

Os tipos anônimos do *portrait* burguês

Embora a maior parte da história da fotografia do sec. XIX inclua todo tipo de produção em seu *corpus* de estudo, a prática comercial recebe pouco reconhecimento, por ser considerada vulgar. “Havia os bons e maus operadores, mas não o sentimento real de divisão em razão de diferenças de práticas ou de pertencimento social, mesmo que uma insituição como a Sociedade Francesa de Fotografia (SFP) apresentasse, desde seu início, a clivagem entre proprietários de estúdios comerciais e práticos amadores”⁷⁹. (McCauley, 2005, p. 52) As exposições de fotografia, que começaram a ser promovidas pela SFP a partir de 1855, contemplavam de *portraits* a paisagens, passando pela microfotografia. Os amadores se dedicavam, com o mesmo ímpeto, tanto à reprodução de obras de arte, como a fotos familiares. Mesmo que eles denegrissem as fotografias populares ou comerciais consideradas como feias e estereotipadas, produzidas pelo que chamavam “*portraitiste de cartier*” ou de ateliês industriais, elas estavam lá e marcaram a produção de uma época.

Ao se voltar para a fotografia popular do final do século XIX, Anne MacCauley, no artigo intitulado “En dehors de l’art: la découverte de la photographie populaire, 1890-1936”, retoma o período primitivo da fotografia para se questionar sobre a maneira como a história da mesma sempre foi contada discriminando a foto comercial/popular, da elitista, considerada artística:

Je voudrais m’interroger sur la façon dont la photographie populaire (commerciale, familiale, vernaculaire, etc) a toujours été située par l’histoire du médium au cœur de la définition de *ce qui n’était pas de l’art*, ou comme la représentation privilégiée de la culture populaire ou de la culture de masse. (McCauley, 2005, p. 52)

A produção industrial e o apelo comercial como desmerecedor da fotografia enquanto arte é reforçado por Walter Benjamin, na “Pequena História da Fotografia”. Ele não renega a arte industrial para a massa, embora considere

⁷⁹ Il y avait de bons et de mauvais opérateurs, mais pas de réel sentiment de fracture en raison des différences de pratique ou d’appartenance sociale, même si une institution comme la Société française de photographie présentait, dès ses débuts, des clivages entre propriétaires de studios commerciaux et praticiens amateurs.

seus equívocos, resultantes do regime capitalista que determina sua forma de produção. O que agrada a Benjamin é o fragmento de real, captado inconscientemente pelo fotógrafo, isto é, o que escapa ao estereótipo burguês.

Ce qui intéressait Benjamin n'était pas le populaire en lui-même, mais bien la particularité du procédé photographique dans lequel la réalité brûle littéralement le support et donne à toutes les photographies la même présence ontologique, quel qu'en soit le style ou le contenu. Néanmoins, ainsi que Benjamin le remarque à la fin de son article, ce sont les photographies du milieu du XIX e siècle, « l'ombre du quotidien de nos grands-pères », qui sont pour lui les plus mystérieuses et évocatrices, « si belles et inapprochables ». (McCauley, 2005, p. 65)

O termo kitsch pode resumir a avaliação feita por Benjamin da produção dos retratos burgueses, encenados, com seus pedestais, balaustradas e mesas ovais. “Já a partir dos anos 60, pessoas mais competentes se revoltavam contra essas tolices”. Benjamin comenta a respeito de um retrato infantil de Kafka (foto 1) sobrecarregado de rendas, segurando um chapéu enorme diante de uma palmeira. “O menino teria desaparecido nesse quadro se seus olhos incomensuravelmente tristes não dominassem essa paisagem feita sob medida para eles”. (Benjamin, 1994, p. 98)



Foto 1

Quando Benjamin diz que “o menino teria desaparecido nesse quadro se seus olhos tristes não dominassem essa paisagem”, ele acentua a predominância do cenário, do figurino, do fundo, dos objetos e do mobiliário em detrimento da

criança fotografada. O retratado some em meio a toda a encenação proposta. Fosse Kafka, ou qualquer outro menino, não haveria diferença se não, pela expressão do olhar. O que há de singular nesta imagem para Benjamin são os "olhos incomensuravelmente tristes". De fato, esse semblante melancólico da criança é o que garante a singularidade e permitiu a sobrevivência desta imagem. Podemos não saber o nome do modelo infantil, mas percebemos que naquele instante, ele estava melancólico.

O sentimento que o modelo experimenta no instante em que a fotografia é feita, tende a tornar-se, junto com os outros elementos da cena, uma espécie de identidade da pessoa fotografada. E identidade, uma vez reconhecida, é algo de que não nos livramos com facilidade, carregamos para sempre. Se aquela é uma pessoa com tendência à melancolia, seu registro fotográfico a avaliza como tal. E, como observadores de retratos do século XIX, ao tomar conhecimento de um número reduzido de fotos, consideramos como definitivos traços circunstanciais do momento em que se bateu a foto. Assim, se fixam noções estereotipadas sobre a época. Olhamos aquela imagem (foto 1) e julgamos ser de uma criança triste, ao invés de pensarmos que aquela foto é de uma criança que "por acaso estava triste". Mas a criança desta imagem em especial, é o Kafka, com todo o teor de melancolia que sua biografia possa sugerir.

Torna-se necessário repensar a interpretação conjunta da crítica ao padrão de gosto burguês dos estúdios, da tendência a ver nas fotos, identidades esquemáticas e dos comentários à foto de Kafka, que confirma os estereótipos, ao mesmo tempo que escapa deles.

Em se tratando de fotos antigas, nem sempre temos oportunidade de ver registros em quantidade. Nossa apreensão se dá a partir quase que somente de uma única imagem, normalmente pela própria condição da fotografia na época. Claro que se o objeto de pesquisa for uma personalidade específica, a coleta do material pode proporcionar vários olhares. Estou citando Kafka despretensiosamente como exemplo de algo bem comum de acontecer quando nos deparamos com as imagens de escritores, veiculadas pelas capas dos livros. Se pegamos um livro de autoria de Kafka, por exemplo, nos deparamos frequentemente com dois registros dele muito parecidos.

No primeiro, (foto 2), o escritor olha para a câmera, ou seja, ele nos encara de maneira penetrante e terna. É um registro do escritor jovem, vestido de terno

preto e gravata. Ele também assim se apresenta na outra imagem reproduzida aqui (foto 3), porém, na segunda, o paletó é branco. A imagem ocupa toda a capa do livro onde lemos o nome do autor e o título: *Franz Kafka: contos, fábulas e aforismos*.

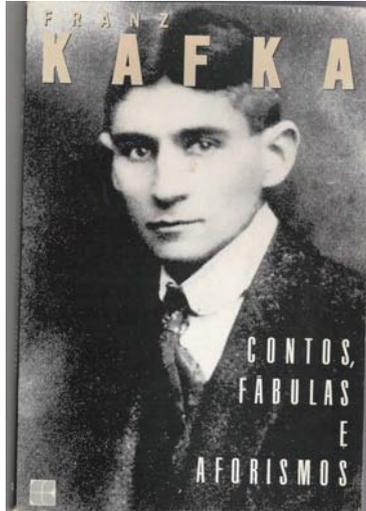


Foto 2

Na edição portuguesa de *Franz Kafka: antologia de páginas íntimas* (foto 3) destacam-se as mesmas grandes orelhas, grossas sobrancelhas, lábios finos e boca bem feita, nariz afilado e um olhar profundo, mas seus olhos nos escapam: fixam um ponto qualquer para além do observador. Compenetrato, mas não melancólico. Não reconhecemos aqui o olhar desolado e perdido do Kafka criança destacado no comentário de Benjamin.

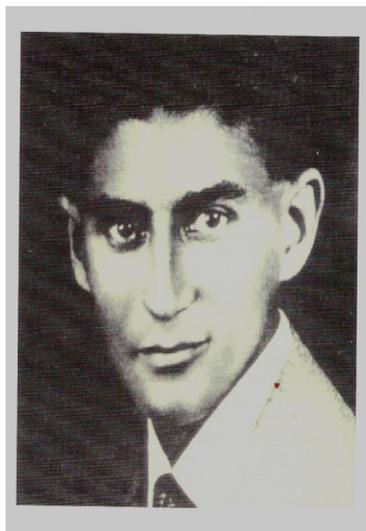


Foto 3

Não há nenhuma menção ao autor das fotos na edição dos livros e essas imagens são umas das mais propagadas de Kafka em muitas de suas obras. Veiculando um desses *portraits*, o livro, com sua autoridade, emprestá-lhe o papel de identificar o autor. Essa escolha editorial de estampar na capa a foto do autor é freqüente quando se trata de escritores mais antigos. Não me cabe aqui discutir essa questão, acho importante ressaltá-la uma vez que a maneira de olhar e de usar as fotos antigas guarda esta particularidade, de unificar numa imagem, a variedade de características do indivíduo. A foto nos induz a julgar que Kafka era assim. Afinal, não temos oportunidade de ver outras imagens dele. E esse retrato tem uma força expressiva que impressiona o leitor, como se não pudesse deixar dúvida sobre quem ele era.

