

Imagem, *Self* e nostalgia – o impacto da fotografia no contexto intimista do século XIX

Margarida Medeiros
Universidade Nova de Lisboa

Índice

1 A fotografia e a herança teórica de Foucault	1
2 Uma vigilância exercida sobre si mesmo	4
3 Imagem e Self: o contributo de Winnicot	6
4 Referências	12

Resumo

Este artigo visa reflectir sobre o papel da fotografia como suporte da vida quotidiana e das grandes mutações nos grandes centros urbanos a partir de 1800. Partindo das aplicações da obra de Michel Foucault, "Vigiar e Punir", às questões da aplicação institucional e política da fotografia, trata seguidamente de alargar o conceito de disciplina às instâncias da construção da identidade numa época em que conceitos como o Self, subjectividade e intimidade se tornam estruturantes da consciência individual. Servindo-se de autores como Richard Sennett e Donald Winnicot, estabelece pontos de contacto entre o aparecimento do dispositivo fotográfico e uma cultura oitocentista centrada na rememoração e na nostalgia.

1 A fotografia e a herança teórica de Foucault

A teoria da fotografia tem sido marcada, nas últimas décadas, pela reflexão em torno dos mecanismos ideológicos que subjazem à imagem e das estratégias de poder a eles associados. Nesta perspectiva incluem-se quer as reflexões pioneiras de Susan Sontag (1978) quer as posteriores e importantes reflexões de Victor Burgin(1982), Alan Sekula(1989) e John Tagg(1988), e hoje Geoffrey Batchen, numa reflexão já mais distanciada (1997; 2001).

Referência incontornável nesta perspectiva é a obra de Alan Sekula, em particular o seu artigo "The Body and the Archive" (1988), que analisa a constituição dos arquivos criminais na sua relação com as teorias frenológicas, mas tendo como pano de fundo a utilização da imagem fotográfica neste contexto pseudo-científico.

A visão da fotografia dominante neste contexto essencialmente anglo-americano, assente na análise da imagem como veículo de poder e ideologia, é marcada pela influência de Michel Foucault, nomeadamente da sua obra "Surveiller et Punir"(1975), e também, de um modo mais global, pela meto-

dologia de Michel Foucault expressa em “A Arqueologia do saber” ou “A ordem do discurso”¹.

O modelo prisional-institucional proposto no “Panopticom” do utilitarista Jeremy Bentham (1791) é analisado por Foucault em “Vigiar e Punir”, e é em volta do estudo desta arquitectura que o autor faz girar toda a sua análise da constituição do *dispositivo disciplinar* ao longo dos séc. xviii e xix. A influência desta obra na crítica da fotografia conduziu à aproximação entre o que Foucault designou como “dispositivo ou mecanismo disciplinar” e o que, depois dele, se vulgarizou como “dispositivo fotográfico”.²

Foucault analisa nessa obra a organização das instituições e das suas ferramentas: hospitais, prisões, escolas, que derivam de um nova ordem e encontram o seu suporte num novo discurso científico, associado à importância crescente da observação empírica e nela fundamentando a implementação da *disciplina*.

A fotografia, mesmo que no início apenas a sua *ideia*, surge no início do século, num contexto marcado por um naturalismo e realismo nas artes, ao mesmo tempo que o avanço da ciência é acompanhado pelo surgimento do pensamento positivista. Em 1839, ano do aparecimento da fotografia e da continuação da publicação progressiva de “A ciência positiva” de Comte (1832-1840),

¹Esta influência está praticamente ausente das obras que num contexto continental têm vindo a ser publicadas, mesmo em anos mais recentes Cf. Roland Barthes (1980), J-M. Schaeffer, (1987), Ph. Dubois (1992), Frade(1993), F. Brunet (2005), A. Rouillé (2005).

²Para uma aproximação explícita, sugerida com diferentes enfoques, cf Watney, S. “The image of the body”, 1987; Edwards, E. (ed.) *Anthropology and Photography 1860-1920*, 1992.

Darwin publica separadamente o diário da sua viagem no Beagle³. Como muito bem sintetiza Sam Rodhie, “o visual e o directamente observado desafiavam as convenções, confrontavam especulação com ciência natural”, tendo por isso mesmo um efeito “disruptivo” face ao saber da época⁴.

Talbot, um dos pioneiros da fotografia, é sobretudo um apaixonado da botânica, da química, da óptica e da matemática. Nas inúmeras cartas que deixou, a paixão pela botânica e pela química ocupam um lugar maior. As plantas são no início o objecto dominante dos seus *desenhos fotogénicos*, não apenas por serem objectos que facilmente se prestam a este processo, mas também porque fazem parte das suas obsessões quotidianas. Numa carta a Sir John Herschel, quando este último estava a residir na Cidade do Cabo, Talbot escreve-lhe sugerindo-lhe colocar um jardineiro por sua conta para semear espécies desconhecidas em Inglaterra⁵. O desenho fotogénico de espécies botânicas foi ainda o meio que Talbot utilizou no início para tornar a (sua) invenção da fotografia conhecida, enviando-os a diferentes cientistas, entre 1839 e 1840. De acordo com Graham

³O *Journal and Remarks, 1832—1836* de Charles Darwin constitui o 3º volume da *Narrative of the Surveying Voyages of His Majesty's Ships Adventure and Beagle*, ed. pelo capitão FitzRoy, 1839, 4 vols.

