

## 2

### O gênero *portrait*

O *portrait* já está tão assimilado por nossa cultura que, de certa forma, é compreendido apressadamente como banal. Sua maior força é a convenção, que remonta à Antiguidade e perdura até os dias atuais. Do Egito a Roma, já tinha papel importante na vida social e sempre conheceu destinos variados, mas nunca desapareceu. O historiador de arte francês, Edouard Pommier, no livro *Théories du portrait: de la Renaissance aux Lumières* comenta que duas passagens da *História Natural* de Plínio, o Velho fixaram a doutrina canônica sobre as origens da pintura, que se confundem com as do *portrait*. Na primeira, o filósofo ressalta que todos reconhecemos que o princípio da pintura consistiu em traçar em linhas o contorno de uma sombra humana, o que permite dizer que a pintura começa, então, a partir da observação de um fenômeno natural que conduz o homem a captar sua própria forma através de um traço. “No início, era a imagem do homem e o traço”. (Pommier, 1998, p. 18)

Na outra passagem, Plínio desenvolve essa observação e acrescenta referências a outra técnica, a da argila, através de uma história. A filha de um oleiro estava triste, pois seu amado iria viajar ao estrangeiro. O oleiro então registra na parede, a sombra do rosto do amado de sua filha, marca-a com desenho e depois aplica argila, faz um relevo, deixa-a endurecer e secar. Nasce aí o primeiro *portrait* feito “por traço”, que em italiano seria *ritratto* e, em francês, *portrait*. Em português, tornou-se retrato<sup>5</sup>. O *portrait* seria a representação pictural de uma pessoa, de seu busto ou de seu rosto; esta aparecia, então; como um meio de reconhecimento, uma vez que oferece aos personagens da história uma imagem de semelhança. Sendo assim, o *portrait* estaria a serviço da identificação, mas o ato de reconhecer não é incompatível com a idealização que tende a dar uma imagem harmoniosa da pessoa representada.

Signo de reconhecimento, em que o modelo retratado pelo artista pode ser reconhecido pelo espectador que verá o quadro, o *portrait* é também um meio de

---

<sup>5</sup> Apesar de o termo ter tradução em português, optei por utilizá-lo em francês uma vez que no Brasil o termo “retrato” não se restringe mais exclusivamente ao gênero, mas tornou-se sinônimo de fotografia.

conhecimento para aqueles que irão ver uma pessoa pela primeira vez, Além do simples efeito de reconhecimento, o *portrait* pode ser investido também de um poder de ilusão, de presença do modelo, ao qual ele substitui, como é o caso dos *portraits*, esculturas ou mesmo imagens fotográficas de pessoas falecidas, de cujos *portraits* emana vida e parecem oferecer uma forma de imortalidade a esses retratados.

O *portrait* teria ainda o poder de evocação, representando não só a pessoa representada, mas sua vida gloriosa, que pode-se tornar um exemplo a ser imitado. Também é depositário da mensagem da pessoa representada e a torna não somente perceptível, mas convincente. O gênero pode também ser considerado signo de ausência e expressão de nostalgia. “O *portrait* é, então, o lugar de uma força misteriosa mas evidente e o valor moral atribuído ao *portrait* é sem dúvida um dos fatores que explicam a importância da tradição referida por Plínio o Velho”<sup>6</sup>. (Pommier, 1998, p. 26) O mito do *portrait*, transmitido através do resgate de textos posteriores sobre arte, foi sendo recontado e interpretado por outros estudiosos e é citado até os dias de hoje.

