

## Alegorias do tempo

Mauro Trindade

### Resumo

As dificuldades em definir a fotografia documental se estendem até as fotografias do século XIX, cujo interesse e dimensão cultural foi obscurecido pela crítica modernista por décadas, a partir de uma interpretação essencialista das artes. Recentes estudos e obras de arte contemporâneas reativam o interesse por essas imagens e propõem novas miradas sobre questões de gênero, criação e regime de verdade.

Referindo-se às fotografias da vizinhança do Bowery, realizadas na Nova Iorque da virada do século XIX para o XX, a artista Martha Rosler destaca a “sensibilidade moral ultrajada e os meros espetáculos dos bairros pobres”<sup>1</sup> retratados e se pergunta como abordar a fotografia documental, para compreendê-la como um fenômeno histórico com uma prática que remete a outros episódios do passado. Na verdade, a fotografia como veículo para denúncia social tem uma história bem mais antiga que o próprio documentarismo, cuja definição untuosa “provou ser absolutamente desorientadora”<sup>2</sup> por diversos autores.

Ainda em meados do século XIX, Oscar Rejlander realizava fotos posadas (*A night on the street*, 1857) e fotomontagens (*Hard times*, 1860) hoje de complexo entendimento, com manipulações técnicas que não respeitavam qualquer noção de verossimilhança ante ao caráter teatral e diegético dessas imagens. Entre os anos de 1860 e 1871, o artista realizou dezenas de trabalhos com garotos de ruas (*street urchins*), dos quais 17 exemplos chegaram aos nossos dias, com crianças posando como vendedores de fósforos, jornais ou alimentos, e em atividades como varredor, engraxate, mendigo, estudante, além de um *Tocador de realejo* (*The organ grinder*, 1860-66). Ele também criou imagens com conotações eróticas, como *Dia de lavagem* (*Washing day*), na qual um jovem sentado flerta com uma moça que estende roupas limpas, enquanto outras duas mulheres mais velhas continuam a lavar. *Sonho de solteiro* (*Bachelor's Dream*, 1860) é uma clara metáfora à masturbação, com um homem dormindo sobre um divã com a mão na virilha, enquanto à sua frente surgem anquinhas de arame escaladas por



bonecas femininas. Ainda mais explícitas são suas fotografias com as garotas do circo de Mme Wharton e com modelos supostamente vindas da prostituição infantil, em especial, a série *Charlotte Baker*, na qual uma menina nua veste roupas adultas (*Mother's clothes*), obras que ainda permanecem obscuras e carecem de estudos de síntese.

A dubiedade da nudez infantil e feminina na era vitoriana transtorna os limites entre encenação e registro e se estende muito além da fotografia. Estudos acadêmicos, ações de coletivos feministas e exposições nas últimas duas décadas revelam essa questão negligenciada no passado e identificam abundantes referências de violência sexual nas artes do período, com obras que aproximam o gênero clássico do nu com o estupro e com relações abusivas com crianças<sup>3</sup>. Inúmeras obras de arte podem ser listadas nesse contexto, como as pinturas *Syrinx*, de Arthur Hacker, *The Secret*, de William Henry Fisk, *Cherry Earrings*, de Frederick Morgan, *Boy Piping to the Fishes*, de John Macallan Swan, *The Writing Lesson*, de Ford Madox Brown, e as fotografias *Cupid's Pencil of Light*, *Florence* e *Study of St. John the Baptist*, de Julia Margaret Cameron, as dezenas de trabalhos com meninos e rapazes nus de Wilhelm von Gloeden, e ainda *Evelyn Hatch* e *Alice Liddell as a Beggar Girl*, de Charles Lutwidge Dodgson, mais conhecido pelo pseudônimo Lewis Carroll, e colega do próprio Oscar Rejlander.

Carroll celebrou-se como autor de *Alice no país das maravilhas* e *Alice através do espelho*, a despeito da fama de seus retratos, em especial, de Alice Liddell, que inspirou vasta literatura sobre suas relações com meninas. O escritor e fotógrafo chegou a listar mais de uma centena de garotas fotografadas ou a serem fotografadas, interesse compartilhado por outros intelectuais do período, como a fotógrafa Julia Margareth Cameron e o pintor William Blake Richmond, que também utilizaram Alice como modelo, além do crítico John Ruskin, que chegou a lhe pedir em casamento, mesmo 30 anos mais velho que ela. Ruskin estaria, inclusive, retratado por Carroll em *Alice através do espelho* como um mosquito.