⁴Sam Rodhie, “Geography, Photography, The cinema/ Les Archives de la Planète”, via <http://www.haussite.net/haus./SCRIPT/txt2000/01/geoall.HTML>, p.2.

⁵“I almost think of troubling you with a request that through your means I may be enabled to employ some gardener or labouring man of intelligence in collecting seeds and roots in different parts of the Colony which I may afterwards hope to see flourishing in my greenhouse in Wiltshire”, 9.3.1833, in <http://www.foxtalbot.arts.gla.ac.uk>.

Smith, o primeiro a ver espécies da nova arte de Talbot foi o conhecido botânico bolonhês, Antonio Bertoloni, que por essa altura recebeu cerca de 36 desenhos fotogénicos. A ideia era também mostrar a utilidade deste processo para os botânicos⁶. O desenho fotogénico foi também o medium usado por Anna Atkins, quando em 1843 publica o seu album de espécies botânicas do litoral britânico, “British Algae: Cyanotype Impressions”.

Tudo indica que a fotografia irrompe na cena pública como um precioso auxiliar do novo espírito científico, num século que será marcado por invenções como a electricidade, o gás, o comboio, o telefone e o telégrafo, só para citar algumas das que mais marcaram decisivamente a vida nos grandes centros urbanos.

Em 1859, no “Salon” das artes em Paris, Baudelaire insurge-se mesmo contra a ideia de uma fotografia “artística”, já que, segundo o mesmo, a representação fotográfica, fora de uma “utilização nas ciências e na técnica” apenas poderá satisfazer o “espírito obscuro”: “A poesia e o progresso são dois ambiciosos que se odeiam com um ódio instintivo, e, quando se encontram no mesmo caminho, é necessário que um sirva o outro.”⁷ Baudelaire vê na fotografia apenas o seu realismo “observacional”, as suas possibilidades como extensão da faculdade de olhar, como duplo “mais objectivo” do que próprio olhar.

O século XIX vê também surgir a ciência detectivesca – ilustrados na literatura por Edgar Allan Poe e mais tarde por Conan Doyle – com a mesma atenção ao detalhe, à evi-

dência insuspeita, ao “mistério demasiado claro”, como escreve Poe em “A carta roubada”.

Em “O homem na multidão”⁸, Poe descreve o princípio de vigilância e observação que decorre da vida na grande cidade. Uma tarde, convalescente de uma doença prolongada, senta-se à mesa de um conhecido e movimentado café, estrategicamente situado junto a um vidro. Ocupa-se, durante horas, a observar a multidão que passa:

“Ao princípio as minhas observações tomaram um rumo vago e genérico. Olhava os transeuntes em massa, e pensava neles elementos agregados. Subitamente comecei a descer ao detalhe, e olhava com interesse minucioso as inumeráveis variações de figura, roupa, ar, modo de andar” (Poe 1988: 85). É neste segunda etapa que um homem com expressão intrigante o faz decidir-se a segui-lo pela cidade.

Ao fim de uma noite e um dia inteiro, em que pela segunda vez o perseguido volta ao local onde se iniciara a perseguição, o narrador desiste, completamente esgotado pela perseguição, compreendendo que não há nada para seguir e que, de alguma forma, os termos da perseguição são arbitrários. O que ressalta desta história é a instauração deste regime de observação e vigilância perante o desconhecido. Mesmo quando não há crime, há suspeitos.

Esta ideia está muito próxima de algumas das formas com que a fotografia, lentamente surgida em diversas partes do mundo, foi recebida. Ela será um dos instrumentos privilegiados para o exercício de uma “disciplina” do olhar sobre a experiência quotidiana. A

⁶Cf. Smith 2001

⁷Baudelaire 1859: 255

⁸“The Man in the Crowd”, Edgar Allan Poe, *Selected Tales*, Oxford, Ox Univ. Press, 1988, 84-91

fotografia serve para demonstrar, classificar, nomear, fixar, devido a esta natureza “positiva”, “evidente”. Assume também esse lado detectivesco face ao minucioso detalhe nas palavras dos seus inventores. Talbot refere, num comentário a uma imagem do Queen’s College de Oxford, inserida em “The Pencil of Nature”, e a propósito da qual recomenda o uso de uma lente para observar a imagem:

“Ela aumenta o objecto duas ou três vezes, e frequentemente revela uma multitude de detalhes minuciosos que não tinham sido observados ou que eram mesmo insuspeitos. Para além disso acontece frequentemente e isso é dos encantos da fotografia— que o próprio operador descobre com esse exame, às vezes muito tempo depois, que captou muitas coisas de que não tinha a mínima ideia nessa altura.” (Talbot 1844, n.p.)

