

Fotogenia da Lua: retratos lunares entre a ciência e o entretenimento^{*}

MARIA DA LUZ CORREIA^{**}

Uma das primeiras finalidades científicas da fotografia mencionadas por François Arago no seu mais célebre discurso de apresentação do daguerreótipo, aquele pronunciado diante da Câmara dos Deputados em Paris, em julho de 1839, é a observação da Lua. Referindo-se às primeiras experiências astrofotográficas de Louis Daguerre, Arago, que viria a ser o Diretor do Observatório de Paris em 1843, explicou que a elevada sensibilidade à luz do daguerreótipo, permitindo captar as diferentes intensidades de luz dos astros, tornaria possível registrar a Lua, o Sol e as estrelas, e sugeriu ainda a hipótese de fazer um mapa fotográfico da Lua (Arago [1839] 1858, 498-499). Ainda antes disso, em janeiro do mesmo ano, diante da Academia das Ciências em Paris, François Arago não apenas relata que o dispositivo de Daguerre se teria já iniciado na observação fotográfica da Lua, numa prometedora primeira experiência, como faz alusão a uma outra tentativa empreendida por si próprio e por outros membros da Academia das Ciências, com data anterior a 1808, conforme calcula Gunthert (2010), que, embora fracassada, por envolver a observação da Lua e um processo fotográfico, a ser considerada, permite reler a pré-história da fotografia de modo surpreendente:

* A autora deste capítulo escreve de acordo com a ortografia do AO90.

** CECS – Universidade do Minho; Universidade dos Açores, Portugal.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2557-5102>. *E-mail*: maria.lf.correia@uac.pt.

O novo reagente parece também fornecer aos físicos e aos astrónomos modos de investigação muito preciosos. A pedido dos membros da academia já citados – Humboldt, Biot e Arago –, o Sr. Daguerre projetou a imagem da Lua, formada a partir do interior de uma lente medíocre, sobre um dos ecrãs, e ela aí deixou uma marca branca evidente. Tendo feito outrora uma experiência com o cloreto de prata, uma comissão da Academia composta por MM Laplace, Malus e Arago, não obteve qualquer efeito apreciável. Talvez a exposição à luz não tenha sido suficientemente prolongada. O que é certo é que o Sr. Daguerre foi o primeiro a produzir uma modificação química sensível a partir dos raios luminosos do nosso satélite.¹ (Arago [1839] 1858, 458)

O geógrafo Alexander von Humboldt faria, em diferentes ocasiões, na sua correspondência, relatos ainda mais expressivos a este respeito, dando conta do entusiasmo que o primeiro “retrato da Lua feito por ela mesma” inspirou, mas também das limitações que este daguerreótipo teria: “Na mesma manhã em que deixei Paris, o engenhoso homem trouxe triunfantemente para a cabeça de Arago [...] a imagem da Lua, as suas extremidades algo indistintas porque a *camera obscura* não se moveu rápido o suficiente para acompanhar o movimento da Lua” (Humboldt, citado por Siegel 2014, 79). É unânime entre os historiadores que, apesar do triunfo com que foi acolhido, o primeiro daguerreótipo telescópico de uma lua crescente, capturado a 2 de janeiro de 1839 por Daguerre, a pedido de François Arago, Alexander von Humboldt e

1 Esta descrição da pioneira experiência de observação fotográfica da Lua por Daguerre que Arago faz à Academia das Ciências de Paris em janeiro de 1839 foi descrita nestes termos, quer no relatório relativo à sessão de 7 de janeiro de 1839 da Academia das Ciências, quer no livro que reúne as suas intervenções sobre a fotografia intitulado *Daguerreotype* e integrado nas obras completas de François Arago, numa edição de 1858. Contudo, nomeadamente no jornal inglês *The Gentleman's Magazine*, foi publicada uma outra versão deste discurso que incluía, por exemplo, o detalhe da duração da exposição e que parecia mais entusiasta com o resultado: “Estes estudos são por exemplo as experiências com a luz da Lua, às quais a Academia já reconheceu suficiente importância para designar uma comissão, composta por M. de La Place, M. Malus e por mim próprio, para as empreender. É sabido que a luz da Lua é trezentas mil vezes mais fraca que a do Sol; ainda assim esperávamos obter alguns efeitos sensíveis através de uma lente de grandes dimensões. Usámos uma grande lente, trazida da Áustria; e tendo colocado no foco algum cloreto de prata, o mais sensível reagente conhecido até aqui, não obtivemos a mais pequena descoloração. Ocorreu-me que o Sr. Daguerre obteria mais sucesso com o seu novo reagente; e, de facto, ele obteve em vinte minutos na sua câmara escura uma imagem branca da Lua, com uma lente muito mais fraca do que a nossa” (Urban 1839, 186).

Jean-Baptiste Biot, estaria, na verdade, demasiado desfocado para poder ser apresentado como um sucesso.

Em todo o caso, o resultado desta pioneira tentativa de observação fotográfica da Lua não sobreviveu até aos dias de hoje: a 8 de março de 1839 o Diorama – e, com ele, o laboratório de Daguerre – seria destruído por um incêndio. Mais do que determinar a primazia da primeira fotografia da Lua bem-sucedida, o episódio que acabamos de descrever permite-nos concordar com Kopal e Carder (1974, 36) quando referem que “a história da fotografia lunar nos permite recuar ao berço do processo fotográfico”, fazendo-nos reconhecer no encontro entre Louis Daguerre e François Arago um momento fundador para a história da fotografia, nomeadamente na medida em que o contraste entre os retratos biográficos destes dois entusiastas do processo fotográfico auspicia a natureza ambivalente, dialética mais do que dicotómica, que a nosso ver caracteriza a fotografia enquanto máquina de verdade científica e aparelho de fantasia lúdica.

François Arago, astrónomo e físico, reconhecido nomeadamente pelos seus contributos para o estudo do magnetismo, da teoria ondulatória da luz e das leis da polarização da luz, no verão de 1809, com a idade de 23 anos, passou a integrar a Academia das Ciências em França e tornou-se Professor de Análise e Geodesia na Escola Politécnica. Antes disso ainda, com a sua formação por concluir na Escola Politécnica de Paris, onde o seu percurso causara uma excelente impressão em todos os seus professores, foi nomeado secretário no *Bureau des Longitudes*. Em 1830, Arago torna-se deputado, e o efeito considerável das suas intervenções sobre o daguerreótipo entre janeiro e agosto de 1839, nas quais, diante do Estado francês, da comunidade científica e da sociedade, anuncia a técnica fotográfica como um instrumento de conhecimento científico, de desenvolvimento industrial e progresso social, reside tanto na “legitimidade científica” quanto na “legitimidade política” de que Arago goza quer na Academia das Ciências, quer na Câmara dos Deputados (Sicard [1998] 2006, 112).

Daguerre, pintor, litógrafo, responsável pelos cenários, efeitos de luz e *décors* das salas parisienses da *Ópera* e do *Ambigu Comique*, e presumível colaborador de Pierre Prévost na pintura de panoramas (Pinson 2012, 363, 364), foi o inventor do diorama, “um espetáculo visual com efeitos de luz em constante mudança que criava espanto e admiração pela sua perfeita ilusão de realidade” (Gernsheim e Gernsheim 1955, 65). Com efeito, como sublinha Monique Sicard (Sicard [1998] 2006, 108), quando se assumiu como o inventor do processo fotográfico, em 1839, Daguerre era “um notável, muito envolvido

naquilo a que hoje chamaríamos as ‘indústrias culturais’ com a gestão dos seus dois dioramas, um em França e outro em Inglaterra”. “Messias” de “um Deus vingador”, que teria levado a multidão a “lançar-se, como um único Narciso, à contemplação de sua imagem trivial sobre o metal”, de acordo com a expressiva crítica do poeta Charles Baudelaire, Daguerre, que tem sido objeto de uma recorrente depreciação que o retrata como usurpador da invenção da fotografia, conforme nota François Brunet, era, em todo o caso, e pondo de parte as *querelas* históricas, um “puro artesão do espetáculo” (Brunet [2012] 2016, 46).

Assim, o encontro entre estas duas figuras ilustra bem o caráter contraditório da fotografia, um poderoso instrumento científico e um dispositivo de entretenimento popular, cujas apropriações científicas e a “cultura da verdade ótica” em que se enquadram são inseparáveis das “apropriações populares” e da “cultura do fantástico, da magia e do insólito” em que estas, por sua vez, também se fundam (Flores 2012, 76). A revisão das pioneiras reproduções fotográficas da Lua, que empreenderemos no presente artigo, é um modo de repensar a história da fotografia, partindo do pressuposto desta sua dupla pertença ao mundo da ciência e ao mundo do entretenimento: a fotografia é, com efeito, um dispositivo científico da família da *camera obscura*, do microscópio e do telescópio, mas é também um aparato lúdico da linhagem dos brinquedos filosóficos, dos espetáculos pré-cinematográficos e do próprio cinema (Correia 2016b; Correia 2017).