E é com esse vício da identidade e do documento que olhamos a produção oitocentista. As imagens estão cronologicamente afastadas do nosso tempo. Olhamos com muita distância e pouco envolvimento. Tornamo-las homogêneas, sobretudo devido ao teor comercial ligado à fotografia no final do século XIX, com o surgimento do instantâneo, do cartão postal e de sua utilização e difusão pela imprensa. Elas são exóticas para nós e, sem dispormos de um código, uma base que nos auxilie a vê-las, a interrogá-las, elas perdem o sentido. Ou, então, escolhemos nos instrumentalizar com o próprio conteúdo histórico, sua prova de existência e seguimos o caminho da referencialização. É difícil se debruçar sobre a produção oitocentista livre do apelo documental.

Quem são aqueles que estão ali representados no retrato? O que minha vida tem a ver com a deles? É quase sempre assim que nos dispomos a ver fotos antigas. No caso da foto de Kafka pequeno, ela passou a ter uma importância emblemática por ter sido citada na “Pequena História da fotografia” de Walter Benjamin e, justamente, para exemplificar com ironia quão destrutiva era uma encenação fotográfica burguesa da época. Imaginamos o menino de olhos tristes, com mais ou menos seis anos de idade, “em meio a folhagens de palmeira, apertado numa roupa infantil, quase humilhante, sobrecarregado de adereços com o propósito de ser fotografado”. E como se fosse possível tornar ainda mais sufocantes e abafados esses trópicos almofadados, o modelo fotográfico segura na mão esquerda um imenso e desproporcional chapéu com largas bordas, como o usado pelos espanhóis. Esse não é o Kafka que imaginamos a partir de sua literatura. Mas esse também é Kafka.

Ao observar com atenção imagens de crianças nas poses típicas dos estúdios no século XIX, é comum notarmos em muitas delas olhares de incômodo diante da câmera, ou de timidez, ou mesmo de indiferença. Nem sempre conseguimos, a partir dessas fotografias, decifrar os sentimentos próprios das crianças.

Essa tristeza de Kafka torna-se ainda mais acentuada em contraposição à cena configurada para o momento de pose. Esta foto prende nosso olhar sobre a imagem e nos instiga a imaginar o motivo pelo qual Kafka poderia deixar-se flagrar assim, tão triste. A melancolia tem essa força e permite que a imagem signifique independente de sua referência externa. A tristeza do olhar é eloquentemente rebelde ao contexto, mesmo que não seja relacionada a Kafka.

Em sua tristeza, esse retrato contrasta com as primeiras fotografias, em que os homens ainda não lançavam no mundo, como o jovem Kafka, um olhar desolado e perdido. Havia uma aura em torno deles, um meio que atravessado por seu olhar lhes dava uma sensação de plenitude e segurança. (Benjamin, 1994, p. 98)

Essa foto está desprovida de aura para Benjamin e significa o repúdio por parte do crítico em relação aos *portraits* burgueses. Se Benjamin se incomoda com a questão da fotografia industrial, a perda da experiência, da aura, encaminha o olhar múltiplo pós-moderno, onde podemos abarcar todos os estilos. Se a aura das primeiras fotografias está perdida, tecnicamente pode-se imita-la! Pode-se lançar o olhar pleno de “curiosidade”, citando Baudelaire, para qualquer direção.

7.1

A pose de corpo inteiro

E se não é só a originalidade que dá valor à arte, a cópia ganhou vida e liberdade. Em se tratando de Disdéri, por exemplo, ele se desvalorizou por ter sido tão imitado e repetido. Sua concepção estética foi adaptada e copiada no mundo inteiro, não com intenções artísticas, como as dele, mas como mera reprodução e instrumentalização de trabalho. Cabe, aqui, enfatizar o estudo da sua concepção fotográfica ainda nos seus primórdios, quando ainda não se misturava às suas imitações. O olhar atual sobre a produção fotográfica de Disdéri de um modo

geral está impregnado de julgamento negativo da repetição e da cópia, uma vez que a *carte de visite* virou coqueluche para a burguesia e o modelo de Disdéri foi difundido à exaustão pelo mundo.

Imitação, repetição, encenação são palavras corriqueiramente utilizadas para referir-se às fotos de Disdéri e assim, desmerecê-las. Eu as contraporaria a outras três, despreensão, teatralização e experimentação não mais para denegri-las, sim, tomar partido delas resgatando o legado do fotógrafo. Por observarmos repetirem-se em suas composições cênicas, o mobiliário e os adereços, é possível sentir diante de suas fotos como se à nossa frente, a cada momento, surgisse um ator que encenaria a mesma peça.

Suas imagens não contém a carga de singularidade potencial e delimitadora, que às vezes até oprime o espectador e o induz e sugere uma maneira de olhar. Também não correspondem, por outro lado, a meros seres humanos fantasiados de tipos sociais. Há entre o tipo com seu perfil de gênero, profissão ou interesse intelectual, certa dosagem de elementos por parte do fotógrafo, mestre em captar a “expressão do momento” em seus modelos, no ato de realização da foto, Disdéri apoiava-se num cenário pré-estabelecido, que acreditava importante para garantir a fidelidade do resultado, e, assim, dosava traços do tipo ou do caráter moral do indivíduo singular na produção do *portrait*.

Registrando seus modelos de corpo inteiro, colocando-os no centro da composição, ele dava-lhes mais importância como indivíduos. Não evidenciava seus rostos, inserindo-os no contexto social a que estavam ligados. Para Disdéri, o *portrait* de corpo inteiro era mais difícil e desafiador e, no caso, poderia representar o retratado com mais precisão:

Le portrait en pied est apte à exprimer plus que tout autre la ressemblance complète de l'individu : c'est l'homme tout entier que l'on y retrouve, depuis l'expression de la physionomie jusqu'aux plus fines nuances d'attitude et de proportions ; mais quelles difficultés ne présente pas à l'artiste l'agencement parfait du personnage au double point de vue de la ressemblance et de la beauté ! Dans les portrait en pied, il ne s'agit pas seulement des inflexions du cou, de l'arrangement des bras ; c'est le jeu des grandes articulations, des vertèbres, qui détermine la situation générale des autres parties du corps, et la position visible des pieds ne permet pas de dissimuler à l'œil l'absence d'équilibre dans le mouvement. Tout est solidaire dans un tel portrait. Quelques excellents que paraissent l'inclinaison de la tête, la disposition des épaules et des bras, le mouvement du torse, si vous commettez la moindre faute en faisant fléchir mal à propos un genou ou en plaçant mal le pied, vous détruisez toute la logique de la

pose. E rien n'est plus facile, dans un tel portrait, que de tomber dans la gaucherie, l'in vraisemblance et la laideur. (Disdéri, 2003, p. 71)

O próprio Disdéri tinha consciência dos riscos e se inquietava muito com a possibilidade do resultado do *portrait* tornar-se feio e totalmente oposto ao que o profissional intencionava fazer. O *portrait* de corpo inteiro necessitava de uma habilidade maior, de coordenar gestos e movimentos de colocação de membros do corpo importantíssimos como as mãos, os pés, o joelho. Qualquer escolha insensata poderira “destruir a lógica da pose”. Ele comenta ainda no *Ensaio sobre a arte da fotografia*, a respeito da cilada caricatural em que a maioria dos fotógrafos caía ao representar os indivíduos ao julgar que a semelhança estava calcada so na reprodução exata das proporções de traços e roupas.

Na lógica da pose e da apreensão do bom *portrait*, para Disdéri, a fisionomia não era a base da semelhança, era apenas uma condição importante. O fotógrafo comenta que a maioria dos profissionais a tinham como o predominante para obter um *portrait* semelhante ao modelo. Ele, contudo, acreditava que o destaque que o fotógrafo sabe dar à expressão do rosto combinando ao resto da figura é que vai permitir a ele alcançar a semelhança, a harmonia e a beleza do *portrait*. “Os músculos da face, solidários uns aos outros, formam uma rede de uma complicação e de uma mobilidade infinitas; o movimento deles está estreitamente ligado às emoções da alma”⁸⁰; (Disdéri, 2003, p. 78) Ele acredita ainda que essas emoções da alma, ou seja, esse sentimento interior do modelo é que dá vida ao rosto. As atitudes ou os traços do modelo não decorrem de sua vontade, estão ligados a algo peculiar a cada um, invisível, profundo, arraigado na alma e cabe ao fotógrafo captar essa particularidade.

Torna-se interessante observar que, para Disdéri, essa marca pessoal interior de cada um deveria ser captada pelo fotógrafo através da fisionomia, ou seja das feições ou expressões do rosto, mas ela não é tudo. Acredito residir aí seu diferencial. Vivendo numa época de experimentação nos estudos fisiogonômicos, ele não atribuía a importância crucial do rosto, para o bom *portrait*. Percebia seus modelos pelo “ar” de suas expressões faciais, seu olhar,

⁸⁰ Les muscles de la face, solidaire les uns des autres, forment un réseau d'une complication et d'une mobilité infinies ; leur mouvement est étroitement lié avec les émotions de l'âme. Ce n'est pas la volonté qui peut donner aux traits telle ou telle attitude ; c'est le sentiment intérieur seul que modèle le visage et qui l'anime.

mas ele percebia tal “ar” através dos movimentos do corpo inteiro. Observava os gestos, as atitudes, e a maneira como as roupas os vestiam, como os objetos interferiam sobre eles. Seu objetivo era mostrar menos as fisionomias os rostos, e mais a combinação delas com outros elementos que lhes davam vida. Ele colocava seus clientes diante da câmera, o espaço diante que seria, na vida, o do espectador que posteriormente iria ver aquela foto.

