1
O *portrait* fotográfico como objeto de estudo

Em meu interesse pela fotografia, reservo um espaço privilegiado para o gênero *portrait* fotográfico. Ao dedicar-me a criá-lo como fotógrafa, num momento muito especial, relativamente recente, de minha vida, passei a perceber nuances que, como espectadora, não notava por estarem obscurecidas pelo ato de "ver" a imagem, só se tornando evidente no processo de produzi-la. Ainda como espectadora, apreendia as características do gênero através da composição estética, da dimensão histórico-sociológica e de sua função identitária. Pela prática, como profissional, percebi a importância do embate travado entre fotógrafo e modelo. Uma vez que esse modelo, objeto de minha construção visual é um outro e, ao mesmo tempo, sujeito da tarefa, igual a mim. Esse outro também pode se identificar comigo, compartilhando dos mesmos valores, como também pode ser alguém completamente diferente.

Acho que esse encontro fotográfico não é nada mais que o encontro com o outro exatamente num momento em que ele está sendo observado, susceptível, assim, a julgamento e referência para uma concepção de imagem por parte do outro que o vê diretamente e dos outros espectadores, que o verão, virtualmente, na foto pronta. No mesmo momento, ele próprio se imagina vendo a si mesmo. É difícil estar sob a mira dos olhos de quem nos observa. Não temos espontaneidade para olhar o outro ou ser olhado por muito tempo sem constrangimento. E, mais ainda, é difícil encontrar o outro em silêncio, estar diante dele, explicar para ele o que não sabemos nem para nós mesmos.

Encontrar o outro (diferente ou semelhante) para mim é algo que me põe pouco à vontade, beira até o desconfortável, em alguns casos. Paralelamente, é uma situação de idealizações ou de preconceitos e medo, mas também de ousadia temerária, de timidez, ou sedução. Acho que é esse o meu assunto, pois essa relação de alteridade é sempre um grande desafio na minha vida e uma questão que proponho a mim mesma. E resolvi falar dela a partir da fotografia.

Decidi fazer mestrado e minha dissertação, intitulada *Por parte de mãe: reflexões (auto) biográficas,* defendida em 2003, foi o embrião para algumas

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0310631/CA

temáticas da pesquisa que acabei desenvolvendo no doutorado. Questões surgidas a partir da relação entre biografia, texto e foto, bem como a maneira de abordagem da obra biográfica e autobiográfica, foram importantes para que eu delimitasse o meu assunto e terminasse me dedicando estritamente ao *portrait* fotográfico, sem necessariamente contrapô-lo em discussão direta com o texto escrito.

Após ingressar no doutorado, já tendo pesquisado, assistido a aulas no Brasil e na França, depois de iniciada no assunto e após muita reflexão sobre o tema, experimentei uma crise em relação ao objeto de estudo e tive uma percepção capaz de dirigir o foco da minha temática. Estava no metrô em Paris e, de repente, ocorreram-me idéias súbitas sobre minha pesquisa. Por ser constantemente movimentado e servir de transporte a tantas pessoas, o metrô é um bom local para se observar os outros. No trem, somos obrigados a permanecer, normalmente, por um bom tempo, ao lado de desconhecidos, em silêncio e sem olhar diretamente para ninguém. Preenchemos o espaço que ocupamos, deixando o outro ocupar o seu e com uma notória indiferença. Há a presença do corpo inteiro, mas normalmente detemo-nos nos rostos. Nesse dia, escrevi o que acredito ser uma justificativa e um modo de desenvolver este trabalho.

O texto redigido no trem pôde resumir um pouco minha experiência como fotógrafa, como espectadora, como pesquisadora e como “temporariamente” estrangeira. Na verdade, o fato de estar fora do país aguça nossos sentidos e vemo-nos e somos vistos de outra maneira. Escrevi ao percorrer o trajeto da linha 14, da estação Bibliothèque François Miterrand até à Gare de Lyon, onde fazia correspondência e tomava outro trem, o RER, destino Saint-Germain-en- Laye, e descia na estação Vésinet Centre, onde morava. O percurso total durava 40 minutos. Foi o tempo que levei para escrever, num forte impulso, um texto sobre as conseqüências do olhar a partir da observação do outro.

Escrevi a maior parte em francês, visto que começava a me sentir mais à vontade em relação à língua e a dominar, no idioma, a nomenclatura técnica sobre o assunto. Depois desse dia, dessa intuição súbita a experiência do trem me fez perceber e compreender muita coisa em relação ao ato de fotografar rostos (resultado ou não de conhecimento do outro) e ao ato de observar rostos fotografados (que pode significar a identidade e ao mesmo tempo uma forma não referencial) passei a encarar a minha pesquisa com uma nova abordagem. Já tinha

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0310631/CA

visto e lido muita coisa, e justo na ocasião tinha dado início sistemático à pesquisa das fotos originais do acervo dos fotógrafos Félix Nadar e Eugène Disdéri.

Decidi não inserir o texto integral na introdução desta tese por acreditar que ele diz respeito a reflexões surgidas no final do trabalho de pesquisa e absorção de informação. Mas a menção a ele é interessante aqui pois esta sensação de dispor subitamente de idéias que dão sentido, ou modificam seu olhar diante do seu trabalho foi determinante para a condução de tudo que será escrito. é preciso primeiro que o leitor acompanhe o desenrolar da tese para conseguir sentir o que foi escrito de forma abstrata e metafórica. Acho relevante comentar que o fundamental da minha experiência do metrô foi dar sentido á frase que de certa forma negava a minha concepção inicial do projeto: “a biografia é simplesmente um dos usos do *portrait*, não seu fim” Acreditava no início do trabalho que o *portrait*, no ato fotográfico, pudesse ser produzido com objetivo biográfico e assim justificava meu paralelo entre biografia e fotografia.