A Lua aos “olhos gigantes da ciência”

Não tendo a lua crescente de Louis Daguerre sobrevivido até aos nossos dias, é impossível comparar as suas eventuais imperfeições com as que, um ano mais tarde, eram, de modo abreviado e num tom lacónico, reportadas pelo Liceu de História Natural de Nova Iorque a propósito do pioneiro daguerreótipo lunar do cientista americano de origem britânica John William Draper: “O Sr. Draper anunciou que conseguiu obter uma representação da superfície lunar através do daguerreótipo, mas, devido ao movimento da Lua, partes da figura ficaram confusas” (1840, 249). Além disso, tendo em conta as várias tentativas de fotografia lunar empreendidas no inverno de 1840 por J. W. Draper, presumivelmente a partir do telhado da Universidade de Nova Iorque, onde conduzia um estúdio de retratos fotográficos e laboratório de experimentações em parceria com Samuel F. B. Morse, assim como o algo tortuoso percurso do daguerreótipo lunar datado de 26 de março de 1840 que tardiamente lhe foi atribuído (Trombino 1980), não podemos ter a certeza de que o daguerreótipo

descrito pelas atas é o mesmo a que se refere a passagem de um artigo científico seu, publicado em julho de 1840 e intitulado *Remarks on the Daguerreotype*, que dá conta de experimentações que, embora confrontadas com dificuldades, teriam conseguido reproduzir com nitidez “a posição dos pontos mais escuros na superfície da luminária” (Draper 1840, 401). Apesar da sua primazia e do inédito registo das *maria* lunares que veiculariam, vários historiadores insistem no facto de o próprio Draper ter valorizado mais os seus retratos, como é o caso daquele que teria realizado da sua irmã Dorothy Catherine, que enviou ao astrónomo John Herschel pelo seu estatuto de “objeto científico”, do que propriamente os daguerreótipos da Lua (Barger e White 1991, 85; Gillespie 2012, 246, 149; Trombino 1980, 567-568).

A falta de reconhecimento e a escassez de comentários a que foram votados os daguerreótipos lunares de Draper contrastam com a alargada e entusiástica receção que, uma década mais tarde, receberam os daguerreótipos lunares de John Adams Whipple realizados em março de 1851, não apenas exibidos e premiados na Exposição Universal de Londres nesse mesmo ano, no Palácio de Cristal, como mostrados e comentados um pouco por todo o mundo (Bigg 2018, 134). Estes daguerreótipos, que teriam contado com o recurso a um dos maiores telescópios conhecidos até então, o Grande Refrator de 38 cm, eram resultado de uma parceria com o astrónomo William Cranch Bond, primeiro diretor do Harvard College Observatory, observatório que, tendo sido fundado no mesmo ano do aparecimento da fotografia, teria entre os seus principais temas de investigação “o problema de fotografar corpos celestiais” (Saunders 2018, 22). Whipple, químico que tinha passado a dedicar-se à fotografia comercial em Boston, retratista reputado e inventor de processos como o daguerreótipo *crayon*, foi, eventualmente graças a estas qualidades, convidado para trabalhar com os cientistas de Harvard: a sua experiência de retratista não terá sido alheia, parece-nos, ao excepcional sucesso destes daguerreótipos lunares que, conforme observa Charlotte Bigg (2018, 136), eram aparentemente “mais considerados enquanto proezas técnicas e objetos estéticos do que propriamente como contributos práticos para o estudo da Lua” (fig. 1).

Em todo o caso, terá sido o daguerreótipo de múltiplas exposições da Lua, realizado dois anos antes, em setembro de 1849, por Samuel Dwight Humphrey, que convenceu Jared Sparks, o então presidente da Universidade de Harvard, a apoiar o desenvolvimento das experiências astrofotográficas do Harvard College Observatory conduzidas por W. C. Bond e J. A. Whipple (Barger e White 1991, 86; Bigg 2018, 123). Quinze anos antes de o revólver fotográfico ser inventado por Jules Janssen, o fotógrafo norte-americano, em Nova Iorque,

juntou num mesmo daguerreótipo nove exposições da lua cheia, apontando o tempo de exposição de cada uma, que variou entre o meio segundo e os dois minutos: as imagens mais nítidas corresponderiam às exposições com a duração de 1, 2 e 3 segundos (Garfinkle 2020, 5-2). Este entusiasta do daguerreótipo, que, além de tirar diariamente meia centena de retratos bem-sucedidos no seu estúdio fotográfico nova-iorquino, deu também importantes contributos para a disseminação do conhecimento fotográfico, com a publicação de obras como o *A System of Photography* ou *The American Handbook of Daguerreotype*, divulgaria o seu daguerreótipo lunar no primeiro número da revista *Daguerrian Journal*, que o próprio Humphrey tinha fundado e de que era o editor, assim como o enviaria a Jared Sparks (Hannavy 2008, 726; Barger e White 1991, 87; Garfinkle 2020, 5-2). Além da assinalável nitidez com que algumas das nove imagens exibem a superfície lunar, a experiência de S. D. Humphrey é também inédita pela composição das múltiplas exposições da Lua num mesmo daguerreótipo, originando uma espécie de sequência *stop motion*, que, conforme observa Saunders (2018, 21), “prenuncia os desenvolvimentos da cronofotografia no final do século XIX”.

Inspirado pelos daguerreótipos da Lua de John Adam Whipple mostrados na Exposição Universal de Londres de 1851 (Lee 1862, 135; Barger e White 1991, 89; Bigott 2018, 52; Garfinkle 2020, 5-3), e depois de várias inovações como a introdução de um mecanismo de relojoaria no telescópio, o britânico Warren De La Rue produziria a primeira fotografia estereoscópica da Lua bem-sucedida, em 1958, no Observatório de Cranford (Silverman 1993, 732). Um dos aspetos mais correntemente referidos a propósito das experiências estereográficas de Warren De La Rue é o seu aspeto “não natural”: com efeito, estas fotografias tridimensionais que apresentavam a superfície lunar em relevo eram frequentemente resultado de duas capturas fotográficas, separadas por vários meses, por forma a explorar a libração da Lua (Pérez Gonzalez 2018, 28; Silverman 1993, 752). O matemático e astrónomo britânico John Herschel descrevia assim o resultado:

a vista é semelhante àquela que seria observada por um gigante com olhos separados por vários milhares de quilómetros; em todo o caso, o estereoscópio permite a vista que nós obteríamos se possuíssemos um modelo perfeito da Lua e o colocássemos a uma distância adequada dos olhos, e podemos ficar bem satisfeitos por possuir um tal meio de estender o nosso conhecimento da Lua, tirando proveito dos olhos gigantes da ciência. ([*Carta de Herschel...*] 1858)

Embora a comunidade científica tenha, por fim, chegado a um relativamente unânime parecer sobre a excessiva distorção e a inaptidão científica da estereoscopia no campo da astrofotografia (Silverman 1993, 752; Bantjes 2016, 16), as fotografias estereoscópicas da Lua, mostradas e premiadas na Exposição Universal de Londres de 1862, atingiram um público mais vasto e tornaram-se veículos populares para a disseminação do conhecimento científico no âmbito da astronomia: Perez Gonzalez (2018, 29) dá-nos uma imagem convincente desta popularidade quando mostra que os retratos lunares de De La Rue poderiam “ser encontrados nos típicos álbuns de família vitorianos, mais pelo seu valor estético do que propriamente pelo seu valor científico”. Nos EUA, o fotógrafo Austin Augustus Turner plagiou as fotografias lunares de De La Rue e vendeu as imagens pirateadas numa caixa com 12 *cartes de visite*. No Reino Unido, De La Rue estabeleceu um acordo com o reconhecido fotógrafo Robert Howllet, que se tornou o distribuidor comercial destas vistas estereoscópicas e cartões fotográficos (fig. 2). Na década de 1860, os norte-americanos Lewis Rutherford e Henry Draper também produziram provas estereoscópicas da Lua que gozaram igualmente de êxito comercial (Peres 2016, 40).