Este paralelismo entre diferentes domínios do agir humano (científico, institucional, artístico) recorda-nos uma expressão de Martin Kemp, numa conferência recente⁹, a propósito do renascimento, quando fala de “intuições estruturais”: estas seriam ideias partilhadas por diferentes áreas (ciência, política, arte, filosofia). Se seguirmos Kemp nesta sugestão conceptual, poderemos pensar no conceito de *inventário* como apropriado para designar a conjuntura científica e artística da primeira metade do século XIX, em particular o empirismo britânico: inventário da natureza (a botânica, a zoologia), inventário social (com Comte, Marx), inventário criminal (com a frenologia de Gall), nosologia médica (Charcot e a tipologia histé-

⁹via http://www.cca.qc.ca/pages/Niveau3.asp?page=mellon_kemp&lang=eng, 12.6.2006, p.1

rica), que se espelham em áreas como a invenção da fotografia e o naturalismo e realismo nas artes (Balzac, Courbet).

Este “inventário” do real está também presente no surgimento dos mecanismos de vigilância associados à emergência da disciplina. Lembremo-nos que, para Foucault, esta é simultaneamente um conceito que visa a repressão e a ordem mas também a produtividade, e pode assim ser estendido às tecnologias da visão que, a partir de 1800, fabricam a *verdadeira aparência das coisas*. A relação entre tecnologia, observação e ideologia constitui assim um triângulo extremamente produtivo na reprodução de uma ordem social que visa o controlo disseminado dos indivíduos pelo poder.

2 Uma vigilância exercida sobre si mesmo

Contudo, o papel ideológico e o poder configurados pela fotografia neste contexto não podem deixar na sombra a abordagem da relação do sujeito e da consciência individual face às imagens, numa época em que o indivíduo e a sua subjectividade constituem já objecto de discurso teórico. Neste sentido vão, até certo ponto, os trabalhos mais recentemente publicados por Geoffrey Batchen¹⁰.

É necessário relembrar que espécie de sujeito está em causa na primeira metade do século XIX. Desde 1800s que a reflexão em torno de um “Eu” (“I”, das *Ich*, le *moi*), nomeadamente configurada pelo Romantismo, denota uma fragilização da identidade, marcada, em grande parte, pelo avanço cresci-

¹⁰Vidé supra.

mento das grandes cidades, como Paris e Londres¹¹.

A obra de Richard Sennett “The fall of the public man” (1978) é extremamente elucidativa para o entendimento da fotografia para além da moldura naturalista e das políticas de vigilância social, nomeadamente no que diz respeito ao seu impacto a nível individual e familiar. Sigamos por alguns momentos o que nos diz Sennett.

Para este autor, o crescimento das cidades na viragem para o séc.xix vem introduzir significativas modificações na vida pública. A ideia de *homem público*, e que corresponde em traços gerais ao homem do Antigo Regime, implica a contenção dos limites identitários por intermédio de uma série de convenções “teatrais” que colocam em continuidade a rua e o teatro. A ideia de “apresentação da emoção” é particularmente importante: aquele que apresenta mantém uma relação de exterioridade (não dramática) com a emoção; esta é algo da ordem do “público”, da convenção colectiva e não do foro privado, da intimidade do sujeito. No século XVIII a aparência do indivíduo é um signo e não um símbolo¹², e não representa nada para além de uma máscara.

No século xix passamos, pouco a pouco, para uma ideia de aparência como *senal*, ou seja: a aparência é “expressiva”. A aparência torna-se um processo individual, instalando

¹¹Cf. Fritz Breithaupt, “Trauma in German Romanticism”, in *Critical Inquiry*, 32, Autumn 2005, p.80; Ulrich Baer, *Spectral Evidence/Photography and Trauma*, Lond/MA, The Mit Press, 2004; Doris Kaufmann, “Dreams and self-consciousness” in Lorraine Daston, *Biog. Of Scientific Objects*, Harvard, 2003

¹²Sennett toma aqui estes conceitos a partir da classificação dos signos que faz Peirce: símbolo, índice e ícone.

o “receio” da opinião pública” e da vergonha. Neste novo Eu “privado”, que vem substituir-se ao do “homem público”, a ideia de “segredo” torna-se muito importante na comunicação: é necessário não mostrar involuntariamente o que se sente, pelo que a fuga e a intimidade compulsiva estão indissociavelmente ligadas: “a simples expressão de uma emoção torna-se cada vez mais importante à medida que é necessário muito esforço para penetrar nas defesas dos outros e obrigá-los a comunicar (Sennett 1978: 122).

A modificação do sujeito na direcção da *personalidade*, conduz Sennett a destacar 3 ideias: a personalidade opõe-se à convenção social; a espontaneidade e a revelação involuntária do carácter são um só; os psicólogos do século xix acreditam que as pessoas involuntariamente expressivas são doentes.

No século XIX o vestuário tende a tornar-se inexpressivo ou muitíssimo controlado. Esta ideia é confirmada, por exemplo, em Balzac, que fala de uma *gastronomia do olho*. Em “L’envers de l’histoire contemporaine”(1806-36) Balzac ocupa-se detalhadamente de um personagem, no conto “Madame de la Chanterie”, descrevendo a relação entre a sua vida devassa e as roupas que usava e assinalando explicitamente a necessidade de transformação da sua aparência no momento em que decide mudar de vida.