Ele tinha noção da transitoriedade fisionômica e da riqueza das expressões não só faciais, mas corporais. Mas como, não só pela condição técnica da época, mas também pela necessidade estética tal qual a formulava, perseguia a imagem única, verdadeira e bela. E, para isso, tinha que resumir, se possível, o caráter de cada indivíduo numa só imagem. O fotógrafo necessitava, então, discernir o que seria fisionomia transitória e fugaz, daquela que expressaria o caráter do modelo e proporcionaria “beleza ótica resultante da pose”:

La grande difficulté ici, comme dans le choix de la pose, c'est de discerner, entre la multitude d'expressions diverses présentées par le modèle, celle qui s'accorde le mieux avec le sentiment qui doit ressortir de l'ensemble du portrait et que est en même temps la plus favorable à la belle ressemblance. C'est toujours la même règle qui doit diriger l'artiste ; il faut absolument qu'à travers toutes ces nuances passagères de la physionomie, tous ces airs de têtes, ces sourires, ces mouvements fugitifs des lèvres et des yeux, il démêle l'expression juste, éloquente, celle qui contient, plus que toutes les autres, le caractère de l'individu, celle qui résume en quelque sorte les diverses manières d'être de son visage. (...) Ce qu'il faut trouver, c'est la pose caractéristique, celle qui exprime non pas tel ou tel moment, mais tous les moments, l'individu tout entier. Il faut, de plus, que la pose offre à l'œil l'unité d'aspect et qu'elle soit optiquement belle. (Disdéri, 2003, p. 76-78)

E como pretendia chegar a essa precisão de registro? Ele acreditava que o fotógrafo deveria conhecer bem o modelo. Conhecer para ele significava identificar no outro a idade e a estatura, perceber os hábitos e costumes para poder escolher a pose que melhor lhe conviria. Evitar as poses estudadas e emprestadas inadequadamente de uma pessoa a outra. E, na hora do registro, tomava partido da mímese e da boa conversa para dissuadir pensamentos ruins que poderiam distrair o modelo da expressão que ele queria obter. O fotógrafo teria poder sobre o fotografado de modo que poderia induzi-lo a expressões e gestos que acabavam por representar o indivíduo que ele julgava autêntico.

No *Ensaio*, Disdéri se pergunta: mas devemos fotografar os tipos análogos, ou seja todos os sábios e todos os soldados da mesma maneira? Isso seria uma

fórmula? E ele mesmo responde que não. “Nós indicamos somente os traços gerais, deixando ao leitor o cuidado de modificar o aspecto a ser dado ao quadro, da mesma maneira que ele encontrará diferenças entre os próprios indivíduos”⁸¹ (Disdéri, 2003, p. 67)

Disdéri tinha então o cuidado de não deixar que os modelos repetissem poses que não lhes conviessem, bem como de não representar homogeneamente os tipos análogos. Com o *portrait*, contudo um extraordinário fenômeno de mimetismo se produzia. Por isso é que, no entanto, Disdéri recomenda que o fotógrafo conheça seus modelos para que uma senhora de respeito não seja fotografada, por exemplo, como uma cortesã, ou que um homem de negócios não seja visto como um aventureiro.

Enquanto esperavam na recepção dos ateliês para entrarem nas salas de pose e serem fotografados, os clientes tinham acesso a enorme quantidade de álbuns contendo *portraits* de celebridades e anônimos, e poderiam escolher as poses, o cenário, os adereços que mais lhes agradassem.

Nesse aspecto, os álbuns de fotografias deixados intencionalmente para os clientes se inspirarem nas poses já realizadas por outros funcionavam como um reforço desse mimetismo”. Eles se tornam o lugar de osmose entre as expectativas de ordem afetiva e as preocupações de ordem social⁸². (Sagne, 1984, p.214) E, lado a lado, página após página, nos álbuns fotográficos dos ateliês, estavam os *portraits* pessoais, de família, de amigos e também os de celebridades. A pose e os álbuns passaram a exercer um papel importante na aquisição da identidade fotográfica que a maioria das pessoas começava a desejar. Se a pose faz referência a uma profissão, símbolo de sucesso social, havia maneiras pré-estabelecidas de demonstrá-la e Disdéri fazia isso com competência. “A necessidade de significar a ascensão social e a de valorização passam pelo reconhecimento e assimilação de códigos. Assim, se explica a uniformidade e a repetição infinita de poses e de acessórios⁸³”. (Sagne, 1986, p. 214)

⁸¹ Mais est-ce à dire que chaque fois qu’il s’agira de faire le portrait d’un savant ou d’un soldat, vous devrez adopter pour la composition de ce portrait l’un des styles que nous venons d’indiquer, et vous en servir comme d’un moule où doivent être fondus tous les types analogues ? Assurément non ; nous n’indiquons que le traits généraux en laissant au lecteur le soin de modifier l’aspect à donner au tableau, par autant de différences qu’il s’en rencontre dans les individus eux-mêmes.

⁸²Il est le lieu d’une osmose entre des attentes d’ordre affectif et des préoccupations d’ordre social.

⁸³Le besoin de signifier l’ascension sociale, celui de valorisation, passent par la reconnaissance et l’assimilation de codes. Ainsi s’explique l’uniformité et la répétition presque infinie des poses et des accessoires.

O ateliê passa, então, a ser o local de fabricação de identidades. E, nesse processo, “o indivíduo nega sua personalidade para se enquadrar nos modelos em vigor e o discurso social passa por práticas que deformam literalmente a percepção que o indivíduo tem de si mesmo (Sagne, 1986, p.215) O modelo se impõe autoritariamente como signo e o ateliê se torna o lugar onde se encena a representação de uma sociedade em representação⁸⁴.

7.2

O contraponto com a exatidão do *portrait* judiciário

Todo esse mimetismo da pose, dos ateliês, dos adereços e cenários colaborou para que ressaltasse a uniformidade fotográfica da produção de *portraits*. Essa percepção da homogeneidade da imagem, que confundia mais que elucidava a identidade dos modelos, foi decisiva para que décadas mais tarde, em 1890 se criasse o *portrait* judiciário. Até então, as fotos dos presos eram feitas pelos fotógrafos dos ateliês e tornava-se difícil diferenciar, via imagem, um sujeito correto de um fora da Lei, devido à encenação a que a fotografia estava sujeita. Comparando-se os dois modelos, de *portrait* de ateliê e o policial, vale ressaltar que, para conseguir reter o que de mais singular uma imagem fotográfica pudesse conter de um indivíduo, foi preciso fazer não só mudanças nas poses, no enquadramento, como limpar todo e qualquer vestígio de cenário, adereço, figurino, claro-escuro, que uma fotografia “para identificar” deveria conter.

O modelo de *portrait* judiciário criado por Alphonse Bertillon (em autoportrait na foto 4, registrado de frente e de perfil), então chefe do serviço fotográfico da Polícia de Paris, serve como contraponto para se pensar qual identidade tanto os modelos quanto os fotógrafos de ateliê do século XIX estavam interessando em produzir. Em sua obra *La photographie judiciaire*, Bertillon explica que o objetivo do *portrait* judiciário é “produzir a imagem mais semelhante possível, a mais fácil de reconhecer e de identificar com o original” (Bertillon, In: Frizot, 1987, p. 96) Um *portrait* judiciário é feito de frente e de

⁸⁴Le modèle s'impose autoritairement comme signe. Le sujet n'a plus qu'à assimiler s'il veut être reconnu, identifié. L'atelier devient le lieu où se joue la représentation d'une société en représentation.

perfil, guardando as perfeitas medidas semelhantes do corpo humano, como sugeria a etinologia utilizada para a descrição de vários grupos raciais.



Foto 4

A pose de perfil garante certa objetividade do retratado, sugerindo exatidão já na de frente, é mais difícil dar ao rosto a mesma orientação, pois qualquer movimento do pescoço, do olhar, dos ombros, pode provocar alteração no semblante. O escultor Alberto Giacometti faz trocadilho irônico com essas duas poses: “De face, tu vas en prison; de profil tu finis à l’asile”.