Carroll realizou cerca de 38 nus com garotas mas, sintomaticamente, pediu que fossem destruídos após sua morte. Apenas quatro deles restaram em álbuns de família, todos com ambientes pintados em torno das meninas, o que ajudava a criar um contexto narrativo que permitia sua exibição de forma menos polêmica<sup>4</sup>.



Por um lado, se existe, entre os vitorianos, certo encanto de compreender a infância “como uma utopia perdida: um jardim para se retirar, um jardim secreto que toda pessoa de classe média ingressa através de livros infantis e outros produtos...”, há, por outro, uma tradição das Belas Artes em objetivar a mulher como frágil, disponível e exposta para o masculino. Em suas primeiras décadas, o uso social da fotografia – desde *cartes de visite*, retratos e estereoscópios até imagens de atrizes, dançarinas e prostitutas – empregava códigos de representação similares aos da pintura e da gravura. Contudo, por sua relação imediata com a realidade, a fotografia tornava o nu problemático e, muitas vezes, inaceitável como arte, o que explica, em parte, a necessidade de artistas como Rejlander e Dodgson em associá-la com a pintura acadêmica para burlar as críticas e promovê-la como uma forma cultural elevada. Ainda assim seus trabalhos com nus não eram facilmente aceitáveis, ao aproximar demasiadamente a representação fotográfica da realidade<sup>5</sup>. Nem mesmo a associação com pinturas do passado redimia as fotografias nas quais a nudez se destacava, caso da célebre *Os dois caminhos da vida*, de 1857, formidável fotomontagem a partir de 32 negativos na qual Rejlander se utiliza como modelos as obras *A escola de Atenas*, de Rafael, e *Romanos durante a decadência*, de Thomas Couture. Além de Rejlander outros artistas como John Mayall e Henry Peach Robinson, iriam por décadas se utilizar sistematicamente da fotocoloragem como recurso expressivo, além de montar quadros previamente cenografados, em *tableaux vivants* de caráter alegórico ou literário que, um século mais tarde, seriam retomados pela fotografia contemporânea. Como processo artístico, a reunião de pedaços de imagens – *disjecta membra*<sup>6</sup> – para fabricar novas imagens assemelhava-se aos nascentes processos industriais que caracterizariam o capitalismo.

No caso de *Os dois caminhos da vida* sequer a compra, por 10 guinéus, de uma de suas raras cópias pela rainha Vitória, tornou a fotografia mais aceita, a ponto de ser rejeitada numa exposição em Edimburgo no mesmo ano após a aquisição real. Thomas Sutton, editor do jornal *Photographic News* escreveu na época: “Não há nenhuma impropriedade em expor obras de arte como *Banhistas surpreendidos por um cisne*, de (William) Etty, ou *O julgamento de Páris*, mas é impróprio expor publicamente fotografias de prostitutas nuas em carne e osso com verdadeira minuciosidade de detalhes”<sup>7</sup>.



Essa relação de contiguidade entre pintura e fotografia só foi percebida de forma mais clara à medida que os dogmas da crítica modernista começaram a entrar em colapso. Para Jay David Bolter e Richard Grusin, em seu seminal *Remediation: Understanding new media*<sup>8</sup>, as novas mídias visuais adquirem seu significado cultural ao se aproximar de mídias que já existiam e com as quais rivalizam. Os autores definem o processo cultural como “remediação” e notam que ele vem ocorrendo desde a segunda revolução industrial, com mídias que alteram umas às outras, da pintura para a fotografia, do teatro para o cinema, do rádio e da imprensa escrita para a televisão. Bolter e Grusin fornecem, a partir de Foucault e das “análises que se fazem em termos de genealogia das relações de força, de desenvolvimentos estratégicos e de táticas”<sup>9</sup>, uma nova abordagem para tecnologias contemporâneas, entre elas, jogos de computador, fotografia digital, gráficos hiper-realistas, realidade virtual e internet, que também esclarece sobre as transformações da fotografia vitoriana, a partir de uma análise das condições históricas e socioculturais e das ressonâncias e afinidades que convergem nos novos meios de comunicação e seu uso social, no lugar de análises formais e materiais que contrapunham pintura, desenho e fotografia.

