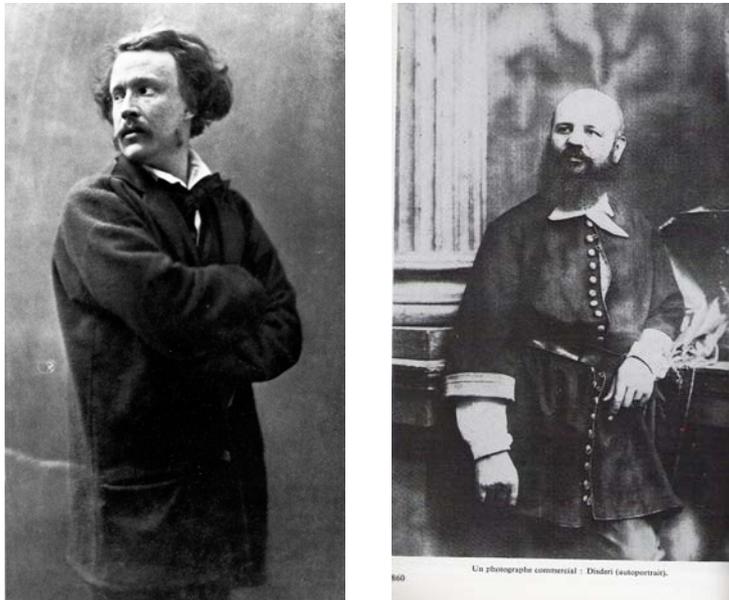


Nadar e Disdéri: um duelo de estilos



A produção de *portraits* fotográficos dos meados do séc. XIX, uma década após o surgimento oficial da fotografia em 1839¹¹, é o tema desta tese. O contexto histórico da época localiza a fotografia nos limiares da ciência e da arte, aproximando-a mais da primeira que da segunda. Os dois fotógrafos franceses escolhidos como *corpus* da pesquisa, Félix Nadar (1820-1910) e André-Adolphe Eugène Disdéri (1819-1889) não só testemunharam essa realidade, como foram personagens centrais para a afirmação de um paradigma artístico para a fotografia. Mais do que propriamente dedicar-me à totalidade cronológica da obra e da vida dos dois fotógrafos, selecionei um período de destaque da produção deles. Para análise do primeiro, de 1854-1860 e do segundo, estendendo-se aos anos setenta.

Esse critério foi adotado de acordo com os estudos de especialistas franceses e, no caso de Nadar, validado pela exposição realizada no Musée

¹¹ Em 7 de janeiro de 1839, o físico francês François Arago (1786-1835) apresenta o procedimento desenvolvido por Louis-Jacques Mandé-Daguerre e Nicéphore Niepce na Academia de Ciências de Paris. Esse primeiro anúncio do procedimento fotográfico será seguido de outros, um na Câmara dos Deputados em 3 de julho, e uma demonstração mais aprofundada no dia 19 de agosto na Academia de Ciências. Em 15 de junho do mesmo ano, o governo francês decide comprar a descoberta e em 1839 mesmo é lançada a primeira edição histórica e descritiva do daguerreotipo, traduzido em 27 línguas. A data comemorativa do surgimento da fotografia, contudo, é celebrada todo 19 de agosto.

d'Orsay em Paris, de 7 de junho a 11 de setembro de 1994 e no Metropolitan Museum of Art, de Nova York de 3 de abril a 9 de julho de 1995. Intitulada “Nadar, les années créatrices : 1854-1860”, a mostra expôs fotografias que escapam um pouco a esse período, mas essa época justifica-se por ser o início da produção de Nadar como fotógrafo, momento que registra sua maior qualidade artística. Há outros historiadores que definem esse tempo como a “era de ouro do *portrait* na França”, contemplando, no caso, não só a produção de Nadar mas a de todos os fotógrafos em atividade naquele momento. Essa denominação, contudo, não é unânime e é costume também referir-se ao período como a “era dos primitivos” da fotografia, descrição adotada pelo próprio Nadar. Em seu livro autobiográfico, *Quand J'étais photographe* ele destina um capítulo, “Les primitifs de la photographie”, a seus antecessores e contemporâneos, incluindo-se na narração como um dos protagonistas.

O catálogo da exposição, a última grande mostra dedicada a Nadar na França, serviu como um guia para a minha pesquisa. Como também, por razões que não caberia citar, foi a fonte da maior parte das imagens reproduzidas neste ensaio. Não vi a exposição, mas o catálogo possibilita a apreensão da personalidade de Nadar sob vários aspectos e apresenta sua obra do ponto de vista daqueles especialistas que são seus admiradores fervorosos.

Subdividido em sete capítulos, o catálogo traz à tona um Nadar observado de vários pontos de vista: no capítulo I “L’atelier Nadar, dispersé et retrouvé”, André James, colecionador de fotografias e autor de vários textos sobre Nadar comenta sobre as condições das cópias, negativos e dos arquivos institucionais que conservam a obra do fotógrafo e como o acervo foi constituído. No capítulo II, Maria Morris Hambourg, então *Conservateur en Chef* do Departamento de fotografia do Metropolitan Museum of Art de Nova York tece um perfil biográfico aprofundado de Nadar intitulado “Vers une ressemblance intime: une esquisse biographique de Nadar”.

O estilo nadariano é analisado no terceiro capítulo, “L’art du *portrait* photographique chez Félix Nadar” por Françoise Heilbrun¹², *Conservateur en Chef* do Musée d’Orsay. O contexto artístico-social da vida de Nadar é traçado por Philippe Néagu, um dos primeiros organizadores do fundo Nadar no Museu

¹²Françoise Heilbrun assina também o texto de apresentação da exposição “Figures et *portraits*” em cartaz no Musée d’Orsay de 7 de março a 4 de junho de 2006 e foi entrevistada por mim.

d'Orsay e um dos mais respeitados estudiosos de sua obra, no capítulo intitulado “Nadar et la vie artistique de son temps”. O capítulo seguinte é destinado a reconhecer, a partir de um portfolio comparativo, o legado de Nadar, onde são mostradas várias cópias dos diferentes ateliês pertencentes a ele. O texto é assinado por Ulrich Keller, professor do departamento de história da arte e arquitetura da University of California.

Sylvie Aubernas, atual *Conservateur en Chef* da Biblioteca Nacional Francesa discorre sobre o Nadar escritor, caricaturista, jornalista, no capítulo “Au-delà du *portrait*, au-delà de l'artiste” e, por fim, André Rouillé, um dos mais importantes historiadores da fotografia francesa, se dedica à obra autobiográfica de Nadar, *Quand J'étais photographe*. O catálogo reúne ainda, na seção “Portfolio”, fotografias de Nadar pertencentes a várias instituições e coleções francesas e estrangeiras, com texto explicativo de cada uma delas.

No caso de André Adolphe Eugène Disdéri,¹³ os *portraits* examinados aqui datam de 1852 a 1870, mas sua carreira propriamente como fotógrafo decola a partir de 1854, ano em que patenteou o *portrait carte de visite*,¹⁴ pequeno retrato tamanho 6x9cm, onde normalmente a personagem é reproduzida dos pés à cabeça, uma invenção que revolucionária o campo da fotografia. “Disdéri teve uma idéia genial, comenta Gisele Freund, reduzindo o formato, ele cria o *portrait carte de visite*. Ele substitui a placa metálica pelo negativo de vidro, já inventado há bastante tempo e dessa maneira ele pôde, pela quinta parte do preço habitual, fazer um cliché e entregar ao cliente uma dúzia de copias”. (Freund, 1974, p. 60).¹⁵

Uma inesperada consequência da “*carte mania*” foi o renovado interesse não somente fisionômico ou de interpretação das feições faciais, mas também na expressão corporal. Diferentes poses foram usadas por diferentes *carte estúdios* da época, mas a preferida era de corpo inteiro. A inclusão do corpo inteiro necessitava de cuidados com a pose das pernas, dos braços, bem como com a criação da cena. A pose austera, o preto e as cores normalmente escuras das vestes e dos vestidos podiam apagar os signos distintos, as particularidades de cada um,

¹³ André-Adolphe Eugène Disdéri será tratado na tese só como Disdéri.

¹⁴ Disdéri registrou sua patente numero 21502 no Ministério da Agricultura, Comércio e Trabalhos Públicos em 27 de novembro de 1854.

¹⁵ Gisele Freund (1908 – 2000) é autora de *Photographie et société*, uma obra referencial para a história da fotografia.

deixando sobressair um apelo social. Apoiados contra uma balaustrada, uma mesinha de canto, um livro à mão, etc, o sujeito é lançado num universo artificial e fictício onde a tapeçaria, o tecido do fundo infinito são ao mesmo tempo signos pertencentes à burguesia.

São poucos os trabalhos que colocam em primeiro plano o profissional Disdéri e as *cartes de visite* de sua autoria. Ele tem sido habitualmente tratado, por críticos e historiadores da fotografia, a partir do *portrait carte*, como seu inventor e um dos seus maiores adeptos. Carrega consigo também o estigma de fotógrafo menor, uma vez que seus *portraits* são considerados como “de um ensinamento precioso dos comportamentos sociais, mas suficientemente pobres no plano artístico”¹⁶. (Heilbrun, 2006, p. 15)

Como referência para falar da obra de Disdéri, vali-me das pesquisas de Elizabeth Anne McCauley, pesquisadora americana, professora do departamento de arte e arqueologia da Princeton University, uma das poucas, até o momento, a reexaminar criticamente sua imagem ao longo da história. Ela comenta que, apesar da sua vasta produção, o período considerado mais maduro dos *portraits carte* de Disdéri está compreendido entre 1858 e 1870.

Anne McCauley é autora da obra *A.A.E. Disdéri and the carte de visite portrait photography*, editado em 1985 e até hoje referência para os estudos sobre o fotógrafo. A própria ausência de obras publicadas sobre ele é sintomática. Enquanto Nadar é prolífero em admiradores, estudiosos, publicações em francês e em vários idiomas, Disdéri foi destinado ao ostracismo. Anne McCauley comenta que “a carreira de Disdéri, de seu espetacular surgimento em Paris, em 1854, à sua obscura e não anunciada morte em 1889, tem permanecido encoberta em mistério e deturpada por boatos ha quase cem anos¹⁷” (McCauley, 1985, p. 5).

A autora não tem o objetivo, através da reavaliação da vida e obra de Disdéri, de supervalorizar seu trabalho ou celebrá-lo como um gênio. Mas apenas tomá-lo como estudo de caso de um operador do Segundo Império francês que, a exemplo de centenas de outros homens e mulheres, tentou ganhar a vida produzindo e vendendo fotografias. (McCauley, 1985, p. 6). O fato de escolhê-lo

¹⁶Les *portraits* de Disdéri sont d’un enseignement précieux pour l’étude des comportements sociaux, mais assez pauvres sur le plan artistique.

¹⁷A.A.E. Disdéri’ career, from his spectacular appearance in Paris in 1854 to his obscure and unheralded death in 1889, has remained shrouded in mystery and distorted by hearsay for nearly one hundred years.

como exemplo, contudo, permitiu que ele fosse deslocado para o primeiro plano da cena e com isso se trouxessem novos dados e análises importantes para a revisão de seu nome.