Desprovido de qualquer encenação, com fundo neutro, enquadramento do rosto ou dos ombros e da cabeça, o *portrait* judiciário, que foi determinante para o que classificamos hoje como foto de identidade, tem princípios totalmente opostos aos dos *portraits* de ateliês. Pretende ser exato, sem retoque, objetivo, científico, para que o indivíduo fotografado se pareça o mais possível com ele mesmo e possa ser reconhecido sem possibilidade de erros. A exatidão seria, para Bertillon, a primeira e a única das qualidades desse gênero:

La scrupuleuse concentration sur un petit espace de toutes les imperfections, rides et replis de la peau de la figure, s'éloigne trop des traditions de la peinture et de la gravure pour ne pas froisser nos sentiments artistiques intimes. Le point de vue étant tout autre quand il s'agit de portrait judiciaire, l'exactitude devient la première, la seule des qualités. La détruire ou l'atténuer par une retouche constitue presque un délit. (Bertillon, In : Frizot, 1987, p. 103)

Voltando os olhos novamente para os ateliês, vale lembrar que as fotos não almejavam representar a identidade. Nem se falava em identidade, falava-se em semelhança. Disdéri, Nadar, Francis Wey, os manuais da época deixavam claro que se preocupavam com a semelhança do modelo. Identidade é algo que veio depois. Bertillon, para registrar a identidade fiel do modelo, buscava a semelhança

exata em que não se podia perder de vista, no *portrait* feito, do modelo representado. Esse não era o caso dos *portraits* de ateliês em que se buscava ou a semelhança íntima, ou semelhança moral, enfim, a semelhança que surgia como uma interpretação dos fotógrafos, como uma idealização do eu do modelo posado ali à sua frente. Busca-se a semelhança, mas não se almejava a exatidão, a cópia. A fidelidade da representação ao modelo passava mais pela criação que pela reprodução fiel. O que, então, se pensava ser reprodução fiel, era simplesmente uma concepção de representatividade. E os *portraits* de Disdéri transmitem bem isso que a extensa produção dos fotógrafos do século XIX só vem a comprovar. Se semelhança não seria necessariamente identidade, o que ocorria nas sessões de fotos era mais a perda do que a demarcação de uma identidade própria do retratado. Sagne⁸⁵ comenta que:

Au défilé incessant des clients succède une foule de portraits banalisés à l'extrême, vides de toute existence. C'est paradoxalement à l'instant même où ils accèdent à la représentation que les individus perdent leur identité. Les contraintes, les conventions enferment la pratique photographique dans des codes ; l'identification aux valeurs dominantes de la société annule la personnalité, engendre la répétition, l'anonymat. Les individus se reproduisent, identiques les uns les autres. A cette dépossession, à ce vide – Marcellin parle de « fantômes photographiques » - le praticien doit suppléer en imposant autoritairement sa présence, sa griffe. L'existence de l'être passe par la caution que l'on accorde à l'image ; et cette clef, suprême pouvoir, seul le photographe la détient. (Sagne, 1986, p. 286)

Visto assim, a sessão de pose passa a ser um momento de repetição, de reprodução extensiva de uma maneira de representar. Como esse modelo passou a ser a via de regra dos profissionais, ficava difícil diferenciá-los, mas os profissionais buscavam a todo instante deixar sua marca, pois ela seria o distintivo necessário para avalizar a produção. Nesse aspecto, a assinatura gigante de Nadar em vermelho diante de seu atelier (foto 5) tinha como função se diferenciar da massa. Não se ia ao fotógrafo, ia-se ao ateliê de Nadar, ou de Disdéri: “o prestígio do fotógrafo oferece realidade à imagem. Seu brilho, sua glória soam como uma miríade de estrelas sobre os indivíduos que passaram diante suas objetivas. Eles se tornaram os grandes criadores de uma multidão de anônimos”. (Sagne, 1986, p. 286)

⁸⁵Sagne parece seguro do valor referencial de fotografia e apóia toda sua argumentação nesse conceito.



Foto 5

Disdéri soube bem tirar partido desse sentimento de anonimato que acaba por prevalecer ao olharmos o produto de seu trabalho. Graças ao mesmo, diante de sua coleção temos a sensação de leveza, de fantasia e sonho, de descompromisso com a singularidade, apesar do forte apelo cênico burguês, implicitamente demarcado. Toda a sua percepção cênica ao abordar os indivíduos conduz à composição teatral, que nos coloca a cada momento diante de um personagem diferente. As sensações suscitadas pelas fotos de Disdéri é que quebram a possível monotonia do conjunto, garantindo surpresas durante o exame da coleção.

7.3

Aproximação ao acervo de Disdéri e o *portrait* como teatro

O interesse pela produção de Disdéri e a aproximação com a mesma, surgiram para mim de duas maneiras: através da experiência de manusear e ver as imagens de seu acervo em quantidade, na Biblioteca Nacional Francesa, e ao me

surpreender com o silêncio em torno de sua obra. Após ser convencida por André Gunthert, meu orientador na França, de que “Disdéri poderia me trazer supresas”, dediquei-me à pesquisa sobre ele. A raridade de publicações a seu respeito, chamou-me a atenção, além do fato de encontrar um livro rico em detalhes e precisão mas escrito em inglês, de autoria de uma americana, Anne MacCauley.

A célebre coleção francesa “PhotoPoche”, editada pelo Centre National de la Photographie, dedicada a publicar os mais importantes fotógrafos do mundo, não destina nenhum exemplar a Disdéri. Félix Nadar é o número um da coleção, que contempla ainda Henri Cartier- Bresson, Eugène Atget, Walker Evans, Josef Sudek e até o fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado. De um modo geral, obtemos informações sobre Disdéri em livros sobre a história da fotografia, coletâneas de textos fotográficos, em que trechos do *Ensaio da Arte da Fotografia* são divulgados, mas quase sempre a referência a ele se esgota nas informações sobre a invenção do *portrait carte-de-visite*.

Em termos atuais, foi lançada em 2003 a edição comentada, com prefácio de Fabrice Masurel do *Essai sur l'art de la photographie*. O prefaciador comenta sobre o caráter ficcional do *portrait*, fala da relação da pintura com a fotografia, da fotografia sobretudo o *portrait*, com o teatro e da tentativa de Barthes, entre outros, de justamente romper com essa herança do olhar para a fotografia a partir da pintura. Se Disdéri foi pintor antes de ser fotógrafo, também trabalhou como ator no teatro. E, mesmo que seu ensaio demonstre seu conhecimento e sua proximidade da pintura, deixa clara sua concepção cênica e teatral.

Justamente, por terem sido milimetricamente compostas, as fotos de Disdéri guardam entre si um sentimento de *dèjà vu* assegurado pela utilização do mesmo cenário, mobiliário e objetos. Vê-se uma imagem com olhar impregnado de outra e essa sensação se reproduz ao infinito. Por fim, após termos olhado incasavelmente centenas delas, parece que vimos uma só. Integrantes de uma mesma concepção do ver, elas parecem adquirir autonomia e a marca acentuada do estilo do fotógrafo lhes permite essa liberdade de sentido.

Ao falar sobre o período primitivo da fotografia, Waldemar George, crítico francês da corrente surrealista, elogia as primeiras fotografias como fenômeno social que nos “restitue uma época, não porque registra os acontecimentos, a moda, os tipos humanos, os aspectos exteriores da vida, mas porque entrega a chave íntima dos sonhos, porque ela representa a atitude de um meio, de uma raça

ou de uma geração, ou mesmo de uma tribo exótica.” Ele as comparava aos mosaicos bizantinos e aos pavimentos romanos, na sua ausência de realidade e seu senso oculto”⁸⁶. (McCauley, 2005, p. 64) Ao invés de documentar, elas sugeriam uma época. Fazendo uso das observações de Waldemar George, para analisar a produção de Disdéri: ao entregar a chave íntima dos sonhos, a fotografia não obriga a entrar em contato com o referente, o indicial, mas desvincula-se do peso de documentar e libera a imagem para outras interpretações.

É curioso ressaltar que meu olhar diante do acervo de Disdéri foi completamente desprezioso e instintivo. Por ter pouco conhecimento de sua obra, não tinha muitas expectativas em relação às fotografias de sua autoria. Talvez por não ser historiadora da fotografia, não ser francesa e me permitir esperar o que o arquivo dele poderia me trazer, sem me antecipar em escolher o que ver, consegui que a “experiência do ver,” me indicasse uma outra maneira de considerar o acervo.

Só percebi essa estratégia *a posteriori*, ao retornar ao Brasil. Enquanto estava lá, minhas auto-avaliações, ora considerava-me *naïve*, imersa num acervo estrangeiro desconhecido, sem dominar a prática da pesquisa necessária para lidar com ele. Ao mesmo tempo, em outros momentos, sentia-me livre exatamente por não dominar todos os códigos necessários. Permiti-me inventar um critério próprio de acesso e uma metodologia para examinar o material. Na verdade, tenho experiência e alguma prática em lidar com arquivos fotográficos em decorrência da minha vida profissional como editora de fotografia da Encyclopaedia Britannica do Brasil e de dois bancos de imagens cariocas. Apesar de tratar-se de situação completamente diferentes, estava diante de um arquivo de fotos. Nesse caso, não era a gestora, a organizadora, mas uma usuária e, como tal, deveria me submeter a uma ordem pré-estabelecida.

O fato de ser uma Biblioteca e não um museu permite que a BNF reúna um número muito grande de imagens englobando os mais diferentes critérios. O Departement de Estampes et de la photographie registra cerca de 15 milhões de imagens ligadas à pintura, escultura, biologia, arquitetura, fotografia entre outras.

⁸⁶ George faisait l'éloge des premières photographies en tant que phénomène social que « restitue une époque, non point parce qu'elle enregistre les événements, les modes, les types humaines, les aspects extérieurs de la vie, mais parce qu'elle livre la clef intime des songes, parce qu'elle représente l'attitude d'un milieu, d'une race ou d'une génération » ou même d'une tribu exotique ». Il les comparait aux mosaïques byzantines et aux pavements romains, dans leur absence de réalité e leur sens occulte.