Se o *portrait* está ligado à semelhança, como esta poderia ser obtida? Para justificá-la e elucidá-la, várias expressões ao longo da história são utilizadas como o “*portrait* que fala” ou “*portrait* vivo”. Alberti, no *Tratado sobre a pintura*, introduz o *portrait* na teoria da arte, enaltecendo sua face divina, de imagem do homem com o poder não somente de tornar presentes os que estão ausentes, mas também de mostrar, após muitos séculos, os mortos aos vivos para que possam ser reconhecidos pelas gerações futuras, uma maneira de triunfar sobre a morte e imortalizar-se

Alberti parece identificar o poder do *portrait* à sua fidelidade ao real, mas suas considerações são ambíguas e recomenda aos pintores tratar seu modelo de modo, não somente a produzir semelhança, mas principalmente a beleza. “Pois na pintura a beleza é mais uma exigência do que apenas causa de prazer”; (Pommier, 1998, p. 42) Essa idéia de semelhança bela e verdadeira, perdura e é perseguida pelos fotógrafos do século XIX que pretendiam elevar seus trabalhos à condição de arte. A expectativa de semelhança da imagem com o modelo está ligada ao

---

<sup>6</sup> Le portrait est donc le siège d’une force mystérieuse, mais évidente. Le valeur morale reconnue au portrait est sans doute un des facteurs qui expliquent l’importance de la tradition dont parle Plinie l’Ancien.

*portrait* fotográfico, desde sua concepção, pois foi-lhe destinada, entre outras, a finalidade de identificação. Jean-Luc Nancy, em *Le regard du portrait*, comenta, entretanto, que se a identificação do modelo é essencial a um *portrait* concebido para o reconhecimento, ela não é a arte do *portrait* :

On peut très légitimement dire que le modèle est inessentiel au portrait, ou plus exactement qu'il en est l'essentiellement absent dont seule importe l'absence, et non la reconnaissance. La ressemblance n'a rien à voir avec la reconnaissance. Nous ne voyons jamais les originaux de l'immense majorité des portraits que nous contemplons. (...) Il se peut même que nous admirons des portraits qui en leur temps furent jugés insatisfaisants du point de vue de la reconnaissance<sup>7</sup>.(Nancy, 2000, p. 40)

Se, então, olharmos o *portrait* como representação não figurativa, a semelhança pode não ter nenhuma relação com o reconhecimento. A semelhança fiel consiste em mostrar outra coisa do que a correspondência de traços. Ela mostra a vida em si do modelo.”Se sou a superfície do quadro, por consequência, minha face encontra-se diante da face do pintor e, meu rosto, invisível como ele sempre é. Em primeira ou última instância, a semelhança do *portrait* se relaciona com a ausência do próprio rosto com seu ‘être-en-avant- de –soi’. (Nancy, 2000, p. 48) O *portrait* não se parece com o original, mas está ligado à idéia de semelhança a um original, acabando por tornar-se ele mesmo “o original” da semelhança de um sujeito genérico e, cada vez mais também de um sujeito singular.

Nesse aspecto, abole-se a noção de profundidade do quadro, bem como de algo que esteja “diante de si”, para substituir por algo que vai “atrás de si”. Essa noção é importante pois através dela o *portrait* torna-se autônomo, livrando –se de sua função identitária e podendo alcançar novas interpretações. Tanto essa noção de *portrait* como ausência de modelo referente, quanto a de *portrait* como validação de identidades permeiam nosso olhar diante de um retrato. Ao tentar-se pensar o *portrait* a partir da biografia, a função identitária é predominante, mas ao se pensar que a biografia é, na verdade, uma função do *portrait*, pode-se deslocar o foco de interesse para o momento de realização da fotografia em que a experiência de se vivenciar o ato fotográfico é determinante. Este conduzirá ou não o uso daquele retrato à biografia, o que vai depender dos interesses do cliente.

<sup>7</sup> Optei por deixar na língua original todas as citações longas e algumas breves colocadas no corpo do texto.

## 2.1

### O *portrait* como identidade e como imagem autônoma

Bio – grafia, escrita de vida Ainda que a escrita verbal não seja transparente em relação ao objeto (referente), ela também substitui tal objeto, em ausência – tanto quanto a fotografia, que é predominantemente icônica. No que tange especificamente ao texto escrito, a biografia é uma maneira de tornar presente a partir da escritura e, posteriormente da leitura, a força de vida de determinada pessoa. Ela torna presente a pessoa ausente através do texto. Formamos uma idéia de tal indivíduo, sentimos seu espectro, a partir da narração. Por mais linear que seja a narrativa biográfica, sua natureza literária propicia sempre uma margem de dúvida, uma interpretação pessoal resultante da imaginação de cada leitor.