A dificuldade do meu trabalho como pesquisadora residiu em basicamente duas problemáticas. A primeira, o *corpus* escolhido tratar-se de material de difícil acesso e a segunda, no caso específico de Disdéri, a escassez de estudos publicados sobre ele. Essa consciência foi decisiva para que, ao invés de dispor algumas informações como adendo, elas fossem incluídas no texto reflexivo paralelamente à recuperação das mesmas. Tento fazer desse impedimento uma estratégia de ação.

E quanto, às imagens de autoria de Disdéri, pude ter acesso a um material ainda não totalmente tratado e nem publicado pelo Département des Estampes et de la Photographie da Bibliothèque Nationale de France. Eram muitas caixas que até abril de 2006 tinham sido organizadas somente até a letra M. Ao começar a pesquisá-las sabia que não poderia reproduzi-las devido ao alto custo das cópias. Vi também a parte já divulgada desse material e algumas imagens publicadas em livros isolados. Essas imagens estariam disponíveis para reprodução, mas também a um custo elevado. Anotei o que vi e o que senti ao deparar-me com a experiência de observar e analisar as fotografias inéditas de Disdéri em Arquivo.

As imagens que serão mostradas aqui correspondem às encontradas no acervo da Biblioteca Nacional Francesa, mas não as das caixas ainda não tratadas. As exibidas nesta tese estão disponíveis em microfilmes e, só devido a isso, puderam ser reproduzidas por mim. Torna-se interessante contrastar que, enquanto a maioria das fotografias presentes no acervo de Disdéri são no formato de pranchas contendo oito imagens, as de Nadar são em tamanho entre 13x18, 20x25 e 25x30¹⁸ que era o de sua preferência.

Tive acesso a poucas imagens de Nadar em formato *carte* ou em pranchas e, por outro lado, manusei poucas imagens de Disdéri, em formato maior, apesar de os dois fotógrafos terem produzido fotografias usando igualmente ambos os formatos. A consequência disso é que pude me aprofundar no processo da escolha de poses de Disdéri, uma vez que suas pranchas fotográficas eram compostas de oito a dez imagens, cada uma. Mas não consegui saber, entre aquelas do conjunto,

¹⁸As fotos de Nadar eram compreendidas nessas proporções, mas as medidas não eram exatas.

qual seria a única escolhida como a que verdadeiramente “biografasse” o modelo, de acordo com critérios do próprio Disdéri.

Por outro lado, só vi alguns *portraits carte* de Nadar, e isso não me favoreceu ao avaliar seu trabalho enquanto processo de execução da foto. Ao olhar os grandes formatos de Nadar, cada imagem era única. Em alguns casos foi possível olhar mais de uma foto dos modelos selecionados, mas mesmo assim seu número não chegou a doze, como o caso de Baudelaire, de quem vi seis fotos com poses diferentes.

3.1

A força do arquivo

Gostaria de tornar relevante a questão de decupar um assunto a partir de arquivos, sobretudo no caso das fotografias, pois essa ação tem um poder condutor na minha análise. Quando vemos fotografias em exposições, fazemos um certo tipo de observação. Vamos até o local, dirigimo-nos ao início da mostra, onde normalmente há um texto explicativo do curador. Caminhamos para olhar as imagens. Nem sempre temos silêncio para abordá-las, pois há outras pessoas também olhando o que estamos vendo e comentando com amigos. Muitas vezes há reflexos de luz na imagem vista e temos que dobrar um pouco o corpo para nos livrarmos deles. Há uma seqüência lógica a ser seguida, definida pela curadoria. O assunto chega até nós já mastigado, ordenado. Sabemos o que vamos ver e, enquanto vemos, somos orientados sobre o que estamos vendo.

Quando olhamos catálogos de exposições, ou pegamos um livro sobre o mesmo assunto, as imagens são reduzidas para se adequarem às páginas. Não caminhamos para ver. Ao invés dos pés usados para o deslocamento, passamos as páginas com as mãos e, sentados ou de pé, estamos quietos, quase sempre sozinhos, diante do livro. Mas o tema se apresenta também seqüencial, com texto de apresentação e discussão. Assim como a exposição, o que está mostrado conserva a marca do que já foi triado, escolhido, editado. Muitas vezes visto, lido e revisto por uma grande equipe.

No arquivo, não. Estamos quase isolados. Solicitamos o pedido, aguardamos pacientemente no lugar reservado. Temos uma vaga idéia do que chegará pois pesquisamos o acervo para poder “desvendar” o que pedir, pois os

inventários são cifrados e é com o tempo que passamos a entender a nomenclatura adotada por cada museu. Imaginamos o que virá também porque já vimos algumas imagens em livros. O momento anterior à chegada do material é de suspense e, quando este finalmente é colocado diante de nós por um funcionário, normalmente sem comentário algum, imaginamos a imensidão de prazer que pode estar ali, como se “o mar viesse ao nosso encontro”¹⁹ (Farge, 1989, p. 12).

Essa sensação de ter acesso aos originais, sobretudo quando estamos lidando com material de outro século, outro país, de algo difícil quando se trata de obter licença para estudar, acaba por interferir na maneira como as imagens serão analisadas. Essa experiência é predominantemente subjetiva e, como tal, merece ser destacada dentro do processo do trabalho. Quando cheguei à França com bolsa de estudos estava em busca de imagens de dois cânones mundiais do *portrait* e tinha certeza de que aqueles dias, que passei com as fotografias deles em seu país de origem, não durariam para sempre. Não iria demorar muito e logo retornaria ao Brasil. E iria ter que tratar aquele material precioso que tinha visto e sentido, sem mais poder ver e tocar as imagens.

O que vi não seria publicado ordenadamente por outra pessoa com um texto explicativo, e nem poderia ser recuperado pela *internet*. O que vi e, nesse caso, toquei com luvas brancas, não será recuperado se não por mim. O que escrevo sobre essas imagens a partir do que vi foi porque selecionei, relacionei, chequei dados, tive dúvidas. Não trabalhei com séries prontas dos dois fotógrafos. As imagens estão lá catalogadas por vários critérios e ordens. Fiz as minhas relações e a minha edição e é isso que trago para a leitura.

Passei pela sensação de “tocar o real” e a partir dela irei construí-lo. “A palavra dita, o objeto encontrado, o traço deixado tornam-se figuras do real. Como se a prova do que foi o passado estivesse enfim aqui, definitiva e próxima. Como se abrindo o arquivo, tivéssemos obtido o privilégio de “tocar o real”. (Farge, 1989, p. 19). Mesmo que os objetos, que tinha sob meu olhar, fossem imagens, o aspecto antiquado de seu suporte e de suas características materializava para mim a vida social oitocentista. Mas cada foto que olhava, dava-me a garantia da existência de pessoas de outro século, sentia diante delas mais a forte presença do vivido, do que um atestado do passado.

¹⁹La mer est au rendez-vous.

À exceção de imagens de personalidades célebres como Baudelaire, Sarah Bernhardt, List, Delacroix, entre outros, por meus olhos e minhas mãos passaram muito mais rostos anônimos, tanto fotografados por Nadar, quanto por Disdéri e por tantos outros fotógrafos importantes da época que acabei por conhecer.

Diante de tantos anônimos, observei que meu maior impulso não era o de saber quem teriam sido, mas simplesmente de olhar para aqueles retratos. Naquele momento, não buscava identidades, buscava sensações. Tinha curiosidade em saber o que estava sentindo com o impacto daquelas percepções, uma vez que quase sempre indagamos sobre o que a fotografia retrata. Se via *portraits*, sentada numa cadeira na biblioteca, segurando-os nas mãos, imediatamente deveria pensar em quem era aquele ou aquela personagem que estava diante de mim naquele instante.

Quem eram aqueles homens, mulheres, crianças, cachorros, cavalos, idosos, pobres, ricos, feios, bonitos, jovens, tristes, alegres, melancólicos, sovinas, metidos, posudos, humildes? Pouco me importava com eles. Só queria vê-los passar por mim, tendo eu o poder de decisão de vê-los à minha frente. Escolhendo em qual me demorar, por qual passar rápido. Eram imagens, mais do que gente, todos eles, tanto os anônimos como as celebridades.

Meu prazer em olhá-los passar por mim, transformou-se em uma ação diferente depois, quando resolvi, pela segunda vez, analisá-los com olhos de pesquisadora, quando passei a catalogar tudo, tentando não deixar escapar nada. Não podia deixar nenhuma informação para trás, pois tudo o que estava vendo ficaria muito longe de mim. E, mesmo estando na era da *internet*, essas informações não estariam disponíveis, sobretudo, o ato artesanal de pegar e ver não poderia mais ser recuperado.

Toquei o “real” e agora tinha que tentar recuperá-lo, entendê-lo, processá-lo. E à medida que iam surgindo às questões, ia nascendo a história e, com ela, a construção de um real imagético. Ao contrário do que previa, acabei dedicando-me aos originais dos fotógrafos, ou seja, aos arquivos fotográficos, no final da minha temporada na França e não no início, como havia pré-estabelecido no projeto. Vi muitas imagens em livros mas, em arquivos, ficaram para o fim, o que acabou por me sugerir algumas reflexões.

O ato de olhar fotografias é exige pouco tempo? Como as vemos? Com informações prévias sobre elas? Como uma novidade? Por que pegamos um livro

de fotos, folheamos e já podemos dizer que conhecemos aquele fotógrafo? Ainda mais atualmente, que estamos cegos diante de um mundo povoado de tantas imagens, em que nossa experiência com o ver já esta impregnada de todos os outros sentidos. Vemos rápido, temos pressa, e o que retemos? Pensava nisso sempre. Preocupava-me com isso. Precisava refletir sobre o que apreendemos dessa absorção rápida, que, afinal de contas, é peculiar à imagem e à linguagem fotográfica. O que o fotógrafo demora um bom tempo para tornar imagem é visto em frações de segundo pelo espectador.

O que é possível apreender dessa leitura veloz? Sensações, observações tênues sobre o estilo e o clima da foto. Se era preto e branco ou colorida, de gente ou paisagem ou outro tema, grande ou pequena, atual ou antiga, bonita ou feia, impactante ou suave, comercial ou artística. Qual seria o “ar” da fotografia a partir de um olhar acelerado, que é o do nosso tempo? Rapidamente, sim, é possível intuir. E isso é consequência de nossa constante exposição às imagens. “Ao nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas idéias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar. Constituem uma gramática e, mais importante ainda, uma ética do ver”; (Sontag, 2004, p. 13)

Mas esse ato apressado, por outro lado, também já nos viciou. Olhamos como informação e nem sempre colocamos nossa sensibilidade em contato com a imagem. Ou, muitas vezes, nem a reparamos. Não precisamos nos relacionar com ela e nem sempre a questionamos.

Depois de ver muitas fotografias em livros publicados dos dois fotógrafos, precisava me instrumentalizar para analisá-las. Queria poder compreendê-las mais à luz dos critérios de seus próprios autores e menos a partir da perspectiva de seus críticos. Ver, em profusão, imagens produzidas por eles colaborou para que me sentisse mais próxima deles e mais apta a falar sobre os mesmos, uma vez que meu trabalho não é apenas de avaliação estética. Não estava interessada só em decodificar e discutir a partir deles um estilo de representação peculiar. A maneira que eles encontraram para retratar as pessoas me interessa não só a partir das características de estilo pessoal, mas também a partir de suas personalidades, montadas através de leituras e pesquisas.