Na verdade, o escritor que se dedica a narrar a vida de uma determinada personalidade o faz com objetivo biográfico, mas um *portrait* fotográfico é realizado por motivos diversos. O fato da imagem fotográfica capturada representar o indivíduo ausente pode significar dar uma identidade virtual a ele, como pode simplesmente colaborar para que ele se transforme não na imagem de si mesmo, mas numa imagem autônoma que poderá ser liberada de seu referente e com isso, deixar de identificá-lo. Quando vivenciei isso, compreendi que a biografia com sua função de representar o indivíduo, no caso, a partir da imagem, é somente um dos usos do *portrait*. Uso este que pode estar implícito no ato de fotografar, ou não. Nem sempre se faz um *portrait* de alguém com intuito de que a foto seja produzida para representar a totalidade daquela pessoa. A fotografia pode ser feita pelo simples prazer da representação e nem sempre com o objetivo final de que aquela imagem corresponda exatamente a uma imagem única do modelo. Foi assim que a fotografia oitocentista leu e produziu o *portrait*, com esta busca da imagem única, que eles diziam biográfica.

Essa crença ainda permanece hoje, mas também, contemporaneamente o *portrait* pode vir a ser uma experimentação com uso biográfico ou não. Ao colocar-se diante da lente do fotógrafo, o modelo, nos dias de hoje, não está necessariamente em busca da foto que o resuma em uma imagem, mas deseja fornecer ao espectador que pode ser ele mesmo, ou amigos, ou o público, facetas

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0310631/CA

de si. Se a foto é guardada em álbum, divulgada em jornal, revista ou livro ou site, ou ainda se vai ser vista em separado, em conjunto por amigos ou pelo público, é a partir daí que ela pode ser considerada biográfica ou não.

A experiência do trem me trouxe essa reflexão. Foi um dia em que a noção identitária do *portrait* deu lugar a uma concepção não referencial e, com isso, permitiu-me uma sensação de vazio e liberdade. Depois disso, essas noções passaram a ser compartilhadas pelo meu olhar. Foi permeada por estas duas construções, do *portrait* como identidade e como ausência de referente, que desenvolvi o meu trabalho. E, colocando-me na posição de fotógrafa, perguntava-me: olhamos o outro como corpo ou como imagem? Conhecemos o outro e o fotografamos ou o produzimos pela fotografia? Por outro lado, diante da foto pronta, o observador vê o outro através do *portrait*? Ou a foto não é transitiva e ele fixa o olhar é na imagem?

As respostas ou as diversas abordagens dessas questões podem variar de uma época para outra, de um profissional para outro, de um espectador para outro e o que pretendia era, a partir da imagem, tentar investigar isso. Um adjetivo muito utilizado para tratar do *portrait* sem, contudo, levantar discussões é a intimidade. Ela parece pacificadora, tanto pode ser usada pelo fotógrafo e pelo modelo, quanto pelo espectador. Ela termina por criterizar um bom ou um mau *portrait*. Quando o retrato é bom costuma-se ouvir que o fotógrafo conseguiu captar a "intimidade do modelo", ou que o fotógrafo sabe "fotografar com intimidade". Isso para exprimir que ele "conhece" bem a pessoa retratada ou sabe produzi-lo no ato fotográfico com uma certa proximidade, proporcionando-lhe uma imagem intima.

Ou ainda, se o espectador vê o *portrait* de uma personagem famosa, ou célebre ou que por ventura goze da mais alta estima, ele vai olhar seu *portrait* com aproximação, ou seja "intimidade" e com isso vai observar detalhes que outro espectador não terá olhos para ver. Ou esse mesmo retrato para um espectador que não conheça a pessoa fotografada, pode ser olhado sem se relacionar com a imagem, sem criar uma "intimidade com a identidade registrada ali", mas pode sentir uma certa "intimidade" ao descobri-la por outro viés. Essa imagem pode provocar nele sensações inesperadas, ou mexer com um sentimento muito íntimo. Enfim, a intimidade é uma palavra freqüente quando se fala da apreensão do outro, seja através da imagem, ou do texto escrito. E tentei com esta tese mostrar

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0310631/CA

que ela é relativa e também está submetida a formas, padrões e códigos de se fotografar e de se ver o outro e a fotografia.