Por outro lado, a fotografia, por seu caráter indicial, probatório e documental, atrelado à concepção de real a partir do visível, deixa pouco espaço para a dúvida. Ao olharmos o *portrait* fotografico de determinada pessoa, logo tendemos a formar, a partir daquela imagem, uma idéia de quem ela é. Um retrato de alguém é um atestado de existência quase impossível de ser desmentido. Daí a sua forte ligação com o biográfico. Olhar um rosto no *portrait* é quase sempre dar-lhe uma identidade. É, na maioria das vezes, deixar que ele nos conduza a determinada personalidade, que viveu em um período histórico definido, pertencente a uma determinada classe social. O *portrait* é “acusador” e não é à toa que revolucionou a polícia judiciária no final do século XIX. Enfim, olhar um *portrait* é, naquele mesmo instante, comungar da função social da fotografia e decodificar a plenitude de seus signos sociais.

Ao olharmos um *portrait* somos levados a identificá-lo com a presença virtual de um indivíduo, presença que é forte e imperativa ao olhar. Já nos habituamos ao “real” apresentado na televisão, nas fotos nos jornais, nos filmes e não nos espantamos mais diante dessa presença/ausência a que a fotografia nos remete.

Tentar traçar uma análise do *portrait* fotográfico a partir da ausência do objeto fotografado, seria, então, desviar-se um pouco da questão da identidade e deslocar o foco para a vida em si da imagem fotográfica retida naquele suporte, num determinado momento histórico em que estavam em cena outros elementos,

além do fotógrafo e do modelo. Esta é a perspectiva conceitual com que mais me identifico.

Pois, se a biografia é um dos muitos usos do *portrait* fotográfico, desde os primórdios de sua produção, no século XIX, tomá-lo do ponto de vista da ausência referencial, como propõe Blanchot, torna o caminho fértil para uma análise de sua criação artística. “Comme le monde de l’art est lié à l’absence, le temps de l’art rapport à l’éternelle répétition « . (Blanchot, 1971, p. 44) Ao mesmo tempo que essa noção de ausência nos permite interrogar e refletir sobre o *portrait* na condição de imagem de vida autônoma diante do espectador, possibilita enveredar por um caminho oposto ao que o próprio termo “biografia” nos conduz; sendo assim, a produção da identidade não seria o principal objetivo desse tipo de imagem, mas sim a experiência de seus produtores de criação de uma semelhança com o modelo, recuperada pelo espectador no momento em que a olha.

A identidade é dada por quem vê a foto, a partir de quem posa para a mesma e de quem a faz, ou seja, a partir da relação modelo com o fotógrafo. Mas o que está em questão, nesse momento, vai de encontro ao rastro de ausência que a imagem indica depois de pronta, ou seja, o rosto identificado não está na imagem, mas é evocado por ela. Saímos, então, do mundo da identidade real para a virtual, em que a imagem corresponde à falta do objeto, já que ela vale como signo/representação do que está ausente. O *portrait* existe ali, enquanto imagem, e é nossa necessidade de que ele identifique uma pessoa real/viva que o retira do seu universo artístico.

Se as artes plásticas, incluindo nesse caso a fotografia, não constituem uma “maneira de ver o mundo, mas de o construir”, enfatiza-se o momento de criação da imagem. Um momento que é recuperado posteriormente pelo espectador que consideraria a arte independente de qualquer forma anterior – até mesmo a forma invisível. Essa maneira de olhar tira a fotografia da posição passiva de representação do mundo para elevá-la ao nível de construção do outro.

