcSsmDER-bpcgSV4f_FJQJz02-VFDXu1BJ-Wy0BFu-woprh6GwJJi8GZtxUWM2Rdhvhj60pXJXiI1V2aNDkEUG8HWv_Uor5FwhJJKL3oyvegKQ1h7i6yuPwF1TCAmfYuAy1NxU5aW7T7boiyCeCOkZV6y9AzIAGmstfCtshXHUak6-MbKxMUXDFAHM_560_tUEFY8JQSUjxkUIOp8mD0YnymTwhC3MfTEwnxbMrQ1A7nI6IC7_WVdd5A_Hk614gtL33rahF6QfjP-11VjvJ0PydGGMYokZE. p. 402. Acesso em 7 dez. 2022.

HIRSCH, Robert. *Seizing the Light*. A Social & Aesthetic History of Photograph. Third edition. New York and London: Routledge, 2017.

HISERN Y MOLLERAS, Joaquín. Una nueva forma de escritura para el mundo de la ciencia. In: RIEGO, Bernardo (Org.). *Impresiones: la fotografía en la cultura del siglo XIX* (Antología de Textos). Girona: Biblioteca de la imagen, 2003.

HOLMES, Oliver Wendell. O Estereoscópio e o Estereógrafo (1859). In: TRACHTENBERG, Alan (org.). *Ensaaios sobre fotografia*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

HONG, Sun-ha. PREDICTIONS WITHOUT FUTURES. *History and Theory*, v. 61, n. 3, p. 371—390, 2022. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/hith.12269>. Acesso em: 13 jul. 2023.

HOOKE, Robert. *Micrographia: or some physiological descriptions of minute bodies made by magnifying glasses with observations and inquiries thereupon*. London: J. Martyn and J. Allestry, 1665. Disponível em: <https://archive.org/details/micrographiaorso00hook/page/n5/mode/2up>. Acesso em 13 jul. 2022.

JANSSEN, Jules. *Oeuvres scientifiques*. Tome 1. Recueillies et publiées par Henri Dehérain. Paris: Société d'éditions géographiques, maritimes et coloniales, 1929. Disponível em: <https://archive.org/details/bnf-bpt6k63419592/page/482>. Acesso em: 12 jan. 2023.

JOLY, Henri. *L'imagination: étude psychologique*. Bibliothèque des merveilles. Paris: Librairie Hachette et cie, 1877. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k298470d/f7>. Acesso em: 13 dez. 2022.

KECK, Frédéric; RABINOW, Paul. Invenção e representação do corpo genético. In: CORBIN, A.; COURTINE, J.; VIGARELLO, G. *História do corpo: As mutações do olhar: O século XX*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

KELLER, Corey (Ed.). *Brought to light: photography and the invisible, 1840-1900*. San Francisco and New Haven: San Francisco Museum of Modern Art and Yale University Press, 2008.

KERN, Stephen. *The Culture of time and Space, 1880-1918*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1983.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2006.

KOSSOY, Boris. *A descoberta isolada da fotografia no Brasil*. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora da USP, 2020.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

LISOVSKY, Mauricio. *A fotografia e a pequena história de Walter Benjamin*. 1995. 128 f. Tese. (Doutorado em Comunicação) — Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação, Rio de Janeiro, 1995.

LISOVSKY, Mauricio. *A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

LISOVSKY, Mauricio. Dez proposições acerca do futuro da fotografia e dos fotógrafos do futuro. *Revista de Comunicação e Marketing da FAAP*, n. 23, 1º semestre de 2011, p. 5-15.

LISOVSKY, Mauricio. O elo perdido da fotografia. *Revista Laika*, v. 1, p. 1-17, 2012.

LISOVSKY, Mauricio. *Pausas do destino: teoria, arte e história da fotografia*. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

LISOVSKY, Mauricio. *O Φ da fotografia*. Rio de Janeiro: IDEA – UFRJ, 2021.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005.

MANN, Thomas. *A montanha mágica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MAREY, Étienne-Jules. *Le mouvement*. Paris: G. Masson, Éditeur, 1894.
Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626089q/f199.item>. Acesso em: 2 jun. 2023.

MARIN, Andreia. Palavras-imagens, escrita biográfica e os fantasmas de Derrida. *Tabuleiro de Letras*, v. 14, n. 2, p. 155-172, 15 dez. 2020.