Quando o herói pretende alugar um quarto monástico em casa de Mme de la Chanterie, uma “ex-nobre” que vive em reclusão com alguns hóspedes em “espírito cristão”, a mesma olha-o de alto a baixo e observa que o quarto que tem disponível não lhe deve agradar. . . Quando o personagem se mostra inclinado a participar da vida “cristã” do grupo de residentes, é plenamente aceite quando passa por uma prova de fogo na abnegação

total dos interesses pessoais e fica provado aos olhos da sua senhoria e amigos que ele é capaz de uma *sincera* abnegação.

É esta ideia de sinceridade que é nova. Cada máscara é um rosto (um “símbolo”), pelo que cada indivíduo é prisioneiro da sua aparência de momento, tornando-se impossível o carácter estável e independente. Quando se lê a personalidade através da aparência exterior, “as realidades das classes e do sexo tornam-se fonte de ansiedade”, pelo que, “estritamente ligado ao código da personalidade imanente nas aparências em público, há o desejo de *controlar as aparências* por um crescimento da consciência de si” (Sennett 1978:168).

Passividade do sujeito (que se esconde no seu “segredo”), voyeurismo como feiticismo do olhar e angústia social surgem assim indissociavelmente ligados.

Ao longo do sérvio, e paralelamente ao desenvolvimento de uma vigilância *externa* e objectiva no seio do social, nomeadamente baseada em registos fotográficos, uma outra vigilância interna, pessoal e íntima, toma igualmente lugar, construindo uma nova relação entre o sujeito e a sua auto-consciência. A invenção de uma técnica de produção de imagens *realistas* constitui neste último contexto uma resposta extremamente importante.

Mas o aspecto mais interessante para a análise do impacto da fotografia no quotidiano é a ideia introduzida nesta obra de que no século XIX se percepciona a conduta como vindo sempre antes da consciência, surgindo esta como *reexame* do passado. A ideia de autobiografia, estilo muito praticado à época, tem justamente essa dimensão de “verdade obtida retrospectivamente”, que se coaduna com uma visão do presente como fugidio,

fugaz: “dantes estava-se realmente vivo; se pudermos dar um sentido ao passado, o presente fica menos confuso”(Sennett 1978: 139-140). Daí que, ainda segundo o autor, a terapia psicanalítica, assente na ideia de anamnese, nasça deste sentimento vitoriano de *nostalgia*.

A fotografia é pois contemporânea deste movimento nostálgico do homem em direcção ao passado — rememoração de vivências e encontros, de acontecimentos pessoais, de auto-afirmação narcísica. Jean-François Chévrier refere as passagens em que, em “À procura do tempo perdido”, Proust descreve a importância do olhar (de passagem, no passeio público, à distância, na igreja) para a construção psicológica da sua narrativa.

3 Imagem e Self: o contributo de Winnicot

A organização do Eu nostálgico relaciona-se com a fotografia de forma muito evidente. No prefácio que escreveu para a publicação de “The Pencil of Nature” (1844), Talbot descreve a origem da sua invenção, situando-a, justamente, na necessidade de fixar a experiência subjectiva da visão, de agarrar em imagens o resultado da contemplação do mundo à sua volta e revelando como a contemplação da paisagem institui, a partir de agora, que esta se transforme em *imagem*:

“E isto conduziu-me a reflectir na beleza inimitável das imagens pintadas pela natureza que a lente da Camera Obscura atira para cima do papel — maravilhosas imagens, criações momentâneas e destinadas rapidamente a desaparecer. Foi no meio destes pensamento que me ocorreu

a ideia. . . quão maravilhoso seria se fosse possível fazer com que estas imagens naturais se imprimissem a si mesmas de forma permanente, e fossem fixadas no papel!

E porque não seria possível? Perguntei a mim próprio.” (Talbot 1844, n.p.)

Um outro exemplo paradigmático desta relação entre fotografia e nostalgia que estrutura o novo Self é o interesse de Talbot simultaneamente pela invenção da fotografia e pela arqueologia, nomeadamente pela decifração da escrita cuneiforme e hieroglífica. Como seria de esperar, foi esta uma das linhas de aplicação da nova técnica, do qual temos hoje magníficos calotipos de fragmentos dessas escritas feitos quer por Talbot quer, a seu pedido, por Roger Fenton, já no início dos anos cinquenta. Como salienta Sennett e já Walter Benjamin reflectira largamente nos seus escritos, o homem desta cidade secular liga-se às imagens como baluartes da sua identidade. Um simples calotipo de um fragmento de escrita cuneiforme não é apenas um documento fotográfico; é o suporte de uma experiência interior também ela essencialmente fragmentada e atomizada. As imagens arqueológicas são duplamente nostálgicas: de uma unidade perdida do sujeito e de um tempo que existe como *fetiche*.