Tentar estudar a construção dos *portraits* do século XIX por esse conceito potencializa o instante de encontro do modelo e do fotógrafo e permite analisar as diferenças das imagens produzidas pelos mais diversos ateliês. Essa maneira de estudar, hoje, a produção do século XIX realça a alternativa de se encarar a criação dos profissionais e artistas da época em que a fotografia e as artes

plásticas, de um modo geral eram abordadas, como uma maneira de “ver” o mundo e não de “construí-lo”. Enquanto, no passado, o estudioso buscava semelhanças na representação fotográfica, hoje, o especialista toma o *portrait* como arte, produto de construção resultante de um vazio, ou seja, do afastamento do artista/fotógrafo do modelo/objeto. Este será construído pela operação fotográfica, não captada pela imagem vista ou imaginada.

Nesse aspecto da atribuição de passividade à fotografia a questão da semelhança é chave para a compreensão dos padrões de representação predominantes. Se não existe uma imitação de algo, não é necessário pensar em semelhança, pois ela só existe se há algo a ser imitado. Ao se pensar num *portrait* enquanto construção e não reprodução da imagem de alguém, esse quesito torna-se desimportante. Vale a pena, mais uma vez, citar Blanchot:

Un portrait, on s'en est peu à peu aperçu, n'est pas ressemblant parce qu'il se ferait semblable au visage, mais la ressemblance ne commence et n'existe qu'avec le portrait, et en lui seul, elle est son œuvre, sa gloire ou sa disgrâce, elle est lié à la condition d'œuvre, exprimant ce fait que le visage n'est pas là, qu'il est absent, qu'il n'apparaît qu'à partir de l'absence qu'est précisément la ressemblance et cette absence est aussi la forme dont le temps se saisit, quand s'éloigne le monde et que, de lui, il ne reste plus que cet écart de cet éloignement. (Blanchot, 1971, p. 43)<sup>8</sup>

A semelhança existe, então, na vida do *portrait*, na imagem, no rosto que só vive a partir dele. O modelo fotografado não está mais lá, mas esteve. Após a foto feita, o rosto é rastro de ausência. Considerada como construção independente de qualquer modelo, a imagem da foto evidencia-se como aparência. A semelhança, nesse caso, não seria vista como uma cópia bem feita do rosto retratado, mas como a captura de um “rastro” ou de um “espectro” de quem foi fotografado. Essa sensação é forte ao depararmos com os *portraits* do século XIX, em que o distanciamento no tempo torna as imagens repletas de aura, para citar Benjamin. A aura das fotos antigas marcaria essa ausência, ainda mais ressaltada aos nossos olhos da atualidade.

---

<sup>8</sup> Um retrato, percebe-se pouco a pouco, não é parecido porque ele se faz semelhante ao rosto, mas a semelhança começa e só existe com o *portrait*, e nele somente, ela é sua obra, sua glória ou sua desgraça, ela está ligada à condição de obra, exprimindo este fato que o rosto não está ali, ele está ausente, só aparece a partir da ausência, que é precisamente a semelhança, e esta ausência é também a forma que o tempo toma quando se distancia o mundo e que, dele, não resta mais que essa distância e esse afastamento.)

Esse distanciamento temporal proporciona uma sensação de captar-se o vestígio de alguém naquela imagem. Quando vemos fotos de pessoas que conhecemos, presentificamos o retratado. Quando olhamos para imagens de quem não temos a menor idéia de quem seja, descartamos a foto sem prestar-lhe muita atenção. Mas o que teria a ausência a ver com a identificação? Se a identificação é pura preocupação com a semelhança? No momento de se olhar uma exposição de *portraits* num museu como o Orsay<sup>9</sup>, de Paris, cuja coleção de *portraits* fotográficos reunindo amostras desde o surgimento da fotografia, é importantíssima, a condição de arte já os coloca numa outra plataforma. Aqueles rostos, alguns conhecidos, outros não, foram selecionados para estarem ali. Uma curadoria foi feita e eles não são só rostos, são fotos históricas, a que se atribui valor e isso já conduz o olhar do espectador.

Nesse momento, os *portraits* vivem ali, cada um representando uma época, tendo sido selecionados por critérios específicos. O *portrait* de Baudelaire, por exemplo. Não conhecemos Baudelaire, mas nos familiarizamos com sua aparência a partir das fotos de Carjat, Nadar e outros contemporâneos franceses. Não temos como julgar, a partir da fotografia, se ele era parecido ou não com sua imagem. A semelhança não nos importa. Importa que sabemos previamente que ele é ele. Pois está escrito na etiqueta, há caricaturas dele à época, muitas também do próprio Nadar. Há textos, cartas que o descrevem.