Nesta espécie de galeria das pioneiras imagens fotográficas da Lua, não poderíamos deixar de incluir uma outra experiência pioneira no campo da astronomia que promoveu, de modo surpreendente, o encontro entre o dispositivo fotográfico e a superfície lunar e que tomou forma no livro fotográfico *The Moon: Considered as a Planet, a World, and a Satellite*, do engenheiro escocês James Nasmyth e do astrónomo inglês James Carpenter, publicado em 1874 (Nasim 2018). Com efeito, num momento em que as condições técnicas para fotografias detalhadas da superfície lunar ainda eram diminutas, e com o objetivo de “fielmente reproduzir os efeitos lunares de luz e sombra” (Nasmyth e Carpenter 1874, ix), eles recorreram a modelos de gesso imitando a superfície lunar, realizados por Nasmyth a partir da observação da Lua e dos desenhos e anotações que daí resultaram, e fotografaram-nos ao sol contra um fundo preto. De acordo com os autores, e conforme tem sido reiterado por diferentes historiadores que se têm ocupado do livro, o objetivo desta coleção de uma vintena de fotografias lunares, mesmo se encenadas e dependentes de técnicas auxiliares, passava pela sua dimensão científica, pretendendo aumentar o conhecimento geológico da Lua e não embarcar em qualquer devaneio ficcional: “nós não estamos, quais viajantes imaginários na Lua, fomentando meros voos da imaginação” (Nasmyth e Carpenter 1874, 157).

No final da década de 1890, quando Moritz Loewy e Pierre-Henri Puisseux, a partir do Observatório de Paris, iniciam a realização do seu mais

realista *Atlas Fotográfico da Lua*, os problemas técnicos com que se deparam são ainda inúmeros: das 6000 fotografias em negativos de vidro que captam da superfície lunar, ao longo de 500 noites dedicadas à observação do astro, apenas um terço é aproveitado, sendo as restantes eliminadas por resultarem demasiado desfocadas. O Atlas Fotográfico da Lua, produzido entre 1896 e 1902, dividido em doze fascículos, com heliogravuras, desenhos e texto, resultou, pois, de uma paciente observação da Lua e de um persistente processo de experimentação no sentido de melhorar as emulsões de gelatino-brometo de prata, as placas de vidro e as técnicas de ampliação e de reprodução, processo para o qual foram fundamentais os recursos excepcionais do Observatório de Paris, e que passavam quer pelo seu equipamento, tal como o poderoso telescópio *Grand Equatorial Coudé*, quer pela cooperação próxima com interlocutores privilegiados, como a fábrica de materiais fotográficos Lumière ou ainda a fábrica de vidro Saint-Gobin (Bigg 2018, 127; Sicard 2013, 38). Apesar de se tratar de um marco para a astrofotografia e de a sua utilidade científica se ter mantido até aos anos 1960, o meticuloso atlas não só não dispensara o desenho como, no que diz respeito às heliogravuras lunares, exibidas na Exposição Universal de Paris de 1900, não descartara tampouco o retoque: sem uma pretensão verdadeiramente cartográfica, conforme sublinhavam os seus autores, o atlas correspondia a uma coleção de fotografias ampliadas reproduzidas através de heliogravura, com a limitada perfeição inerente à aplicação da técnica fotográfica à observação da Lua (Bigg 2018, 128; Sicard 2013, 42-43). É por todos estes motivos que podemos inequivocamente afirmar que, apesar do seu título, este objeto fotográfico estava ainda muito longe de materializar a profecia de Arago, quando meio século antes anunciara que, através da fotografia, seria possível fazer “mapas fotográficos da Lua” e “executar em alguns minutos um dos trabalhos mais longos, mais minuciosos e mais delicados da astronomia” (Arago [1839] 2013, 40).

No que toca ao contexto português, é relativamente unânime que as primeiras tentativas de aplicação da fotografia à observação astronómica remontam a 1870, data que coincide com o eclipse solar que terá servido de pretexto à aquisição de equipamento para o efeito e que antecede em apenas um ano o início de um programa de observações fotográficas solares diárias no Observatório Infante D. Luiz em Lisboa, ao cargo do astrónomo João Carlos de Brito Capelo. Este astrónomo português, que manteve correspondência com Warren De La Rue, Jules Janssen, Angelo Secchi, Hervé Faye, entre muitos outros, terá sido responsável não apenas por nítidas fotografias solares amplamente elogiadas, como por pioneiras fotografias da Lua, cuja qualidade,

devido às limitações de equipamento, seria, ao contrário do que sucedeu com as fotografias do Sol, bastante restrita (Bonifácio, Malaquias e Fernandes 2007, 106, 109). Por outro lado, a mais antiga fotografia da Lua existente no fundo documental do Observatório Astronómico de Lisboa, fundado em 1867, é uma prova fotográfica lunar do astrónomo amador Narciso de Lacerda capturada em 1885, em Lisboa (**fig. 3**).

Além de poeta e tradutor, foi o autor de *Nos varios mundos*, um pequeno livro inspirado pelas publicações francesas de divulgação do conhecimento astronómico de Camille Flammarion, destinado aos astrónomos amadores, no qual, além de abordar estrelas e planetas, recomendava os livros e os instrumentos mais úteis para a prática da observação astronómica (Bonifácio 2015, 99). Uma outra fotografia da Lua, presumivelmente capturada na década de 1870 por Carlos Relvas, integra o arquivo do Museu Casa-Estúdio Carlos Relvas da Câmara Municipal da Golegã (Almeida 2017, 209). Por fim, sabe-se ainda que, no final do século XIX, em 1886, a fotografia lunar mereceu um capítulo na tão surpreendente quanto importante publicação *Astronomia Photographica* de Ernesto Vasconcellos (Bonifácio, Malaquias e Fernandes 2008, 121; Sena, 1998).

A Lua “a um metro”

Se a receção da invenção da fotografia em meados do século XIX foi acompanhada de esforços científicos no sentido de aparelhar tecnicamente a observação da superfície lunar, ela não foi menos marcada pelas tentativas lúdicas de explorar fotograficamente a imaginação, as ficções e as efabulações em torno da Lua. Com efeito, é provável que, embora não fossem alheios aos pioneiros daguerreótipos da Lua, às fotografias estereoscópicas de Warren De La Rue e aos mais encenados ou mais autênticos livros fotográficos da Lua, a curta-metragem *La Lune à un mètre* e o filme *Le Voyage dans la lune*, ambos realizados por George Méliès em 1898 e 1902, respetivamente, tenham recorrido, a par da sua evidente inspiração literária, à iconografia dos jogos fotográficos, que, nas últimas décadas do século XIX e nas primeiras do século XX, a partir de cartões estereoscópicos, de postais e de retratos populares, nos levavam com frequência à Lua (**fig. 4**). Reportamo-nos nesta parte do artigo a figurações fotográficas da Lua que se inscrevem na tradição do divertimento fotográfico ou, dito de outro modo, que se integram nas práticas da “fotografia recreativa”, terminologia sobretudo corrente no contexto francófono, usada pelos manuais franceses de vulgarização da fotografia publicados no final do século

XIX (Bergeret e Drouin 1894; Chaplot 1904) e hoje retomada por historiadores da fotografia como Clément Chèroux (2013). Designada preferencialmente por “trick photography” no contexto anglo-saxónico (Eagleson 1902), e entendida num sentido lato, esta categoria compreende os jogos fotográficos que, nas últimas décadas do século XIX e nas primeiras do século XX, se serviam do retoque e da encenação, de efeitos óticos e de luz, praticados por fotógrafos amadores em contexto doméstico e promovidos por fotógrafos profissionais em estúdios, nas ruas, e particularmente nas festas populares e nos parques de diversão (Correia 2017).