Exemplos desta relação observam-se na expansão do daguerreótipo, sobretudo nos Estados Unidos, onde os estúdios se multiplicaram nos anos cinquenta do séc.xix, intensificando a produção do retrato. Em 1850 eram já cerca de 10.000 os daguerreotipistas americanos. Como se deduz de uma nota histórica publicada em 1896 no *McClure's Magazine*, o daguerreótipo tornou-se um objecto indispensável nas relações entre as pes-

soas, enquanto objecto que introduz uma *reparação* na distância quer no espaço quer no tempo, sendo usado como elemento de continuidade em situações de prolongada separação ou no caso da morte de familiares e amigos. No caso concreto referem-se à separação de familiares por ocasião da partida para as minas de ouro:

“A descoberta do ouro na Califórnia foi de grande impacto para o daguerreótipo, porque todo o potencial mineiro que embarcava para as minas tirava vários retratos com a família e amigos.”¹³

Mas este incremento do retrato tinha, obviamente enormes possibilidades *performativas*, porque o jornalista continua:

“E quer ele fosse para atravessar o Istmo quer à volta de Horn, ele era fotografado com a sua ferramenta completa: frigideira, faca, garfo, chávena, picareta, pá e os invariáveis dois revólveres no cinto.”

Os retratos eram feitos de ambas as partes, levando o mineiro também fotografias da sua família, que “eram muitas vezes a sua única companhia na solitária cabine da montanha, da qual partia para o outro da Califórnia”¹⁴

A fotografia instala-se, desde o início, como “fetiche”, imbuída de propriedades que transcendem largamente a sua eventual materialidade e que contribuem, de certa forma, para que esta nunca possa ser-lhe efectivamente fixada.

¹³In *McClure's Magazine*, Vol. 8, No. 1 (November 1896.), cit. in <http://www.daguerre.org/resource/texts/davis/davis.html>

¹⁴Ibid.

O que parece ser um aspecto central é o facto de a fotografia surgir aqui como elemento estruturante que permite ao sujeito controlar o sentimento de perda decorrente do novo regime do “privado”. O controlo estabelecido pela visualidade é deste modo exercido de modo polimórfico: se de um lado, o positivismo se alia ao naturalismo da representação, permitindo todos os usos possíveis da fotografia enquanto “observatório” (do indivíduo, da “sociedade”) como vimos atrás, por outro a prática do retrato e da fotografia “privada” (de família, de viagem) vem ao encontro deste novo sujeito surgido do romantismo, e que é marcado pela inconsistência e pela fragilidade, pelo aparecimento da categoria de “Ich” ou de “Self” e pela necessidade deste em delimitar o “real”.

Mas isto só é possível devido *também* ao naturalismo contido na imagem fotográfica. No seu diário, Philip Hone escreve:

“Qualquer objecto, por mais pequeno que seja, é uma perfeição transcrição da própria coisa; o cabelo de uma cabeça humana, a areia no bordo da estrada, a textura de um cortinado de seda, ou a sombra de um folha na parede, todas são impressas tão cuidadosamente tal como a natureza ou a arte as transferiram para as imagens; e aquelas coisas invisíveis para o olho nu tornam-se visíveis com a ajuda de uma lente”.¹⁵

Numa resenha histórica da invenção do daguerreótipo, no *Mac'Clure Magazine* de

¹⁵In *The Diary of Philip Hone, 1828-1851*. Ed. by Bayard Tuckerman (New York: Dodd, Mead and Company, 1889) pp. 391-392. via <http://www.daguerre.org/resource/texts/hone.html>

Novembro de 1896, Mr Davis cita, do *Knickerbocker/Washington Irving's Magazine* de 1839:

“A sua minuciosa perfeição quase ultrapassa os limites de credulidade. Imaginemos alguém no meio da Broadway, com um espelho pendurado perpendicularmente na mão, no qual a rua se reflecte, com tudo o que lá está, até uma distância de dois ou 3 quilómetros. Façamo-lo regressar a casa com o espelho, e encontrar a impressão de todo o observado, no mais fino contraste de luz e sombra, vividamente retido na superfície. Trata-se do daguerreótipo. As vistas são dos pontos mais interessantes da capital francesa. Quem prescindiria dos seus negócios, ou do seu jantar, para ir numa viagem a Paris ou Londres, se pode sentar-se no seu apartamento em nova Iorque e olhar as ruas, as maravilhas arquitectónicas e o bulício das populosas capitais?”¹⁶

A popularização do retrato com o daguerreótipo e o calotipo e mais tarde com as chapas de vidro emerge neste cenário nostálgico, respondendo a uma necessidade de negar o sentimento de perda de realidade. A ontologia analógica da fotografia transforma-a num instrumento que pode permitir o *luto* pela ausência (pelo uso da imagem como substituto do objecto), numa espécie de terapia nostálgica. Na verdade, a vida na grande cidade instaura a fragmentação do quotidiano, introduzindo a fugacidade das impressões como um tema recorrente. E esta é certamente uma das razões do sucesso da fotografia: aquilo que não se pode

¹⁶Via <http://www.daguerre.org/resource/texts/davis/davis.html>

ver ao vivo, porque passa muito depressa ou é visto à distância, pode examinar-se numa imagem.

