

Nadar: escritos e *portraits*

Félix Nadar não se dedicou a escrever manuais de fotografia, conforme já dito, mas, como jornalista e caricaturista, foi grande e muito atuante, a sua participação ao publicar artigos nos jornais franceses da época. Ele tornou-se um homem da imprensa e soube usar bem esse lugar que ocupava em prol das batalhas a serem vencidas pela fotografia ao trilhar seu caminho de reconhecimento artístico. Ajudou não só o *medium* a alcançar *status* de arte, como também contribuiu para que a sua prática fotográfica, ligada a um conceito elitista de arte, fosse aquela que permaneceu, servindo à crítica de referência para distinguir a fotografia artística da comercial.

Apesar de ter tido sucesso comercial, podendo viver confortavelmente de seu trabalho artístico, durante todo o tempo em que exercera a atividade de fotógrafo, Nadar não carrega, como Disdéri, o selo pejorativo que o termo “comercial” passou a designar. Seu ateliê da rue des Capucines apresentava, como o de Disdéri, localizado no boulevard des Italiens, o mesmo sistema industrial, empregando muitos funcionários, distribuídos conforme a lógica da divisão do trabalho, como pessoal do laboratório, os operadores, os montadores, os retocadores. As assinaturas dos dois fotógrafos tornaram-se marcas de fama mundial e ambos tiveram grande projeção em vida.

O período escolhido neste tese, já explicitado, contempla os primeiros anos de produção dos dois profissionais com o intuito de perseguir as estratégias de criação de dois modelos de representação que foram os adotados pela maioria dos profissionais do século XIX e que permeiam até hoje nosso olhar. Com esse objetivo, não cabe aqui discutir as questões referentes à industrialização da fotografia, somente levar em conta esse fenômeno, uma vez que ele é determinante para compreender os rumos que tomou a produção oitocentista.

Nadar, além de jornalista, caricaturista e fotógrafo, sua última profissão, foi médico e aeronauta. Registrou em livro⁶⁹ muito do que viveu, como suas aventuras com o balão *Géant*, que resultaram no livro *Les memoires du*

⁶⁹A lista completa com as publicações de Nadar está no anexo desta tese.

“*Géant*”(1864), suas memórias do tempo de estudante, narradas em *Quand j’étais étudiant* (1856); sua amizade com Baudelaire, em *Charles Baudelaire intime...* (1911), e a retrospectiva de sua vida como fotógrafo, contada em *Quand j’étais photographe* (1900), publicado antes de sua morte. Nadar escreveu também um romance, *La robe de Déjanira* (1845) e uma peça de teatro, intitulada *Le miroir aux alouettes* (1859).

Seu último livro autobiográfico foi escolhido para comentário devido à temática e ao fato de conter elementos que trariam informações em primeira pessoa sobre a formação e a atividade profissional de fotógrafo. O que primeiro chama a atenção do leitor no livro *Quand j’étais photographe*, é a maneira viva, alegre, otimista com que Nadar conta sua vida, tornando-a uma aventura. O autor se constrói imaginariamente a cada capítulo. Em cada episódio narrado, suas marcas pessoais se impõem ao personagem Nadar, ele mesmo, e seja qual for o assunto tratado, estamos sempre em contato com um narrador presente com características próprias e pertinentes ao que se tornou mito “Nadar”.

A vida e a obra de Nadar estão em simbiose e torna-se difícil separar uma da outra. Esse traço é perceptível tanto na sua escrita, onde conseguimos perceber seu lado irônico, bem-humorado, observador e contador de casos, quanto em seus *portraits*, que são o resultado das técnicas desenvolvidas como seu estilo de fotografar. Maria Morris Hambourg comenta que “Nadar fazia de sua vida a matéria de sua arte e de sua arte, um diálogo com o público⁷⁰”. (Hambourg, In Réunion des Musées Nationaux, 1994, p.6) Essa maneira biográfica de se colocar artisticamente é um traço de Nadar e é a partir dela que o fotógrafo foi tanto se construindo como artista, como se reinventando como homem:

Nadar pense manifestement à la postérité à laquelle il veut se présenter sous un jour des plus favorables. (...) On n’en finirait pas de citer les articles de presse, les livres, les actions, les gravures, les lettres manuscrites, les photographies, par lesquels Nadar s’est habilement mis en scène. Il a eu l’art de construire sa légende de mauvais garçons, de s’inventer une vie d’étudiant, et de forger tour à tour son profil de républicain, de bohème, de libérateur de la Pologne, d’agent secret, etc. (Rouillé, In Réunion des Musées Nationaux, 1994, p. 168)

Diante da abundância de registros, de arquivos pertencentes a Nadar, torna-se clara a sua intenção de não se fazer esquecer, de imprimir sua

⁷⁰Nadar faisait de sa vie la matière de son art, et de son art, un dialogue avec le public.

marca na memória do século e esse legado deixado por ele testemunha sua postura atuante diante da vida oitocentista. Nadar não foi simplesmente um observador ou admirador de sua época, ele foi um dos seus atores, heróis, pioneiros e desbravadores, vivendo-a com paixão. “O traço predominante do perfil de Nadar é sem dúvida seu deslumbramento diante das extraordinárias mudanças que transtornaram seu século⁷¹”. (Rouillé, Réunion des Musées Nationaux, 1994, p. 169) Ao comentar sobre as conquistas do progresso do século XIX ele as assinala como “uma seqüência de explosões quase simultâneas da ciência” (Nadar, 1994, p. 4)

Para Nadar, a fotografia, a eletricidade e a aeronáutica são os emblemas da modernidade e ele esteve diretamente ligado a todas essas invenções. Mas, para ele, a fotografia foi a mais extraordinária delas por realizar um velho desejo do homem de “materializar o espectro impalpável que se esvanece assim que é percebido sem deixar uma sombra no cristal do espelho⁷²” (Nadar, 1994, p.4) Ele vivenciou e contribuiu com a eletricidade e a aeronáutica através da fotografia, fazendo as primeiras fotos com luz artificial e registrando, a partir de seu balão, as primeiras fotos aéreas de Paris: “la photographie est donc à la fois inaugurale et fédératrice de l’engagement de Nadar dans le mouvement de la modernité;” (Rouillé, In: Réunion des Musées Nationaux, 1994, p. 170)

Anne MacCauley comenta que o Nadar dos primeiros tempos soube bem “comercializar a boemia”, clicando em seus ateliês não uma freguesia burguesa, mas intelectuais, artistas, músicos, escritores, jornalistas, e pessoas que acabavam por se identificar com seu estilo, visto como diferente dos padrões que permitia-lhes encontrar sua semelhança nas imagens produzidas pela objetiva do fotógrafo:

Nadar’s success on the St.Lazare was undoubtedly due in part to his ability to please the small, elitist bohemian market comprising his friends and fellow journalists. His rejection of elaborate props, neat fashion-plate clothing, and diffused lighting were appreciated by sitters who dared to be different. (Mccauley, 1994, p. 141)

⁷¹Le trait sillant du profil de Nadar est sans nul doute son émerveillement devant les extraordinaires mutations qui ont bouleversé son siècle.

⁷²Matérialiser le spectre impalpable qui s’évanouit aussitôt aperçu sans laisser une ombre au cristal du miroir.

6.1

Quand j'étais photographe

Nadar deixa claro em seu livro que era um homem profundamente curioso, interessado nas descobertas e nas pesquisas científicas da época e, sobretudo, disposto a enfrentar os mais loucos desafios para a realização de seus sonhos. Moderno e romântico, ao mesmo tempo que louvava o progresso, por outro lado, incomodava-se com os efeitos que a sociedade industrial produzia ao mundo como a dissolução dos valores morais tradicionais e a supervalorização da fotografia como mercadoria em detrimento do valor de arte. Faltava a Nadar, contudo, espírito prático e comercial, apesar de ele até ter obtido sucesso nos negócios em partes alternadas de sua vida, ele se colocava frequentemente na posição de artista, recusando-se a enveredar pelo caminho dos lucros. Reside aí, nessa abordagem comercial da fotografia muito do seu incômodo com Disdéri, o qual é bastante denegrado por Nadar.