1.1
O mosaico

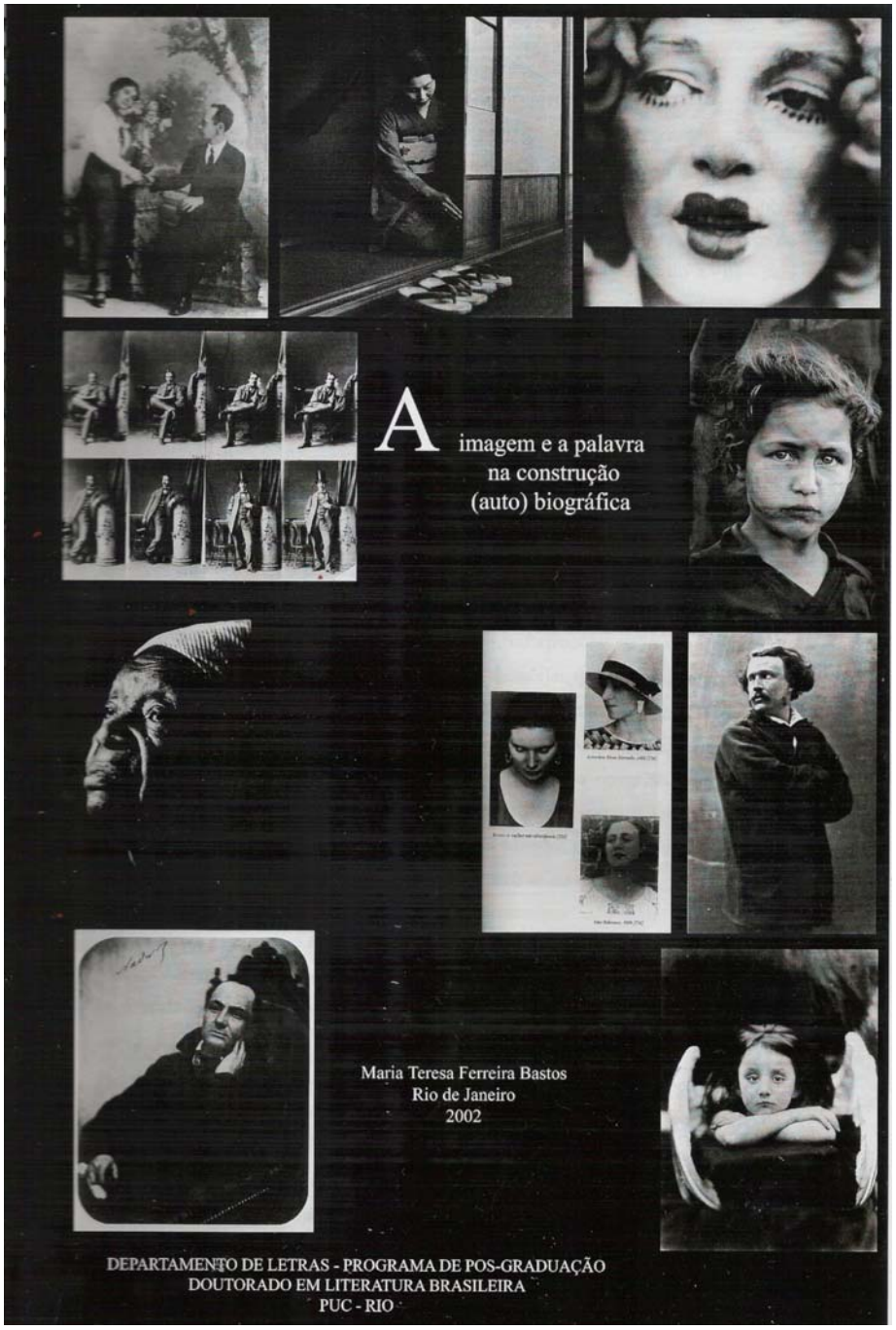

Foto 1

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0310631/CA

O que funcionou para mim como problemática do assunto foi a criação de um mosaico fotográfico (foto 1) que sugestionava muitas perguntas. Desde o inicio, à época ainda da apresentação do projeto de tese, o que me intrigava era a capacidade das imagens, registradas em épocas e circunstâncias as mais diversas, tornarem-se contemporâneas e vizinhas pelo fato de serem visualizadas numa mesma página. Foi brincando, como se fosse um jogo de mosaicos com fotografias de que gostava, que juntei várias fotografias numa mesa e esse jogo virou a capa do meu projeto de doutorado, que reproduzo aqui (Foto 1). A minha inquietação básica era: como uma página pode ser plácida e harmônica juntando retratos fotográficos tão dispares? Como podemos ver através da imagem uma mudança na maneira de representar o ser humano pela fotografia ao longo de um século e meio?

Era isso que queria investigar e na pequena coleção destaquei a foto do Baudelaire, clicado por Felix Nadar no século XIX; um senhor de negócios posando para Eugène Disdéri em uma de suas primeiras *cartes de visite* também no século XIX; uma criança com asas de anjo registrada pela fotógrafa inglesa Julia Cameron em 1872; um auto-retrato de Nadar; um registro em estúdio do casal de fotógrafos Tina Modotti e Edward Watson em 1924; uma sem-terra flagrada nos anos 90 por Sebastião Salgado no Brasil; uma japonesa registrada por Pierre Verger nos anos 70; um rosto do carnaval de autoria do artista brasileiro Arthur Omar e um perfil de Clementina de Jesus feito pela fotógrafa húngara, radicada no Brasil, Madalena Schwartz. Além de três *portrait*s de autoria de Tina Modotti feitos no México em 1930.

A foto de Baudelaire (foto 2) , intitulada *Charles Baudelaire au fauteuil* foi feita em 1855 bem no início da carreira de fotógrafo de Félix, em seu primeiro ateliê que era propriamente a sua casa, na Rue Saint Lazare 113, em Paris. Eles nutriam um pelo outro uma grande estima e uma verdadeira amizade, tendo se conhecido à época em que Nadar trabalhava como redator do *Journal du Dimanche*, em 1847 e se ocupava em fazer caricaturas acompanhadas de perfis biográficos de “Gens de Lettres”. Nadar fotografou Baudelaire muitas vezes e o retratado, apesar da ira inicial contra a fotografia presente em seu ensaio “O público moderno e a fotografia”, de 1859, rendeu-se à sedução do *portrait* e deixou-se retratar por muitos outros fotógrafos do século XIX. Numa carta destinada à sua mãe, antes do Natal de 1865, Baudelaire exprime o desejo de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0310631/CA

mandar-lhe fazer um *portrait*, na sua opinião: "*portrait* exato, mas com a imperfeição, a falta de nitidez do desenho".