A classificação do acervo é feita inicialmente por letras, sendo que EP é fotografia e N, *portraits* em todos os suportes. Felizmente, na França, desde 1851, através da aplicação da Lei do “*Depôt legal*” de toda fotografia impressa para venda ao público, uma cópia deveria ser enviada ao arquivo público para ser arquivada. Por isso, a instituição conserva milhões de *cartes de visite*.

De Disdéri, vi, na BNF, *portraits* isolados, *cartes de visite* não identificadas e individuais, charges, artigos de jornal assinados por ele, bem como sobre ele. As fotos dele são descritas muitas vezes como “tirages avant découpage en épreuves format carte de visite”, ou seja tiragens antes de serem recortadas em provas no formato *carte de visite*. Isso significa ver várias poses de uma mesma pessoa numa única folha. Os tamanhos das folhas são variados. Algumas das fotos são identificadas por expressões como: homem e mulher posando isoladamente; busto de mulher jovem; homem lendo com um mapa-mundi a seus pés; homem de pé com bengala e chapéu; homem de cabeça descoberta sentado e em pé; homem com pequeno cachorro; jovem homem com bigode; homem sentado sozinho e com um amigo; magistrado, ator.

As fotos de Disdéri favorecem a descrição e o reconhecimento rápido em função das poses, dos tipos produzidos, das cenas sugeridas. Tive acesso a fotos identificadas pelos nomes dos modelos, mas se também não estivessem, não mudaria muito o modo de ver. A grande coleção que, à época da minha estada na França, ainda não estava totalmente classificada, era variada, contendo fotos de boa parte da aristocracia francesa do século XIX. Adormecidos nas caixas de cor marrom, descansam condes, condessas, duques, duquesas e príncipes, como também anônimos ilustres, pois, segundo Anne McCauley, esse acervo de Disdéri ainda se restringia à época de registro de elite. Depois de 1870 foi que seu ateliê recebeu mais pessoas oriundas da própria burguesia e até de camadas mais populares.

De um modo geral, as fotos do século XIX, não são facilmente acessíveis. O primeiro álbum de Disdéri que vi, o mais acessível tanto para a manipulação quanto para a reprodução foi “Album d’atelier: portraits format cartes de visite entre 1852 et 1871”. Esse álbum é composto por 204 fotografias de formatos diversos. Não pude manipulá-lo pois já estava microfilmado, portanto, nesse caso, proibida a manipulação. Faz uma diferença muito grande ver fotos a partir do microfilme e não da própria cópia fotográfica. Em compensação, tornou-me

possível fazer cópias e são algumas dessas imagens que apresento aqui com as impressões do que vi. Mais à frente, irei comentar as fotos originais a que pude ter acesso, mas que não me foi possível reproduzir.

7.4

Os *portraits* de Disdéri

Dessas 204 fotos do *album d'atelier*, algumas contem números abaixo da imagem, o que remeteria a uma identificação presente em outra lista. Outras não são identificadas por nenhum rótulo. Optei por ver fotos sem saber quem eram as pessoas retratadas. O fundo infinito utilizado por Disdéri é quase sempre cinza. A luz é sempre homogênea, difusa, sem claro-escuro ou contrastes acentuados. Há uma certa frequência de poses de leitura: alguns lêem livros, outros olham o próprio álbum do fotógrafo, cada página com oito imagens formato *carte de visite*, o que é bem perceptível como nas duas fotos que se seguem.



Foto 6



Foto 7

Os modelos de Disdéri estão de uma maneira geral quase sempre envolvidos pelo *décor* do ambiente e raramente posam sem a presença de objetos. Estão, muitas vezes, em pé, e em quase todos as imagens, são retratados de corpo inteiro. Raramente se observa a escolha de enquadramento com corte no rosto ou no joelho. Na maioria das imagens, as pessoas estão envolvidas com alguma atividade dentro do próprio quadro, seja a de olhar fotos, como nas duas imagens precedentes, ou de sugerir a leitura de um livro, como nas fotos seguintes. As pessoas são clicadas sempre em pose, transmitindo a idéia de que estão “dentro” da pose”, ou seja, vivenciando um tempo pleno no espaço.

O homem que posa olhando um livro não parece ser necessariamente um escritor, ou um sábio, só por estar acompanhado de livros. O livro é um ícone de valor e induz à percepção de um determinado tipo de caráter da personagem. Essa dubiedade é interessante porque permite a sugestão e evoca um certo descompromisso com a identidade, traços da produção de Disdéri.



Foto 8

Como estas fotos já estavam coladas no papel duro que compõe uma moldura, presume-se que foram aquelas escolhidas pelos clientes. Elas são únicas em sua maioria, mas há casos em que foram encontradas mais de uma imagem de

uma mesma pessoa, como o da jovem apresentada abaixo. É interessante observar que, quando dispomos de mais de um registro, já conseguimos intuir a personalidade da pessoa fotografada. Perguntamo-nos se ela conseguiu se mostrar de maneira diferenciada diante da câmera, ou se repete em todas as cenas. Julgamos ainda qual foto seria a melhor, ou o que cada uma teria de semelhante, podendo atribuir um caráter ao modelo. Ou, por outro lado, que expressões poderiam diferenciar por completo a mesma pessoa retratada. A moça fotografada (foto 9,10 e 11) transmite um certo mal estar à imagem. Parece tímida demais ou insossa e sua expressão peculiar, captada naquele momento, demonstra um recato, uma certa infelicidade indiferente. Em nenhum dos três registros ela olha para a câmera. Parece sempre estar procurando o que ver, seguindo as ordens do fotógrafo. Não demonstra estar nem um pouco à vontade em nenhuma das três poses e tudo lhe parece resultar enfadonho.



Foto 9



Foto 10



Foto 11

Ao ver muitas imagens pode-se observar não só a reincidência das poses dos modelos, como a repetição do mobiliário utilizado, dos acessórios, dos objetos decorativos e a partir deles estabelecer um relação entre as imagens, O período de produção, as preferências. Nesse álbum, a cortina parece cinza em algumas imagens e preta em outras, o tecido indica um tafetá de seda, pelo caimento. Há uma mesa redonda coberta com o mesmo tecido em alguns *portraits*, como o tapete também estampado é visto na maioria das imagens. Pelo fato de raramente os modelos olharem para a câmera, subentende-se que estão absorvidos por seu próprio mundo individual que o espectador pode espreitar. A sensação da teatralização do ambiente é predominante. Olhar para esses *portraits* de Disdéri é como se estivéssemos sentados num teatro, esperando o descortinar da cena. Aberta a cortina, deparamo-nos com um quadro vivo.

Foi Peter Brook quem disse: “pode-se tomar não importa que espaço vazio e o considerá-lo de cena. Alguém que atravessasse esse espaço vazio, enquanto outro alguém o observa, é o suficiente para que o ato teatral seja iniciado⁸⁷”. (Brook, *Essais*, p. 25) O momento da foto é como uma cena teatral. No ateliê, o vazio da

⁸⁷Je peux prendre n'importe quel espace vide et l'appeler une scène. Quelqu'un traverse cet espace vide pendant que quelqu'un d'autre l'observe, et c'est suffisant pour que l'acte théâtral soit amorcé.

cena esta ali à espera do protagonista e basta que o modelo se coloque diante da objetiva do fotógrafo e seja observado e retratado por ele para que o teatro se instale. A fotografia de Disdéri é marcada pela teatralização e, mesmo no *Ensaio sobre a arte da fotografia*, é marcante seu olhar de concepção do *portrait* tirando partido da pintura, como método, mas utilizando da linguagem do teatro para conceber o ritual da fotografia. Ele se refere ao momento anterior à foto, de preparação da pose, etc, como cena. Denomina o que será fotografado como um espetáculo e nomeia o modelo como personagem. Ao mesmo tempo, ressalta que o fotógrafo deve bem conhecer seu modelo e ter uma idéia bem neutra do caráter do personagem que vai “colocar em cena”.