As *diableries*, cartões estereoscópicos produzidos e comercializados em França entre 1860 e 1890, objeto cuja investigação histórica tem sido exaustivamente desenvolvida e divulgada por Brian May, Denis Pellerin e Paula Fleming (2013), também figuravam “a Lua a um metro”: com efeito, um dos quase duzentos cartões estereoscópicos inventariados pela referida equipa, pertencente à última série (série F) e, por conseguinte, provavelmente editado na década de 1890, é legendado com o n.º 20 e a frase “A Lua a um metro” e apresenta uma multidão de esqueletos, agitando-se num céu noturno estrelado, uma parte dos quais munida de lunetas à volta de um grande telescópio na superfície do Inferno e a outra parte dos quais pendurada na esfera lunar. As *diableries* mostravam cenas quotidianas vividas por esqueletos, demónios e figuras femininas: estas figuras esculpidas em cera e argila por Pierre Adolfe Hennetier e Louis Alfred Habert eram fotografadas em negativos de vidro através do processo do colódio húmido e convertidos num segundo momento para impressões em albumina (May 2013, 9). Combinando “um museu de cera” com “um teatro de perspetiva”, conforme observa Willems (2016), as *diableries* são complexos objetos visuais, cuja densidade narrativa que ora se encadeia em cenas mitológicas e religiosas, ora se desdobra em situações do quotidiano, é acompanhada por uma intrincada hibridez visual do meio, que reúne fotografia, escultura, pintura, teatro, estereoscopia e efeitos de luz. Muitas destas *diableries* eram impressas em cartões estereoscópicos cuja composição, inspirada pelo brinquedo ótico *Polyorama Panoptique*, é designada por *French tissue*:

Em vez de adicionarem cores na própria fotografia impressa em albumina, eles viraram-na e pintaram-na no verso. Depois fizeram perfurações e cortes no papel nas posições exatas dos elementos que queriam iluminar, como joias, luzes, lanternas ou mesmo elementos-surpresa como fogos de artifício, etc. Aplicaram então ao verso das impressões manchas ou pequenas porções de gel colorido nos

orifícios, de tal modo que, vista pela frente, com a luz projetada a partir de trás, não só a imagem se tornava toda colorida como as luzes perfuradas e os cortes brilhavam com um efeito mágico. (May 2013, 9)

Se a iconografia da Lua é nas *diableries* pontual e episódica, o mesmo não se pode dizer relativamente às suas recorrentes aparições nos postais-fantasia, categoria de postais ilustrados apreciada e colecionada por surrealistas como Paul Éluard, que difundia motivos românticos, cenas cómicas, jogos de palavras e jogos de imagens, truques óticos e toda uma série de composições curiosas (Chéroux 2007, 195; Correia 2013, 164). Nas décadas que precederam a popularização da imprensa ilustrada nos anos 1920, os postais ilustrados, ora com reproduções realistas, ora com composições fantasistas, terão sido o mais importante veículo de disseminação da fotografia: não é por acaso que diferentes artistas e historiadores reconhecem nestes objetos iconográficos populares os primeiros exemplos de fotomontagem (Marjanovic 2005, 208; Tilman 1992, 122; Ades 1986, 107). Um dos exemplares da coleção de postais ilustrados do filósofo alemão Walter Benjamin, mencionado e descrito por ele em diferentes textos (Benjamin 2004, 103-104), corresponde precisamente a uma paisagem noturna de Berlim que era animada pelo brilho luminoso da Lua através de um mecanismo *hold to light* muito semelhante à técnica do *French tissue* aplicada aos cartões estereoscópicos, anteriormente descrita. O clarão do luar e da iluminação elétrica nas janelas dos edifícios é uma constante destes pioneiros postais topográficos noturnos, que, à semelhança dos mais diversos dispositivos pré-cinematográficos, jogavam com os efeitos de luz².

Mas a Lua não era apenas um ponto de luz nos postais-fantasia do início do século XX. Johanne Sloan, no seu ensaio *Modern Moon Rising: Imagining aerospace in early picture postcards*, descreve “uma série de postais fotográficos editados pelo Estúdio Fotográfico Reutlinger em Paris, e enviada entre os anos 1906 e 1908, figurando elegantes mulheres ao pé de cintilantes luas crescentes, rodeadas de céus estrelados, escuros, atmosféricos” (Sloan 2009, 279). Esta

2 “Mas leva-me também para um dos meus postais ilustrados favoritos. Mostrava uma praça em Berlim. As casas a toda a volta eram de um azul suave, o céu noturno, onde se via a lua era mais escuro. A Lua e todas as janelas estavam recortadas na camada azul da cartolina. Se olhássemos para elas contra a luz de um candeeiro, saía das nuvens e das feiras das janelas um clarão amarelado. Eu não conhecia a zona mostrada no postal. A legenda dizia ‘Hallesches Tor’. A porta e o salão convergiam nele e formavam a gruta iluminada onde encontro a recordação de Berlim no inverno” (Benjamin 2004, 103-104).

série de postais Reutlinger que, na década de 1900, através da fotomontagem, junta num fundo noturno a figura feminina ao satélite lunar, abundando hoje entre colecionadores, terá sido certamente, nos primeiros anos do século XX, um êxito comercial, integrando, como seria, em certa medida, expectável, as páginas dos álbuns da coleção de postais de Paul Éluard, atualmente acessíveis no Musée de La Poste, em Paris. Mas não só esta não foi a única série da Reutlinger dedicada ao astro lunar, como foram inúmeros os editores que, nos postais-fantasia do final do século XIX e início do século XX, e através das mais diversas composições, cruzaram a firme autenticidade fotográfica com a mais instável efabulação em torno da Lua: casais abraçados na lua, mulheres recostadas no seu arco luminoso e crescente, ondinas mergulhadas num mar que reflete a lua, composições onde num fundo celeste preto uma meia-lua sorridente abriga uma constelação de bebés, estrelas e nuvens, mulheres e homens sobrevoando as cidades suspensos na Lua, um rosto de mulher enquadrado na superfície lunar enquanto alguém o olha ou o ignora pensativo a partir da Terra... Provas a preto e branco ou coloridas, com a caligrafia por vezes invadindo uma ora mais tosca, ora mais fina reprodução da superfície lunar, são acompanhadas de legendas diversas: “Na Lua”, “Ao luar”, “Lua cheia”, “Sonho à Lua”, “Lembrança de [...]”...

A par dos passeios de carro, de barco e de avião, a Lua tornou-se ainda o motivo recorrente dos populares retratos fotográficos com fundo pintado oferecidos pelos estúdios comerciais, feiras populares, parques de diversão e fotógrafos ambulantes nas primeiras décadas do século XX (Chéroux 2013). Com efeito, um dos mais frequentes e persistentes fundos dos retratos encenados era o célebre *paper moon*: nesta prática fotográfica, popular sobretudo nos EUA mas não circunscrita a este país³, os retratados, sobre um pano preto onde estavam suspensas também algumas estrelas, posavam numa grande lua crescente em cartão ou madeira, com “forma de foice”, sozinhos ou acompanhados, sentados, como quem baloiçasse na Lua, ou deitados, como quem aí

3 J. Sloan (2009, 282) observa o seguinte relativamente a esta modalidade de retrato popular, semelhante aos retratos tirados em aviões falsos: “O *paper moon* era um fundo de retrato de estúdio comparável difundido nos EUA e no Reino Unido, mas não parece ter tido sucesso em França”. Podemos acrescentar que, até ao momento, pudemos aceder a postais fotográficos *paper moon* presumivelmente capturados nos EUA (Moura 2016, 73), no Reino Unido (Moura 2016, 90), na Holanda (Moura 2016, 95), na Austrália (Moura 2016, 141) e no México (veja-se um exemplar disponível na Wikimedia Commons, pertencente a uma coleção de postais antigos do México da DeGolyer Library, Southern Methodist University, SMU Central University Libraries).

dormisse (Loske e Massey 2018, 115). Estes retratos, inicialmente designados por “homem na Lua”, e populares sobretudo até à década de 1930, poderiam ter algumas variações na sua composição, nomeadamente através da inclusão de elementos decorativos ou de artifícios de montagem que juntavam à cena a superfície refletora do mar, a vista panorâmica de uma cidade, cartazes com frases engraçadas, aviões e cometas pintados, instrumentos musicais, adereços diversos ou ainda neve falsa (Moura 2016, 57-99). Apesar da diversidade, deve sublinhar-se que a lua sorridente num céu de pano estrelado era, sem dúvida, a mais comum composição destes retratos invariavelmente monocromáticos e resultantes de uma espécie de tosca produção teatral (fig. 6). Por isso mesmo, apesar de frequentemente impressos em formato de postal⁴, estes retratos, embora tenham vários elementos em comum com os postais-fantasia produzidos por grandes editores, distinguem-se deles na medida em que estes últimos são frequentemente coloridos e produtos de uma mais sofisticada montagem fotográfica. Mostrando as divertidas poses de casais, famílias e grupos de amigos numa temporária lua de papel, os *paper moons* celebrizaram-se sobretudo pela sua qualidade de jogo fotográfico. Foi esta qualidade que lhes valeu a canção da Broadway *It's only a paper moon*, composta nos anos 1930 por Harold Arlen, com letra de Yip Harburg e Billy Rose, que viria a ser popularizada anos mais tarde por Ella Fitzgerald e Nat King Cole.