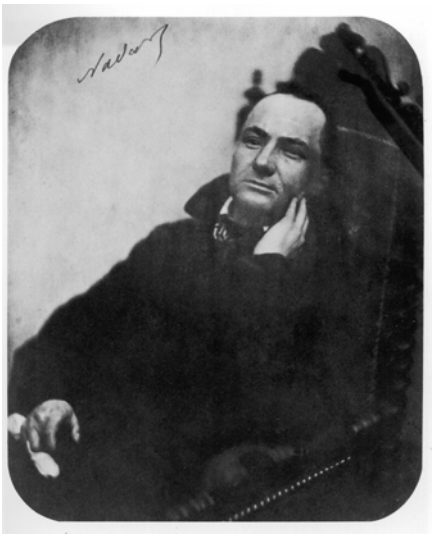

Foto 2

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0310631/CA

Nessa foto, Baudelaire, ao mesmo tempo que exprime uma certa calma, sobretudo pela maneira suave com que pousa a mão esquerda sobre a face, transmite-nos melancolia pelo olhar. Baudelaire parece à vontade e entrega seu corpo tranqüilamente à cadeira deixando pairar no "ar" da foto uma certa languidez, diferente de seus registros feitos por outros fotógrafos e pelo próprio Nadar em outras ocasiões, quando seu olhar questionador e dominador se impõe em nossa direção. Essa calma é traída, no entanto, pela mão direita, colocada sobre a perna, o que transmite uma certa tensão pela maneira como está pousada. Os dedos dobrados e a forte saliência da falange destacam a mão atraindo o observador. Se olharmos para a mão esquerda, na parte superior da fotografia, imaginamos que o retratado possui mãos longas, finas e brancas, ao direcionarmos, contudo, nosso olhar para a parte inferior do retrato, a idéia é outra, de mãos gordas e pesadas. Baudelaire está sentado numa cadeira em que se destacam um pontilhado dourado também utilizada por Nadar para fazer o *portrait* de sua mãe, Thérèse Tournachon, em 1854.

A segunda imagem de Nadar (foto 3), presente nessa capa-mosaico, é um auto-retrato datado, em alguns catálogos, de 1853-1855 e em outros de 1856-1858. De pé, braços cruzados diante de um fundo neutro, Nadar não olha para a câmera. Encontra-se numa posição oblíqua a ela e olha ainda em outra direção, de

maneira tal que podemos registrar acentuadamente o branco do seus olhos. Sua pupila, no movimento do olhar de pose, vai de encontro à extremidade da cavidade ocular, a mesma que observamos em pessoas estrábicas. Esse olhar, apesar de não ser característico dos *portraits* de Nadar, pode ser observado em alguns deles como o de Gustave Doré, de Adam Salomon, em 1860, Jean Journet e Rosine Stolz, ambos em 1857. Percebemos neste *portrait* um Nadar de cabelos revoltos, deixando aflorar despretensão, também marcadapelo traje com um padrão de elegância inferior ao habitual em seus retratados. Nadar fez vários *auto-portraits* ao longo de sua carreira e o que podemos ver como ponto comum entre eles, seria essa sua "descontração" diante da câmera. Os fotógrafos faziam auto-retratos à época não com o objetivo único de registrar artisticamente sua própria imagem, mas para fazer testes de luz, técnica e pose. Não só Nadar, mas outros profissionais lançaram mão desse artifício em busca de aprimoramento na profissão. Assim, se não dispomos de informações precisas dos historiadores, torna-se difícil distinguir se os auto-retratos foram feitos como necessidade de marca pessoal, ou como exercício do ato de fotografar.

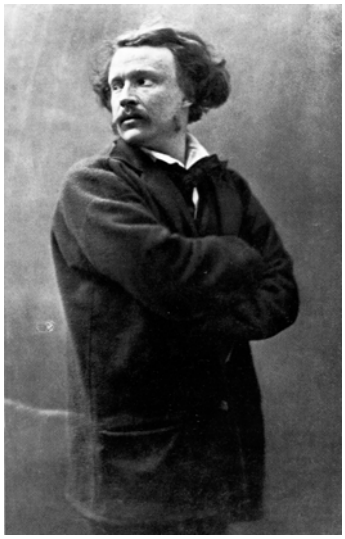

Foto 3

Outra imagem pertencente ao século XIX, seria uma prancha de *carte de visite*, uma mesma imagem com oito fotografias, de um homem jovem que se apresenta ora como se lesse um livro, ora de pé apoiado em uma coluna trabalhada em alto-relevo, com e sem cartola, ora de olhos fixos para a câmera, ora de perfil olhando lateralmente para fora da cena. Ou ainda, sentado

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0310631/CA

demonstrando estar entretido com um livro, ou de pernas cruzadas e braço apoiando o rosto em um ambiente ornamentado com cortina de veludo, tapete e balaustrada. O *portrait* é de autoria de André-Adolphe-Eugène Disdéri, mas na publicação de onde a foto foi escaneada o nome do modelo não está designado. Há somente menção a *carte de visite* de Disdéri. São oito imagens em uma, o modelo aparece sempre de corpo inteiro e em poses, trajes e ornamentos de cena bem típicos do *portrait* social de época. A distância que o fotógrafo mantém em relação ao modelo é a mesma, o que mudam são as poses.

> "Um *portrait carte* seja ele convencional ou original ou seja estranho, humorístico, é uma imagem isolada que nem sempre é simples de analisar. Um dispositivo de oito, ou mesmo várias tomadas feitas em seqüência permitem reconstituir a sessão de pose em sua integridade e situar cada uma das imagens em um contexto preciso.[1] (Aubenas, 1997, p. 31)

Essa leitura seqüencial propicia o surgimento de aspectos insuspeitados, bem diferente de uma imagem isolada onde não podemos ter acesso à representação total do conjunto. Na *carte de visite* podemos acompanhar o modelo, que passa de repente ou progressivamente de uma atitude banal a outra que pode nos causar um maior interesse ou um forte impacto.