A tentativa de fazer a foto o mais semelhante possível foi, no início da fotografia, uma obsessão. A condição técnica da fotografia, à época, não permitia a abundância de imagens que vemos hoje. Cada sessão de fotos era um ritual, como uma ida à Igreja. O tempo de pose era verdadeiramente uma eternidade, a ponto de um dos profissionais e autores de um importante manual da época, Gaston Tissandier, comparar o momento de pose com uma câmara de torturas:

Les secondes passaient, se succédaient, et semblaient siècles. Le modèle, malgré tout sa volonté, était vaincu par le rayon solaire, les paupières allaient et venaient, son visage se contractait, l'immobilité à laquelle il s'était contraint devenait une torture. Ses traits se crispaient, les larmes lui tombaient des yeux, la

---

<sup>9</sup>Recentemente o Museu D'Orsay em Paris promoveu a exposição "Figures et portraits", uma coletânea dos primeiros daguerreótipos logo após o surgimento da fotografia, a partir do início do século XX. Por uma tarde fiquei observando o olhar dos espectadores na sala diante das fotos. Quase todos viam a exposição bem rapidamente, paravam diante do Baudelaire e diziam: Ah, o Baudelaire! Ou então diante de um dos primeiros daguerrotipos feitos do escritor Victor-Hugo. "Nossa, Victor Hugo novo!". Diante de pessoas desconhecidas, passavam rapidamente.

sueur froide perlait sur son front, sa respiration était haletante, saccadée, son corps entier s'agitait comme celui d'un épileptique qui ne veut pas remuer, et la plaque daguerrienne lui apportait l'image d'un supplicé en proie aux tortures de la question du feu. (Tissandier, 1874 p. 10)

O longo tempo de pose permitia que o fotógrafo e o modelo prolongassem seu contato. Isso não significa intimidade; resultava das condições técnicas da época, quando o fotógrafo não tinha a possibilidade de disparar infinitos cliques, mas fazia um de cada vez e, muitas vezes, isso representava no máximo oito imagens, como no caso da *carte-de-visite*. Hoje, com o avanço da tecnologia, tem-se oportunidade de repensar os conceitos atrelados ao *portrait*, quando da invenção de sua versão fotográfica no século XIX.

## 2.2

### A intimidade

A intimidade é uma questão que atravessa a relação fotógrafo/retratado, na medida em que é evocada no processo de construção da identidade. O conceito de intimidade passa pelas noções de identidade, sujeito, indivíduo e relações inter-individuais no contexto social. Passa também pela abordagem do corpo, da mente e do espaço-tempo. A intimidade pode ser trabalhada na contraposição entre uma noção de “profundidade” proveniente da visão romântica, de “segredo da alma”, arraigada no senso comum, e uma noção de “superfície”, a partir da ótica pós-moderna que destitui o sujeito desse espaço profundo e o constrói na exterioridade, no “fora”. Acredito que a intimidade é um processo de construção interativa que pode ser descrito de acordo com a maneira como se aborda, descreve e retrata o outro e a si mesmo, uma vez que o retrato de alguém é sempre um reflexo do eu que o fixou em texto/imagem.

No filme *Janela da alma* dirigido por Walter Carvalho e João Jardim, o depoimento da cineasta Agnes Varda me levou a refletir sobre como a intimidade é conduzida a partir da câmera que colhe imagens do outro. No caso de Varda, a câmera de cinema e, no meu caso, a fotográfica. Ela conta que, ao filmar seu marido Jacques Deny, trabalhou de modo sensível a relação de intimidade entre a câmara e seu objeto. Ela diz: “para um cineasta, estar próximo quer dizer realmente próximo. Eu filmava o que todos viam, suas mãos, seus braços, seu

rosto, nada de especialmente íntimo, como por exemplo, tomar um banho em casa. Mas a maneira como filmei seus braços, suas mãos, seu rosto, de perto, de muito perto, chegando à textura desse homem. A pele, pode-se ver cada pelo...como se entrássemos dentro de sua pele, de muito perto. Acho que só tive essa visão devido ao medo de perdê-lo. E o perdi, ele morreu seis meses depois da filmagem”.