É nesse aspecto que o fato de debruçar-me sobre os arquivos fez diferença. A partir dos estudos críticos, apreendia o assunto de uma maneira, diria, compartimentada. Numa gaveta, Nadar. Noutra, Disdéri. E, numa terceira, uma

comparação entre eles. Eles são díspares e antagônicos, sim. Mas, a partir dos arquivos, podia aproximar e misturar os dois. Há algumas imagens de Nadar em que podemos reconhecer Disdéri e há outras de Disdéri em que podemos identificar Nadar. Não é só por isso, entretanto, que enfatizo a importância do olhar proporcionado pelo arquivo.

Só consegui escapar ao olhar viciado sobre a obra de Disdéri, que a mim também contaminava, através do ato da repetição de ver os *portraits* produzidos por ele. Não tinha a intenção de revê-los e com isso encontrar em seu trabalho traços mais artísticos e menos comerciais. Ou um registro mais intimista em detrimento do social. Descondicionei²⁰ meu olhar. Ou seja, não queria ver nele um Nadar. Gisele Freund comenta “se olharmos as inúmeras fotografias fabricadas por Disdéri ao longo de suas atividades, o que mais chama atenção da maior parte de suas imagens é justamente a falta absoluta de expressão individual, que era ao contrário, tão característico das obras do artista fotógrafo Nadar²¹”. (Freund, 1974, p. 65)

3.2

Disdéri e a semelhança moral

Disdéri fotografou indivíduos inseridos numa encenação burguesa, independente de que profissão poderiam ter. “Diante da câmera, artistas, sábios, homens de estado, funcionários, empregados modestos são todos iguais. O desejo de igualdade e o desejo de representação das diferentes camadas da burguesia estavam satisfeitos ao mesmo tempo”²². (Freund, 1974, p. 60). Creio que ele acreditava nessa democratização através do *portrait*, não só com olhos mercantilistas, mas sim como se esse fosse realmente o modelo mais adequado a retratar com fidelidade e plenitude o indivíduo, como era seu objetivo.

²⁰Termo utilizado pelo fotógrafo Cláudio Feijó para abrir os sentidos a partir do olhar e deixar-se penetrar por todo tipo de influência, propondo exercitar a capacidade de ver o invisível para possibilitar as atitudes espontâneas e criativas.

²¹Si l'on regarde les innombrables photographies fabriquées par Disdéri au cours de son activité, ce qui frappe le plus dans ces images, c'est la manque absolu d'expression individuelle, ce qui était au contraire si caractéristique des œuvres de l'artiste photographe Nadar.

²²Devant la caméra, artistes, savants, hommes d'état, fonctionnaires, employés modestes sont tous égaux. Le désir d'égalité et de représentation des différentes couches de la bourgeoisie étaient satisfait en même temps.

Não imaginava o que iria sentir. Tinha passado a ver o inventor da *carte de visite* com mais respeito por seu trabalho como fotógrafo, após ter tomado contato com a obra de Anne McCauley. Ao se dedicar a pesquisar as *cartes de visite* de autoria do próprio Disdéri, ela evidencia seu processo de criação. A partir daí, o estigma pejorativo carregado por, graças mesmo ao próprio Nadar, de “vilão comercial, sem talento, que produzia *portraits* standartizados sem apelação duradoura²³” (McCauley, 1985, p. 5) deixa de se tornar um impedimento para olhá-lo. Para os meus olhos, ávidos por debruçar-me sob o processo de criação de um *portrait*, Disdéri caiu como uma luva.

Sua encenação fotográfica do teatro social vista ironicamente e com isso menosprezada pela maioria dos críticos ao longo de mais de um século, foi admirada e louvada por mim. E foi graças à sua obsessão em reproduzir seus modelos o mais fielmente possível aos papéis sociais que lhe cabiam, que Disdéri desenvolveu várias teorias e publicou três textos. O primeiro deles intitulado *Manuel opératoire de photographie sur colloidum instantané* (1853), no qual procura detalhar com minúcia a manipulação do colódio, técnica utilizada naquele momento pela maioria dos profissionais. Nesse livro, ele trata da parte puramente prática das operações fotográficas.

Já na sua segunda publicação, *Renseignements photographiques indispensables a tous*, datada de 1855, ele deixa claro, logo no prefácio, que, naquela obra, só se ocupará da questão da arte²⁴. Ele oferece uma teoria do *portrait* tentando juntar as condições favoráveis à semelhança e à beleza ao mesmo tempo. A terceira e última publicação especializada de Disdéri, *L'art de la photographie*, foi editada em 1862 e compreende duas partes. A primeira contém quatro capítulos onde o fotógrafo apresenta noções gerais e tenta resolver problemas técnicos em relação ao equipamento fotográfico e suas diferentes utilizações, bem como trata da qualidade das provas e da condição de sua realização como consequência dos procedimentos escolhidos.

A segunda parte é dividida em dois capítulos. No primeiro, o autor descreve o procedimento do colódio e oferece conselhos práticos sobre as

²³Transforming Disdéri's career into a moral lesson in the abuses of commercial success and the necessity for artistic honesty, Nadar condemned his rival for many of the practices that he used in his own studio. More important, he categorized Disdéri as a figure without talent who produced standardized *portraits* with no lasting appeal.

²⁴Dans cet ouvrage, entièrement débarrassé de tout ce qui rapport aux opérations chimiques, je ne m'occupai que de la question d'art.

modalidades de tiragens de provas positivas sobre papel. O segundo e último capítulo é destinado à arte fotográfica, onde está inserida a sua teoria sobre o *portrait*. Dando continuidade às suas investigações anteriores, *A arte da fotografia* é uma vasta síntese de seus dois tipos de abordagem que são a técnica e a estética, enriquecidos pela experiência da prática como fotógrafo. O livro só conheceu uma edição. A publicação de *Arte da fotografia* permaneceu quase confidencial: a notoriedade de Disdéri como fotógrafo obscureceu seu talento como ensaísta.

Atualmente, a difusão da obra é quase inexistente. Ela se tornou conhecida somente a partir de breves trechos publicados em antologias críticas sobre a fotografia do século XIX²⁵. “O estudo, bem informado e sagaz do fotógrafo, é concebido como um manual de ensino e uma preciosa reflexão sobre as qualidades artísticas do *medium*”²⁶. (Disdéri, 2003, p. 12)

Esses textos de Disdéri são, todavia, muito úteis para construir uma possível estratégia de ação dos fotógrafos em seu exato momento de atuação, quando surgem as indagações que me interessam. Eles possibilitam resgatar a potência de forças do momento que considero como de “construção”, percebendo o grande teatro que é o *portrait*. O que vai aparecer na foto? A pessoa retratada na fotografia se parece com ela mesma? Onde estaria a semelhança? O *portrait* fotográfico representa mesmo a pessoa? Onde está visível o “eu” do fotógrafo e como conseguimos apreender seu estilo? Como ter-se-á dado a relação modelo/fotógrafo no instante de realização da fotografia? Mas como recuperar esse instante? Ainda, mais hoje, quando se tornou tão imediato, corriqueiro e banal?

É claro que, se tomamos como exemplo a realização de um *portrait* por um fotógrafo contemporâneo, dependendo do objetivo da foto, muitas dessas perguntas podem parecer ingênuas ou idealizadas. Ou desnecessárias, uma vez que a convenção do *portrait* já está assimilada. E, se nos dedicarmos a pensar sobre ela, achamos que não temos nada a dizer. É simples e fácil fotografar alguém. Um repórter fotográfico, por exemplo, às vezes, na correria do dia-a-dia do jornal faz um retrato em menos de cinco minutos e, na maioria das vezes, o

²⁵Na edição comentada de *L'art de la photographie*, Fabrice Masanès, autor do prefácio, cita duas obras onde o texto foi parcialmente publicado: *Du bon usage de la photographie* e *La photographie en France. Texte & controverses: une anthologie 1816-1871*. As duas obras estão listadas na Bibliografia.

²⁶L'étude bien informée et clairvoyante du photographe est conçue comme un manuel d'enseignement et une précieuse réflexion sur les qualités artistiques du medium.

resultado é bom. É comum o editor mandar o profissional com urgência e fazer o que no jargão jornalístico é chamado de “boneco”, isto é, um *portrait* de algum entrevistado para ilustrar uma matéria jornalística. O fotógrafo cumprindo mecanicamente sua tarefa, à busca de um resultado, nem vê direito a pessoa que fotografou.

Mas, em se tratando de um trabalho autoral, e mais elaborado, sem a prioridade informativa ilustrativa, essa idealização²⁷ da sessão, mesmo hoje, faz sentido e, nesse caso, os escritos de Disdéri têm uma grande atualidade. Vivendo numa época em que o tempo de pose demorava em média 10 segundos²⁸ e em que não se fazia 36 chapas ou mais, como o fazemos hoje²⁹, era caro fotografar. A tiragem por sessão, no início, era mínima, uma ou duas fotos e depois, com a *carte de visite* pôde ser expandida. Atualmente, com a câmera digital, é ilimitada, pois o custo é muito mais baixo. Podemos tirar quantas fotos quisermos. A novidade e o preço da fotografia determinam seu *status* e sua reivindicação de valor artístico.

A tentativa, contudo, de explicar e fornecer uma receita sobre a técnica e a *práxis* de uma arte até então nova como a fotografia ocupou o tempo de muitos profissionais. Não apenas Disdéri escreveu manuais. No século XIX, muitos foram os ateliês que os publicaram, mas, em sua maioria, os autores desses manuais abordavam o estatuto da fotografia numa perspectiva mercantilista, tomando-a a partir da prática do *portrait* e ignorando as questões mais amplas que a cena fotográfica envolvia. “A democratização do *portrait*, chamada também *portraituromanie* obriga a discutir o fenômeno de vulgarização do gênero”.³⁰ (Disdéri, 2003, p. 45) O que distingue, no caso, os textos ensaísticos de Disdéri dos demais é sua necessidade de reflexão estética sobre a fotografia enquanto arte:

Os lugares e as particularidades da pintura e da fotografia formam o pedestal desse estudo. Ele constitui um ensaio cativante tomando como cerne a estética fotográfica ao olhar a pintura clássica, a fotografia como arte e seus diferentes gêneros: *portrait*, claro, mas também as cenas animadas (temas de

²⁷O *portrait* na verdade é um momento de ritual quando se imagina anteriormente como a pessoa a ser retratada deveria o ser.

²⁸O tempo de apreensão da imagem começou com 15 minutos, em 1839 e foi sendo reduzido de acordo com o avanço tecnológico e das pesquisas científicas.

²⁹No caso da fotografia analógica, o filme 35 mm tem no máximo 36 poses.

³⁰La « démocratisation du *portrait* » appelée aussi la « *portraituromanie* » amène à réfléchir sur le phénomène de la vulgarisation du genre.

gênero e históricos) sem esquecer a reprodução dos monumentos e obras de arte³¹. (Disdéri, 2003, p. 45)

Cabe destacar ainda que Disdéri oferecia informações precisas, que muitos profissionais à época faziam questão de esconder. *A arte da fotografia* representa uma primeira etapa na história da fotografia quando o autor tenta esmiuçar, detalhar, refletir sobre a nova arte a partir de sua própria prática como profissional. Através desse ensaio, que podemos até chamar de testemunho, formulou uma concepção de retrato reproduzida e praticada por uma gama de operadores e propagada ao longo da história como o retrato social burguês. Interessante observar depois da leitura do ensaio, que, após meticolosas considerações e conselhos para a obtenção do bom *portrait*, percebemos o grande empenho do fotógrafo para “reproduzir o indivíduo com fidelidade”, e isso, para ele, significava captar o modelo com beleza e verdade.