Do jovem burguês retratado por Disdéri sinto-me convidada a elevar o olhar em direção ao canto esquerdo superior da página, à foto de um casal retratado em estúdio (foto 4) bem *kitsch*, com fundo infinito pintado, flores artificiais no vaso, pedestal e balaustrada, ironicamente, ao gosto de Walter Benjamin! A foto está intitulada "Aniversário de casamento" e os modelos são os fotógrafos Edward Weston e Tina Modotti. Ele, americano e ela, italiana. A foto foi feita em 1924, na cidade do México para justamente comemorar um ano de vida do casal naquele país.

> Por sugestão de Tina, foram a um fotógrafo "profissional" tirar uma fotografia em comemoração ao aniversário de casamento. Tina segura recatadamente um buquê empoeirado de flores de plástico próximo ao rosto,

[1] Un *portrait* carte de visite, qu'il soit conventionnel ou original, voire étrange, humoristique, est une image isolée qu'il n'est pas toujours simple d'analyser. Une planche de huit ou même plusieurs planches prises à la suite permettent de reconstituer la séance de pose dans son entièreté et de situer chacune des images dans un contexte précis.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0310631/CA

enquanto posa com Edward de casal “feliz” num cenário romântico, ambos fazendo um enorme esforço para conter o riso.[2] (HOOKS, 1997. p. 102)

Foto 4

Esse *portrait* convencional e *kitsch* exprime uma imagem diferente da que era propagada pelo casal de fotógrafos e, nesse caso, só é possível olhar a imagem com olhos irônicos. Mas esse modelo de foto, já no inicio do século XX, dá prosseguimento a uma convenção iniciada no século XIX e que apenas perde terreno a partir dos anos 50 com a chegada do instantâneo. .Mas, se não temos de antemão informações sobre a vida de Tina, a foto pode passar por um *portrait* feito com desejo verdadeiro de representação de um casal da época, apesar de certa ambigüidade.[3]

Tina notabilizou-se fotografando camponeses e personagens da revolução mexicana, dando à sua fotografia um caráter fortemente político e testemunhal. No México, a fotógrafa/atriz floresceu artística e politicamente. Suas fotos denunciam sem brutalidade e com delicadeza a miséria de seus personagens e, ao mesmo tempo, abraçam a humanidade deles como comum à nossa.

[2]HOOKS, Margaret. Tina Modotti, fotógrafa e revolucionaria. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 102).
[3]MANGUEL, Alberto. Lendo Imagens. São Paulo: Cia das Letras, 2001, p. 94.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0310631/CA

Foto 5

São de autoria de Tina Modotti os três *portraits* localizados no meio da página, ao lado do auto-retrato de Nadar (foto 5). São três mulheres, duas identificadas, uma não. Três rostos retratados com força. Um deles, o *portrait* de Ione Robinson é o único a ter como fundo uma parede de tijolinhos e transmite espontaneidade, parece um flagrante previamente autorizado. Ione Robinson, uma americana, bolsista da Fundação Guggenheim, apresenta-se com uma blusa bordada e tem o olhar sedutor que conquistou Diego Rivera logo na sua chegada ao México, em 1929. A mulher de chapéu é Antonieta Rivas Mercado, ex-amante do ministro de educação do México. Já a foto da mulher não identificada é de uma delicadeza e profundidade bem ao estilo de Modotti. Ao mesmo tempo que transmite discrição, deixa entrever certa sensualidade velada.

Dos retratos de Tina, seguimos rumo ao rosto mais impactante da página, no alto, na parte superior direita. Um travesti em *close* (foto 6), boca e olhos pintados para parecer uma boneca. Uma maquiagem totalmente *fake* em que está clara a possibilidade de uma fantasia. Os cabelos também dão idéia de uma peruca. E mesmo olhando com atenção temos impressão do rosto não ser verdadeiro, ele nos remete a um manequim. A imagem intitulada “santa porque avalanche”,faz parte da série “Antropologia da face gloriosa” do fotógrafo brasileiro Arthur Omar. Esmaecida e granulada, a foto, vista destacada da série, sugere efeito diferente do que produziria se observada junto aos demais *portraits* integrantes da exposição e do livro do autor.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0310631/CA

Foto 6

O conhecimento prévio sobre esta foto me permite vê-la da maneira sugerida por Omar, como uma não identidade, um momento fortuito de registro, “um encontro glorioso de eus que não duram mais que breves instantes, frações de sentimentos alternados entre a alegria e a tristeza, o amor e o ódio, o entusiasmo e a retração”. O gesto básico de sua pesquisa é retirar cada face do seu contexto original e deixá-la viver por si mesma, com sua carga de ambigüidade e mistério. Seus rostos, anônimos e, ao mesmo tempo, únicos e fugazes, nos deixam em estado de suspensão. Suas imagens não apelam a uma comoção como o retrato da parte de baixo da página – o da menina sem-terra brasileira flagrada por Sebastião Salgado, no Paraná em 1996. As fotos de Omar, ao contrário das de Salgado, não existem para identificar alguém ou para nos dar o teor da realidade, mas sim para nos tirar do chão, do real.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0310631/CA

Foto 7

Já a foto da menina sem-terra (foto 7) clama por piedade e marca seu espaço pelo incômodo que a pobreza nos causa. É um contraste: um rosto bonito, olhos claros, boca bem feita, expressar tamanha tristeza e desesperança. A face suja e os cabelos desgrenhados somados à blusa de malha visivelmente de má qualidade acentuada pela gola desarrumada enfatizam a condição social da garota. Mesmo que não soubéssemos de antemão que essa foto é de uma sem-terra, pela sua melancolia e desolação jamais poderíamos julgá-la uma criança aristocrática que porventura pudesse estar suja. Seu olhar desolado denuncia sua situação social e sua falta de expectativas. Não sabemos seu nome e nem o fotógrafo o expõe nos créditos. Não importa a identidade dessa menina, ela é uma denúncia e uma testemunha, bem ao estilo de Salgado, que coloca em primeiro plano a condição social dos indivíduos e é através dela que sua gama de personagens mundiais passa a fazer sentido para o espectador.