Ao falar de Disdéri, Nadar transmite sua preocupação com a moral, que está presente também em várias outras passagens do livro. André Rouillé chama a atenção para essa característica de Nadar, observando que a necessidade de avaliação moralista dava a entender que “o fotógrafo deveria se lembrar de que sua fascinação pela ciência, progresso e tecnologia, não tinha eliminado o homem e seus valores humanos”⁷³. (Rouillé, In Réunion des Musées Nationaux, 1994, p. 172)

A intenção moralizante está presente na passagem em que Nadar comenta sobre Disdéri, no capítulo «Os primitivos da fotografia». Ele denuncia que o rival, “de origem evidentemente mais que modesta, com sua falta de instrução elementar e mesmo de primeira educação, um homem pouco atraente e até mesmo repulsivo, somente interessado no comércio” conseguiu fazer uma grande fortuna. E, ao terminar de contar a história de Disdéri, que no fim da vida, acabou doente e pobre, dá um tom moralista ao episódio: “a queda foi tão rápida quanto tinha sido a ascensão”⁷⁴; (Nadar, 1998, p. 101)

⁷³La morale irrigue en effet tout l'ouvrage, comme si Nadar tenait à rappeler que sa fascination pour la science, le progrès et la technologie, n'a pas aboli l'homme et les valeurs humaines.

⁷⁴La chute fut aussi rapide qu'avait été la montée.

O Nadar narrador de *Quand j'étais photographe*, deixa o fluxo da escrita livre para seguir suas memórias sem hierarquia, critério, ou ordenação cronológica, como se fosse escrevendo à medida que suas impressões fossem surgindo em sua mente. Nadar não está preocupado com a precisão de fatos e datas. Não se interessa em representar um testemunho histórico, nem tampouco quer produzir um diário, ou uma obra memorialista. Ele deixa escapar histórias vividas e as recria de maneira prazerosa, descompromissada com o intuito de recuperá-las com leveza. Dessa maneira, “o leitor é convidado a fazer um passeio fantasioso pela vida de Nadar, ao sabor dos caprichos de sua memória”⁷⁵. (Rouillé, In Réunion des Musées Nationaux , 1994, p. 176)

Quand j'étais photographe é dividido em 14 capítulos, evocando épocas e temas variados da vida do fotógrafo. Os dois capítulos em que Nadar trata da fotografia do período que me interessa e também dos assuntos que dizem respeito à minha pesquisa são o já citado “Primitivos da fotografia” e “Clientes e clientes”. No primeiro, o autor insere, logo na primeira página o nome de sessenta e dois fotógrafos, incluindo-se entre eles no final da lista, dando a perceber que se incluía no rol da cena fotográfica da época, formada por todas aquelas personalidades. Ele comenta sobre cada um deles, oferecendo pequenos detalhes sobre seus trabalhos e suas vidas. É curioso observar que, como já foi dito, Nadar menospreza Disdéri enquanto “vilão comercial”, causador da falência e do fechamento de vários ateliês em que a fotografia artística era a predominante. Dentre esses, seu amigo Le Gray que preferiu sucumbir a se comprometer com o comércio. No entanto, evidenciando ambiguidade no julgamento de sus pares, de um lado destitui Disdéri de um lugar honrado e, de outro, elogia Camille Silvy, fotógrafo da nobreza londrina, que fez fortuna com o *portrait*. Admirava sua elegância, sua distinção, sua aristocracia.

Nadar termina o capítulo dos “primitivos” escrevendo sobre si mesmo. Comenta que, acredite o leitor ou não, esse “que escreve estas linhas, decano dos fotógrafos profissionais franceses, apesar dos seus 80 anos de idade, toda manhã é o primeiro a chegar ao ateliê”. Essa colocação de Nadar contribui para confirmar mais uma vez sua vitalidade e disposição mesmo para um homem considerado idoso. Ele dá a entender também que seu talento para o desenho é inato, nunca

⁷⁵Ainsi dûment prévenu, le lecteur est entraîné en une déambulation fantaisiste dans la vie de Nadar, au gré des caprices de sa mémoire.