Disdéri cuidava criteriosamente da organização da cena: o fundo, os acessórios, a luz, a roupa, a pose, enfim todos os detalhes transformados em ícones, que não deviam superpor-se ao indivíduo, mas eram importantes para registrar o consenso sobre o significado social do retratado. O resultado, ou seja, o *portrait*, que nós julgamos hoje como um documento do século XIX, resultava de um conjunto de ações pré-estabelecidas à semelhança das convenções do teatro. Disdéri ensina ao fotógrafo a “escolher os objetos”, “a observar atentamente o espetáculo que se oferece a seus olhos”, aconselha-o a juntar aos conhecimentos especiais de laboratório, conhecimentos de uma ordem muito diferente, ou seja, aqueles que fundamentavam a arte do pintor. Ele comenta, no entanto, que o pintor ainda pode subverter e moldar a realidade, mas o fotógrafo não:

Mais, on l’a déjà dit, l’imitation sans le choix n’est pas la fin de l’art du photographe, et ici la différence entre les deux arts devient très grande. Elle s’explique par la nature même des éléments que l’artiste doit mettre en œuvre pour constituer le langage photographique. En effet, tandis que le peintre, par une sorte d’évocation, choisit à son gré dans la nature et rassemble les objets les plus divers, qu’il les dispose et qu’il les groupe, qu’ils les modifie dans quelques unes de leurs parties ou dans leur ensemble, le photographe ne saurait se passer de la présence des objets qu’il veut reproduire. Il faut qu’il constitue la réalité même avant de songer à la représenter, et, la plupart du temps, les éléments dont la

³¹L’apport du texte de Disdéri est quelque peu différent. Les liens et les particularités de la peinture et de la photographie forment le socle de cette étude. Elle constitue un essai captivant pour cerner l’esthétique photographique en regard de la peinture classique, la photographie comme art et ses différents genres : *portrait*, bine sûr, mais aussi les scènes animées (sujets de genre et sujet historiques), sans oublier la reproduction des monuments et des œuvres d’art.

réunion lui paraît la plus propre à traduire son sentiment ne sauraient être rassemblés. En outre, il ne peut apporter aux objets qu'il a choisis aucun changement considérable; il ne peut leur faire subir que des modifications superficielles qui ne sauraient en changer essentiellement le caractère ³²(Disdéri, 2003, p. 55)

Ele acredita, contudo, que o objetivo da fotografia não é somente a reprodução da natureza, feita por acaso. A escolha deve presidir as operações do fotógrafo e é determinada pelas idéias ou pelo temperamento de cada um. O que Disdéri deixa entrever é que há certa ambigüidade em relação à apreensão do real. Ele se dedica a “montar” esse real e, em alguns momentos, tem consciência de que opera como esse agente do real. Em outros casos, ele enumera tudo o que deve ser feito para a obtenção do bom *portrait* e, por fim, acredita que este pode ser “natural”, sem perceber seu papel de verdadeiro construtor desse real. Por isso Disdéri enfatiza que o fotógrafo deve constituir mesmo a realidade antes de pensar a reproduzi-la.

Numa passagem de *Renseignements photographiques indispensables a tous*, após explicar a importância da relação do fotógrafo com o modelo para se obter uma aparência de naturalidade diante da câmera, por parte deste último, o autor conta uma anedota. O objetivo da história é deixar claro que um *portrait*, seja ele de um só indivíduo ou de um grupo, seja ele histórico ou meramente social, o importante é conseguir que o retratado permaneça imóvel, mas sem demonstrar incômodo. Para ele, é necessário esperar alguns segundos para que o indivíduo possa se sentir mais à vontade e com isso faça a expressão sugerida pelo fotógrafo. Ele acredita na orientação persuasiva do fotógrafo sobre o modelo como forma de obter um bom retrato. Mas essa persuasão deve ocorrer com tato e de preferência estando sozinho com o modelo para que possa influenciá-lo e impressioná-lo, seja através das palavras ou das indicações de sua fisionomia. Ele acredita que o modelo precisa de um pouco de tempo e o fotógrafo de sensibilidade e conhecimento sobre iluminação para poder configurar a cena. O caso é o seguinte:

Un jour, nous disait un de nos amis, je me trouvais chez un photographe opérateur habile, mais peu doué du sentiment artistique, et veuf du feu sacré. Il voulait composer un groupe, une sorte de tableau flamand ; il avait fait venir chez lui plusieurs de ses voisins : « je veux une scène de cabaret ! s'écria-t-il. Placez-

³²Optei por manter as citações longas na língua original.

vous la...bien...le verre à la main...bon...vous, prenez cette bouteille et tenez-la penchée...vous, élevez ce verre à la hauteur de vos lèvres...parfait...soyez jovials...très bien...prenez cette pipe à la bouche...superbe...la lèvre railleuse...c'est cela, c'est magnifique !...attendez, je dispose mon instrument...à vos rôles, une deux, trois...c'est fait. Voyez comme cela est venu ».

Oui c'était venu, mais ce n'était pas un tableau, c'était une affreuse grimace...C'est le soleil qui a fait cela...Vraiment...le lourdaud. Mais non, c'est pas le soleil, c'est vous, malheureux opérateur, qui ignorez qu'un tableau ne se fait pas ainsi, c'est vous qui, avec les meilleurs modèles, produirez mauvais. (...) La lumière peint, dessine, elle ne pense pas, voilà ce qu'il faut pas oublier.(Disdéri, 1855, p. 18)

Para Disdéri, a aparência por si só das coisas não era o suficiente para reproduzir a realidade ou, nesse caso específico, para imitar um quadro. O fotógrafo afoito montou a cena e depois de conferir se todos estavam prontos, fez a foto. Registrou o que estava vendo, a cena supostamente pronta, mas não foi atento à expressividade dos retratados. Não é o que se vê imediatamente que deve ser retratado. Para Disdéri, retratar implicava em algo mais. E esse algo mais supunha a intuição do momento combinada a vários elementos como a personalidade do retratado, a percepção da luz e a destreza do profissional em lidar com esse instante.

Em relação à personalidade do retratado, o fotógrafo deveria perceber o sentimento interior do modelo, capaz de conceder ao retratado a atitude, a fisionomia e o gesto naturais. Para ele, não adiantava se colocar diante do fotografado, objetivo de tantos cálculos prévios, tentar registrar seu próprio caráter de maneira verdadeira se não tivesse consciência de que a reprodução fiel da cena que estava sendo vista continha além do visível, a aparência física, o invisível, que lhe dava expressão.

Esse invisível poderia ser algo que não estivesse sendo visto na cena, mas que era fundamental para lhe dar a marca do indivíduo e com isso fornecer um bom *portrait*. Esse invisível estava ligado ainda ao tempo de espera do modelo, para que ele se sentisse mais relaxado diante do fotógrafo e, com isso, deixasse imprimir no *portraiti* “sua própria natureza, sua pessoa mesma, seu próprio caráter, o conjunto da figura que passara a ter certas unidade e harmonia naturais que expriem a vida”. (Disdéri, 2003, p. 90)

Em relação específica ao *portrait*, o que seria essa invisibilidade? Como captar o invisível? Para Nelson Brissac “o invisível não é, porém, alguma coisa que esteja para além do que é visível. Mas é aquilo que não conseguimos ver. Ou

ainda: é aquilo que torna possível a visão”. (Peixoto, 1996, p. 15) Num *portrait* o gesto, o olhar, o tempo de duração da pose do modelo são da “ordem do invisível”. São rastros de ausência/presença. São registros que nos levam a perceber algo além da pose.

Walter Benjamin, na “Pequena História da Fotografia”, escrita em 1931, ao comentar sobre o tempo de pose a partir das fotos do fotógrafo irlandês David-Octavius Hill, uma das quais objeto de publicação na época em que ele escrevia, destaca que os modelos do fotógrafo diziam que o “fenômeno da fotografia” lhes parecia “uma grande e misteriosa experiência”, “mesmo que se tratasse apenas da impressão de estarem diante de “um aparelho que podia rapidamente gerar uma imagem do mundo visível com um aspecto tão vivo e tão verídico como a própria natureza”. (Benjamin, 1994, p. 95)

Em função das dificuldades técnicas da época, em que era necessário um longo tempo de exposição para registrar a imagem do modelo, o cemitério de Greyfriars em Edimburgo, cidade natal de Hill, era utilizado como locação, devido ao fato de ser um local retirado onde não se era interrompido com assiduidade. Nesse aspecto, Benjamin comenta que “o próprio procedimento técnico levava o modelo a viver não ao sabor do instante, mas dentro dele; durante a longa duração da pose, eles por assim dizer, cresciam dentro da imagem”. (Benjamin, 1994, p. 96)

Nesse aspecto, os dizeres de Benjamin³³ sobre a longa exposição que teria o poder de fazer o retratado viver dentro do instante e não ao sabor do mesmo vai ao encontro do que Disdéri dizia, a partir de sua prática, de “esperar a expressão chegar”. David-Octavius Hill e Robert Adamson praticaram a fotografia entre 1843 e 1847, época em que o tempo de pose necessário era de até quase quinze minutos. Disdéri já gozava de um tempo mais acessível, no entanto, ainda era necessário ao modelo se manter imóvel por algumas frações de segundos. E, na opinião do fotógrafo, cabia ao profissional saber conduzir esse momento de maneira a registrar a melhor expressividade. Esse tempo de espera fazia-se necessário para que tudo que fosse da ordem do invisível pudesse se materializar em imagem.

³³A aproximação de Benjamin e Disdéri aqui só obedece a critério circunstancial.

Torna-se importante ressaltar que, por mais que Disdéri reflita sobre o “algo mais” que o *portrait* deve conter, interpretado como a possível expressividade do modelo que o fotógrafo deve captar, ele raramente nomeia essa invisibilidade como alma. Em nenhum momento ele se refere ao bom *portrait* como aquele em que o fotógrafo captou a alma de seu retratado, como é comumente dito quando se trata do gênero.

Nelson Brissac, por outro lado, é um dos estudiosos que aproxima a invisibilidade à alma, mas também ao “ar”, ao gesto que para a fotografia posada desempenha um papel fundamental. Durante a pose, o gesto é derradeiro para significar sem congelar, para dar o tom “natural” que a maioria dos profissionais busca. Brissac sugere que:

O gesto não pode tornar-se uma coisa. Ele é inapreensível. Para evidenciar o gesto, pintores e cineastas isolam-no, no espaço e no tempo. Retrata-se um tempo absoluto, uma plenitude determinada apenas pela amplitude. Isolado, o gesto manifesta, sem grandiloquência, uma energia que nada pode medir. Aqui ele não exprime nada. Encarna uma emoção, em vez de significá-la. Não acolhe nem aponta para as estrelas, não diz os pensamentos nem os sentimentos. É a manifestação corporal possível do indefinido, a marca perceptível do que não se evidencia, do que não se pode imediatamente apreender. (Peixoto, 1996, p. 47)

Ao mesmo tempo em que a fotografia é reincidentemente documental, é também da ordem da fantasmagoria e o que não se “pode imediatamente apreender”, como o gesto, cerca seu discurso desde os primórdios de sua existência enquanto linguagem e técnica.