Atrações lunares: a fotografia do imprevisto

Apesar das inevitáveis ruturas que separam as raras, eruditas e trabalhosas imagens científicas da superfície lunar, descritas na primeira parte deste artigo, das vernaculares, repetitivas e populares produções fotográficas lúdicas em torno da Lua, e que nos ocuparam na segunda parte deste artigo; e apesar das singularidades estéticas, tecnológicas, sociais e culturais, que distinguem e tornam únicas cada uma destas experiências fotográficas, independentemente da sua orientação mais realista ou mais fantasista, há, além da temática da Lua, assinaláveis continuidades, coincidências e afinidades entre os dois grupos de imagens. Recebidas com intensas reações de fascínio, admiração e espanto

4 Conforme explicita Clément Chéroux, “este papel postal ilustrado, apresentando no verso um espaço para a correspondência, o endereço e o selo, tem uma dupla vantagem. Para o feirante, trata-se do papel fotográfico mais barato do mercado. Para o cliente, permite enviar o seu retrato pelo correio, acompanhado de uma breve mensagem” (Chéroux 2013, 132).

pelos seus contemporâneos, fosse nas exposições universais, no caso das fotografias astronómicas produzidas entre 1840 e 1900, fosse nos estabelecimentos comerciais, parques de diversão e feiras populares, no caso das fotografias populares, produzidas entre 1870 e 1930, estas duas categorias de pioneiros retratos lunares poderão a nosso ver ser relidas, independentemente da sua imprecisa delimitação cronológica e da sua imperfeita coincidência histórica, a partir da noção de “fotografia de atrações”, um termo inspirado na ideia de “cinema de atrações” proposto por Tom Gunning e que, estabelecendo um paralelo com as considerações do autor sobre o cinematógrafo, pretende fazer referência à capacidade que o dispositivo fotográfico tem de exibir “a sua própria visibilidade”, ou seja, de apresentar “vistas fascinantes graças ao seu poder ilusório” (Gunning 1986, 64; Correia 2016b). O unânime apelo estético e a recorrente perícia técnica destes retratos lunares, experimentados, trocados, vistos e quiçá guardados num mesmo álbum fotográfico, ao longo do primeiro século da história da fotografia, são certamente motivos que os fazem hoje integrar, sob diferentes pretextos, exposições de diversos museus de arte moderna e contemporânea, que vão do MET, em Nova Iorque, ao Centre Pompidou, em Paris, para dar apenas dois exemplos⁵.

Por motivos diferentes, o fascínio de que são alvo as observações astronómicas e as efabulações lunares remete-nos para a ambivalência entre a natureza mecânica, automática e indicial da fotografia, que lhe garante a sua autenticidade, e o seu estatuto maquinado, fabricado e composto, que torna possível a sua ilusão. Neste sentido, a superfície irregular da Lua, que é retratada pelos daguerreótipos, cartões estereoscópicos e atlas produzidos no âmbito da ciência, bem como aquela imaginada pelas *diableries*, pelos postais ilustrados e pelos jogos fotográficos das feiras populares e parques de diversão do início

5 Referimo-nos por exemplo, no que diz respeito às pioneiras fotografias astronómicas, à exposição *Apollo's Muse: The Moon in the Age of Photography*, patente no Metropolitan Museum of Art (MET) em Nova Iorque, entre julho e setembro de 2019, por ocasião do 50.º aniversário da alunagem da Apollo 13. No que diz respeito à produção fotográfica vernacular novecentista, não havendo, pela sua especificidade, uma mostra limitada à temática da lua, decorreram, nos últimos anos, várias exposições dedicadas às *diableries*, aos postais ilustrados fantasia e aos postais fotográficos produzidos em feiras e parques de diversão. Veja-se neste âmbito a mostra *La Photographie timbrée: l'inventivité visuelle de la carte postale photographique*, patente no Jeu de Paume, em Paris, entre os meses de março e junho de 2008. Refira-se também *La Subversion des images e Dreamlands*, ambas patentes no Centre George Pompidou em 2010. Refira-se igualmente, num contexto semelhante, *Faking It: Manipulated Photography Before Photoshop* exibida entre 2012 e 2013 no Metropolitan Museum of Art em Nova Iorque.

do século XX, vê realçadas as suas múltiplas afinidades com a superfície granular da fotografia: tal como a Lua inspirou desde sempre reações ambivalentes, sendo objeto de observações astronómicas e discussões científicas tanto quanto de lendas, superstições e crenças, a fotografia, cumprindo uma espécie de dupla função de prolongamento do olhar e de extensão da imaginação, estimulou igualmente não apenas a procura do conhecimento mas também a perseguição da fantasia. A historiadora Charlotte Bigg sublinha precisamente a oscilação entre “investigação rigorosa” e “prazer estético” que acompanhou a exploração das primeiras fotografias científicas lunares, observando que esta ambivalência é reforçada, entre outros aspetos, pelo facto de as pioneiras fotografias astronómicas da Lua, que, não por acaso, são correntemente designadas na época através da terminologia pouco científica “retratos da Lua”, serem objeto de uma cuidadosa apresentação, de que as molduras douradas e ornamentadas dos daguerreótipos seriam um exemplo (Bigg 2018, 134). Conforme a historiadora observa, no meio científico, no final do século XIX, a fotografia é ora prometedora anunciada como essencial à observação astronómica pelas suas características de autenticidade, exatidão e precisão mecânicas, ora descrita mais laconicamente como pouco útil para a ciência astronómica graças às suas “demasiado humanas” distorções, ilusões e imprecisões, que permitem formar “imagens bonitas” mas não “imagens científicas” (Bigg 2018, 136). No meio popular, as imagens vernaculares dos seres humanos na Lua, estereoscópicas ou impressas em postais, veem a sua atratividade de igual modo exacerbada pela combinação da perceção do realismo da superfície fotográfica com a experiência do irrealismo das composições lunares, que materializam esse “fascinante paradoxo de distorcer a realidade através de um meio que era o seu mais verdadeiro espelho”, conforme os termos de Dawn Ades, a propósito da fotomontagem (Ades 1986, 107).

Não sendo nosso objetivo nem “naturalizar”, nem “essencializar” a fotografia com o exercício de reflexão que se segue, pretendemos, sim, rever os usos populares e científicos dos retratos lunares nas últimas décadas do século XIX e nas primeiras do século seguinte, a partir dos discursos da teoria da fotografia, que procuram ainda, no início do século XX, refletir sobre a sua particular fenomenologia. A perceção de uma polaridade entre exatidão e ilusão, que aproxima o aparelho fotográfico do cinematógrafo, conforme a ideia de “fotografia de atrações” já sugere, e que é, pelos motivos referidos, particularmente manifesta nas fotografias lunares novecentistas aqui descritas, encontra uma explicação adequada nos chamados “discursos da indicialidade” da fotografia, perspetiva teórica segundo a qual a fotografia, por ser uma reprodução parcial

da realidade, com uma ligação material ao seu referente, teria um efeito de real, uma força ilusória e um poder perturbador (Krauss 1985; Dubois 2012; Correia 2013). Não pretendendo aqui discutir a adequação do termo “indicialidade” para refletir sobre esta conceção ambivalente da fotografia e ainda menos sobre a sua pertinência no quadro da imagem digital (Gunning 2008), chamamos a atenção para o facto de que é este conjunto de discursos que, pela primeira vez, dá conta da conjunção entre as qualidades icónicas de “duplo” da fotografia e as suas qualidades indiciais de “fragmento”, e que, assim, pensa a capacidade reprodutiva da fotografia no seu parentesco com o cinema, os panoramas, o diorama, a lanterna mágica, entre outros espetáculos visuais que simulam as experiências da visão e da imaginação e que, a nosso ver, veem o seu interesse histórico reafirmado pela experiência digital contemporânea (Correia 2016a). A problematização do binómio exatidão/ilusão na imagem fotográfica novecentista e do seu elo de parentesco com o cinema parte, aliás, do pressuposto da sua especial relevância no contexto da experiência das imagens digitais e dos fenómenos de convergência mediática, na medida em que permite não apenas questionar a sua “novidade” como reavaliar aspetos dessa experiência que, por nos ser contemporânea, se desdobra tantas vezes em múltiplas áreas de “cegueira” (Gitelman 2006, 6). Não havendo espaço para desenvolver estas questões no presente artigo, não poderíamos deixar de, a partir deste pressuposto, sublinhar a relevância histórica e a significância atual de rever as duas categorias das pioneiras fotografias lunares à luz do entendimento ambivalente da fotografia manifesto nos discursos da indicialidade, e muito especificamente nas perspetivas de Walter Benjamin ([1931] 2012; [1934] 2012), André Bazin ([1985] 1999) e Edgar Morin (1956).