MÁRQUEZ, Gabriel Garcia. *Cem anos de solidão*. Trad. Eric Nepumoceno. Rio de Janeiro: Record, 2018.

MARTINS, Roberto de Andrade. Robert Hooke e a pesquisa microscópica dos seres vivos. *Filosofia e História da Biologia*, v. 6, n. 1, p. 105-142, 2011.
Disponível em: <https://www.abfhib.org/FHB/FHB-06-1/FHB-6-1-07-Roberto-Martins.pdf>. Acesso em: 13 jul. 2022.

MATTOS, Manuela Sampaio de. Sobre sonho e despertar nas Passagens de Walter Benjamin: um ensaio. *Cadernos Walter Benjamin*, vol. 20, 2018, p. 102—34.

MEDEIROS, Margarida. *Fotografia e verdade: uma história de fantasmas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

MEDEIROS, Margarida. *A última imagem* (fotografia de uma ficção). Lisboa: Documenta, 2012.

MIRANDA DA SILVA, Maria Cristina. 2006. 252 f. *A presença dos aparelhos e dispositivos ópticos no Rio de Janeiro do século XIX*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo — São Paulo, 2006.

MORTON, William J. *The x ray, or, Photography of the invisible and its value in surgery*. London: Simpkin, Marshall, Hamilton, Kent & Co., Limited, 1896.
Disponível em: <https://wellcomecollection.org/works/by3mfnvt/items?canvas=7>. Acesso em: 18 maio 2023.

NIÉPCE, Joseph Nicéphore. Acerca da Heliografia. In: TRACHTENBERG, Alan (org.). *Ensaio sobre fotografia*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

NOWOTNY, Helga. *Time: The Modern and Postmodern Experience*. Cambridge: Polity Press, 1996.

ORTEGA, Francisco. O corpo transparente: visualização médica e cultura popular no século XX. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*. v. 13 (suplemento), p. 89-107, outubro 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/hcsm/a/C7dRwvSNgvh7KnY5HYJHjzi/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 18 maio 2023.

PEARSON, Keith Ansell. *Philosophy and the adventure of the virtual: Bergson and the time of life*. London and New York: Routledge, 2002.

PELBART, Peter Pál. *Ensaio do assombro*. São Paulo: n-1 edições, 2019.

PERSICE, Luciana. Lanterna mágica e vue d’optique: instrumentos proustianos de projeções e memórias. In: NEGREIROS, C.; OLIVEIRA, F.; GENS, R. (org.). *Belle Époque: a cidade e as experiências da modernidade*. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

POE, Edgar Allan. O Daguerreótipo. In: TRACHTENBERG, Alan (org.). *Ensaio sobre fotografia*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Volume I. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016a.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Volume II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016b.

RANCIÈRE, Jacques. As imagens querem realmente viver? In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

RIEGO, Bernardo (Org.). *Impresiones: la fotografía en la cultura del siglo XIX* (Antologia de Textos). Girona: Bibliotexa de la imagen, 2003.

ROBBINS, Ruth. “Professor Ruth Robbins — “The Victorian Ghost””. Leeds Beckett University, Youtube, 29 de out. de 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Bg94bRjLLj4>. Acesso em: 27 out. 2021.

RODRÍGUEZ, José Antonio. Apresentação. Hercule Florence: Contra a História Opulenta. In: KOSSOY, Boris. *A descoberta isolada da fotografia no Brasil*. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora da USP, 2020.

SANTOS, Carolina Junqueira. 2015. 289 f. *O corpo, a morte, a imagem: a invenção de uma presença nas fotografias memoriais e post-mortem*. Tese (Doutorado em Artes) — Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belo Horizonte, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/EBAC-A47KWU>.

SANZ, Cláudia Linhares. *Passageiros do tempo e a experiência fotográfica: da modernidade analógica à contemporaneidade digital*. 2005. 166 f. Dissertação

(Mestrado em Comunicação) — Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Rio de Janeiro, 2005.

SANZ, Cláudia Linhares. *Fotografia e tempo: vertigem e paradoxo*. 2010. 224 f. Tese (Doutorado em Comunicação) — Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Rio de Janeiro, 2010.

SANZ, Claudia Linhares. Entre o tempo perdido e o instante: cronofotografia, ciência e temporalidade moderna. *Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum.*, Belém, v. 9, n. 2, p. 443-462, maio-ago. 2014.