A elástica abrangência de categorias como “fotografia do século XIX”, “fotografia vitoriana”, “fotografia pré-rafaelita” ou “fotografia pictorialista” esconde as dificuldades conceituais dessas classificações. Mesmo Michael Bartram, historiador da arte especializado na fotografia inglesa do período, admite que o “Pré-Rafaelismo nunca foi definido satisfatoriamente”<sup>10</sup>. Enquanto a fotografia do século XIX permaneceu balizada pelas ideias de tradição e ruptura em relação ao modernismo, não foi analisada em toda sua dimensão e complexidade, como explicita o crítico Clement Greenberg, para quem a arte firmemente entrincheirada em sua “área de competência”<sup>11</sup> define o modernismo em uma concepção essencialista que utiliza “os métodos característicos de uma disciplina para criticar a própria disciplina, não para subvertê-la”<sup>12</sup>. As próprias condições técnicas e materiais da fotografia passaram a ser preponderantes em sua feitura e toda tentativa de ultrapassar esses limites a levaria obviamente a *áreas de incompetência*, posição essencialista também defendida por Giulio Carlo Argan. O crítico italiano julgava as fotografias pictorialistas semelhantes aos adornos criados pelos arquitetos e engenheiros do último quartel do século XIX sobre as estruturas de ferro e cimento de suas construções. E concluiu que só surgiria “uma fotografia de alto



nível estético”<sup>13</sup> quando esta se desembaraçasse de suas relações com a pintura e procurasse “a fonte do valor estético na estruturalidade intrínseca à sua própria técnica”<sup>14</sup>.

Com o aparecimento da Straight photography (fotografia direta), nos Estados Unidos, e a Neue sachlichkeit (ou nova objetividade), na Alemanha, “uma arte fotográfica que encontra seu sistema de valor nas forças inerentes da câmera”<sup>15</sup> tomaria conta do cenário por mais de cinco décadas, a despeito das atividades de artistas, especialmente na Europa, que mantinham uma produção com práticas que poderiam ser classificadas como pictóricas. Rouillé, em seu extenso e minucioso *Fotografia: entre documento e arte contemporânea*, considera que o pictorialismo seria superado pela nova objetividade, o elogio à máquina dos futuristas e por estéticas mais afeitas à produção em série que aproximam a fotografia do documento<sup>16</sup>.

O caráter das fotografias do século XIX permaneceu complexo e de difícil entendimento, até seu reaparecimento nas últimas décadas, quando novas abordagens ajudaram a iluminar o trabalho de Carroll, Cameron e cia. A dubiedade das obras desses artistas ultrapassa questões de voyeurismo e fetichismo e aponta para disfunções entre as imagens e seus sentidos. Se o texto de Carrol negociava permanentemente com o visual<sup>17</sup>, em contrapartida a fotografia de seu amigo Rejlander mantém relações diretas com a literatura, na qual a dimensão polissêmica das imagens corresponde à incerteza semântica dos textos de Carrol. Mais de 150 anos após terem sido gravadas, a compreensão das imagens do fotógrafo – supostamente – sueco dilui-se entre os temas aparentemente tratados e os usos sociais de seu trabalho.

Com o estabelecimento de uma nova lógica cultural a partir dos anos 1980, há um ressurgimento dos *tableaux vivants* como artifício narrativo na obra de um vasto número de artistas. A partir da mesma década, pesquisadores de diferentes áreas da cultura passaram a se interessar pela fotografia vitoriana a partir de seu entendimento como reflexões sobre o processo de representação, o que as aproximaria de figuras alegóricas. Entre eles, o pesquisador James Crumb oferece subsídios a partir da teoria *queer* para repensar a fotografia pioneira de Fred Holland Day, numa época na qual os direitos de homossexuais, das mulheres e de igualdade racial era apenas um sonho distante<sup>18</sup>. A historiadora da arte e feminista Carol Armstrong irá se debruçar sobre a



obra de Julia Margaret Cameron para aprofundar questões de representação da mulher nas artes visuais. Geoffrey Batchen vai defender que o *Autorretrato como um homem afogado* (1840) deve ser visto como uma meditação sobre seu próprio espaço na cultura e sociedade da época<sup>19</sup>. O escritor vai mais longe e considera tanto o artifício na montagem de pedaços de fotografias (*dissecta membra*) quanto sua manipulação são um *modus operandi* permanente e que toda sua história:

“...já está cheia de imagens que foram manipuladas de alguma forma. (...) E não estou falando aqui apenas das notórias imagens onde personagens foram acrescentados ou apagados no quarto escuro por conveniência da política contemporânea. Estou sugerindo que a produção de toda e qualquer fotografia envolve práticas de intervenção e manipulação de alguma espécie. Afinal de contas, o que mais é a fotografia senão o conhecimento de manipular níveis de luz, tempos de exposição, concentrações de produtos químicos, intervalos de tons e assim por diante? No simples ato de transcrever mundo em imagem, três dimensões em duas, fotógrafos necessariamente fabricam as imagens que fazem. Artifício de um tipo ou de outro é, pois, parte inevitável da vida da fotografia. Nesse sentido, os fotógrafos não são mais ou menos “verdadeiros” com a aparência das coisas no mundo que são com as imagens digitais.”<sup>20</sup>

A partir desses novos estudos, o caráter alegórico e antidocumental de fotografias do século XIX passou a ser identificado e analisado não apenas em Oscar Rejlander, Julia Margaret Cameron, Lewis Carroll e William Lake Price, mas ainda em William Henry Fox Talbot, Louis-Jacques-Mandé Daguerre e Hippolyte Bayard, que seriam melhor entendidas alegoricamente<sup>21</sup>.



O conceito de alegoria é complexo e tem uma história bastante longa. *Grammatikoi* gregos já utilizavam o método alegórico para a interpretação de Homero, no quais procuravam, sob as palavras, sentidos mais profundos que sua simples leitura direta. Sua intenção era utilizar textos mais antigos, inclusive de Platão e de Aristóteles, como “parte de sua busca de sabedoria”<sup>22</sup> e a aplicavam na etimologia e na numerologia. Filon de Alexandria vai utilizá-lo na leitura dos textos bíblicos, nos quais procura uma revelação através do sentido alegórico e não mais como uma história literal. Filon terminou referindo-se ao seu método como *Hyponoia*, ou “pensamento mais elevado”, mas também como conjectura ou suspeita.

Enquanto o símbolo teria uma função mais imediata graças à sua unicidade, capaz de transmitir o significado de forma imediata, as alegorias são disjuntivas, opacas e de interpretação fugidia ao longo do tempo. Enquanto o símbolo tende a ser claro e transparente, a alegoria é inerentemente ambígua e muitas vezes obscura, a ponto de termos perdido a chave para diversas imagens do passado.

O historiador da arte Steve Edwards observa que trabalhos como *Rejlander the Artist Introducing Rejlander the Volunteer* (c.1871), mostra o artista simultaneamente em dois papéis, o de pintor e o de militar.

“Contudo, a presença literal de dois Rejlanders é acompanhada por outro nível de leitura, pela sugestão de que o artista e voluntário igualmente participam na defesa patriótica do estado e do império: o artista registra e glorifica as ações do cidadão-soldado, ao incorporar os valores que exigem a defesa dos supostos bárbaros. Aqui, a data provável de 1871 é altamente significativa (Quando acontece a guerra franco-prussiana e a Comuna de Paris). Como uma imagem alegórica de Rejlander Imagem vai além de um retrato de um homem em particular (de duas maneiras), invocando a unidade da classe média em face à ameaça externa e doméstica, bem como o dever solene do artista. A disjunção entre os dois personagens espelha a lacuna entre o significado literal e o alegórico.”<sup>23</sup>



Entretanto muitas outras fotografias de Rejlander e de outros artistas continuam enigmáticas até os dias de hoje. Edwards avalia a série *Little Red Riding Hood* (*Chapeuzinho Vermelho*), de Henry Peach Robinson, como alegórica, o que também poderia ser dito de grande parte de todo o trabalho de Julia Margareth Cameron. Sem referências seguras de seu significado, a interpretação de certas alegorias fotográficas é meramente hipotética, pois toda a representação literal, ou “denotativa”, pode ser acrescida de outra figurada ou “conotativa”. João Adolfo Hansen observa que essa interpretação posterior também já era conhecida na Antiguidade, quando se referiam a ela como *allegorisis*, na qual é o crítico que interpreta a imagem e desenvolve uma segunda interpretação anacrônica<sup>24</sup>, que difere da alegoria por não compartilhar de seu caráter intencional.

Nesse sentido todas as fotografias seriam *allegorisis*, inclusive aquelas realizadas dentro de um regime de verdade, as quais poderiam ser vistas, como afirma Barthes em *A câmara clara*<sup>25</sup>, em seu *eidós*: a própria Morte, que se tornaria a alegoria suprema da fotografia documental, especialmente a partir das experiências de Jacob Riis e seus documentários sociais novaiorquinos.

<sup>1</sup> ROSLER, Martha. Dentro, alrededor y otras reflexiones sobre la fotografia documental, in RIBALTA, Jorge (ed.). *Efecto real: Debates posmodernos sobre fotografia*. Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2004, pp. 70-124.