O filósofo alemão Walter Benjamin, em *Pequena História da Fotografia*, refere-se à ambivalência constitutiva da fotografia, à sua polaridade fundamental, através do binómio da “técnica” e da “magia”: a fotografia seria tão próxima de uma natureza de primeiro grau, do mundo visível da ciência e da técnica, das “estruturas” e “tecidos de células, com os quais a técnica e a medicina gostam de se ocupar”, como teria afinidades intrínsecas com uma natureza de segundo grau, com o mundo invisível do sonho e da magia, o célebre “inconsciente ótico”: esse mundo de imagens que residiria “num mínimo suficientemente visível e oculto para ter encontrado refúgio num sonhar acordado” (Benjamin [1931] 2012, 100). André Bazin, que reconhece nas fotografias a “matéria-prima” do cinema, insiste sobre essa capacidade do dispositivo fotográfico, tão apreciada pelos surrealistas, de, ao dispensar, com a sua “gênese automática”, a intervenção do olhar humano, abolir “a distinção lógica entre o imaginário e

o real” e “materializar uma imagem que participa da natureza: uma alucinação verdadeira” (Bazin [1985] 1991, 25). A ambivalência da fotografia obteve igualmente uma adequada descrição na noção de “fotogenia”⁶ retomada nos anos 1960 pelo sociólogo francês Edgar Morin ([1956] 1977), que não por acaso integra o título do presente artigo, e que corresponde à capacidade que as imagens técnicas como a fotografia e o cinema têm de conferir uma atratividade à “imagem do real” maior do que a do próprio “real”, uma eloquência à “reprodução da vida” maior do que a própria “vida”: trata-se de uma espécie de nó górdio entre o plano do real e o plano do fantástico, entre o olhar “empírico” e o olhar “onírico”, entre a observação objetiva da “visão” e a adivinhação mágica da “vidência”, ações que parecem unir-se intrincadamente na capacidade exibitória dos meios fotográfico e cinematográfico (Morin [1956] 1977, 23-24).

Mais do que apontar para uma especificidade do meio fotográfico, as tentativas de aproximar a superfície lunar do olhar humano, impressas nas fascinantes fotografias astronômicas, e os exercícios de imaginar figuras humanas pisando o seu solo, revelados nas curiosas fotomontagens populares e encenações vernaculares, denotam ambos uma perseguição desse mito “que domina confusamente as técnicas de reprodução mecânica da realidade que apareceram no século XIX, da fotografia ao fonógrafo”, que André Bazin denominaria mito do realismo integral ou mito do cinema total (Bazin [1985] 1991, 30), mito que a nosso ver encontraria igualmente expressão na noção de “montagem”, proposta pelo filósofo Walter Benjamin ([1934] 2012). Os pioneiros retratos da Lua, produzidos através do encontro do humano com esse híbrido aparelho científico e brinquedo ótico que é a fotografia, e desdobrando-se numa multiplicidade de diferentes formatos e diversas materialidades – daguerreótipo, fotografia estereoscópica, livro fotográfico, postais ilustrados ou fotográficos –, têm em comum a experimentação, essa espécie de “desmontagem” e “remontagem” do dispositivo fotográfico que cruza o desejo de jogo com a procura de conhecimento, assumindo-se ambos como exemplares da ambivalência da noção benjaminiana de “montagem”, tal como esta tem sido repensada por Georges Didi-Huberman, nomeadamente através da ideia de “imagem-malícia” (2000, 130). Concebida como uma espécie de referencialidade própria às imagens técnicas, comum ao “cinema, rádio, imprensa e fotografia”, a montagem, uma confeção de conteúdos a partir de fragmentos múltiplos, seria caracterizada

6 Décadas antes de Edgar Morin, Jean Epstein aborda a noção de “fotogenia” como sendo “a qualidade própria do cinema, que se reporta quer ao seu ‘valor moral’, quer à sua ‘mobilidade’” (Epstein [1926] 1974, 138).

por uma polaridade intrínseca entre o seu “caráter excitante”, isto é, o seu efeito de “choque” e de ilusão, e a sua “função organizativa”, ou seja, o seu valor cognitivo e a sua dimensão construtiva e colaborativa (Benjamin [1934] 2012, 127-128; Correia 2017). Referida por Benjamin a partir das ideias de “construção” e “experimentação” (Benjamin [1931] 2012, 111), a montagem corresponde tanto ao impacto alucinatório da fotografia e dos seus meios auxiliares, como à sua potencialidade histórica, capaz de aumentar a “compreensão das imposições que regem a nossa existência”, e de assegurar “um campo de ação imenso e insuspeitado”, na qual se poderá ampliar a colaboração entre produtores e espetadores (Benjamin [1934] 2012, 126).

Com efeito, mais do que apontar para uma espécie de pureza do meio fotográfico, as fotografias lunares, que não por acaso se situam historicamente entre o aparecimento da fotografia e a emergência do cinema, são uma convincente demonstração da hibridizade do meio fotográfico. Fazendo recurso, através da livre experimentação, da dupla e intrincada aptidão da fotografia para ser um fidedigno meio de reprodução tanto quanto um versátil instrumento de composição, fotógrafos populares e astrónomos produziam imagens que tinham a característica unânime de, a partir das suas impressões por vezes desfocadas e pouco nítidas, mas invariavelmente indiciais, causar “prazer visual”. Ambas resultantes de processos mais ou menos complexos de experimentação, quer fotografias vernaculares da Lua, quer fotografias astronómicas, eram imagens híbridas, decorrendo da articulação da fotografia com outras técnicas existentes como o desenho e a pintura, ou até mesmo a escultura e os jogos de luzes e de sombras. Referimo-nos a estas técnicas, pensando tanto nos modelos lunares de gesso de James Nasmyth e James Carpenter, quanto nos retroiluminados esqueletos e demónios de cera e argila das *diableries*. As efabulações da Lua e as suas observações científicas combinam o meio fotográfico com a profundidade, a luz, a cor, e até o movimento – lembremo-nos da sequência da lua cheia em *stop motion* de Samuel Dwight Humphrey ou do uso da estereoscopia nas fotografias lunares de Warren De La Rue e nas *diableries* –, promovendo uma espécie de animação da imagem, refinando a simulação da experiência da visão e aproximando a experiência fotográfica da vivência do cinema (Timby 2019, 182). Neste âmbito, não devemos esquecer que, além do efeito da vividez excepcional associada aos primeiros daguerreótipos, a imagem estereoscópica, que conforme observa Jonathan Crary é uma imagem composta por excelência (Crary 1988, 30), é desde cedo comparada às experiências de hipnotismo pelo próprio Oliver Wendell Holmes, sendo a sua “fenomenologia” comparada por Rosalind Krauss à experiência de simulação a que os

espetadores do cinema teriam acesso ([1982] 1986, 139). Acresce a isto que os postais ilustrados, pioneiros do “cinema estático” que é a fotomontagem, tal como a definiu Raoul Hausmann (Ades 1986, 87), também pela sua dupla face, pelo cruzamento de uma imagem massiva com uma mensagem caligrafada e única, têm-se prestado igualmente a vários paralelismos com o cinema (Ades 1986; Marjanovic 2005; Tilman 1992; Correia 2013).

Por outro lado, contribuindo ainda para demonstrar a instabilidade das categorias de “amador” e de “profissional”, os dois grupos de retratos lunares parecem ter sido, além disso, em igual medida resultado de uma experimentação que ultrapassou as fronteiras dos estúdios fotográficos e dos observatórios astronómicos, e que contou com o génio desse conjunto de inventores que, mais do que cientistas e/ou profissionais, eram curiosos, apaixonados, artesãos, habilidosos, ou, nos termos hiperbólicos de André Bazin a propósito dos pioneiros do cinema, “fanáticos”, “maníacos”, “possuídos da sua imaginação” (Bazin [1985] 1991, 24). No caso das experiências fotográficas astronómicas, isso é evidente, conforme assinala Charlotte Bigg, enumerando aqueles que classicamente seriam considerados como não profissionais e que, contudo, estiveram na origem de alguns dos mais populares retratos lunares: “homens de negócios (De La Rue), banqueiros (Beer), químicos (Draper), engenheiros industriais (Nasmyth), inventores (Whipple)” (Bigg 2019, 144). Poderíamos acrescentar que, no caso do contexto português, é sintomático que, no fundo documental do Observatório Astronómico de Lisboa, a mais antiga fotografia astronómica da Lua e a única realizada ainda no século XIX seja precisamente de um “poeta, tradutor, dramaturgo, funcionário público” que apenas durante algum tempo e a título recreativo foi um “observador do céu” (Bonifácio 2015, 97). Por outro lado, enquadradas na vasta categoria das “recreações fotográficas”, as composições infernais das *diableries* e as românticas figurações dos postais fotográficos que sonhavam noites de luar e viagens à Lua, permitem questionar igualmente, pelas suas imagens e histórias, a fixidez das categorias de profissional e amador: além dos já estudados diálogos que se poderiam estabelecer entre as fotomontagens fantasistas e a fotografia surrealista (Chéroux 2013), vejam-se por exemplo as afinidades óbvias entre os *paper moons* produzidos por feirantes e comerciantes e os postais-fantasia com fotomontagens da Lua produzidos por grandes editores como a *Reutlinger* (fig. 5 e 6). Por fim, se nas reproduções astronómicas o papel da colaboração não pode ser negligenciado, nas populares recreações é ainda mais evidente a intervenção de indivíduos desconhecidos e sem nome, de fotógrafos itinerantes e baratos, de operadores e de artesãos esquecidos, que nos permitem reafirmar o importante papel da

“história anónima” proposta pelo historiador suíço Siegfried Giedion e hoje retomada pelos proponentes da “arqueologia dos média” (Huhtamo 2018, 20).