tendo feito uma aula sequer. Quando se ocupa da execução do *Panthéon Nadar*, painel onde reuniu caricaturas das personalidades da cena cultural francesa - escreve que a primeira dificuldade encontrava-se resolvida: aqueles que deveriam integrar o *Panthéon* já eram frequentadores de seu ateliê, portanto, saberiam encontrar o caminho para se tornarem modelo em seu projeto de desenho. . Isso era fácil, pois ele mantinha relações “amigáveis –intimidade ou benevolência- com todos os ilustres da época”. Essa sua proximidade com os modelos representados tanto no *Panthéon*, quanto depois em fotografia, já diz muito de seus critérios sociais e estéticos e de seu estilo. Ao referir-se ao trabalho de caricaturar seus modelos, expõe o desafio e a habilidade de “transfigurar de maneira cômica as centenas de rostos diversos, conservando de cada um sua reconhecível semelhança física de traços, o aspecto pessoal e o caráter, em suma, a semelhança moral, intelectual”⁷⁶. (Nadar, 1998, p. 130)

O capítulo segue até o fim comentando e se interrogando a respeito de suas percepções sobre os modelos caricaturados e fotografados por ele, o que seria a semelhança, se conseguiu retratar algumas personalidades de acordo com o que queria: “et comment enfin déduire l’individualité si personnelle, comment l’étrangeté si naïvement et parfaitement sincère de cet alambiqué Baudelaire, né natif du pays de l’Hippogriffe et de la Chimère?” (Nadar, 1998, p. 132)

Nadar deixa entrever com a seqüência de perguntas, uma certa impotência diante da representação a partir da caricatura e no parágrafo seguinte, justifica seu interesse pela fotografia, que “acabava de nascer” como sendo um recurso para não cansar seus modelos e, ao mesmo tempo, concretizando a possibilidade de “abrir diante dele caminhos até então insuspeitados”. Conclui o capítulo, contando a respeito das suas primeiras aulas de fotografia, ministradas por um velho amigo, Camille d’Arnaud, que pacientemente se dispôs a “educar o animal selvagem” que ele era, “sem atenção” e “sempre insuportavelmente impaciente, querendo chegar ao fim antes mesmo de começar”.

No capítulo intitulado “*Clients et clients*”, que vem antes dos “Primitivos da fotografia”, Nadar passa superficialmente pela relação entre fotógrafo e modelo. Sua abordagem se esgota nos casos, contados sempre de forma pitoresca e

⁷⁶Restait l’exécution du travail: transfigurer en *comicalities* ces centaines de visages divers en conservant à chacun l’immémorable ressemblance physique des traits, l’allure personnelle – et le caractère, c’est-à-dire la ressemblance morale.

irônica, de situações diversas vivenciadas por ele em relação a alguns clientes, homens e mulheres. Dessa maneira, lembra dois clientes que eram amigos, receberam e observaram seus *portraits* trocados e, mesmo assim, identificaram-se com as fotografias; observa que a maioria dos clientes se decepciona a primeira vez que vê as imagens de si mesmo e ainda reflete sobre uma situação curiosa: quando um casal, seja ele de qualquer classe social, chega ao ateliê para ver as provas para escolha, em onze dentre dez vezes, a mulher admira a foto do marido, enquanto este só tem olhos para sua própria imagem.

Com casos como esses, Nadar elabora um repertório do perfil de seus clientes em relação ao momento de chegada para a sessão de pose, ou de encomenda do serviço, ou ainda, da busca dos *portraits* prontos. Mas a tônica das observações de Nadar, em sua maior parte, diz respeito a seu incômodo diante do orgulho, do narcisismo e do egoísmo dos candidatos ao *portrait*. Ele aproveita ainda para fazer uma série de recomendações a seus colegas de profissão, sugerindo a eles procurem sempre produzir o melhor, ser mais severos consigo mesmos de que qualquer outro e “buscar a honra antes do lucro, que é o meio mais certo de encontrar o lucro com honra”⁷⁷. (Nadar, 1998, p.58) Numa das passagens de *Quand j'étais photographe*, Nadar comenta sobre o impacto das pessoas diante dos *portraits* de celebridades, na Exposição de 1855, ano em que a fotografia foi exposta pela primeira vez no Palais de l'Industrie, em Paris:

Le public se pressait avec une curiosité comme haletante devant les innombrables portraits de personnages connus qu'il ne connaissait pas encore, de beautés de théâtre qu'il n'avait pu contempler que de loin et qui se révélaient à lui dans ces images où la pensée elle-même semblait vivre. (Nadar, 1998, p. 103)