“Dans la variété infinie des scènes qui s’offrent à ses yeux, il choisira de préférence les plus simples et celles qui se renouvelant souvent avec les mêmes traits, peuvent être facilement étudiées et reproduites sous leur meilleur aspect ». (Disdéri, 2003, p. 95) A aproximação da *mis-en-scène* do *portrait* fotográfico à do teatro é recorrente no texto de muitos fotógrafos. Mayer e Pierson, nos respectivos manuais, comentam:

Un atelier photographique est aujourd’hui un monde industriel des plus curieux...il est aussi machiné que le sous-sol d’un théâtre. Des écrans mobiles obéissent à d’invisibles ressorts, mesurent la lumière et modifient la composition de ses rayons suivant le besoin des opérations. Dans les vastes terrasses couvertes où pose le modèle, des toiles de tous les tons glissent dans leurs rainures et viennent former le fond du tableau. (In Sagne, 1986, p. 198)

Muitas vezes, o mobiliário do ateliê do fotógrafo lembra os da decoração do palco. Mesas, cadeiras, tapetes, balaustradas, cortinas, colunas, tudo o que Walter Benjamin, por seu lado, deprecia na *Pequena Historia da Fotografia*. Todo o cenário necessário para a encenação burguesa está lá presente nas fotos de Disdéri, o que acaba por transformar os ateliês em verdadeiros santuários da representação. “O lugar onde se fabricam os duplos, as identidades é parecido com uma arena, uma mesa de jogo, um círculo mágico, um templo, a cena, uma tela, o tribunal. Enfim, todos os lugares consagrados, separados, vedados, santificados”. (Sagne, 1986, p. 205)

Disdéri se orgulhava de ter o maior ateliê da Europa, como já dito no capítulo 3 e seu santuário sagrado da pose permite que desfilem, por lá, das mais ilustres personalidades aos mais corriqueiros anônimos. A relação com o teatro é

fundamental para se rever as fotos de Disdéri. Imaginando-nos diante de um palco, distinguimos que, a cada momento, uma pessoa vai ensaiar uma performance, o que nos permite desfrutar com leveza das imagens registradas pelo fotógrafo. Nas seis fotos que se seguem há uma cadeira de veludo escuro com franja, reconhecível em uma enorme quantidade de fotografias. Ela exerce um fascínio à parte tornando-se elemento signo das fotos. Sugere conforto e elegância. A partir desses registros, podem-se imaginar cenas em que os modelos desenvolviam uma performance em torno da cadeira e é impressionante como cada uma das mulheres convidadas dá um uma função diferenciada à cadeira. E, ao mesmo tempo, a destaca do restante do cenário. Nenhuma delas conseguiu inibir o poder da cadeira ou se tornar mais importante do que ela.



Foto 12



Foto 13



Foto 14



Foto 15



Foto 16



Foto 17

Do mesmo modo que a cadeira vira personagem quase com a mesma importância das modelos, em outra seqüência de fotos, o objeto emblemático é a cartola.



Foto 18



Foto 19



Foto 20

Há uma grande diferença também quando o modelo olha para a câmera. O olhar para o espectador é um grande provocador, é o que estimula ou inibe a encenação. Quando o modelo nos olha, fatalmente cria uma cumplicidade conosco

e, assim, sugere um clima de intimidade. Disdéri, quando solicitava o olhar frontal do modelo, ou quando registrava sem décor conseguia uma densidade psicológica à maneira de Nadar. Mas ele deixa evidente que essa não era sua escolha. No entanto, mesmo percorrendo essas imagens no microfilme, o que para mim permitiu uma sensação de imagem em movimento, consegui apreender o meio-termo de representação ao qual se refere Disdéri.

Mesmo diante das poses e do cenário repetido, cada pessoa retratada consegue expressar algo singular. Não ao ponto de ocupar com isso toda a significação da imagem. Eles ainda deixam espaço para que seus semblantes não absorvam por inteiro os olhos do espectador. Sempre há no conjunto da imagem uma pista, um traço do indivíduo/personagem ali representado. Eles ocupam o espaço vazio da cena com algo próprio de cada um. As duas fotos que se seguem demonstram bem isso.



Foto 21



Foto 22

A mulher de vestido preto em pé com a mão direita apoiada nos livros tem uma carga dramática pessoal muito forte. Ela está totalmente imersa na pose, assim como a senhora que se apresenta com a mão no queixo. Torna-se difícil passar por elas como pela seqüência das modelos que se apóiam na cadeira de

veludo. Essas duas últimas mulheres nos conduzem a um olhar mais atento à singularidade, mais próximo ao papel que elas encarnam.

Os registros de Napoleão III também são regidos por esse traço particular da intimidade. Durante muito tempo Disdéri foi o fotógrafo do Imperador e da aristocracia não só francesa, mas também inglesa. Disdéri realizou dois albuns dos palácios da monarquia inglesa, como ainda foi o primeiro a fotografar o Palácio de Versailles na França. Os *portraits* de Napoleão III são bastante singulares, plenos de personalidade. Se comparados com os que foram tirados por Le Gray, os de Disdéri são reconhecíveis quase que imediatamente pelo cenário e pela sua composição. O Napoleão III de Le Gray está bem próximo do estilo de Nadar, só não se daria a este a autoria, pois sabemos que ele não se dava politicamente com o imperador e já tinha-se recusado publicamente a apertar a sua mão.



Foto 23

De acordo com as memórias de Nadar, em *Quand j'étais photographe*, houve um episódio envolvendo Napoleão III e Disdéri que foi o decisivo para assegurar a fama e atrair clientela para Disdéri. Por uma circunstância do acaso, Napoleão III partia para a Itália com seu exército em 1859 e, antes de deixar a cidade parou diante do estabelecimento de Disdéri para ser fotografado por ele,

enquanto seus soldados o aguardavam em fila e com armas na mão. Após realizada a foto, o mundo inteiro ficou conhecendo o fotógrafo e sua clientela aumentou consideravelmente:

Une circonstance singulièrement inattendue, exceptionnelle (Disdéri dut prononcer: “exclusive!!!...”), vint un jour donner la suprême poussé à cette vogue déjà inouïe : Napoléon III, passant en toute pompe le long des boulevards à la tête du corps d’Armée qui partait pour l’Italie, s’arrêta court devant l’établissement de Disdéri pour s’y faire photographe (ce seul trait n’était-il pas déjà plus ressemblant au modèle que sa photographie elle-même ?), et derrière lui l’armée entière, les rangs massés sur place, l’arme au bras, attendit que le photographe eût fait le cliché de l’Empereur....Sur ce coup, l’enthousiasme pour Disdéri devint du délire. L’univers entier connut son nom et le chemin de sa maison.(Nadar, 1998, p. 99)

Esse fato é muito citado por historiadores da fotografia, é comentado por Gisele Freund a partir da autobiografia de Nadar, em *Photographie et société*, mas Anne McCauley afirma que não é confirmado pelos dados biográficos de Napoleão III. Ela argumenta que a rota de Napoleão naquele dia não incluía a região onde o ateliê de Disdéri estava instalado e a há registros de que o Imperador tenha deixado Paris às seis horas da tarde, portanto numa hora impossível devido à pouca luminosidade, fazer um *portrait*. McCauley comenta que há registros que podem comprovar o encontro de Disdéri com o Imperador em 1856 e não em 1859. Esse fato é interessante pois a autobiografia de Nadar, escrita com muita distância dos acontecimentos, é permeada de fatos imprecisos. Mas, ao mesmo tempo, a partir de sua narração, há vários acontecimentos que vão sendo repetidos sem comprovação. Isso contribui para dar uma atmosfera lendária a algumas histórias. Nesse caso de Disdéri, em especial, contribuiu para uma visão de sua carreira como a de homem de negócios com larga influência nas altas rodas políticas.

Em suas memórias, Nadar se refere a Disdéri como um vilão industrial que, com sua invenção da *carte de visite* provocou a falência de muitos profissionais até então considerados artistas. Gustave Le Gray foi um deles. Vou reproduzir o texto de Nadar pois ele tem um tom narrativo muito peculiar, que vale a pena sentir:

Puis, coup décisif pour Le Gray, l’apparition de Disdéri et de la carte de visite qui donnait pour quelque vingt francs douze portraits quand on avait payé jusque là cinquante ou cent francs pour un seul. Ce fut la déroute. Il fallait se soumettre, c’est-à-dire suivre le mouvement, ou se démettre. La préoccupation

d'art surtout avit poussé Le Gray vers la photographie ; il ne put se résigner à changer son atelier en usine : il renonça . (Nadar, 1998, p. 94)

Nadar fala de Disdéri sobretudo como um homem de negócios, bem sucedido no mundo fotográfico e fora dele, que depois perdeu toda a fortuna e morreu surdo, cego e pobre em um asilo perto de Nice. Ele conta que um certo talento intuitivo empurrou Disdéri em direção a porta que a fotografia acabara de abrir a todos os *nonclassés*:

D'origine évidemment plus que modeste, privé de l'instruction élémentaire et même de la première éducation, ignorant jusqu'aux formes banales dont la convention indique et impose l'usage, d'autant plus important et tranchant dans son allure, personnellement en somme très peu attractif, répulsif même – mais d'une intelligence pratique réelle, servi par des dons naturels spéciaux, actif et rapide comme personne, imperturbable en une foi qui ne doutait de rien ni surtout de lui, il eût tout aussi bien, avec le même aplomb, la même certitude, la même verbosité spécifique et très probablement le même succès, fabriqué et surtout débité tout autre genre d'article et joué de tous autres publics. (...) Le succès alors réellement extraordinaire de Disdéri fut légitimement dû à son ingénieuse idée de la carte de visite. Son flair d'industriel avait senti juste et au moment précis. Disdéri venait de créer une véritable mode qu'allait engouer d'un coup le monde entier.(..) Il popularisait définitivement la photographie. Enfin, il faut reconnaître que nombre de ces petites images improvisées avec une rapidité prestigieuse devant le défilé sans fin de la clientèle ne manquaient ni d'un certain goût ni de charme. (Nadar, 1998, p. 98, 99)

É curioso que Nadar reconhece o talento de Disdéri, mas deixa perceber que ignora a preocupação de Disdéri diante da concepção artística da fotografia produzida por ele. Nadar diz que “é preciso reconhecer que muitas de suas pequenas imagens são improvisadas”, no entanto, depois da leitura do *Ensaio sobre a arte da fotografia* de Disdéri, o trabalho do fotógrafo não tem o menor traço de improviso. Toda a sessão de pose parece milimetricamente pensada e arquitetada. Se Disdéri utilizava a intuição para buscar a melhor fisionomia e a pose adequada aos seus modelos, designar suas fotografias como improvisadas, a meu ver, é fazer restrições ao seu talento ou desmerecer suas qualidades.