Varda filmou a pele do marido como ela acreditava que só ela poderia fazê-lo. Ao pensar em colher imagens dele com intimidade, não pensou em se aproveitar de sua relação de mulher e cineasta e, contudo, flagrá-lo em momentos inusitados dentro de casa, ou pouco corriqueiros. O que ela fez foi aproximar sua câmera dele. Como também, no caso do espectador, ao ver uma cena em que o mesmo ator troca à camisa diante da Catherine Deneuve, percebe que ele o fez tão morosamente, que aquela tomada parece estar repleta de intimidade.

No caso da fotografia, o que vem a ser essa “intimidade” que é refletida na imagem fotográfica? Que muitas vezes é percebida e apontada pelo espectador, pelo olhar interessado? A palavra “intimidade” é fortemente utilizada para dizer algo sobre quem conhece<sup>10</sup> a si mesmo e o outro, com quem convive. Podemos ser retratados por quem não nos conhece, quem não tem o vício de nos olhar sob um determinado ponto de vista. O maior ou menor grau de intimidade, estabelecido entre modelo e fotógrafo, costuma deixar-se ler na imagem fotográfica.

Por mais que se aproxime do modelo, por mais que tenha intimidade, ou crie intimidade com ele, o fotógrafo terá um envolvimento bem mais breve com o modelo do que o biógrafo tem com seu biografado. O tempo de encontro do fotógrafo com o modelo é real, físico e também da ordem da fantasia. Nem sempre o encontro do biógrafo com o biografado é físico, muitas vezes o biografado já morreu, o que não impede, contudo, o desenvolvimento da fantasia. O fotógrafo sempre vai captar momentos, feições, olhares, gestos do modelo. Alguns indícios do que ele é, pretende ou gostaria de ser.

A noção de intimidade em relação ao momento fotográfico pode ser alcançada e observada de várias maneiras: pela escolha da lente, enquadramento da cena, efeitos de cópia, iluminação, observação atenta e intuitiva do modelo, bem como pela relação temporária que se consegue criar com o retratado. Esta

---

<sup>10</sup> Conhecer entendido aqui por via intelectual e afetiva, compreender e ter um *insight*, assim o êxtase pode resultar de intensa e súbita intimidade.

independe de conhecimento prévio, é antes uma disposição para se tornar íntimo do que propriamente uma intimidade pré-existente. A fotógrafa Denise Colomb, que registrou muitos artistas na segunda metade do século XX na França e passou a ser muito solicitada por eles em função do bom resultado de suas fotos, diz: “eu não conheço as pessoas, eu as fotografo”. (Colomb, 1999, p 8).

Esta frase de Colomb é decisiva para se negar o que de certa maneira o senso comum afirma a respeito da relação modelo/fotógrafo. Nem sempre, numa sessão de fotos, há à atmosfera mágica de conseguir captar do modelo “algo que está além de seus limites humanos”. O ato fotográfico é uma experiência e cada profissional encontra uma maneira de lidar com ele para conseguir obter êxito em suas fotografias.

E, no instante da realização da foto, o que acontece é um jogo de imagens em um campo cerrado de forças, como preconizou Barthes em *A câmara clara*: “Ora, a partir do momento em que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: preparo-me para a pose, fabrico instantaneamente outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem”. Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exibir sua arte”. (Barthes, 1984, p.22 e p. 27)

Esse embate substitui a alma. O caráter essencialista e fantasmagórico com que o termo “alma” é empregado nesses casos, pode ser substituído, a meu ver, por uma ação concreta por parte do fotógrafo e pela intuição. E o resultado: íntimo ou não. Também depende da abordagem, escolha da técnica, colocação do fotógrafo diante do modelo e vice-versa. O momento de realização da foto tem uma força intuitiva muito grande, ao mesmo tempo que reproduz rapidamente uma convenção secular. Não há regras, apesar de haver muitas receitas. Ao mesmo tempo que tal momento é repetitivo, é único, e assim contribui para a proliferação à exaustão de imagens.