A capacidade do *portrait* de tornar a pessoa presente através da imagem é destacada por Nadar nessa passagem, ao enfatizar que naqueles *portraits* o pensamento dos retratados parecia estar vivo. E essa observação vai ao encontro das questões levantadas pelos operadores do gênero “retrato” desde a pintura. “O *portrait* que fala”, “a imagem que convence a partir da semelhança”, são convicções sobre o gênero utilizadas para valorizar o retrato como perfeito, capaz de substituir a pessoa retratada. A percepção de semelhança é tão forte diante de alguns quadros, que acreditamos estar diante da pessoa mesmo. Com a pintura,

⁷⁷ Chercher l'honneur avant le profit est le plus sûr moyen de trouver le profit avec l'honneur.

essa sensação tinha ainda mais valor por não utilizar meios mecânicos para criar a imagem.

6.2

Alguns *portraits* célebres

O estilo nadariano é um exemplo condirmador do poder de presença que um *portrait* possa sugerir e tem como marca o registro, na imagem, da força expressiva de cada indivíduo. Os *portraits* de Nadar permitem que se compreenda de maneira sensível como são as analogias e as diferenças entre as pessoas. Nadar elimina do quadro tudo o que poderia ser considerado uma cena para que as individualidades se manifestem com o mínimo de interferência social. O período inicial de sua carreira, a ele bastavam: um fundo infinito neutro, uma cadeira e um controle perspicaz e sensível da luz. Às vezes, uma coluna ou uma mesinha para servir como apoio. Mas a maneira como ele os utilizavam tornava-os quase imperceptíveis. Apareciam na cena como suporte, não como ícone.

Nadar utilizava ainda, para retratar modelos femininos –na maioria dos casos, mas há alguns registros também de homens - um manto de veludo, que era acomodado ao corpo das mulheres de maneira a envolvê-las e a fazer sobressair o drapeado. Ele deixava uma pequena parte do pescoço nu, o que dava um tom sensual ao *portrait*. Com este manto, ele retirava a pessoa da sua vida contemporânea, enaltecendo seu rosto e situando seu modelo em outra temporalidade. Através desse gesto, realçava seu caráter psicológico. O manto cria uma atmosfera misteriosa, enobrece o modelo e lhe impõe certo poder. Ao longo de sua coleção, podem-se observar várias clientes fotografadas dessa maneira e diferentes entre si: Maria, l'Antillaise, a atriz Marie Laurant, esta fotografada de costas, deixando nu o pescoço e boa parte dos ombros, que são ressaltados ainda mais pelo fato de a modelo estar com o cabelo delicadamente preso por uma presilha.

Esse drapeado sensual é a marca de três *portraits* de Sarah Bernhardt feitos por Félix Nadar entre 1860-1865. No livro *Sarah Bernhardt vue par les Nadar*, Philippe Néagu ressalta que a atriz, mais que outras personalidades do teatro do século XIX, gostava muito de posar para os fotógrafos e era paga para isso. É considerável a quantidade de fotos dela provenientes dos mais diferentes ateliês,

mas Sarah manifesta uma predileção pelo ateliê de Nadar, que acaba por produzir centenas de fotos da grande artista. A maior parte dos *portraits* da atriz foram feitos por Paul Nadar, filho de Félix, que começou a participar das atividades do ateliê a partir de 1880, assumindo-o em 1887. As imagens de Sarah feitas por Paul são completamente diferentes das de seu pai.

Paul possuía uma paixão especial pelo teatro. Conhecedor de ópera, ele se dedica a reconstituir em seu ateliê as encenações artísticas necessárias para retratar atores e atrizes, cantores e cantoras da época. Seu amor ao mundo teatral deu-lhe a oportunidade de se livrar da sombra do pai e contribuiu para a enorme produção lírica do período oitocentista. Ao comentar sobre Paul na introdução do livro *Nadar: l'oeil lyrique*, uma coletânea de fotos de artistas da arte lírica do fim do século XIX, produzidas por Paul Nadar, Claude Malécot enfatiza que só mesmo a paixão de Paul pelo teatro poderia tornar possíveis os investimentos custosos feitos por ele para a recriação das encenações: “il s’attache, plus que ses concurrents, à révéler la personnalité de chacun, parce qu’il connaît bien ses clients.” (Nadar in: CNMHS, 1992, p. 8)