O lugar de fotógrafo comercial que Disdéri ocupou na história da fotografia também é reforçado por Gisele Freund, cuja tese de doutorado originou o livro *Photographie et société*. Não só Freund comenta sobre o trabalho de Disdéri tomando como fonte a autobiografia de Nadar, como este lhe serve para complexificar sua compreensão da fotografia como produto da ascensão da burguesia republicana em resposta à industrialização. Ela se interessa pela

fotografia como produto e agente social. Torna-se importante ressaltar a inclusão do auto-retrato de Disdéri, cuja legenda diz: “un photographe commercial: Disdéri⁸⁸ (autoportrait)”.

7.5

O impacto das oito imagens

O fato de Disdéri ter sido um fotógrafo comercial prolífero, cuja produção foi uma das mais extensas do século XIX possibilitou a circulação pública de suas imagens e, assim, o arquivamento das mesmas em instituições. Mas o trabalho paralelo dos colecionadores acaba por desempenhar um papel também primordial para a preservação do patrimônio artístico desses profissionais. Além do álbum de ateliê, que pude analisar e de que fotocopiei as imagens mostradas neste capítulo, o mais determinante para minha pesquisa foi o contato com uma parte do acervo de Disdéri adquirido pela BNF em 1997, e até o fim da minha estada na França (maio 2006), em processo de classificação.

O surpreendente desse acervo, de acordo com Sylvie Aubenas, *conservateur en chef* do Département des Estampes et de la Photographie da BNF, é que, para um só ateliê, o conjunto, formado pelas imagens atribuídas a Disdéri e, características de sua marca fotográfica, e sem comparação, tanto pela quantidade quanto pela raridade do formato das fotografias. Ao invés de pequenas imagens coladas no cartão com a assinatura do fotógrafo, tal qual a *carte de visite* era vendida ao cliente, encontramos as pranchas com os *portraits* antes das fotos serem cortadas. O mais frequente são as pranchas com oito *portraits*, mas há folhas com seis e até quatro imagens. No momento em que a fotografia era tirada, muitos *portraits* eram justapostos sobre o mesmo negativo, constituindo um mosaico, semelhante ao *photomaton*.

⁸⁸Esse auto-retrato de Disdéri é mostrado no capítulo 2 desta tese.



Foto 24

Essas pranchas inteiras eram raríssimas antes da descoberta desse fundo, a própria, a BNF possuía um número reduzido delas. A riqueza dessas prachas consiste na possibilidade de reconstituir toda a sessão de pose em sua plenitude e de situar cada uma das imagens em um contexto preciso. Essa leitura sequencial permite o surgimento de muitos aspectos insuspeitados da fotografia. A partir da visão plural, pode-se duvidar da imagem única, que nem sempre é representativa de um conjunto. Essas pranchas mudam todo um sistema de ver, interpretar e avaliar a fotografia de Disderi.

As milhares de imagens de Disdéri foram ainda mais importantes para mim pois através delas pude “acompanhar” uma sessão de pose na sua seqüência de posições e gestos de sua realização. Só o modelo está registrado na imagem, mas podemos sentir o rastro do fotógrafo, sua marca. Ao vermos um número grande de fotos, a ausência física dele vai se tornando cada vez mais acentuada, ao ponto de fazer-se cada vez mais presente como espectro, fantasma. O estilo dele, a maneira de trabalhar está sugerida em todas as fotos. Considero indispensável ressaltar esta sensação pois, como manuseei arquivos de Nadar e Disdéri, pude observar o impacto que a natureza do suporte produz sobre o observador. Não só pensei no referente da fotografia, o que estava representado lá, mas, em se tratando de arquivo, e de material inédito, percebi que era pertinente evocar,

através dos vestígios, deixados no suporte da imagem, a relação do modelo representado com o operador da representação.

As fotos de Nadar eram, em sua maioria, únicas. Quando havia mais de uma imagem de uma mesma pessoa fotografada, como no caso das fotos de Baudelaire, Sarah Bernhardt, George Sand, Charles Philipon, entre muitos outros⁸⁹. Raramente vi em sequência, as provas de ateliê como são chamadas. O formato preferido por Nadar era o de 18x24 e ele só começou a trabalhar com *carte de visite* mais tarde. No que tange às fotos de seu filho Paul, responsável pelo atelier de 1885 até sua morte, tive acesso às pranchas, mas a em número bem reduzido, incomparável à quantidade disponível de Disdéri.

Olhando-se imagens únicas não se mergulha tão profundamente no rastro das interpretações e ações do fotógrafo antes da imagem ser realizada. O acervo de Disdéri, recém adquirido pela BNF, vai proporcionar ainda pesquisas com as mais variadas abordagens, todas determinantes para permitir um novo olhar sobre a obra do fotógrafo. A professora americana Anne McCauley, autora do estudo muitas vezes citado nesta tese, só teve acesso a esse material, quando já estava finalizando seu trabalho tendo incluído, aí, algumas das fotos a que me refiro. A pesquisadora americana pôde consultar o arquivo antes de ele ser leiloado e vendido a quatro instituições francesas, entre elas, a Bibliothèque Nationale e, com isso, separado e alterado.

O acervo total, antes de ser leiloado, era composto por 91 albuns, contendo mais de doze mil pranchas. Esses albuns foram identificados pelo colecionador por temas escolhidos de acordo com o meio a que pertenciam os retratados. A intenção do proprietário era constituir, através das fotos do ateliê de Disdéri, albuns temáticos sobre a sociedade do Segundo Império. Dessa maneira, o arconte Maurice Levert consagrou 40 albuns a personagens do “*Monde*”; dois, ao “*Demi-monde*”, dois também a “*Gens de lettres*”; seis à “*Mode*”; seis aos “*Russes*”, etc. Paralelamente às imagens, foi conservado ainda um registro comercial, um tipo de agenda, com informações dos clientes por ordem cronológica, correspondente a cada letra do alfabeto de acordo com a inicial do sobrenome. Esse registro se estende de setembro de 1857 a fevereiro de 1865 e contém cerca de 50 mil referências, com nome do cliente e data da realização da foto.

⁸⁹Cito esses pois são os que estão em análise nesta tese.

O colecionador que adquiriu as fotos do ateliê de Disdéri criou, com seus albuns, uma outra classificação e com ela grande parte das pessoas retratadas estão identificadas. A BNF arrematou no leilão os quarenta albuns chamados “Le Monde”, que continham *portraits* da alta sociedade francesa da época, os registros dos clientes e também os de negativos, juntamente com os dois álbuns consagrados a “Gens de lettres” e ainda duas caixas contendo cerca de doze mil pranchas avulsas formando um lote único. Após a aquisição, a classificação por ordem alfabética dos fotografados foi a escolhida pela instituição para organizar o lote de pranchas. No total, a BNF adquiriu em torno de 19 mil fotografias, o que representa mais de $\frac{3}{4}$ das pranchas colocadas à venda e 30 por cento da produção do ateliê de Disdéri.

Sylvie Aubenas descreve o estado das doze mil pranchas incorporadas ao acervo da Biblioteca, estavam amontoadas de maneira compacta, enroladas, dobradas, rasgadas, com necessidade urgente de restauração. Até abril de 2006, essas pranchas tinham sido organizadas e catalogadas até a letra M. Desta maneira, não tive acesso aos *portraits* de pessoas cujos sobrenomes se iniciassem pelas letras de N a Z. Como não estava interessada em identificar individualmente os modelos fotografados e sim vê-los como uma grande massa de anônimos, esse impedimento não me prejudicou. Com as fotos. Da letra A a M já dispunha de uma quantidade enorme de imagens que seria suficiente, naquele momento, para a minha pesquisa. Comecei pela letra A e, devido ao tempo que levava para ver cada caixa, fui intercalando a observação de conjuntos referentes a letras do princípio e do meio do alfabeto.

As caixas eram marrons, duras, grandes, de tamanho suficiente para que ai coubessem quatro pranchas, duas de cada lado, com jaquetas transparentes de modo que cada uma delas continha duas pranchas, colocadas sobre um papel branco A4, de um lado e de outro. Essas jaquetas eram presas por ganchos. Cada caixa continha quatro conjunto com 30 jaquetas, o que representa 60 pranchas (de um lado e de outro) para cada jaqueta. No total, então, cada caixa tinha em média 240 pranchas de oito imagens cada uma. Tive a oportunidade de manusear oito caixas, o que significa que vi quase duas mil pranchas. Jamais tinha imaginado um acontecimento desses. Quando se lida com o século XIX, a primeira realidade que se enfrenta é a da raridade das imagens. Por isso mesmo, poder ver essa

quantidade de imagens de Disdéri foi decisivo para transformar meus critérios avaliativos e deu nova orientação a meu raciocínio interpretativo.