Donald Winnicot (Winnicot 1971), psicanalista inglês, introduziu um conceito que se pode revelar interessante na abordagem da nostalgia e da relação que este sentimento mantém com a fotografia: trata-se do conceito de *objecto transicional*, objecto que manipulado na primeira infância (um urso, uma fralda, um lençol), e que é investido de fantasias e afectos relativos ao objecto ausente¹⁷.

Para Winnicot, o *objecto transicional*, como instrumento que facilita a reprodução de uma ausência através de um substituto, constitui um intermediário entre o que é subjectivo e aquilo que é objectivamente percebido. E é neste âmbito, de repetição alucinatória, ilusória, que o objecto transicional permite elaborar a ausência — que Freud já associara ao “fort-da”, jogo infantil de atirar para longe e trazer para perto, alternadamente, um objecto.

Assim “a nostalgia refere-se à relação precária entre o sujeito e a representação íntima do objecto perdido”(Winnicot 1971: 23). Isto é, o sentimento nostálgico consiste na fixação a uma perda, da qual o sujeito não se recompõe e a qual condiciona a sua relação com mundo externo e com os outros.

Assim parece ter acontecido com a recepção da fotografia: esta parece ter vindo ao encontro de um sentimento nostálgico que domina a vida na cidade no século XIX, instituindo-se como um objecto paradoxal, que simultaneamente funciona como intermediário do sujeito com uma realidade cada vez mais fugidia, marcada pela imanência e

pelo consumo, e, ao mesmo tempo, como objecto que alimenta a ideia, de que falava Sennett, de verdade “obtida retrospectivamente”. As imagens são objectos *transicionais*. Winnicot deixa bem claro que o *objecto transicional* “ não é um objecto interno (o que significa um conceito mental), mas algo que se possui ” (Winnicot 1971:9)¹⁸

Num outro estudo, Winnicot chama a atenção para algo que relembra o que Sennett refere como característica do homem da cidade do século XIX: a falência do Eu. Para Winnicot, o sentimento individual de segurança de si provém da possibilidade de a criança se poder espelhar no rosto ou rostos que a cercam desde o nascimento — e mais tarde, na imagem de si mesma no espelho¹⁹.

A impossibilidade desse acto inviabiliza a amadurecimento do Self, nomeadamente a formação de um sentimento de “realidade”: “Sentir-se real é mais do que existir; é encontrar um caminho para existir como um eu autónomo, e possuir um Eu no qual confiar”²⁰. Esta conceptualização de Winnicot relativamente ao psiquismo individual poderá ser transposta para aquilo que Sennett designa como a falência do Self face ao crescimento das grandes cidades. A cidade passa a ser, por via da entrada progressiva de numerosos indivíduos “inclassificáveis”, o lugar do *stranger*, marcado por uma nova classe *informe*, que produz incerteza e insegurança na relação do indivíduo com o espaço público.

¹⁸Winnicot deixa bem claro que o *objecto transicional* “ não é objecto interno (que significa um conceito mental), mas algo que se possui” (Winnicot 1971:9)

¹⁹No que subscreve Jacques Lacan: cf. “Le stade du miroir comme formation du *Je*”, Paris, Seuil, 1949.

²⁰Winnicot 1971: 117

¹⁷Winnicot 1971: 23

No texto de Poe atrás referido, “O homem na multidão”, o escritor parte da descrição de um tal cenário de anonimato no qual o estranho se mistura, e que constitui, por si só, motivo de contemplação absorta:

“E, à medida que chegavam as sombras da segunda noite, comecei a sentir-me esgotado, e, parando mesmo em frente do vagabundo, olhei-o demoradamente no rosto. Ele não reparou, mas terminou o seu passeio solene, enquanto eu, deixando de perseguir, permaneci absorto em contemplação. ‘Este velho homem, pensei eu, é o tipo e a essência do verdadeiro crime’. Ele recusa-se a estar sozinho. *É o homem da multidão.*” (Poe 1988: 91)

George Simmel, filósofo alemão da viagem para o século xx, escreveria mais tarde um pequeno texto intitulado “O estrangeiro” (traduzido para inglês como “The Stranger”), no qual reflecte sobre esta categoria de um ponto de vista sociológico e filosófico:

“Se o migrar é o desprender-se relativamente a todo o ponto dado no espaço e, portanto, se opõe conceptualmente à fixação em tal ponto, a forma sociológica *do estrangeiro* apresenta a unidade destas duas características. Todavia, este fenómeno mostra também que as relações espaciais são, por um lado, apenas a condição e, por outro, o símbolo das relações humanas. Assim, o estrangeiro é aqui discutido não no sentido (...) do viajante que chega um dia e volta a partir no dia seguinte, mas antes como a pessoa

que chega hoje e que permanecerá amanhã; ele é, por assim dizer, o viajante *potencial*: ainda que não tenha seguido o seu caminho, não abandonou completamente a liberdade de ir e vir.” (Simmel 2004:133)

A fotografia, em particular o retrato, mas também o documentalismo social e etnográfico que emerge a partir de 1870, vem exercer uma certa função de “espelho”, já dificilmente exercida pelo espaço público. Se para Winnicot, o essencial desta imagem é o seu carácter de resposta, ou seja, o facto de consistir numa devolução do olhar do outro no qual o mesmo se espelha, a fotografia pode também ser considerada como uma forma de conseguir essa devolução: quem vê uma imagem (de si, do outro, do mundo à sua volta) vê também um olhar *sobre* (si mesmo, o outro, o mundo à sua volta).