Ao olhar suas imagens, somos levados a imaginar a vida daquelas pessoas num contexto geral de carência de tudo que possa tornar um ser humano digno. É como se suas imagens retirassem o nome das personagens e nos deixassem só os estigmas da dificuldade de suas vidas. Ele não nos aproxima daqueles que fotografa, pelo contrário, isola-os numa cena social em relação a que somos compelidos a sentir compaixão, mas não aproximação. Sua abordagem da realidade não é brutal, é mítica e seu criterioso cuidado estético oferece-nos o real, mas de forma dissimulada.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0310631/CA

Da criança desolada de Salgado, seguimos para a menina sonhadora e angelical de Julia Cameron (foto 8), no canto inferior direito da página. Intitulada "Espera", a foto da inglesa, que começou a fotografar tardiamente, com 40 anos e transformou o galinheiro de sua casa em estúdio fotográfico, faz parte de uma série onde outras crianças também são fotografadas com asas de anjo. Serena e onírica, Rachel Gurney posa para a fotógrafa em 1872, a serviço da imaginação criadora de Cameron que ora representava peças teatrais, ora transmutava seus amigos e criados, bem como crianças filhas de amigos, em personagens aos moldes das figuras pré-rafaelitas, das quais sofreu influência direta. Cameron tinha uma maneira peculiar e despojada de representar as crianças. Aproveitava a espontaneidade que elas ofereciam e seus retratos infantis estão longe de parecer adultos em miniatura, convenção da época. Suas crianças ora entravam em cena como personagens idílicos, seja religiosos, seja dotados de uma naturalidade expressiva, sem poses pré-estabelecidas ou papel social a cumprir como herdeiros de uma representação convencional.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0310631/CA

Foto 8

Julia Cameron é considerada pelos especialistas a única a oferecer um modelo de intimidade também desenvolvido por Félix Nadar. Assim como o fotógrafo francês, fez de sua vida, sua obra e de sua obra, sua vida. Esse constante intercâmbio arte/vida foi motivo de ironia da escritora Virginia Woolf, sua sobrinha-neta, que escreveu a comédia intitulada *Freshwater* tendo como pano de

fundo a casa da fotógrafa, conhecida como *Dimbola Lodge*, na baía da Ilha de Wright, na Inglaterra. Virginia Woolf também foi a autora, juntamente com Roger Fry, do texto introdutório do livro *Victorian Photographs of famous men & fair women*, editado em 1926 em Londres. Trata-se de uma pequena biografia da tia, onde conta sua história e tece comentários sobre algumas fotos.

Do anjo inglês, seguimos para a cantora brasileira, Clementina de Jesus (foto 9), clicada por Madalena Schwartz em 1978. O que mais provoca o olhar é o contraste claro/escuro que enfatiza a testa, os olhos, as rugas de expressão e a boca, mas o fundo preto atenua os contornos. O preto torna o espaço homogêneo e não destaca a figura do fundo dando um ar de mistério à imagem. O super *close* do rosto também proporciona uma aproximação além do habitual e sentimos como se ultrapassássemos uma fronteira de intimidade com a retratada. Ela olha longe, para fora da cena, e seu olhar nos remete à expressão dos idosos, onde reina um certo vazio, mas ao mesmo tempo, um vazio repleto de lembranças e pensamentos. .Madalena, húngara de nascimento, mas brasileira de alma, fotografou vários rostos anônimos e famosos da cena intelectual, artística e política brasileira e essa imagem faz parte do livro *Personae: fotos e faces do Brasil*, editado pela Companhia das Letras em 1997.

Foto 9

Madalena não é a única fotógrafa estrangeira apaixonada pelo Brasil que tem, nesse mosaico, uma amostra de seu trabalho. A última imagem é de Pierre Verger, o francês que trouxe sua experiência na fotografia antropológica

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0310631/CA

para os estudos da cultura afro-brasileira. O olhar de Verger é, antes de qualquer coisa, o de um estrangeiro imerso de corpo e alma no Brasil e sua primeira temática são as manifestações de cunho religioso e em segundo plano o indivíduo em caráter isolado. Essa imagem, de uma mulher oriental (foto 10), contudo, faz parte de uma série de Verger fotografada em várias partes do mundo.

Foto 10

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0310631/CA

1.2
A escolha da cena francesa do século XIX

Como pode ser observado pelo mosaico, a minha pretensão era estudar o desenvolvimento do retrato fotográfico desde o surgimento oficial da fotografia, em 1839, até a contemporaneidade. Havia definido três tempos históricos e alguns cânones da arte do retrato para investigar o assunto. Imaginava ir ao cerne, na origem de tudo para desbravar um modelo de representação fotográfica cujo momento de clímax foi a cena francesa do século XIX. Pretendia comparar esse momento a exemplos da fotografia brasileira

Para essa pesquisa, movida pela minha paixão em ver retratos, e não poderia deixar de enfatizar, também pela minha atuação enquanto fotógrafa bissexta, viajei à França. E essa idéia megalômana provocou no orientador francês um arroubo de sorriso e de cumplicidade em meu primeiro encontro com ele em Paris. Conto isso pois foi um dos momentos determinantes, a partir de que a

pesquisa foi- se delineando e recortando até tomar as dimensões desta tese. O sorriso irônico dele me deu a proporção da abrangência do campo que não havia mensurado ainda, apesar de tê-la intuído. E, ao mesmo tempo, esse desejo de tudo ver, esse afã de pesquisar, essa paixão como só pude entender bem depois, era o que mais me movia.