Os modelos representados nas fotos são, na maior parte, desconhecidos do público e, segundo Aubenas, esses eram os clientes dos anos de glória do estúdio, época em que a *carte de visite* ainda não tinha saído do círculo da aristocracia. Ao contrário das fotos das celebridades, relativamente já divulgadas e conhecidas, devido à comercialização, essas imagens dos membros da alta sociedade francesa eram reservadas aos interesses particulares.

É interessante observar ainda que há uma grande variedade de estilos de *portraits*. Percebem-se através do mobiliário, da constituição da cena, dos objetos, as escolhas do fotógrafo em determinadas épocas. Encontra-se também uma gama de retratos em que esses objetos cênicos não são recorrentes. Sylvie Aubenas chama a atenção para isso: “Quanto mais jovens, ricos e titulados, eram os clientes, mais eles se divertiam dando de si uma imagem deslocada e se dedicavam a jogar com as convenções do *portrait* fotográfico, deixando em segundo plano os acessórios tradicionais como balaustradas, cortinas, poltronas, etc”⁹⁰. (Aubenas, 1997, p. 33)

Entre muitas surpresas, a Curadora chefe da BNF comenta sobre o *portrait* de Ernest Lacan, crítico do jornal *La Lumière* seu rosto era até então desconhecido. Lacan assinou alguns artigos elogiosos a Disdéri e foi fotografado (foto 25) apoiado em uma coluna, já a sua esposa, teve como cenário ora a coluna, ora provavelmente a mesma cadeira presente em fotos anteriores. Há também registro do crítico vestindo um grande casaco, lendo um livro e usando terno diferente.

⁹⁰Ces clients sont ceux de années de gloire du studio, de l'époque où la mode du portrait carte de visite n'est pas encore sortie du cercle de l'aristocratie. Plus les clients sont jeunes, riches et titrés, plus ils s'amuse à donner d'eux cette image décalée, à se jouer des conventions du portrait photographique, à prendre au second degré les accessoires traditionnels comme les balustrades, rideaux, fauteuils, etc.



Foto 25

Minhas impressões gerais sobre o acervo dizem respeito a meu olhar duplo de pesquisadora e também de fotógrafa. As pranchas de Disdéri deixam claros seus extensivos estudos sobre a pose. Se, hoje, diante de uma prova contato que reúne as imagens do negativo podemos acompanhar o trabalho do fotógrafo, observamos a busca da variedade nas várias fotos, através da alteração de roupa, de fundo, de lente e de planos. São muitos fatores a serem experimentados para que, posteriormente, possa se obter uma gama diferente de fotografias.

No caso de Disdéri, a variação se dava estritamente pela pose. Raramente movimentava a câmera, artifício difícil à época e não havia lentes intercambiáveis. A foto 25, da esposa de Lacan em que se observa a aproximação da câmera não é comum entre suas imagens. Pelas fotos, que pude ver, ele usava, para uma sequência de oito fotos, de duas a três poses iguais, o que, no final significa ver oito fotos, dentre as quais poder-se-iam escolher três. Em grande parte das fotos as pessoas foram registradas de corpo inteiro, que Disdéri acreditava ser a mais fidedigna forma de representação. Praticamente não há variação do figurino, as pessoas são retratadas com a mesma roupa e o fundo é variável entre cinza claro e escuro e a luz é uniforme. Eu me deparei com poucos fundos pintados, representando uma floresta no infinito que parecia mar ou rio juntamente com

colunas e monumentos gregos, foto datada de 1863. As datas de registros dos *portraits* oscilam entre 1859 a 1867.

Essas imagens espelham, entre outras especialidades, um verdadeiro estudo de comportamento através das poses obtidas. Os homens são fotografados nas mais variadas poses: lendo, segurando livro, folheando livro, segurando bengala, com a mão no relógio, olhando a hora, com a mão no chapéu, com a mão dentro do colete, entre um botão e outro, de braços cruzados, encostado na coluna, na cadeira, braço na mesa, mão no bolso da calça, calcando luvas, fumando. As crianças seguem as mesmas poses dos adultos, na maioria dos registros, mas também aparecem com bonecas, sentadas em cavalinho de madeira, carrinho de puxar.

Já as mulheres são registradas próximo às flores, algumas mostram seus decotes, xales, posam em pé, lateralmente, sentadas ou encostadas em cadeiras, balaustradas e colunas. Na representação feminina era bem comum que Disdéri fotografasse de maneira que a modelo ia girando e o fotógrafo ia registrando o seu *tour*. A mulher de frente, de perfil meio lateral e quase de costas, onde se poderia ver melhor seu vestido e seu corpo, sugestionando sensualidade através do decote, que permitia deixar o pescoço nu, até então única parte do corpo feminino normalmente descoberta.

O olhar para a câmera não é frequente, em geral, sugere direções bem definidas, para fora da cena, ou, no caso das mulheres, para o vestido, ou, em se tratando de realização de alguma cena específica, como a leitura, a pessoa fica imersa naquela pose. O décor é reconhecível pelas balaustradas e tapetes, produzindo o feito de sofisticação. Em termos de composição e enquadramento, o fotógrafo ora mantém o modelo num canto do quadro utilizando para tal o mobiliário e os objetos ou, então, destacá-lo em pé, ocupando toda a cena.

Nas fotos de casais, eles sempre parecem distantes fisicamente um do outro e, em muitas imagens, passam a sensação de que os homens são sempre poderosos, impositivos e as mulheres tristes ou entendiadas. As mulheres jovens são sempre as mais alegres e vivas. O casal, às vezes, posa de braços dados, em outras, a mulher lê para o marido ou vice-versa. E há mulheres que posam fazendo tricô.

Os modelos são solenes, distantes, duros. As mulheres, mesmo fotografadas sozinhas, parecem, em sua maioria, pouco à vontade diante da

câmera. Os homens não, exibem-se com mais naturalidade e, muitas vezes, parecem à vontade no decor. O ateliê é um local de passagem que ficou eternizado na imagem. Imagem para a qual todos se preparam e atendem a orientações. Apesar do apelo teatral, os modelos parecem ter dificuldade de se relacionar com o espaço proposto para a foto. Repetem as poses propostas, mas dão um pouco de si a elas. Através dessas inúmeras fotos, correspondentes a várias poses, podemos perceber doçura nos olhos, gestos definitivos, tédio, sonhos! As mulheres, muitas vezes, olham o vazio, são contemplativas, misteriosas, distantes. Todas praticamente tomam uma expressão introspectiva e parecem se incomodar em estarem sendo observadas, fotografadas. A sensação, que tive, é de que elas não ocupam os espaços, só passam incomodamente por eles, loucas para que termine aquela sessão. Muda a pose, mas a expressão é a mesma.

Parece que os modelos chegam, armam-se na pose e não deixam nem o ar passar por eles. A distância entre as pessoas é evidente, raramente sentimos uma cumplicidade com elas, não há apelo íntimo. O que senti é que parece que modelo e fotógrafo nunca se encontram efetivamente. É interessante tirar partido dessa ausência de intimidade, de individualidade expressiva. Dando-nos conta de tal situação, podemos passar ligeiramente pelas fotos, sem vermos representado, aí, ninguém em especial. Como um filme, fica a atmosfera, o tom sépia marrom, o pequeno formato e a multiplicidade de imagens (oito por quadro).

Às vezes me cansava! Às vezes, meu próprio cansaço visual me instigava. Por que me canso diante dos *portraits* de Disderi? As pessoas parecem vir de um passado longínquo e não me sinto curiosa em conhecê-las. Ao contrário das fotos de Nadar que nos despertam para os indivíduos retratados. Mas volto às minhas reflexões sobre o meu cansaço. Aquelas fotos passaram pelo meu olhar e ficaram retidas naquela caixa. Elas só vivem ali, perenemente, à espera de que eu passe mais uma página e lhes dê vida através do meu olhar. A pose condiciona, paralisa, mas Disdéri produz, com seu desfile de tipos humanos, um efeito próximo ao nosso desejo de imagem, de autorepresentação. O que fica como impressão geral é que não sentimos o peso da individualidade de cada retratado, o décor e todo o restante da composição da cena lembram-nos a repetição a serviço não exclusivamente do modelo ou do fotógrafo, mas da própria representação, o que contribui para entrarmos em contato com a arte.

Visto pelo olhar contemporâneo de possibilidade de driblar a identidade a partir do retrato, os tipos de Disdéri, por registrarem menos carga pessoal e psicológica deliberadas, apesar de ele acreditar que sim, acabam por nos permitir sentir menos compromisso diante de suas imagens. Essa leveza transmuta a identidade impressa como marca pessoal no papel, em imagem vulnerável à nossa imaginação.

De volta ao Brasil e após olhar e examinar muitas vezes o material aqui estudado penso no que poderia ser o saldo mais importante deste trabalho. Acredito que o maior ganho foi a distância crítica em relação aos exemplos canonizados da fotografia do século XIX e a disponibilidade sensível para imprimir um outro olhar diante dos *portraits* de anônimos que os arquivos de Disdéri puderam me proporcionar.