A invisibilidade ainda é tratada por Benjamin no que tange à fotografia de um modo geral, a partir da percepção do registro do movimento de um homem que caminha, em que não conseguimos detectar sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. “A fotografia nos mostra essa atitude, através dos seus recursos auxiliares: câmera lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional”. (Benjamin, 1986, p. 94)

Esse inconsciente ótico da fotografia que é um dos traços do invisível da linguagem fotográfica foi capaz tanto de evidenciar em imagem técnica e científica uma gama de coisas pequenas e difíceis de serem visualizadas, como um mundo de coisas ocultas que precisava ser registrado. Essa visualização do mundo a partir da fotografia, tornando possível tanto materializar em imagem o que não

se via a olho nu, quanto revelar o que de oculto pudesse existir nas cenas vistas é considerada pelo historiador da fotografia Mauricio Lissovsky como um dos aspectos fundamentais da percepção da fotografia no século XIX:

A história da fotografia oitocentista foi marcada por esta agenda do invisível: os retratos espirituais, a decomposição do movimento em Muybridge e Marey, as iconografias da insânia e das doenças da alma, os inventários dos tipos criminais (Francis Galton a Bertillon), a fotografia etnográfica, as ruínas, os fosses, as paisagens estrangeiras. É preciso considerar, quando é da fotografia oitocentista que se trata, ainda uma outra questão, que Walter Benjamin talvez tenha sido o primeiro a observar: cada tecnologia da imagem implica uma certa instalação na visualidade que lhe é própria, estabelecendo não apenas as condições do que é visível, mas, sobretudo, do invisível que lhe é correlato”. (...) A fotografia, à diferença de outras imagens técnicas, não é apenas uma maneira de “representar o mundo visível”, mas de “tornar o mundo visível”. (Lissovsky, 2005, p. 197)

Essa pauta do visível e invisível sempre acompanhou a fotografia, de seu surgimento ao momento contemporâneo e essa dicotomia pode ser analisada a partir de várias perspectivas. No caso do *portrait* oitocentista, a captação do “invisível” deveria estar a serviço da maior preocupação do fotógrafo: a semelhança. A questão da boa representação passava então pelo que de invisível a pessoa retratada deveria expressar, além de toda a preparação da cena, como fundo infinito, móveis, objetos, vestuário, cenário.

Em *Arte da fotografia*, Disdéri deixa clara sua concepção de *portrait*, na verdade uma obsessão em perseguir a imagem decisiva do retratado, “exata e bela representação do seu verdadeiro caráter”. Para ele, o *portrait* não deve ser somente o *fac-simile* do rosto, é preciso dar-lhe não a semelhança material, mas a semelhança moral.

“Não se trata, quando se vai fazer um *portrait*, de reproduzir, com exatidão matemática, as proporções e as formas do indivíduo, é preciso ainda, e sobretudo, tomá-las e representá-las justificando e embelezando as intenções da natureza manifestadas em certo indivíduo, com as modificações ou os desenvolvimentos essenciais trazidos pelos hábitos, idéias, a vida social”.³⁴ (Disdéri, 2003, p. 63)

³⁴Il ne s’agit pas, en effet, pour faire un *portrait*, de reproduire, avec une justesse mathématique, les proportions et les formes de l’individu, il faut encore, et surtout, saisir et représenter en les justifiant et en les embellissant les intentions de la nature manifestées sur cet individu, avec les modifications ou les développements essentiels apportés par les habitudes, les idées, la vie sociale.

Ele comenta, ainda, sobre a semelhança perceptível no verdadeiro *portrait*. Aqueles que conhecem uma pessoa a ser representada, têm uma idéia nítida de uma identidade que é a resultante de todos os aspectos diversos sob os quais eles a viram milhares de vezes. Se possuíssem os meios de exprimir essa idéia, eles fariam o verdadeiro *portrait* semelhante: pintariam o tipo, o caráter, os costumes, a alma mesmo. O artista deveria ver e compreender seu modelo da mesma maneira, e mais, ele deve se render à beleza sem perder nada da verdade.

Por outro lado, Disdéri lamenta que nem os fotógrafos e nem seus modelos da época são tomados por essa idéia. Eles pensam voluntariamente que toda semelhança está calcada na reprodução exata das proporções de traços e roupas. Assim, ele conclui, “os *portraits* são freqüentemente as caricaturas dos indivíduos”. Mas onde está o caráter moral que nós amamos na pessoa representada, seu espírito sério ou jovial, sua bondade que nos atrai?³⁵ (Disdéri, 2003, p. 64) Torna-se curioso observar que Disdéri analisava a produção de *portraits* de muitos dos seus contemporâneos, como caricata e de pouca qualidade artística, elevando-se em relação a eles. E foi, no entanto, com esse rótulo menor que seus *portraits* passaram a ser vistos durante todos esses anos.

A relação entre verdade e beleza para Disdéri é atribuída ao conceito de *portrait* da pintura clássica originário do Renascimento e que perdurou até o século das luzes. O belo está ligado ao que é autêntico, original, verdadeiro. Disdéri acreditava que deveria registrar o modelo, mesmo que esse não fosse dotado de grande beleza, mas a fotografia deveria torná-lo mais bonito, sem, contudo, deixá-lo falso. Ideal de beleza que para nós contemporâneos a partir da arte moderna tornou-se mais um modo de ver e não a única maneira de representar.

Mesmo reconhecendo que a semelhança moral é o diferencial do rosto, Disdéri afirma que a semelhança nem sempre é apreciável pelo próprio modelo, quando se torna observador do retrato, mas muito mais pelas pessoas com as quais ele convive, no caso das esposas, pelos maridos, das mães pelos filhos e vice-versa. “É por isso que o artista, se for possível, deve fazer posar o modelo diante da pessoa à qual o *portrait* é destinado; é preciso que se possa entrever a pessoa, adivinhar espontaneamente seu caráter, sua vida íntima, seus hábitos; é **preciso**

³⁵ Mais où est le caractère moral que nous aimons dans la personne représentée, son esprit sérieux ou enjoué, sa bonté qui nos charme?

que o fotógrafo faça mais que fotografar, é preciso que ele biografefe³⁶.
(Disdéri, 1855, p. 14)

Biografar para Disdéri pode ser interpretado como captar a semelhança moral de seu retratado pois ele usa a palavra “biografia” somente no primeiro livro, *Resignements*, que é anterior à *Arte da Fotografia*. Nesse último, ele não o utiliza uma vez sequer, mas emprega o termo semelhança moral praticamente da mesma maneira. Após enfatizar que é preciso que o fotógrafo faça mais que fotografar, que ele biografefe, Disdéri não explica o que considera como biografar e porque biografar é um ato mais completo que fotografar. Torna-se possível a aproximação dos termos biografia e semelhança moral mediante a leitura das duas obras, a partir do contexto empregado.

Tomando biografia a partir da acepção semântica, o termo denota escrita de vida e parece ir ao encontro daquilo que Disdéri procurava, isto é, entrever a pessoa, adivinhar seu caráter, sua vida íntima, seus hábitos, mostrar “o modelo mesmo”. Numa época em que o termo fotografia, “escrita da luz”, ainda começava a ser utilizado, provavelmente o termo biografia era mais amplo e adequado para significar de maneira mais completa a imagem do indivíduo.

É interessante destacar a preocupação de Disdéri, enquanto fotógrafo, de dar aos seus modelos uma identidade única, verdadeira, definitiva, que vai além da fotografia e encontra a biografia. Biografia se emprega enquanto o maior, o melhor, o resumo de alguém, exatamente como era o modelo biográfico escrito à época. Os “*portraits* literários” ilustrados, publicados nos jornais pelo crítico francês Sainte-Beuve na década de 30, tinham como característica discutir a obra dos escritores não só a partir delas mesmas, mas lançando mão da vida deles para compreender a fundo suas criações. A perspectiva *beuvienne* não estabelecia nenhuma separação entre os dois pólos mais tarde inimigos: o “homem” e a “obra”. Para ele o essencial era:

(...) “faire connaître» s’il se peut, «l’homme même», de pousser «jusqu’à l’homme au fond du poète», d’être en plein à peindre l’homme, de saisir l’esprit et le génie de l’auteur, de revenir par tous les chemins à l’homme, à une physionomie distincte et vivante qu’on reconnaît d’abord et qui sourit. (Dufor, 1997, p. 102).

³⁶Grifo meu.

O homem para Sainte-Beuve é “o que fala na obra, é a língua mesma desta obra ao seu limite; e a obra é a palavra, é o coroamento verbal de alguém”. (Richard, 1970, p. 269). Ele entendia o talento do escritor como uma interioridade humana manifesta em uma linguagem, daí sua impossibilidade de separação entre o homem e a obra. Para ele existe uma espécie de película imediata por debaixo daquela onde o “eu” se desenvolve e se sucede a si mesmo. Essa camada se inscreve na dimensão diacrônica do talento, o que considerava sem dúvida como sendo a biografia. Ela lhe interessava, contudo, na medida em que lhe permitia não tomá-la como primeiro plano, mas poder utilizá-la em sua análise, na condição de ir além dela mesma.

Essa visão biográfica de Sainte-Beuve foi rechaçada pela posteridade. Um dos críticos exasperados contra seu método foi Paul Valéry que se impacientava diante da atenção dada por Sainte-Beuve às anedotas, vida pessoal, amantes, ao invés de se dedicar à difícil análise da elaboração formal da obra:

Partisan d’une critique intérieure, qui se hausserait par le seul “effort de notre cœur” à la tremblante vérité de l’œuvre, il s’impatiente devant tant d’attention donnée par Sainte-Beuve à la connaissance minutieuse des milieux intellectuels et des relations mondaines. (...) D’où le double rejet subséquent de la part des formalistes et de divers critiques de l’intériorité (à l’exception d’un Jean-Pierre Richard) (Prassoloff, 1992, p. 14)

A publicação dos *portraits* literários de Sainte-Beuve é anterior ao surgimento oficial da fotografia, em 1839, mas no período em que o *portrait* em pintura e a miniatura, em esmalte, já eram uma coqueluche que o advento da fotografia só veio avalizar. Onipresentes nas artes plásticas e na fotografia, estes contribuíram para dar ao século XIX a denominação de uma época considerada como um “mar de individualidade”, “um século de *portraits*”.

Essa busca da representação totalizante do outro, quer via fotografia, quer via texto escrito, tendo como resultado os *portraits* fotográficos ou literários, que pudessem comunicar uma “essência verdadeira” e a mais fiel possível do modelo fotografado ou do escritor, era uma obsessão não só de Sainte-Beuve como de Disdéri. Pertencentes ao período romântico de transição para o realismo, eles encarnam com suas obras reflexos desse período em que se creditava à arte o poder subjetivo, mas esta já refletia uma maneira realista e objetiva de retratar a realidade. Contemporaneamente, quando vivemos um momento em que o sujeito

compósito é desmembrado e multifacetado, essa noção de imagem única se distancia cada vez mais dos objetivos a serem alcançados, quer via fotografia, quer via texto biográfico.