A “produção do visível” (Rouillé 2005) pelo *inventário do real exercido* pela fotografia teria assim mais um sentido: a de situar o sujeito num “espelho” originário, num contexto pré-verbal. Em lugar de reafirmarmos o lugar-comum modernista de que “a imagem vale mais do que mil palavras” deveríamos antes dizer que as imagens estão *antes* das mil palavras... É esta a razão mais provável do facto de os textos que acompanham as imagens do século xix serem, regra geral, lacónicos e extremamente técnicos: referem as condições em que as fotografias são feitas, chamam a atenção para certos detalhes que evidenciam a superioridade da imagem face à observação empírica ou associam uma espécie de ficha museográfica, na qual se descrevem certas características físicas do objecto representado.

A imagem está sempre *antes* da linguagem e possui assim uma espécie de *autonomia matricial*.

Mas voltemos ainda a Winnicot. Este refere 3 funções para o meio envolvente da criança precoce: 1) sustentar; 2) segurar; 3) apresentar os objectos externos:

“Um bebé está seguro (holding), e satisfatoriamente agarrado (handling), e tendo isto garantido pode confrontar-se com um objecto sem que a sua experiência legítima de onnipotência seja destruída. O resultado pode ser a criança tornar-se apta a usar o objecto, e a sentir que esse objecto é um objecto subjectivo, criado por ele” (Winnicot 1971: 112)

Esta teorização de Winnicot é também bastante sugestiva relativamente aos usos de que a imagem fotográfica é investida no contexto urbano oitocentista. A fotografia surge lado a lado das grandes novidades industriais, quer como um dos seus produtos, quer como um dos suportes da sua assimilação. Georges Simmel, em “A Metrópole e a vida mental”, o primeiro capítulo da sua obra “The philosophy of money”(1903), salientava já a velocidade dos estímulos existente nas grandes metrópoles como um condicionador de uma nova forma de pensar e reagir, de uma nova psicologia:

“A base psicológica do género de individualidade metropolitana consiste na intensificação da estimulação do sistema nervoso que resulta do movimento e mudança ininterrupta dos estímulos externos e internos. O homem é um ser diferenciador. A sua mente é estimulada pela diferença entre uma impressão momentânea

e a que a precedeu. Impressões que ficam, que diferem apenas levemente umas das outras, tomam o seu curso habitual e mostram contrastes regulares e habituais — todos estes menos conscientes do que a rapidez crescente do fluxo das imagens, a descontinuidade do simples olhar de relance, a imprevisibilidade das impressões velozes. Estas são as condições psicológicas que a metrópole cria.” (Simmel 1903:3)

Esta nova psicologia implica pois a necessidade constante de resposta intelectual (para Simmel um novo “órgão”) e provoca a fragmentação da experiência. Daí que Simmel comece o seu texto por afirmar que o principal problema da “vida moderna” deriva da tentativa do homem para manter a independência e a individualidade da existência contra os poderes soberanos da sociedade, contra o peso da herança histórica e a cultura e técnica” (Simmel:1903: 1). Neste sentido, e regressando a Winnicot, significa dizer que o homem da grande cidade perdeu o sentido da segurança (*holding* e *handling*) que lhe permitia fazer face aos objectos, porque agora ele tem de lidar com um mundo em permanente mudança, gerando um sentimento de impotência e uma crescente perda do sentimento interior de realidade.

Em resposta a esta vida efémera da grande cidade, a fotografia vem oferecer a estabilidade de um representação do real fidedigna, que se pode segurar na mão ou sobre a qual se pode repousar o olhar, para que, em seguida. E é justamente nesta estabilidade fornecida pelo olhar da mãe sobre a criança que Winnicot radica a origem do sentimento criativo.

A fotografia permite o *holding* e o *handling*, apesar do facto de que qualquer imagem se apresenta, a longo prazo, também como um espelho da morte e estar destinada a tornar-se um objecto melancólico. Um sentimento *regressivo* de contemplação constitui-se, com a fotografia, como resposta a uma vida progressivamente centrada na imanência. A imagem fotográfica oferece, finalmente, as características em que o homem da grande metrópole confia: é um *objecto técnico*, produto da ciência e da racionalidade, possuindo portanto a fiabilidade que já não mais se encontra no rápido fluir das aparências. Como salientava Talbot, ao rememorar o processo que o levou à descoberta da fotografia:

“A imagem, despida das ideias que a acompanham, e considerada somente na sua última essência, não é senão uma sucessão ou variedade de luzes fortes lançadas sobre um dos lados do papel, e uma sucessão de profundas sombras no lado contrário” (Talbot 1844: n.p.).