A maior parte dos registros de Sarah feitos por Paul revelam-na em cena, interpretando personagens, ou mesmo não atuando propriamente, mas incorporando seu papel de atriz. As imagens que Félix fez da atriz (fotos 1, 2, 3), são bem diferentes. Exibem uma Sarah ainda bem jovem, sonhadora e muito bela em sua dimensão particular, sem atrelá-la à sua profissão de atriz. É como se ela existisse ali, naquela imagem, como mulher, independente de que profissão pudesse exercer. “Ce sont là de vrais portraits, les plus beaux peut-être que Nadar nous ait laissés d’une femme, où l’actrice est présente dans toute sa vérité psychologique dégagé d’un contexte théâtral précis. La qualité de ces images a sans doute attaché définitivement l’actrice à Nadar » (Néagu In: Spivakoff, 1982, p. 72)



Foto 1



Foto 2



Foto 3

Esses *portraits* de Sarah (1, 2 e 3) são considerados como verdadeiras obras-de-arte e tornaram-se inseparáveis da marca Nadar. A modelo está entregue totalmente à pose, ao propósito de legar sua imagem ao futuro, transmitindo uma suavidade impressionante. O fotógrafo, com este trabalho, nos propõe um *portrait* desistoricizado que denuncia o seu estilo e a maneira como via a fotografia. A personalidade da retratada se impõe diante de nossos olhos, captada a partir da “compreensão rápida” com um emprego inteligente dos “efeitos produzidos por diferentes e combinadas qualidades de luz”. O crítico Ernest Lacan, do *La Lumière*, escreveu certa vez sobre o estilo de Nadar:

Ses épreuves, de grandes dimensions pour cette époque, avaient un aspect tout à faire nouveau. Nadar opérait généralement en plein soleil, ou tout moins en éclairant son modèle de façon à ce qu'un côté du visage fût très lumineux, et l'autre très sombre. Cela ressemblait beaucoup à ce que l'on nomme aujourd'hui des portraits à la Rembrandt. Ces images, très artistique eurent un grand succès. (Lacan, In : Réunion des Musées Nationaux, 1995, p. 44)

Enquanto na foto 1 a luz é difusa e homogêna, nas de números 2 e 3, observa-se um forte constraste entre as duas lateralidades do rosto e nuances claro-escuro no corpo da modelo. A série de fotos de Sarah Bernhard ilustra também a relação de cumplicidade entre modelo e fotógrafo. Se é apreensível o estilo do fotógrafo, na imagem, através da iluminação e despretensão cênica, é ainda mais notória a singularidade da jovem Sarah. Nadar, a partir da vida virtual que concede aos seus modelos, exerce seu mais pleno poder de artista.

E é nessa condição de artista somada a mais uma, a de marido, que o profissional Nadar fotografa sua jovem esposa Ernestine (1854-1855). Os dois se casaram em 11 de setembro de 1855 e ela foi sua companheira até o fim da vida, morrendo um ano antes dele. Nessa imagem (foto 4), percebe-se um jogo da modelo com o fotógrafo, como se Ernestine o desafiasse. Sua pose foge completamente à convenção através da qual as mulheres eram fotografadas, de uma maneira geral, com mais distanciamento e formalidade. Mesmo dentre os próprios *portraits* femininos realizados por Nadar, esta pose não é habitual e o que primeiro chama a atenção são seus braços cruzados, retirando do ato de posar toda a sua solenidade.

A mesma Ernestine é fotografada muitos anos mais tarde (foto 5) com um ramo de violetas na mão encostado suavemente nos lábios. Esta imagem é citada por Barthes em *A câmera clara* com a legenda: “Qual é, em sua opinião, o maior fotógrafo do mundo? – Nadar.” E está identificada da seguinte maneira: “Nadar: mãe ou mulher do artista.” No corpo do texto, o semiólogo francês comenta que “Nadar tirou de sua mãe (ou de sua mulher, não se sabe) uma das mais belas fotos do mundo.” Para ele, esta fotografia de Nadar que ele frisa não saber de quem se tratava exatamente, funcionou como exemplo da importância do registro de um momento único, capaz de ser recuperado posteriormente graças à fotografia. Ele faz alusão a uma foto encontrada nos pertences de sua mãe recém-falecida, que passou a ser um registro extremamente importante para ativar sua memória. Para uma pessoa que acaba de perder um ente querido, os retratos possuem