Disdéri era pintor antes de tornar-se fotógrafo e, assim como Nadar, era um obsessivo pela evolução da técnica fotográfica. Para ele, a pose de corpo inteiro, com ambientação no estúdio era um qualitativo a mais, era ir além da fotografia, ao encontro da biografia. Acreditava que o fato de utilizar o mesmo cenário para as poses de modelos diversos, tornava possível aos indivíduos se igualarem socialmente, mas nunca menosprezou a energia que cada pessoa é capaz de imprimir à imagem.

Ao olhar incansavelmente sua produção, mediada pela força da repetição, acho que consegui entender alguma coisa do que Disdéri pregava. Mesmo diante de uma galeria de modelos em ambientes que se repetem, conseguimos entrar em contato, se quisermos, com cada corpo singular. Sentimos a presença do fotógrafo como preparador da cena e, em muitas imagens, somos capazes de perceber uma outra dimensão da intimidade, mais próxima do teatro que da fotografia. Não me refiro à semelhança do rosto e à expressão do olhar, diante da câmera mais próxima, mas à tentativa de cada modelo de se impor, de oferecer uma marca pessoal naquele teatro social, naquele lapso de tempo que podia durar até 10 segundos. Pois, o que chamamos imagem é, na verdade, um instante, vivido por quem a produz e recuperado por quem a vê.

Visto pelo olhar contemporâneo, afeito a driblar a identidade a partir do retrato, os tipos de Disdéri, por registrarem menos carga pessoal e psicológica deliberadas (apesar de ele acreditar o contrário), acabam por minimizar o compromisso que sentimos diante de suas imagens. Essa leveza transmuta a identidade, impressa como marca pessoal no papel, em imagem vulnerável à nossa imaginação.

3.3

A semelhança íntima de Nadar

Félix Nadar, enquanto jornalista, desenhou caricaturas escreveu muitos artigos, livros de memórias, autobiografia, ficção, mas não publicou nenhum livro que tenha a fotografia como objeto de análise estético-histórica. Examinando seus

manuscritos na Biblioteca Nacional Francesa com o intuito de recuperar menções ao momento de pose, encontrei alguns bilhetes de modelos fotografados com comentários sobre o resultado das fotos.

O instante que precedia ao ato fotográfico, objeto maior dos estudos dos manuais do século XIX e dos profissionais da fotografia, era comparado a momentos de tortura logo após o surgimento da fotografia, ainda com a utilização em larga escala dos daguerreótipos, em que às vezes era necessário até treze minutos para o registro da imagem:

Les secondes passaient, se succédaient, et semblaient siècles. Le modèle, malgré tout sa volonté, était vaincu par le rayon solaire, les paupières allaient et venaient, son visage se contractait, l'immobilité à laquelle il s'était contraint devenait une torture. Ses traits se crispaient, les larmes lui tombaient des yeux, la sueur froide perlait sur son front, sa respiration était haletante, saccadée, son corps entier s'agitait comme celui d'un épileptique qui ne veut pas remuer, et la plaque daguerrienne lui apportait l'image d'un supplicié en proie aux tortures de la question du feu. (Tissandier, 1874, p. 10)

Walter Benjamin também comenta sobre a câmara de torturas dos primeiros retratos no ensaio “Pequena História da Fotografia”. Nadar e Disdéri, contudo, são contemporâneos do tempo do colódio seco e úmido e não necessitavam utilizar em seus salões de pose os objetos de ferro que seguravam as cabeças dos modelos para garantir a imobilidade dos mesmos como era comum em todos os ateliês à época do daguerreótipo: “No local destinado ao cliente, disposto perto de uma janela, o apóia-cabeça de ferro constituía o essencial do mobiliário comercial de cada ateliê”³⁷. (Sagne, 1986, p. 154)

Nos ateliês dos dois fotógrafos, ao invés de segura-cabeça, encontrava-se o mobiliário como colunas, balaustradas, cadeiras, mesas de apoio dos braços e das mãos para auxiliar o modelo no momento de pose. Disdéri, adepto desde o início de sua carreira da foto social, reunia toda sorte de acessórios e mobiliários burgueses em seu salão de pose. Nadar, no início de sua produção na rue Saint Lazare dispensava o cenário mas, após abrir seu atelier na rue des Capucines, o espaço era suntuosamente decorado. Em um dos salões de espera do estabelecimento de Nadar, tapetes e acessórios decorativos orientais davam o tom exótico à moda na época e comum nos ateliês de pintores orientalistas.

³⁷ Le siège destiné au client, disposé près d'une fenêtre, un appuie-tête en fer constituant l'essentiel du mobilier commercial de cette entreprise.

O momento de pose e a relação com os modelos eram preocupação crucial de Nadar, mas sua busca do bom *portrait* estava pautada não na semelhança moral, mas na semelhança íntima. Nadar narra alguns episódios de relacionamento com seus modelos em seu livro autobiográfico. *Quand j'étais photographe* foi publicado pela primeira vez em 1900, ocasião da Exposição Universal de Paris onde se montou também uma retrospectiva com toda a obra de Nadar: *portraits*, caricaturas, vistas aéreas e subterrâneas; exatamente dez anos antes da morte do fotógrafo.

O arquivo dele, contudo, é muito vasto, só na Biblioteca Nacional Francesa não encontramos menos de 40 mil cartas e documentos, sem contar aqueles localizados em outras instituições. Há uma enorme quantidade de cartas enviadas e recebidas, bilhetes, artigos de jornais, caricaturas. Seria impossível, para mim, com o tempo restrito de estada na França, tentar aprofundar-me nessa imensidão de papéis.

O historiador francês da fotografia, André Rouillé, editou um livro de cartas de Nadar, mas contendo apenas correspondências enviadas e recebidas no período de 1820-1851, anterior ao foco do meu trabalho, que é o registro do início de sua carreira como fotógrafo. De 1840 até o final de sua vida - Nadar morreu com 90 anos - há todo um “mar de encontros” nadarianos por descobrir, só localizados até agora, fortuitamente, em uma obra aqui e outra ali.

Há, contudo, um fato ocorrido na vida de Nadar que traz à tona uma questão cara à fotografia, especialmente ao gênero *portrait* e relevante para o meu trabalho. Trata-se de um acontecimento que, quando ocorreu, contribuiu para enfatizar a discussão a respeito da fotografia como arte, pauta e luta recorrente no cenário artístico da época. Félix Nadar teve que lutar judicialmente com seu irmão Adrien para assegurar a marca “Nadar” do seu ateliê fotográfico e também seu sobrenome. O século XIX foi cenário de muitas disputas judiciais entre fotógrafos e retratados, bem como entre os próprios profissionais. E em muitos desses julgamentos o que se impunha era a discussão da fotografia como arte ou como meio técnico.

Na verdade, Nadar é o pseudônimo do fotógrafo Félix Tournachon e também a marca de seu estúdio fotográfico que existiu de 1854 a 1949, onde trabalharam também Adrien Tournachon, seu irmão, e Paul Nadar, seu filho. Na juventude, logo após sua chegada a Paris para estudar medicina, em 1838, era

prática comum entre os jovens da época, que viviam à margem da ordem social estabelecida, inventar um nome que os diferenciasse através de uma linguagem inacessível aos não iniciados. A gíria praticada por eles tinha origem no francês medieval e consistia em acoplar à última sílaba de cada palavra um sufixo desprovido de sentido como –dard, –dar e –mar: Tournachondar, Tournadar, Chondar, Nadarchon, Nadard, até chegar a Nadar.³⁸ (Réunion des Musées Nationaux, 1994, p. 9)

O pseudônimo escolhido por Félix Tournachon acabou tornando-se seu sobrenome e foi dado como marca ao primeiro ateliê fotográfico criado com seu irmão, Adrien Tournachon, em 1854. Félix e Adrien se separaram em 1856 e seu irmão se apropriou indevidamente de seu nome e de sua marca. Isso ocasionou uma disputa familiar na Justiça conhecida como “processo Nadar”, dando ganho de causa a Félix em 1857.

Em sua defesa “Exposé des motifs pour la revendication de la propriété exclusive du pseudonyme Nadar”, apresentada à corte de Paris em 12 de dezembro de 1857, Félix Nadar se encontra na difícil situação de provar que o verdadeiro Nadar era ele e não o irmão. Ele diz: “C’est moi qui suis moi ». Como argumentação, ele mostra sua assinatura, seus artigos e caricaturas publicados nos jornais, pois, antes de ser fotógrafo, ele foi médico, jornalista, escritor e caricaturista renomado. É de sua autoria o “Panteon Nadar”, trabalho que se estendeu por cerca de dois anos, tendo saído finalmente em março de 1854, após muitos problemas financeiros enfrentados por ele na tentativa de publicação. O Panteon era um enorme painel onde foram caricaturadas trezentas personalidades da época, entre poetas, romancistas, historiadores, publicistas e jornalistas, autores dramáticos, pintores, escultores, músicos, compositores e executores. « Nadar, antes do Panteon era um desenhista conhecido, depois do Panteon, é um homem célebre”³⁹. (Dilasser, 1966, p. 82)

Félix conclamou como testemunhas muitos dos seus amigos da época boêmia em que o pseudônimo foi criado. Mas, diante da dificuldade de provar que ele era o verdadeiro autor dos *portraits* mostrados ao Juri, reclamando a identidade do verdadeiro Nadar, e após terem-se esgotado todas as provas

³⁸ Em geral o pseudônimo se grifada depois da última letra do nome de família, mas no caso de Nadar, um de seus estudiosos e biógrafos, Maria Morris Hambourg considera o fato dele abolir o sobrenome do pai como um desejo de liberdade e de auto-afirmação.

³⁹ Nadar, avant le Panthéon, était un dessinateur connu; après le Panthéon, c’est un homme célèbre.

objetivas, ele finalmente apresenta a célebre argumentação filosófica e intimista, que revela sua maneira de trabalhar, de perceber o modelo, a luz e sua composição fotográfica. Esta argumentação é muito conhecida e utilizada mundialmente na história da fotografia quando o assunto é *portrait* ou a obra de Nadar. Essa colocação foi o que comoveu os jurados e foi citada por mais de um deles em seus pareceres. Foi ainda incluída na redação final da Corte para dar ganho de causa ao fotógrafo. Eis o apelo intimista de Nadar:

Ecoutez-moi donc à votre tour, maître Dillois et écoutez-moi avec attention : la photographie est une découverte merveilleuse, une science qui occupe les intelligences les plus élevées, un art qui argue les esprits les plus sagaces – et dont l’application est à la portée du dernier des imbéciles. Cet art prodigieux qui de rien fait quelque chose, cette invention miraculeuse (...) fait de notre six-neuvième siècle le plus grand de tous les siècles, - cette surnaturelle photographie est exercée chaque jour, dans chaque maison, par le premier venu et le dernier aussi, car elle a ouvert un rendez-vous général à tous les fruits sus de toutes les carrières. Vous voyez à chaque pas opérer photographiquement un peintre qui n’avait jamais peint, un ténor sans engagement, et de votre cocher comme de votre concierge je me charge, - c’est sérieusement opérateurs photographes de plus. La théorie photographie s’apprend en une heure; les premières notions de pratique, en une journée. Voilà ce qui s’apprend, maître Dillais, aussi facilement que j’ai l’honneur de vous l’exposer - et ce qui fait que tout le monde, sans aucune espèce d’exception, peut aspirer du jour au lendemain à se dire photographe, sans témérité. Ce qui ne s’apprend pas, je vais vous le dire: -c’est le sentiment de la lumière, - c’est l’appréciation artistique des effets selon la nature des physionomies qu’artiste. Vous avez à reproduire. **Ce qui s’apprend encore beaucoup moins, c’est l’intelligence morale de votre sujet, - c’est ce tact rapide qui vous met en communion avec le modèle, vous fait juger et diriger vers ses habitudes, dans ses idées, selon son caractère, et vous permet de donner, non pas banalement et au hasard, une indifférente reproduction plastique à la portée du dernier servent de laboratoire, mais la ressemblance intime.**⁴⁰ (Nadar, 1857, p. 2)

Com este argumento, Nadar conclama com autoridade também de mestre, os inventores da fotografia, Talbot, Niepce, Bayard e até Daguerre, a ousar discordar de sua convicção referente às habilidades e percepções para se fazer um bom *portrait*. Coloca-se na posição de artista e, com isso, em superioridade diante dos “meros serventes de laboratório”, ou seja, dos muitos profissionais sem reputação que atuavam na época. Aqueles que não se preocupavam com a fotografia enquanto arte, mas como ganha-pão e reproduziam as receitas e padrões de representação difundidos até então. Copiavam, não se mobilizavam para criar.