Essa minha pulsão inicial acabou parcialmente desviada. Ao invés de realizar um estudo da representação fotográfica ao longo de um século e meio, decidi fixar-me, no século XIX. Senti uma empatia tão forte com a cena fotográfica francesa que não vi necessidade, nesse momento, de aproximá-la da cena brasileira da fotografia da época.

Uma vez recortada em limites viáveis, a pesquisa me trouxe a surpresa da descoberta de Disdéri. Com uma produção imensa e conservada em coleções de vários museus franceses, seu trabalho é visto sempre mais como comercial do que como artístico, diante daquele que é chamado o rei dos fotógrafos franceses, Félix Nadar. Era assim que também o via antes de chegar à França. Ele iria entrar no trabalho somente como contraponto para o modelo de intimidade de Nadar. Inicialmente os objetos de estudo seriam Nadar e Julia Cameron. Acabei optando por Nadar e Disdéri, um pouco pela dificuldade de se pesquisar em um período curto de tempo um francês e uma inglesa, estando só em Paris, onde não há material suficiente sobre ela para desenvolver a pesquisa, e também pela diferença de abordagem necessária à produção de cada um, ela eminentemente artística e amadora e Nadar, fotógrafo artista de profissão.

Disdéri me trouxe surpresas e muitas por ter-me debruçado sobre seu arquivo de mais dezenove mil imagens[4] conservado na Biblioteca Nacional francesa, sendo algumas delas ainda inéditas e restritas a poucos pesquisadores. Meus olhos viram o que quase ninguém viu até agora. Achava que ia-me entediar sendo “obrigada” a me debruçar sobre aquele vasto material que à primeira vista prometia só uma repetição de tipos burgueses do século XIX. O ato de olhar aqueles retratos, que pareciam os mesmos, me deu outra dimensão do trabalho dele e até da fotografia. O elemento criativo que podemos distinguir em meio à repetição é recuperado quando olhamos muitas imagens. Foi surpreendente. Anotei tudo que senti e vi durante minhas visitas ao arquivo. A dificuldade das

[4] Das quais vi cerca de duas mil.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0310631/CA

reproduções, aliada ao preço alto não me permitiram escanear o material visto. Por isso, acredito que minha estratégia de descrever as fotos que não posso mostrar e o ineditismo do material que pesquisei podem ser interessantes como abordagem.

Como o tempo de pose no século XIX era longo, a química complicada e a técnica ainda restringia o ato de fotografar praticamente a dois ou três clichês, o fotógrafo, ou operador, ou artista, como o conheciam na época, era obrigado a refletir muito sobre o momento de pose. Se hoje fazemos um retrato em fração de segundos, à época levavam-se minutos e, para aquele que posava era uma eternidade. Para minha surpresa, tentar estudar, a partir do século XIX, um padrão de representação em que pudesse vislumbrar o momento de execução, que chamo de criação, do *portrait* em que fotógrafo e modelo estão um diante do outro, proporcionou uma abundância de textos: os manuais franceses de fotografia do século XIX. Dediquei-me a oito e, em especial, dois escritos por Eugene Disdéri sobre a arte do *portrait*.

Esses manuais trazem o interesse de serem textos corriqueiros, que eram vendidos por muitos ateliês da época, assim, bem acessíveis ao público. Pude observar que havia uma unanimidade em algumas questões abordadas por eles, mas também, como muitas das fotos consideradas as melhores do período, fugiam às regras, como no caso de Nadar. Foi importante entrar em contato com eles para poder sentir um pouco do que se pensava e se praticava na época a partir das informações dos ateliês.

Claro que a fotografia brasileira do século XIX está presente na minha pesquisa, mas não como objeto especifico de análise. Trabalhar com dois cânones franceses, num contexto francês, em pouco tempo de pesquisa foi um desafio e um risco, mas, diante da pouca ou quase nenhuma informação que encontramos no Brasil sobre esses dois fotógrafos, achei minhas tarefas pertinentes e fascinantes. Poder ter em português um pouco de tudo a que pude ter acesso lá, é justificativa suficiente para uma tese. Além do mais, a experiência fotográfica burguesa vivenciada pelos dois fotógrafos estudados não tinha similar no Brasil da época. E esse universo propiciador da constituição da noção de indivíduo está presente nas imagens.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0310631/CA

1.3
A abordagem do assunto

Como iniciar uma tese sobre um tema banal, desde que corriqueiro, e ao mesmo tempo clássico, por sua tradição? Como atrair leitores e simpatizantes para um assunto tão genérico e de difícil entrada? Como lançar meu assunto, a meu ver tão subjetivo e mais prenhe de perguntas do que de conclusões? É necessário começar, explicar, mostrar, argumentar o que tenho a dizer a partir de um vasto material recolhido ao longo da pesquisa, cujo tamanho se assemelha à amplidão do tema. Mas de que maneira?