característica menos de presença e mais de ausência, apesar de parecer o contrário: “A fotografia me obrigava assim a um trabalho doloroso; voltado para a essência de sua identidade, eu me debatia em meio a imagens parcialmente verdadeiras e, portanto, totalmente falsas. Dizer diante de tal foto ‘é quase ela!’ era-me mais dilacerante que dizer diante de tal outra: não é de modo algum ela.” (Barthes, 1984, p. 104) Esta foto de Ernestine, contudo, faz parte de uma série de estudos feitos por Nadar, de sua mulher, por volta de 1890. Conhecendo a história de Nadar, estas duas imagens podem ser relacionadas a partir de um apelo íntimo do fotógrafo. Conseguimos supor essa intimidade pelo olhar desafiador espontâneo da foto 4, bem como da entrega, da sensação de despreocupação que nos provoca Ernestine mais velha.

Parece útil, quando se reflete sobre os propósitos estéticos e afetivos que teriam influído sobre as técnicas usadas por Nadar – técnicas que acabaram garantindo um efeito inconfundível a seu *portrait* – trazer as observações de Barthes, na tentativa de desvendar a trama do conhecimento e sensibilidade, que opera na atividade do fotógrafo, através dos comentários do observador da fotografia (no caso de Barthes, um observador empenhado em combinar seu saber teórico à sua memória saudosa). Ainda que se trate de circunstâncias biográficas e familiares diferentes (a lembrança da mãe morta e a materilização da ambiguidade dos sentimentos conjugais), pode-se perceber, nos *portraits* de Ernestine, feitos por Nadar, tanto quanto nas considerações de Barthes sobre as imagens fotográficas de sua mãe (e de mulheres que evoquem a figura materna), o papel mediador do retrato. Tratar-se-ia de uma combinação de técnica e arte capaz de produzir, entre operador e observador da imagem, um elo de intimidade. Enquanto se empenha na busca, certamente inteminável da identidade de sua mãe, examinando suas fotos, Barthes, o espectador atento da fotografia, como que capta um traço de empatia com o artista Nadar, operador de retratos íntimos.



Foto 4

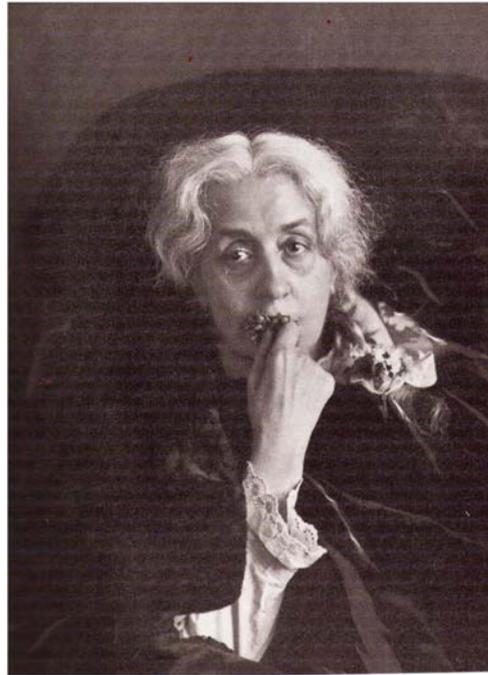


Foto 5

Se a intimidade de casal permitiu a Nadar realizar esses belos *portraits* de Ernestine, por outro lado, sua amizade com a escritora francesa George Sand lhe rendeu o privilégio da exclusividade de fotografar não só ela própria, mas toda sua família. Nadar colocou-a em busto no seu *Panthéon*, sem a caricaturar, somente a partir de uma gravura fornecida por ela. O fotógrafo tinha uma grande admiração intelectual pela escritora, dedicando-lhe seu livro *Quand j'étais étudiant*, em 1856. Fotografou seu filho, Maurice Sand, do qual ficou amigo. George Sand preocupava-se bastante que imagem sua iria registrar-se em *portrait* para ser comercializada. E, apesar de desejar, por um bom tempo, ser fotografada, demorou a escolher quem seria o autor de seu *portrait*. Numa carta de Flaubert, ela deixa clara sua inquietação ao escrever que “de ano em ano, a gente muda. A idade fornece um outro caráter à imagem de pessoas que pensam e que pesquisam, é por isso que os *portraits* dessas pessoas não são semelhantes por muito tempo”⁷⁸. (Malécot, 2004, p. 50)

⁷⁸ (...) d'année en année, on change. L'âge donne sans cesse un autre caractère à la figure des gens qui pensent et qui cherchent, c'est pourquoi leurs portraits ne se ressemblent pas longtemps.