A intimidade nos conduz diretamente ao processo de produção da foto, que é o ponto em torno do qual se organiza meu interesse pelo *portrait* e seu contexto sócio-histórico-artístico. Através do exame do que se poderia chamar nexos de intimidade intra e inter-pessoais, busco rastrear a construção da identidade que se foca mais no resultado obtido. “A fotografia situa campos: os da revelação (...) e os da receptividade (...). A melhor bibliografia existente sobre a atividade

fotográfica parece ser ainda a que se dedica ao último desses campos, o da recepção”. (Santos, 1999, p. 141)

A questão do olhar e da luz, que permite a visibilidade, acaba sendo lembrada quando se pretende tomar o (auto) retrato como esforço de simbolização artístico-epistemológica de si e do outro. Se observamos o valor que o senso comum atribui ao retrato fotográfico, nos reportaremos a duas tradições inter-relacionadas – a do pensamento ocidental, que se vem desenvolvendo, numa sucessão de obras escritas, desde Aristóteles, e a do saber não ocidental ou híbrido, que, transmitido numa cadeia oral, atribui poderes mágicos ao sentido da visão e aconselha cautela diante das representações visuais do rosto humano.

Essas imagens tradicionais do olhar foram reunidas por Marilena Chaui, numa bela conferência pronunciada no final dos anos 1980 e reunida no volume *O olhar*. Para rastrear os sugestivos cruzamentos de cada significado atribuído aos numerosos elementos componentes do campo da visualidade, na filosofia, na ciência e na arte, a professora seleciona, como epígrafe, fragmentos do *Tratado de Pintura* de Leonardo da Vinci – palavra autorizada que legitima o olho, “janela da alma” e “espelho do mundo” – enquanto mediador entre a intimidade do “espírito” e a dispersão do mundo exterior.

Ao resgatar as metáforas da janela e do espelho para, estrategicamente, realizar um exame crítico do processo de produção do *portrait* fotográfico, incluído na classe das escrituras (auto) biográficas, remete-se, de propósito, simultânea e paradoxalmente, tanto à linguagem da filosofia quanto à da magia, tanto à sistematicidade da estética acadêmica, quanto aos *insights* do gosto popular. Pretende-se, com isso, dar conta de diferentes ramos do conhecimento sobre o que Roberto Corrêa dos Santos chamou de “fotoescritura” e registrar em diálogo com os mesmos, uma construção interpretativa, que recupere aspectos da representação da face, com sua história, mas ao mesmo tempo, aponte para algo mais que seu resultado visível.

A apreensão da realidade, incluindo a representação humana, transforma-se de tempos em tempos, sendo considerada ora como projeção da consciência observadora, ora como leitura do significado inscrito no próprio objeto. Contemporaneamente, predomina a noção de que o real não pré-existe nem no sujeito nem no objeto, mas é construído a partir da interação entre ambos. Estudar os retratos é, de certa forma, diagnosticar esses diferentes conceitos de

representação no rosto das pessoas, no estilo dos fotógrafos, na ambientação das fotos. Partindo do pressuposto de que a realidade não existe como tal, é sempre construída, como percebemos nos *portraits*.

## 2.3

### O eu e o outro

Ao fotografar ou escrever, inscrevemos a identidade que estamos construindo no registro do objeto cuja individualidade desejamos destacar. Ao ser modelo ou objeto de escrita biográfica, projetamos a nós mesmos no outro. Essa relação de troca e duplicidade entre eu e o outro é a mola mestra da obra do fotógrafo contemporâneo Arthur Omar. Ele nomeou esse momento de êxtase. O momento de encontro do êxtase do eu com o do outro. Omar apreende o outro na medida do seu eu momentâneo, tenta clicar “outras faces” pela motivação do seu olhar, no embate entre observador e observado. A esse encontro de êxtases chama “momento glorioso”.