Para Nadar, o algo mais da fotografia, o que lhe concederia o selo de arte,

⁴⁰ Trechos do julgamento de Nadar estão no Anexo.

residia na combinação da percepção da luz, sempre variável, a ser empregada de acordo com a fisionomia e a personalidade do modelo. Enfim, o momento de apreensão da imagem presume o conhecimento da luminosidade, técnica para saber conduzi-la, bem como intuição para saber manejá-la de acordo com o modelo a ser retratado. O tato não para obter uma mera reprodução aparente do modelo, mas para conceder-lhe a semelhança mais familiar, a mais favorável, a semelhança íntima.

Mas o que seria essa “semelhança íntima” da qual fala Nadar? Como podemos interpretá-la? Como ele mesmo a interpretava? Não só ele, mas a Corte reproduz um conceito de apreensão da imagem que vai além da pura “semelhança material” e aproveita para validar a temática da fotografia como arte. Algo inusitado para a época, já que em alguns outros julgamentos havia uma maior predisposição para considerar a fotografia mais como meio técnico que como arte. Na redação da Corte, “Mémoire à consulter”, são levados em consideração alguns fatos. Achei interessante ressaltar os que são pertinentes à questão específica de Nadar e da cena fotográfica da época. O primeiro, diz respeito à autoria. Nas palavras dos juizes integrantes da Corte:

a propriedade artística é recente, mas já passou a ocupar um belo lugar na nossa sociedade. Ela representa esta união entre arte e indústria que é uma das grandes superioridades da França. (...) De todas as indústrias novas onde a arte se misturou, a fotografia é talvez aquela que é mais pessoal, que mais valoriza o indivíduo. Um fotógrafo é um artista. Como o pintor, é preciso que ele saiba dispor seu modelo num dia favorável. Assim como o pintor e com mais recursos, é preciso que ele faça nascer sob a figura do modelo esta expressão que é a vida de um *portrait*. (...) Quando vai se fazer um *portrait*, o que se pede ao fotógrafo, como ao pintor, não é somente a semelhança material, é uma reprodução inteligente e seja assinada por um nome conhecido⁴¹. (...) (Nadar, 1857, p. 3 e 4)

E, num dos trechos da decisão final datada de 12 de dezembro de 1857, estava escrito: “Por que o Senhor Adrien Tounachon quer se chamar Nadar? Porque o nome “Nadar” conquistou um valor literário e artístico consideráveis”⁴². (Nadar, 1857, p. 31) O parecer final da Corte dando ganho de causa a Félix considera o nome de Nadar incontestável, ordena que, dentro de três dias, Adrien e seus sócios retirem de toda a documentação do ateliê o nome Nadar e autoriza

⁴¹Trechos do julgamento de Nadar estão reproduzidos em francês no Anexo dessa tese.

⁴²Pourquoi M. Adrien Tournachon veut-il s'appeler Nadar? Parce que le nom « Nadar » a acquis une valeur littéraire e artistique considérable.

Félix a publicar o parecer em dois jornais de Paris, à sua escolha e às custas dos intimados, além disso, condena Adrien e seus sócios a pagarem todas as custas processuais. Os dois irmãos mantiveram-se distantes ainda por alguns anos, só reatando a parceria a amizade a pedido da mãe, um pouco antes de sua morte em 1860.

Nadar conseguiu entrar para a história como o fotógrafo da intimidade. Esse fato vivido no início de sua carreira profissional, pôde tornar-se um bom exemplo de como a questão da semelhança e da intimidade, categorias difíceis de se conceituar e discutir, pode enfeixar ao mesmo tempo idéias formadas tanto pelos praticantes do *portrait*, pelos estudiosos, como pelo senso comum.

À época do julgamento e do fato ocorrido com Adrien, Félix Nadar já tinha um nome sacramentado, construído graças às suas atividades como jornalista e caricaturista. Ao iniciar sua carreira como fotógrafo, que começou como apoio ao trabalho da caricatura, ele já era conhecido dos meios artísticos e literários de Paris, bem como da burguesia ascendente:

La première clientèle du portraitiste photographe se recrute dans la bourgeoisie, et surtout chez les artistes et les intellectuels. (...) L'appareil rend avec une perfection magistrale toutes ces têtes de caractère. Avec la plupart de ses modèles d'ailleurs, il est intimement lié par des relations d'amitié et des intérêts artistiques communs. (Freund, 1974, p. 41)

Na argumentação apresentada à Corte, Nadar não só tenta provar quem era, como também explica a dificuldade vivida por ele diante dos clientes pelo fato de existirem dois ateliês Nadar, o dele e do irmão, que criou a marca “Nadar Jeune”. A situação se agravava ainda mais uma vez que Félix utilizava como ateliê a sua própria residência, localizada na 113 da rue Saint Lazare, enquanto Adrien desfrutava de um ateliê já perfeitamente aparelhado inclusive pelo próprio Félix⁴³.

Nadar começou sua carreira fotografando amigos da época de sua vida boêmia. Trabalhava em sua própria residência, um apartamento térreo com jardim

⁴³O primeiro ateliê de Adrien foi montado por Félix no número 11 do boulevard des Capucines. Quando os dois irmãos se desentenderam em 1855, Adrien fundou a empresa e se mudou para o número 17, do boulevard des Italiens. Nessa região estavam situados muitos dos mais importantes ateliês da época, inclusive o de Disdéri.

que se tornou o cenário natural de suas primeiras produções. Ele fazia, nesse período, uma a duas fotos de clientes por dia. No caso dos amigos, muitas vezes, não cobrava mas, para clientes, o seu preço era alto. Ele dizia que fotografava melhor os amigos e as pessoas que conhecia, deixava-os à vontade e tinha como estratégia não se impor a eles. Deixava que a natureza deles se manifestasse.

Se não tinha ainda um ateliê sofisticado, podia contar com o aconchego de sua própria casa, seus móveis, seu domínio do espaço, para realizar as fotografias. Um estúdio é marcadamente impessoal, profissional, menos envolvente. A própria casa conserva algo de descompromissado que, mesmo não sendo percebido objetivamente na imagem, pode ficar impregnado na maneira como o fotógrafo se prepara para a capturá-la.

A intimidade sugerida pelas fotos de Nadar pode ser localizada em muitos aspectos, na escolha dos amigos como modelos, no trabalho desenvolvido em casa, na sua personalidade sociável e amiga de toda Paris, no seu carisma, no despojamento cênico da composição do *portrait*, na utilização do claro-escuro, na escolha da foto de três quartos ou só do rosto. A sua busca da semelhança mais familiar, a semelhança íntima, ficou sendo sua marca, sua grife, seu atestado de arte. O modelo deveria representar o mais fielmente possível a expressão que se esperava dele e o fotógrafo era o agente de sua existência enquanto imagem. No caso de Nadar, o que lhe interessava era a semelhança individual, psicológica, sem interface necessariamente de um papel social.

Contrapondo a Nadar, a semelhança moral buscada por Disdéri envolvia o papel social do indivíduo. Uma imagem que agradasse ao modelo e aos seus familiares ou quem quer que fossem os destinatários de suas encomendas. Pelo que se sabe, ele sempre teve a fotografia como atividade profissional, em que, na maioria das vezes quem estava diante de sua lente era um cliente, não um amigo. E, no início de sua produção, membros da aristocracia francesa, detentores do poder, tornaram-se seus clientes. Ele tentava atingir o máximo de proximidade com essas pessoas para que conseguisse seu objetivo: um *portrait* semelhante ao modelo, belo e verdadeiro e, acima de tudo, com sua marca.

Os dois, Nadar e Disdéri, fotografaram pessoas dos meios sociais, intelectuais, artísticos e políticos da época. Felix Nadar é conhecido mundialmente como o “rei dos fotógrafos”, sobretudo pelo caráter íntimo de seus *portraits*, como ressalta Gisele Freund: “Nadar foi o primeiro a descobrir o rosto

humano através da câmera fotográfica. A objetiva entra mesmo na intimidade da fisionomia”.⁴⁴ (Freund, 1974, p. 42)

3.4

Auto-retratos: espelho de estilos

Ao deparar-me com alguns auto-retratos de Disdéri e de Nadar fiquei impressionada com a evidência da marca deles impressa na cena. No caso do primeiro, ele, barbudo, se fotografa com as vestes que costumava usar, segundo Jean Sagne, para impressionar os parisienses, um blusão apertado por um cinturão, encostado em uma coluna, Disdéri demonstra imponência e sua imagem tem um toque de exotismo e teatralidade. Ele se autofotografa no mesmo cenário que utilizava para registrar a imagem de seus modelos.

Ha uma série em que ele se mostra em várias poses, sentado na cadeira, em pé apoiado na balaustrada, lateralmente com o olhar para a câmera. Conseguimos perceber que a série corresponde mais a experiência que a autorepresentação para a posteridade. São provas de ateliê. E o cenário dele, com tapete, cadeira e cortina de veludo, etc, por si só, tem uma força impactante, um registro acentuado de rastro, como se seus modelos estivessem impregnados naquele espaço, mesmo sem estarem lá naquele momento.

Mas Disdéri, diante do seu próprio cenário, esta tão à vontade, impõe-se de maneira tal na imagem que, num piscar de olhos, o distinguimos como ser singular e não como indivíduo padrão, ou tipificado. Não parece um burguês em seu recinto. Não compactua com sua fórmula social. Parece dono da cena, à vontade, em seu *habitat* de representação imagética e teatral e o que o distingue nela parece ser seu empenho.

O auto-retrato é uma estratégia metalingüística. Examinando as fotos de Disdéri por ele mesmo, posso rastrear as convicções que fundamentaram seu trabalho: o esforço de captar, através das nuances de luz e sombra, tanto as marcas sociais identificadoras do *status* do modelo, quanto sua peculiaridade de pessoa única, mesmo que esta se mostre quase invisível em sua sutileza.