SANZ, Claudia; ENGEL, Ingridde. Imagens do futuro nos museus: : das máquinas do porvir às moradas de sonhos coletivos. *Museologia & Interdisciplinaridade*, [S. l.], v. 9, n. 17, p. 185–201, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/30540>. Acesso em: 22 jun. 2023.

SANZ, Cláudia; SOUZA, Fabiane de. A fotografia e a travessia das imagens-fantasma. In: SILVA, A.; FREITAS, G.; CASTRO, G.; BERTHIER, N. (dir.). *Arte, literatura e som na cultura da imagem contemporânea*. Paris: Éditions Hispaniques, 2022.

SANZ, Claudia; SOUZA, Fabiane. Entre fantasmas y fotografia: una alianza histórica em vías de transformarse. *Acta Poética*, vol. 40, n. 2, Ciudad de México, jul-dic, 2019, p. 61-75. Disponível em: <https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/856/1141>. Acesso em: 2 out. 2021.

SANZ, Claudia; SOUZA, Fabiane de; CAMPELO, Luanda. Vida instagramável: habitando tempos e espaços do mundo-empresa. *ALAIC - Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, v. 20, n. 37, 2021. Disponível em: <http://revista.pubalaic.org/index.php/alaic/article/view/1801/832>. Acesso em: 6 nov. 2021.

SCHAAF, Larry J. Invention and Discovery: First Images. In: THOMAS, Ann. *Beauty from another order: photography in science*. Ottawa and New Haven: National Gallery of Canada and Yale University Press, 1997.

SCHAAF, Larry. Pleasurable Offerings to Botanical Friends. In: *Sun Gardens*. Cyanotypes by Anna Atkins. New York: The New York Public Library, 2018.

SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

SICARD, Monique. *A fábrica do olhar: imagens da ciência e aparelhos de visão (século XV-XX)*. Lisboa: Edições 70, 2006.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein ou o Prometeu moderno*. Edição comentada. Rio de Janeiro: Zahar, 2017. E-book.

SIEGEL, Steffen (Ed.). *First exposures: Writings from the beginning of photography*. Los Angeles: Getty Museum, 2017.

SUGIMOTO, Hiroshi. Parando o tempo. *Zum*, Revista de fotografia, n. 16, abr. 2019.

TALBOT, William Henry Fox. Breve Esboço Histórico da Invenção da Arte. In: TRACHTENBERG, Alan (org.). *Ensaaios sobre fotografia*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

TISSANDIER, Gaston. *Les merveilles de la photographie*. Bibliothèque des merveilles. Paris: Librairie Hachette et cie, 1974. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64587896.texteImage>. Acesso em: 13 dez. 2022.

TREVERT, Edward. *Something about X rays for everybody*. Lynn, Massachusetts: Bubier Publishing Co., 1896. Disponível em: <https://wellcomecollection.org/works/uhy3vdas/items?canvas=9>. Acesso em: 18 maio 2023.

THOMAS, Ann. *Beauty from another order: photography in science*. Ottawa and New Haven: National Gallery of Canada and Yale University Press, 1997.

TRACHTENBERG, Alan (org.). *Ensaaios sobre fotografia*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

TRNKOVA, Petra. Electrifying Daguerreotypes: On Correlations Between Electricity and Photography around 1840. *History of Photography*, 45:2, 111-127, 2021. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/03087298.2022.2062907>. Acesso em: 20 set. 2022.

TROUFLÉAU, Carole. La légende d'Auguste Bertsch. *Études photographiques*, 11 Mai 2002. Disponível em: <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/272>. Acesso em 16 jun. 2022.

TURAZZI, Maria Inez. *O Oriental-Hydrograph e a fotografia*. A primeira expedição ao redor do mundo com uma “arte ao alcance de todos” (1839-1849). Montevideo: CdF, 2019.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WEST, Nancy M. Camera fiends: early photography, death and the supernatural. *The Centennial Review*, Vol. 40, No. 1 (Winter 1996), pp. 170-206. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/23740730>. Acesso em: 16 out. 2021.

WEY, Francis. Des progrès et de l'avenir de la photographie. *La Lumière*, journal non politique: Beaux-arts, héliographie, sciences, 9 février 1851, p. 138-139. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5406696s/f160.item.zoom>. Acesso em: 18 ago. 2023.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Tradução: Mário Quintana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.