<sup>2</sup> PLANTINGA, Carl. *Rhetoric and representation in Nonfiction film*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1997, p.2.

<sup>3</sup> NICHOLS, Kate. Arthur Hacker’s Syrinx (1892): Paint, classics and the culture of rape. *Feminist Theory*, Vol 17, Issue 1, pp. 107 – 126. First published date: December-29-2015. Disponível em: <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1464700115620863?journalCode=ftya>. Acesso em: 12/12/2016.

<sup>4</sup> C. L. Dodgson - Illustrative Photographic Images. Disponível em:

[http://faculty.upj.pitt.edu/jalexander/Research%20archive/Dodgson\\_gallery\\_of\\_images.htm](http://faculty.upj.pitt.edu/jalexander/Research%20archive/Dodgson_gallery_of_images.htm).

<sup>5</sup> SMITH, Alison. *The Victorian Nude: Sexuality, Morality, and Art*. Manchester: Manchester University Press, 1996, p. 59.

<sup>6</sup> Trecho do livro IV, verso 62 das Sátiras, de Quinto Horácio Flaco (65-08 ac), que evoca a passagem mitológica de Orfeu, despedaçado pelas bacantes: "*inuenias etiam disjecta membra poetae*", cuja tradução é "aqui ainda encontrarás os membros do poeta despedaçado". O termo é costumeiramente usado para falar de fragmentos de manuscritos da Antiguidade bem como de outros objetos culturais, como cerâmica.

<sup>7</sup> The Metropolitan Museum. Disponível em <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/285658>. Acesso em 12/12/2016.

<sup>8</sup> BOLTER, Jay David e GRUSIN, Richard. *Remediation: Understanding new media*. Cambridge: MIT Press, 2000.

<sup>9</sup> FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1998.





- <sup>10</sup> BARTRAM, Michael. *Pre-Raphaelite photography – An Exhibition*. Ann Arbour: Fine Arts Department/The British Council, 1983.
- <sup>11</sup> 72 GREENBERG, C.. *Modernist Painting*. Disponível em <http://cas.uchicago.edu/workshops/wittgenstein/files/2007/10/Greenbergmodpaint.pdf>>. Acessado em 3/8/2009, p. 1.
- <sup>12</sup> IDEM.
- <sup>13</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 81.
- <sup>14</sup> IDEM.
- <sup>15</sup> KOHLER, Michael; FELIX, Zdenek; VOWINCKEL, Andreas. *Constructed realities: the art of staged photography*. Zurich: Edition Stemmler, 1995, p. 17.
- <sup>16</sup> ROUILLÉ, André. *A fotografia entre o documento e a arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac, 2009, p. 261.
- <sup>17</sup> RENAUD-GROSBRA, Pascale, GASQUET, Lawrence et MARRET, *Sophie Lewis Carroll et les mythologies de l'enfance*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2006. pp. 183-194.
- <sup>18</sup> CRUMB, James. *Suffering the Ideal - F. Holland Day*. Santa Fe: Twin Palms Publishers, 1995.
- <sup>19</sup> BATCHEN, Geoffrey. *Burning with desire*. Cambridge: The MIT Press, 1997.
- <sup>20</sup> "...is already full of images that have been manipulated in some way of order. (...) And I am not speaking here of just those notorious images where figures have been added or erased in the darkroom for the convenience of contemporary politics. I am suggesting that the production of any and every photography involves practices of intervention and manipulation of some kind. After all, what else is photography but the knowing manipulation of light levels, exposure times, chemical concentrations, tonal ranges, and so on? In the mere act of transcribing world into picture, three dimensions into two, photographers necessarily manufacture the images they make. Artifice of one kind or another is therefore an inescapable part of photography life. In that sense, photographers are no more or less 'true' to the appearance of things in the world than are digital images." BATCHEN, Geoffrey. *Each wild idea: writing, photography, history*. Cambridge: The MIT Press, 2002, pp 137-139. (Tradução livre do autor.)
- <sup>21</sup> EDWARDS, Steve. Allegorical photography. In HANNAVY, John. *Encyclopedia of nineteenth-century photography*, Nova Iorque: Routledge, 2008, pp. 27-28.
- <sup>22</sup> ARMSTRONG, Karen. *A Bíblia – Uma biografia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- <sup>23</sup> IDEM.
- <sup>24</sup> HANSEN, J.A. *Alegoria, Construção e Interpretação da Metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da UNICAMP, 2006, p. 8.
- <sup>25</sup> BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