Voltando ao início do nosso artigo e à menção ao célebre discurso do físico François Arago diante da Câmara dos Deputados em Paris, a 3 de julho de 1839, lembramos uma das suas mais recorrentemente citadas frases que alude ao importante papel do “imprevisto” na exploração da descoberta de Daguerre (Arago [1839] 2013, 41). As pioneiras reproduções fotográficas lunares, fossem elas científicas, fossem elas lúdicas, devido ao seu comum exercício de experimentação, encontram a sua afinidade nessa comum aptidão para demonstrar a fundamental indeterminação do meio fotográfico num jogo que, algures entre os estúdios fotográficos e as feiras populares, entre os observatórios astronómicos e as casas, reúne o humano e a técnica, jogo que, como Vilém Flusser nos anos 1980 sugere, através da proposta de uma filosofia da fotografia, passaria por “forçar a câmara a produzir o imprevisto, o improvável, o informativo” (Flusser 1989, 73). Sejam artifícios óticos e mecânicos para acompanhar o movimento da Lua sem desfocar a sua superfície, sejam truques de retoque e de encenação para pendurar a silhueta de uma mulher no arco amarelado da lua, há em ambos os conjuntos de fotografias um exercício de montagem uma perseguição, partilhada entre profissionais e não profissionais, dessa liberdade de jogar contra o aparelho fotográfico. De resto, se o jogo contra o aparelho fotográfico se complexificou em tempos de máquinas fotográficas com sensor CCD, dispositivos móveis, poderosos *softwares* de edição de imagem, entre muitas outras tecnologias facilitadoras quer da captação fotográfica, quer da observação astronómica, as artimanhas de perseguição da liberdade a que nos convidam mantêm-se hoje tão verosímeis e tão exigentes quanto as já realizadas viagens à Lua.

Agradecimentos

A autora agradece ao Museu Nacional de História Natural e da Ciência (MUHNAC) / Instituto de Investigação Científica Tropical (IICT) a autorização de publicação da imagem pertencente ao Fundo Documental Histórico do Observatório Astronómico de Lisboa. Este trabalho beneficiou também do uso da infraestrutura PRISC (Portuguese Research Infrastructure of Scientific Collections).

Fontes

The Royal Society

[Carta de Herschel a De La Rue], 10 de outubro de 1858. *Herschel Papers*, Correspondence of John Frederick William Herschel: volume 6 D, n.º 143. <https://catalogues.royalsociety.org/CalmView/Record.aspx?src=CalmView.Catalog&id=HS%2f6>

Bibliografia

- ADES, Dawn. (1976) 1986. *Photomontage*. London: Thames & Hudson.
- ALMEIDA, Cármen. 2017. “A divulgação da fotografia no Portugal oitocentista: protagonistas, práticas e redes de circulação do saber”. Tese de Douramento, Universidade de Évora.
- ARAGO, François. (1839) 1858. “Le Daguerreotype”. In *Œuvres de François Arago Publiées d’Après son Ordre sous la Direction de M. J. A. Barral*, Tome VII, 455-518. Paris: Gide Éditeur.
- _____. (1839) 2013. “Relatório”. In *Ensaio sobre Fotografia de Niépce a Krauss*, organização de Alan Trachtenberg, 35-44. Lisboa: Orfeu Negro.
- BANTJES, Rod. 2016. “Hacking Stereoscopic Vision: The nineteenth century culture of critical inquiry in stereoscope use”. *International Journal of Film and Media Arts* 1 (2): 4-21.
- BARGER, Susan, e William White. (1991) 2000. *The Daguerreotype: Nineteenth-Century technology and modern science*. London, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- BAZIN, André. (1985) 1991. *O Cinema. Ensaio*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- BENJAMIN, Walter. (1931) 2012. “Pequena história da fotografia”. In *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, 97-113. Lisboa: Relógio d’Água.
- _____. (1934) 2012. “O autor enquanto produtor”. In *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, 115-130. Lisboa: Relógio d’Água.
- _____. 1996. *Escritos Autobiográficos*. Madrid: Alianza Universidad.
- _____. 2004. “Infância berlinesse: 1900”. In *Imagens de Pensamento*, 70-122. Lisboa: Assírio & Alvim.
- BERGERET, A., e F. Drouin. 1893. *Les Re créations photographiques*. Paris: Charles Mendel.
- BIGG, Charlotte. 2018. “Of blurs, maps and portraits. Photography and the Moon”. In *Selene’s Two Faces. From 17th century drawings to spacecraft imaging*, edição de Carmen Pérez González, 114-146. Leiden, Boston: Brill.
- BONIFÁCIO, Vitor, Isabel Malaquias, e João Fernandes. 2007. “Solar photography in the nineteenth century: the case of the Infante D. Luiz Observatory in Lisbon (1871-1880)”. *Journal of Astronomical History and Heritage* 10 (2): 101-113.
- _____. 2008. “Ernesto Vasconcellos’ Astronomia Photographica: the earliest popular book on astronomical photography?”. *Journal of Astronomical History and Heritage* 11 (2): 116-123. <https://www.rtu.edu.ph/card/volume-11/>.

- BONIFÁCIO, Vítor. 2015. “Narciso de Lacerda (1858-1913). Entre a poesia, a astronomia e a subsistência”. In *Perspetivas sobre Construir Ciência – Construir o Mundo*, editado por Isabel Malaquias, António Andrade, Vítor Bonifácio e Helmuth Malonek. Aveiro: Universidade de Aveiro Editora.
- BRUNET, François. (2012) 2016. *La Naissance de l'idée de la photographie*. Paris: Presses Universitaires de France.
- CHAPLOT, C. 1904. *La Photographie récréative et fantaisiste*. Paris: Charles Mendel.
- CHÉROUX, Clément. 2007. *La Photographie timbrée. L'inventivité de la carte postale photographique*. Paris: Jeu de Paume.
- _____. 2013. *Vernaculaires. Essais d'histoire de la photographie*. Paris: Le Point du Jour.
- CORREIA, Maria da Luz. 2013. “Intermitências na cultura visual contemporânea: o postal ilustrado e a imagem recreativa”. Tese de Doutoramento em Ciências da Comunicação. Universidade do Minho; Tese de Doutoramento em Sociologia. Université Paris Descartes, Paris V – Sorbonne.
- _____. 2016a. “The recreational image: from photographic amusements to video games”. In *Art and Photography in Media Environments*, editado por José Gomes Pinto e Rui Matoso, 107-120. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas.
- _____. 2016b. “Fotografia de atrações: os jogos da imagem”. In *Tecnologias Culturais e Arte dos Média*, organizado por Maria Teresa Cruz, Maria Augusta Babo e José Gomes Pinto, 369-380. Lisboa: CECL e UNYLEYA.
- _____. 2017. “Contra-retratos: a subversão do grão fotográfico”. *Revista de Comunicação e Linguagens – Journal of Communication and Languages* 47: 137-156. <http://www.fcsh.unl.pt/rcl/index.php/rcl/article/view/83/99>.
- CRARY, Jonathan. 1988. “Techniques of the observer”. *October* 45: 3-35.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 2000. *Devant le temps, Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- DRAPER, John W. 1840. “Remarks on the daguerreotype”. *American Repertory of Arts, Sciences, and Manufactures* 1 (6): 401-404.
- DUBOIS, Philippe. 2012. *O Ato Fotográfico e Outros Ensaios*. Campinas: Papyrus.
- EAGLESON, Walter. 1902. *Trick Photography, or, Twenty-four interesting experiments with the camera, the dark room and mounting*. Winterset, Ohio: [s. n.].
- EPSTEIN, Jean. (1926) 1974. “Le cinématographe vu de l'Etna”. In *Écrits sur le cinéma 1921-1953*, Tome I (1921-1947), 131-168. Paris: Éditions Seghers.
- FLORES, Victor. 2012. *A Imagem Técnica e as Suas Crenças. A confiança visual na era digital*. Lisboa: Vega Editora.
- FLUSSER, Vilém. 1989. *Für eine Philosophie der Fotografie*. Berlin: Edition Flusser, Herausgegeben von Andreas Müller-Pohle. Verlag European Photography.