O "como" está presente tanto no que me interessava enquanto objeto de pesquisa, quanto na maneira de desenvolvê-la e, agora, de escrever os resultados. O que proponho, na verdade, como tese é um passeio virtual por rostos registrados pela câmera fotográfica, quase todos do século XIX francês. O meu propósito é deslocar o leitor para uma exposição imaginária de *portraits* fotográficos sob minha curadoria, iluminada a partir das minhas questões, que serão trazidas aqui. Mas o que pude perceber, em todo esse tempo de trabalho, é que o que mais me move, para além da infinitude de questões que o tema *portrait* fotográfico poderia propor, é o prazer de olhar para os retratos, sobretudo os do século XIX.

E é com o desafio de mostrar, classificar e interpretar com paixão que começo a construir o texto, tentando transmitir o invisível, pois tudo que vi e senti é impossível de ser mostrado e, no caso da fotografia, pude perceber que a forma como ela é exposta, o suporte e a quantidade de imagens vistas fazem diferença na apreensão do tema. Ver uma exposição de *portrait*s num museu é uma experiência, olhá-los num livro publicado, outra. Desvendá-los sozinha nos arquivos, algo que merece ser narrado.

A viagem à França foi determinante para a tese. Não só pelo acesso à bibliografia específica que pude ter, mas especialmente pelo intercâmbio com a perspectiva estrangeira representada pelo professor-orientador francês, historiador da fotografia, muito experiente no assunto. Além dessas duas causas de estímulo valorizo o acesso direto às imagens que só conhecia através de publicações. Poder ver, manusear e contemplar um original, para quem gosta como eu, é uma preciosa experiência divisora de águas. E, se pensarmos além, algo que não será mais comum num futuro próximo. Se, por exemplo, daqui a cinqüenta anos

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0310631/CA

decidirmos fazer uma pesquisa sobre a fotografia em 2007, provavelmente o suporte papel não será encontrado. Não se pegará com luvas brancas de pano uma imagem, mas sentaremos diante do computador para olhá-las. Não que me incomode com isso, mas na era digital, esse hábito que ainda conservo e que é e foi determinante também para a minha pesquisa, vai começar a se perder e isso poderá interferir nas análises futuras.

Acho importante ressaltar esta questão pois ela não está em discussão na tese, mas o fato de ter passado um ano em Paris, convivendo com pessoas ligadas à fotografia, freqüentando museus especializados em fotografia, arquivos com acervos fotográficos e vendo a seriedade e a abundância de imagens conservadas, isso está na tese. Pois trabalho de arquivo é corporal e subjetivo por mais que depois de pronto possa tornar o corpo invisível. E ser uma pesquisadora estrangeira, lidar com uma ordem classificatória em outro idioma, com arquivos restritos, como são os de fotografias do século XIX e deparar-se com *conservatrices* ciumentas do seu acervo tentando dificultar bastante o seu trabalho, isso também está na minha pesquisa.

Não discutirei o *portrait* fotográfico no plano historiográfico-sociológico, pois já trabalho a partir dele. Tento localizar a foto no embate correspondente ao momento de sua concepção, antes mesmo que se materialize e para isso todos os discursos são importantes. O que tento fazer é me deter ora na história, ora na sociologia, ora na filosofia e semiótica para tentar dar conta desse momento construtor da foto, de encontro de eus, do fotógrafo com o modelo.

Achei importante frisar a minha paixão pelo assunto e isso não é redundante. As teses são normalmente movidas por paixões. Mas tentando entender alguns discursos sobre o tema, pude sentir em muitos deles, ora declarado, ora não, um certo tédio diante dos retratos. Algo completamente diferente do que sempre senti. Ao propor inicialmente o projeto pensava em olhar o retrato de uma maneira mais doce e delicada. Via que, nos textos de abordagem histórico-sociológica, que são a maioria, o retrato era visto de forma burocrática e irônica. Ao ler enfoques semióticos/filosóficos, arriscava perder-me em algo demasiado profundo e abstrato, longe de sua materialidade. Imaginava, então, uma leitura que somasse aspectos das várias vertentes: uma dimensão histórico-sociológica imprescindível, uma análise filosófica determinante para a reflexão e a dimensão estética indistinguível da forma.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0310631/CA

Para essa escolha definitiva do tema da tese foi fundamental estar no curso de Letras e poder desenvolver um trabalho interpretativo-crítico. O caminho do ensaio literário de tratar afetivamente os conceitos foi o que despertou em mim essa possibilidade e a forma ensaística permitiu-me encontrar nos dois fotógrafos, Nadar e Disdéri, também a experiência da escrita. E passei a vê-los como fotógrafos e escritores. Essa dualidade não é muito comum, no domínio da fotografia são poucos os fotógrafos que escrevem.

Desvendar, então, a obra deles à luz de suas próprias observações é um grande privilégio oferecido ao pesquisador. Nadar foi jornalista, escreveu romances, críticas e peças teatrais, mas dou destaque, aqui, à sua autobiografia *Quand j'était photographe*, escrita no fim de sua vida por incentivo de seu filho Paul Nadar e publicada em 1911. Já Disdéri, também foi autor de artigos nos jornais, mas deixou alguns manuais sobre os procedimentos e a arte da fotografia. Foi um dos primeiros a refletir sobre a técnica do *portrait* fotográfico, apresentada em seu *Essay sur l'art photographique*, publicado em 1862.

Por outro lado, meu olhar de leitora e espectadora não foi o único a prevalecer nesse trabalho. Vale ressaltar a influência da minha atividade como fotógrafa, de onde surgiram muitas questões, sobretudo acerca do embate dos eus do fotógrafo e do modelo, no ato fotográfico. Por literalmente "viver" o processo de construção da foto, pude evidenciar sua importância e projetar questões que percebi serem comuns a quem está envolvido nessa dinâmica.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0310631/CA