Oscar Wilde, em *O retrato de Dorian Gray*, consegue identificar muito bem essa relação de inclusão de si na produção da imagem do outro, quando se trata da relação modelo/pintor:

Todo retrato pintado com sentimento é um retrato do artista, não do modelo. O modelo é simplesmente o acidente, a ocasião. Não é ele que o pintor revela; quem se revela sobre a tela colorida é o próprio pintor. A razão pela qual não exibirei esse retrato está no temor de mostrar nele o segredo de minha própria alma. (Wilde, 2001, p. 85)

Estendendo essa relação pintor/modelo, a fotógrafo/modelo, como um duplo espelhamento, fica evidente a inserção do sujeito em seu objeto na construção de identidade, seja pela escrita, seja pela imagem. A citação de Wilde, além de remeter-nos à contaminação modelo/fotógrafo, nos aponta outra questão, cara à fotografia e objeto de discussão nessa tese: a instantânea comunhão entre o artista e seu modelo. Muitas vezes, é chamado pelos fotógrafos, e também pelo senso comum, de “momento de intimidade”.

Em se falando de retrato, o reflexo é sempre uma primeira leitura: um está no outro: não é o caso apenas do modelo e do fotógrafo, mas também do espectador. Quem aparece registrado na imagem é o modelo; através dele, o eu do fotógrafo se constrói. Ele não precisa estar mais lá, pois sua escolha e tudo o que o

importou para o clique, já foi registrado. O ângulo, a lente, a cor, o fundo, a luz, o figurino, enfim, a cena, a atmosfera da foto, o “ar”, o tom que o retrato passou a ter e que se dá a ver ao espectador para contemplação. Este, por sua vez, decifra determinada escritura fotográfica não só graças à luminosidade física, mas igualmente, sob a luz de seus afetos e lembranças.

Observo o *portrait* fotográfico no limiar da criação onde se estabelecem relações de troca, de poder. Relações de espera do tempo do outro, ou da imposição do tempo próprio. Espera do silêncio, do vazio, ou imposição do movimento e da pose. Decisões sobre os gestos, o corpo, a roupa, a composição do cenário e figurino, a articulação dos objetos/signos. Perceber o grande teatro que é o *portrait*. Momento de espelho, em que estamos sendo vistos pelo olhar do outro. Em que o outro nos vê com toda a complexidade de sua vivência, desejos, frustrações, etc. Momento de sutileza, de pânico de exposição para alguns. De deleite em exhibir-se, para outros. Momento de se respirar para alguns, ou de tremer, para outros. Há um lugar em que esse encontro toma forma. Não se trata da intimidade resultante da descida à “profundidade da alma”, mas da contaminação produzida pelo contato momentâneo de superfícies, de aparências. Deixar que o outro esteja à vontade, se for o caso. Ajudá-lo a ficar, se necessário, lembrando a ele o que parece ou aquilo a que gostaria de assemelhar-se. O que é belo na vida. O que é forte. O que é delicado. O que é sensual. O que se apodera, dá poder. Há frases. Há silêncios.

Contemporaneamente, quando já se estabeleceu uma dúvida em relação à “intimidade” enquanto definida como segredo interior, guarda-se, no entanto, uma grande curiosidade sobre aquele espaço inacessível à consciência, onde se inscrevem percepções e laços afetivos inexplicáveis pela razão. Daí o caráter fantasmático do conhecimento de si (como outro) e do outro (como semelhante).

Este seria, talvez, o estabelecimento do processo fotográfico – no momento anterior à operação técnica, quando se aproximam percepções, afetos e reflexões dos agentes envolvidos – como o lugar estratégico da pesquisa sobre a “intimidade”, seu registro imagético e sua abertura à exploração verbal. O processo fotográfico, assim delimitado, como tensão de forças, seria entendido na dupla dimensão consciente e inconsciente, envolvendo relações cruzadas dos sujeitos-agentes – consigo mesmo, com o outro e com a ordem socio-histórica e seus códigos.