⁴⁴Nadar fut le premier à découvrir le visage humain par l'appareil photographique. L'objectif plonge dans l'intimité même de la physiologie.

Num século de subjetividades, em que a noção unitária e totalizadora de indivíduo se afirmava, Disdéri buscou, via imagem, destacar seu modelo dentro da própria sociedade. Ele capturava olhares, gestos próprios, compunha uma cena para seus retratados. Tentava perceber algo próprio deles “nos quinze minutos que considerava recomendável dispor de sua presença⁴⁵”. (Disdéri, 1855, p. 20) E depois que seu estabelecimento virou uma indústria, a maior de Paris e da Europa⁴⁶, (Disdéri, 1855, p. 5), sua fórmula foi propagada e reproduzida diariamente por seus funcionários.

Não é o crescimento industrial que me interessa tratar aqui, mas esse dado é importante para compreender o que estou perseguindo. Proponho-me analisar como foi-se formulando a concepção de fotografia de Disdéri que, depois, influenciou todo mundo a ponto de o retrato ficar tão banalizado e homogêneo, tornando difícil o reconhecimento de traços pessoais do modelo até mesmo em produções de países diferentes.: “la voix de Disdéri résonne dans ses vastes ateliers du boulevard des Italiens. NE BOUGEONS PLUS! Tous les photographes, sous toutes les latitudes, adoptent la formule incantatoire de son invention. Elle devient le leitmotiv qui scande les séances de pose.” (Sagne, 1986, p. 211) Queria esmiuçar esse aspecto quase enigmático a partir da trajetória profissional de seus criadores. Queria confrontar minhas observações com as razões sociais e econômicas, como as da ascensão da burguesia, responsáveis pela propagação desse padrão imagético.

Quando volto a examinar os *portraits*, hoje, fico me instigando, tentando ir além dessa justificativa histórico-social para explicar o fenômeno. E a experiência contemporânea de “ver” as imagens, de certa maneira, oferece respostas a que, à época, não era possível chegar. Ver-se e tornar-se imagem é extremamente sedutor. No século XIX, houve o impacto de a pessoa se ver fotografada pela primeira vez, e, assim, reconhecer-se ali na foto, colocá-la em álbuns, dá-la de presente como lembrança, exibí-la como quadro, como um atestado de presença, de identidade, de força pessoal, vendê-la, ou o que mais pudesse representar a

⁴⁵ Nous ne saurions trop engager à donner tout le temps nécessaire pour faire un portrait, c’est un tort de croire que l’on obtient toujours une bonne épreuve à la première pose ; elle peut être bonne quant à la réussite photographique, mais l’expression pourrait souvent être meilleure. Il est donc quelquefois bon de recommencer. Mais, pour cela, il ne faut pas que le modèle ne vous accorde qu’un quart-d’heure, comme parfois cela arrive et qu’il na vienne souvent que peu d’instans avant un rendez-vous ou au dernier moment d’un départ.

⁴⁶ La grandeur de nos ateliers, dont l’un occupe deux étages, 8, boulevard des italiens (le plus vaste établissement de ce genre, qui existe non-seulement à Paris, mais en Europe.

quase materialidade daquele corpo, daquele semblante, no *portrait*. Creio que, mais do que esse poder advindo do registro “real” da fotografia, o que já se sentia ou se intuía, sem o poder formular, era esse gosto de ver o próprio “eu”, tornar-se imagem. Sermos nos mesmos e ao mesmo tempo sermos outros.

Nesse aspecto, o álbum de fotografias foi peça fundamental. Nos ateliês dos fotógrafos, enquanto esperavam a sessão de pose, os clientes tinham a seu dispor muitas imagens de outros fotografados, célebres ou anônimos, de onde era possível escolher as poses a serem imitadas. Desta maneira, o futuro modelo tanto poderia espelhar-se em *portraits* cujas identidades e poses pudessem se assemelhar à sua, quanto poderiam assumir, via imagem, a identidade desejada. “A fotografia lhe permite estabelecer uma distância com a realidade, projetando-se numa imagem idealizada, ele acede à representação”⁴⁷. (Sagne, 1986, p.209)

Os jornais franceses da época – *L’amusant, La vie parisienne, Journal pour rire* – em suas sessões de caricatura publicavam freqüentemente anedotas relativas a esse aspecto do fotografado escolher tornar-se outro. Numa dessas histórias, uma empregada pega emprestado as roupas de sua patroa para ser fotografada. Ao mostrar o *portrait* pronto, a patroa se assusta e diz:

-“Comment Marie, c’est vous, une domestique, avec ma robe, mon chapeau, mes dentelles!!!

-Oh, allez, madame, ben innocemment, c’était la chose de me faire tirer en photographie pour m’envoyer au pays. » (Sagne, 1986, 211)

Talvez naquele momento a experiência de ver o próprio eu tornar-se imagem fosse ainda ignorada pela maioria dos fotógrafos. E, nesse aspecto, considero que tanto Disdéri quanto Nadar aventavam a força social e psicológica desse processo. Eles tinham consciência do poder do retrato como representação de uma identidade, como uma marca de reconhecimento na multidão. E a partir da produção deles, bem como por suas reflexões percebe-se que a questão mimética por ela mesma desempenhava um forte papel no momento de realização da foto.

Disdéri mais convencional, ficava preso a concepções estéticas arraigadas a partir da pintura clássica, mas em seus escritos percebe-se uma vontade de dominar o assunto, de tentar traduzir em palavras aquela mágica. Mesmo diante

⁴⁷La photographie lui donne l’occasion d’établir une distance avec la réalité, de se projeter dans une image idéalisée ; il accède à la représentation.

de toda a sua obra, considerada convencional e pouco artística, percebo a busca de um ideal. Não só a repetição de uma fórmula. Ele intuía esse algo mais da imagem não apenas a favor da fiel representação do modelo, mas para sua transmutação em imagem autônoma. Obter com a foto o que o texto literário é capaz de propiciar – o estímulo da imaginação - a partir da leitura.

Naquele instante vivido por Disdéri e Nadar, a foto surgiu e liberou a pintura e a literatura da descrição fiel do real. A linguagem fotográfica chegou com esse peso de documentário e a maioria dos profissionais medíocres embarcou nessa onda. Disdéri vislumbrava um céu de liberdade representativa, mas não conseguiu voar tão alto. Nadar, por seu lado, tentou outro caminho, o de romper com uma representação social e colocar-se num plano mais próximo ao do retratado. Eliminou qualquer encenação que a fotografia pudesse compor. Colocava seus modelos diretamente contra um fundo infinito sem acessórios como balaustradas, tapetes, mesas, jarros de flores. Seu despojamento de objetos cênicos no início de carreira, bem como sua decisão de se aproximar mais do modelo, fotografando de preferência seu rosto ou pose de três quartos, proporcionaram um registro de outra natureza, considerado mais íntimo.

Nadar atribui a força do *portrait*, a algo pessoal, próprio de cada um, a que chama de semelhança íntima e, como fotógrafo, acredita poder reproduzir. Seus auto-retratos também atestam seu estilo. Se a locação não importa e o cenário é desprezado, entramos logo em contato com o indivíduo que está figurado, ali, na nossa frente. A imagem emana uma força pessoal estonteante de quem está ali diante da câmera. A singularidade de quem quer que seja salta aos olhos. Se sabemos ou não quem está ali, percebemos algo mais daquela personalidade. Seu olhar, seu caráter, sua classe social, sua expressividade vindos daquela fotografia. Cada imagem única têm um impacto avassalador. Torna-se impossível passar por elas como passamos pelas fotos de publicidade de revistas contemporâneas, por exemplo. Se o mundo atual fosse permeado de registros fotográficos como alguns *portraits* do século XIX estaríamos visualmente exaustos e sufocados.

Aqueles retratos têm um peso, uma força de expressão que quase não nos permite escapar deles. Nesse aspecto, Nadar obteve êxito fenomenal. Suas fotos não expressam só o desejo burguês de representação que é objetivo primeiro do retrato de Disdéri, apesar de suas fotos, conforme já dito, não se esgotarem nesse tipo padrão. As fotos de Nadar dão mais pistas dos indivíduos, com suas nuances

psicológicas. Diante das fotos de Nadar, contudo, o desejo de ver retratada a própria singularidade fica mais presente do que o desejo de tornar-se imagem. O *portrait* nadariano remete-nos mais rapidamente à representação de um indivíduo tal qual ele parece ser do que ele idealizaria ser. Ou ainda, Nadar parece revelar os indivíduos sem forçosamente aliá-los a pistas visuais que os enquadrem em qualquer tipo. O fundo infinito, sem acessórios funciona como uma espécie de nudez em que os modelos, independente de quem sejam, têm a chance de mostrar-se mais próximos do que “são” do que “fazem” socialmente. E com isso asseguram uma expressividade única para as imagens.

Os retratos de Disdéri, por outro lado, permitem mais idealizações que os de Nadar. Quase sentimos um soco no estômago diante do olhar duro de Baudelaire! Impossível imaginar outra coisa que não o poeta. Não se é à toa que a *carte de visite* se presta aos estudos do fenômeno da ascensão da burguesia e de todo esse mercado que revolucionou nosso modo de ver, como comenta Anne McCauley. “O furor causado pelo *carte de visite* e seu impacto na nossa percepção visual são comparados ao que Marshall MacLuhan verificou com o surgimento da televisão nos Estados Unidos dos anos 50, em que o meio passou de produto a produtora.”⁴⁸. (McCauley, 1985, p.1). Poder transformar-se em imagem, identificado e representado no retrato, foi uma das delícias sugeridas pelo *portrait carte* a então burguesia em ascensão. Com isso, Disdéri, sem a consciência clara do fenômeno sócio-econômico que desencadeava, ficou rico. E não só ele. A fórmula tornou-se acessível a todos.

Para Nadar o *portrait* era a tentativa de dar a seu modelo sua semelhança mais familiar, íntima. Algo como uma espécie de nudez existencial, com a pretensão de registrar a imagem que ele considerava um espelho do indivíduo, sem amarras sociais. Disdéri acreditava que a semelhança moral era a mais fidedigna do indivíduo, em que ele pudesse ser plenamente representado. O modelo de Nadar tornou-se artístico. O de Disdéri, comercial.

Seria essa também uma maneira de compreender os dois fotógrafos? Nadar que, à medida que o *portrait* ganhava popularidade, expandia-se comercialmente, desinteressou-se do ofício? E Disdéri que, diante dessa mesma realidade, soube

⁴⁸Marshall McLuhan's observations a century later on the impact of another mass communication system on our visual perception can be adapted to Disdéri's technological advance, with was as much a product, and in turn a producer, of the Second Empire as television was of America in the 1950s.

ganhar muito dinheiro? Estaria aí a dicotomia: arte/comércio que nos persegue sempre e ainda hoje incrustada em dois modelos antagônicos de representação? Um: de intimidade/arte? Outro: social/comercial?

Torna-se importante considerar que o desenvolvimento tecnológico atual com a conseqüente proliferação de imagens e sua ampla circulação, reforçando o campo do virtual resulta em situação propícia à reavaliação das produções da técnica para o mercado de bens culturais que a primeira metade do séc. XX, especialmente, minimizou, mas que há duas ou três décadas vem sendo resgatado como arte para a sociedade de massa.