- GARFINKLE, Robert. A. 2020. "Photographing the moon". In *Luna Cognita, A Comprehensive Observer's Handbook of the Known Moon*, 5-24. New York: Springer Science Business Media.
- GERNSHEIM, Helmut, e Alison Gernsheim. 1955. *The History of Photography from the Earliest Use of the Camera Obscura in the Eleventh Century Up to 1914*. Oxford: Oxford University Press.
- GILLESPIE, Sarah Kate. 2012. "John William Draper and the reception of early scientific photography". *History of Photography* 36 (3): 241-254. <https://doi.org/10.1080/03087298.2012.675851>.
- GITELMAN, Lisa. 2006. *Always Already New: Media, history and the data of culture*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- GUNNING, Tom. (1986) 1990. "The cinema of attractions: Early film, its spectator and the Avant-garde". In *Early Cinema: Space, frame, narrative*, editado por Thomas Elsaesser, 56-63. London: British Film Institut.
- _____. 2008. "What's the point of an Index? Or, faking photographs". In *Still Moving: Between cinema and photography*, editado por Karen Beckman e Jean Ma, 23-40. Durham: Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv11319sw.5>.
- GUNTHER, André. 2010. "Spectres de la photographie. Arago et la divulgation du daguerreotype". *L'image sociale. Carnet de Recherches d'André Gunther*, 02 de Junho. <https://imagesociale.fr/3485>.
- HANNAVY, John. 2008. "Humphrey, Samuel Dwight (1823-1883)". In *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, editado por John Hannavy, 726. New York, London: Routledge.
- HUHTAMO, Erkki. 2018. "Elephans Photographicus. Media archaeology and the history of photography". In *Photography and Other Media in the Nineteenth Century*, editado por Nicoletta Leonardi e Simone Natale, 13-33. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press. <https://doi.org/10.5325/j.ctv14gp7mj.6>.
- KOPAL, Z., e R. W. Carder. 1974. "History of lunar mapping: 1600-1960". In *Mapping of the Moon: Past and Present*, 1-49. Dordrecht: Springer Science Business Media.
- KRAUSS, Rosalind. (1982) 1986. "Photography's discursive spaces". In *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, 131-150. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press.
- _____. 1985. "Photography in the service of Surrealism". In *L'Amour fou, Photography and Surrealism*, editado por Rosalind Krauss e Jane Livingston. 15-56. New York: Abbeville Press.
- LEE, John. 1862. "Address delivered at the presentation of the Gold Medal of the Society to Mr. Warren De La Rue". *Monthly Notices of the Royal Astronomical Society* 22 (4): 131-139.

- LOSKE, Alexandra, e Robert Massey. 2018. *Moon: Art, Science, Culture: The Art, Science and Culture of the Moon*. London: Octopus Publishing Group.
- MAY, Brian. 2013. "Preface". In *Diableries Stereoscopic Adventures in Hell*, editado por Brian May, Denis Pellerin e Paula Fleming, 7-9. London: The London Stereoscopic Company.
- MARJANOVIK, I. 2005. "Wish you were here: Alvin Boyarsky's Chicago Postcards". In *Chicago Architecture Histories, Revisions, Alternatives*, editado por Charles Waldheim e Katerina Ruedi Ray, 208-225. Chicago: University of Chicago Press.
- MORIN, Edgar. 1956. *Le Cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- MOURA, Lisa H. 2016. "Souvenirs of places never visited. The Moon". Tese de Mestrado em Espaços e Comunicação. HEAD Haute École d'Art et de Design.
- NASIM, Omar. W. 2018. "James Nasmyth on the Moon or on becoming a lunar being, without the lunacy". In *Selene's Two Faces. From 17th Century drawings to spacecraft imaging*, editado por Carmen Pérez González, 147-187. Leiden, Boston: Brill.
- NASMYTH, James, e James Carpenter. 1874. *The Moon, considered as a Planet, a World, a Satellite*. London: John Murray.
- PERES, Isabel Marília. 2016. "Aplicações da fotografia estereoscópica às ciências: uma perspectiva histórica". In *Stereo & Immersive Media Proceedings 2015*, organização de Victor Flores, 22-50. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas.
- PEREZ GONZALEZ, Carmen. 2018. "Introduction: On the visible, the invisible, presences and absences in lunar portraiture". In *Selene's Two Faces. From 17th Century drawings to spacecraft imaging*, editado por Carmen Pérez González, 1-33. Leiden, Boston: Brill.
- PINSON, Stephen C. 2012. *Speculating Daguerre: Art and enterprise in the work of L. J. M. Daguerre*. Chicago: University of Chicago Press.
- SAUNDERS, Beth. 2019. "Mapping the Moon". In *Apollo's Muse: The Moon in the age of photography*, editado por Mia Fineman e Beth Saunders, 17-27. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- SICARD, Monique. (1998) 2006. *Fábrica do Olhar. Imagens de ciência e aparelhos de visão*. Lisboa: Edições 70.
- _____. 2013. "L'Atlas photographique de la Lune, de MM. Loewy et Puiseux". *Revue de la Bibliothèque Nationale de France* 44: 36-43. <https://doi.org/10.3917/rbnf.044.0036>.
- SIEGEL, Steffen. 2014. *Neues Licht. Daguerre, Talbot und die Veröffentlichung der Fotografie im Jahr 1839*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- SILVERMAN, Robert J. 1993. "The stereoscope and photographic depiction in the 19th Century". *Technology and Culture* 34 (4): 729-756. <https://doi.org/10.2307/3106413>.
- SLOAN, Johanne. 2009. "Modern moon rising: Imagining aerospace in early picture postcards". In *Strange Spaces: Explorations into mediated obscurity*, editado por André Jansson e Amanda Jagerkvist, 279-296. Surrey: Ashgate Publishing Limited.

- TILMAN, Pierre. 1992. "Rencontres et correspondances passages". In *Regards très particuliers sur la carte postale*, Nadine Combet, 120-125. Paris: Musée de la Poste.
- TIMBY, Kim. 2018. "Photography, cinema, and perceptual realism in the nineteenth century". In *Photography and Other Media in the Nineteenth Century*, editado por Nicoletta Leonardi e Simone Natale, 176-190. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- TROMBINO, Don. 1980. "Dr. John William Draper". *The Journal of the British Astronomical Association* 9 (6): 565-571.
- URBAN, S. 1839. "Fine Arts. The daguerreotype". *The Gentleman's Magazine* 11, n.º 165 (fevereiro): 185-186.
- WILLEMS, Philippe. 2016. "Virtual reality in the age of panoramas: Mapping out buildings, a village, capitals, and hell". *Dix-Neuf Journal of the Society of Dix-Neuxiémistes* 20 (2): 187-212. <https://doi.org/10.1080/14787318.2016.1184850>.



1 “Vista da lua,” daguerreótipo de John Adams Whipple, 1852. Harvard-Smithsonian Center for Astrophysics, Harvard College Observatory, Plate Stacks.

Url: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:View_of_the_Moon_by_John_Adams_Whipple_1852.jpg.
 Domínio público. Fonte: Wikimedia Commons.

2 Fotografia estereoscópica da lua, ca. 1857-1862, Warren de La Rue. Rijksmuseum, Inventário RP-F-2016-35. Url: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.602653>. Domínio público. Fonte: Rijksmuseum.





3 Fotografia direta da Lua obtida a 21 de julho de 1885, no 10.º dia da *lunaison* através de uma lente astronómica de 108 mm de abertura e de uma ampliação de 20 vezes. Por Narciso de Lacerda, Astrónomo Amador em Lisboa. Fotografia da Lua e desenho do Sol, 1884-1885, Narciso de Lacerda, Fundo Documental Histórico. Universidade de Lisboa/Observatório Astronómico de Lisboa. Cota 619 4.4. B.



4 Frame de *Voyage dans la lune*, George Méliès, 1902. Url: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Méliès_Trip_to_the_Moon_planets_still.jpg?uselang=pt. Domínio público. Fonte: Wikimedia Commons.



5 Postal-fantasia Reutlinger. Circulado a 28 de junho de 1906. Fonte: Coleção da autora.

6 Postal *paper moon*. ca. 1910-1920. Não circulado. Fonte: Coleção da autora.