Talbot tenta aqui agarrar-se a uma ideia *positiva* da fotografia, mostrando como esta não constitui mistério nenhum. Mas, na verdade, esta realidade objectiva da imagem fotográfica foi, como vimos, e ao longo de toda a sua história, sistematicamente ultrapassada pelas mais subjectivas apropriações.

Para entender o sucesso da fotografia no contexto oitocentista, povoado de *flanêurs* e *strangers*, é necessário não ficarmos presos à herança teórica de Foucault consubstanciada em *Vigiar e Punir*, que tem funcionado como horizonte teórico de uma parte muito importante da crítica e história da fotografia, que deste modo se centra, quase exclusivamente,

nas questões do poder e ideologia veiculados no desenvolvimento da fotografia. A recepção desta surge, como vimos, como uma vasta *formação discursiva*, um campo atravessado por diferentes forças e interesses, dos quais um dos menos importantes não é certamente a constituição do sentimento nostálgico no século XIX — ele mesmo, é claro, uma *ideologia*.

A imagem fotográfica trabalha de facto lado a lado da *disciplina*: se esta constitui um movimento pulsional mortífero na sua essência, já que trata de imobilizar o indivíduo e produzi-lo dentro de uma normalidade, aquela constitui um instrumento de apoio à vigilância necessária a essa normalização; se a disciplina constitui um dispositivo disseminado, que pode ser estendido também ao esforço para controlar a desordem interna do sujeito pelo controlo das aparências, a fotografia coadjuva-a aí também, já que é possível investi-la de um poder de verdade que se constitui como suporte desse mesmo controlo.

4 Referências

- Balzac, H. (1806-1836), “Madame de La Chanterie”, in *L'envers de l'histoire contemporaine*. Paris: Flammarion.
- Batchen, G. (1997), *Burning with desire/The conception of photography*. London/MA, The MIT Press
- Batchen, G. (2001), *Each Wild Idea/Writing. Photography. History*. London/MA, The MIT Press.
- Baudelaire, C. (1859), “Le public moderne et la photographie”, in *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard, 1994.

- Burgin, Victor (1982), *Thinking photography*. Manchester: MacMillan.
- Chévrier, J.-F. (1982), *Proust et la Photographie*, Paris: Éd. de l'Étoile.
- Crary, J. (1991), *Techniques of the observer/On vision and modernity. in sixteenth century*. London/MA, The MIT Press.
- Crary, J. (2001), *Suspensions of perception*. London/MA, The MIT Press.
- Dubois, Philippe (1987), *O Acto Fotográfico*. Lisboa: Edições Vega.
- Foucault, Michel (1976), *Surveiller et Punir*. Paris: Gallimard.
- Frade, Pedro Miguel (1993), *Figuras do espanto*. Lisboa: Asa.
- Green-Lewis, J. (1996), *Framing the Victorians/Photography and the culture of realism*. Ithaca and London: Cornell Univ. Press.
- Groth, H. (2003), *Victorian Photography and Literary Nostalgia*. Oxford: Ox. Univ. Press.
- McClure's Magazine, Vol. 8, No. 1 (November 1896.), via <http://www.daguerre.org/resource/texts/davis/davis.html>, 12/6/2006.
- Nile's National Register*, Vol. 57 (28 September 1839) pg. 73, via <http://www.daguerre.org/resource/texts/davis/davis.html>, 12/6/2006.
- Rouillé, A. (2005), *La photographie*. Paris: Folio.
- Schaaf, L. (2000), *The Photographic Art of Henry Fox Talbot*. Princeton/Oxford, Princ. Univ. Press.
- Sekula, Alan (1989), "The Body and the Archive". In Richard Bolton (ed.) *The context of meaning*. London/MA, The MIT Press, 1990.
- Sennett, R. (1978), *The Fall of the public man*. New York: Vintage Books.
- Simmel, G. (1903, "A Metrópole e a vida Mental", *Fidelidade e gratidão e outros textos*. Lisboa, Relógio de Água, 2004 (trad. de M^a João C. Pereira e Michael Knoch).
- Simmel, G. "O Estrangeiro". *Fidelidade e gratidão e outros textos*. Lisboa, Relógio de Água, 2004 (trad. de M^a João C. Pereira e Michael Knoch).
- Tagg, John (1988), *The Burden of representation*. Manchester: MacMillan.
- Talbot, W.H. F. (1800-1877), <http://www.foxtalbot.arts.gla.ac.uk/corresp>.
- Talbot, W.H. F. (1844), *The Pencil Of Nature*. New York, Da Capo Press, 1992.
- The Diary of Philip Hone 1828-1851*, Ed. by Bayard Tuckerman (New York: Dodd, Mead and Company, 1889) via <http://www.daguerre.org/resource/texts/hone.html>, 12/6/2006.
- Winnicot, D. (1971, 1997), *Playing and reality*. New York and London: Routledge.