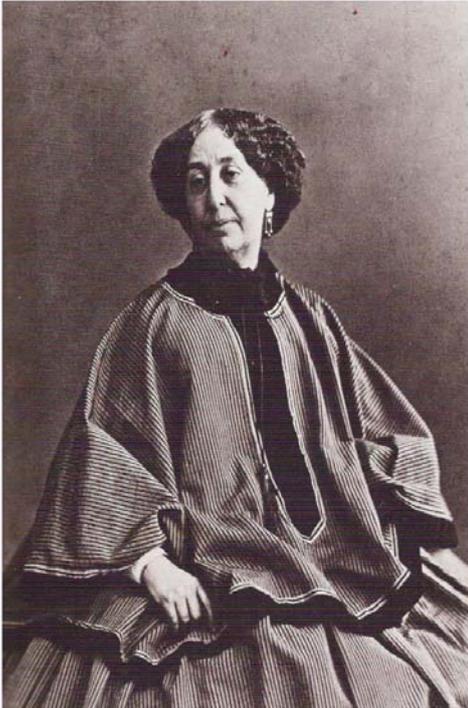


Foto 6

Esta imagem (foto 6), datada de 1864, de George Sand foi feita em 24 de março depois de três sessões infrutíferas e de muitas poses inaproveitadas. Nadar só conseguiu um *portrait* que a agradasse na quarta tentativa e foi esta a foto escolhida por ela para a venda ao público em forma de *portrait carte*. E em 24 de março ela escreve a Nadar:

Mon cher Nadar, j'ai encore besoin de deux belles épreuves retouchées de mon grand portrait de face. (...) Mais choisissez les moi bien belles (...) Mes enfants sont dans le ravissement de mes photographies, et ils vous remercient de les avoir faites e ils me remercient de vous les avoir fait faire.(...) Détruisez donc l'affreuse photographie Richebourg – sur l'honneur ! (Malécot, 2004, p.50)

Nadar conquistou definitivamente a confiança da escritora e tornou-se fotógrafo de toda a sua família sendo que Paul deu sequência ao trabalho do pai, fotografando as netas dela. Mas Nadar não destruiu os *portraits* de George Sand feitos pelo daguerrotipista Richebourg, como ela havia-lhe pedido. Se Nadar conseguiu agradar George Sand, o mesmo não aconteceu com Eugène Delacroix.

O pintor não gostou do seu *portrait* (foto 7) feito por Nadar em 1858 e pediu que o fotógrafo o destruísse. Como fez com George Sand, Nadar não o rasgou e, em 1861, comercializou-o junto com uma série de *portraits carte* de celebridades que tinha em seu ateliê. O *portrait* de Delacroix é exposto até os dias de hoje, sem que o espectador saiba dessa particularidade. E o que é sempre ressaltado, a partir de sua imagem, é exatamente seu caráter melancólico, exprimindo possivelmente, a solidão de um homem. Esta foto encontra-se no rol das mais surpreendentes de Nadar.

Delacroix, que no início ofereceu resistência à fotografia, foi imortalizado por ela em uma imagem que, para ele, não correspondia à sua semelhança, pois o *portrait* foi tirado em um dia em que estava triste. Assim, escreveu a Nadar:

Monsieur, je suis si effrayé du résultat que nous avons obtenu que je viens vous prier dans les termes les plus instants, et comme un service que je sollicite, d'anéantir les épreuves que vous pouvez avoir, ainsi que le cliché. Je n'ai pas besoin de vous dire combien je serais peiné d'apprendre qu'une seule de ces tristes effigies puisse être connue. Je suis encore souffrant, et j'espère que se serai quelque jour en meilleur état ; mais au nom du ciel, ne laissez pas subsister, par amitié, pour moi, le résultat de ce moment-ci . (Delacroix , In Sagne, 1984, p. 298)

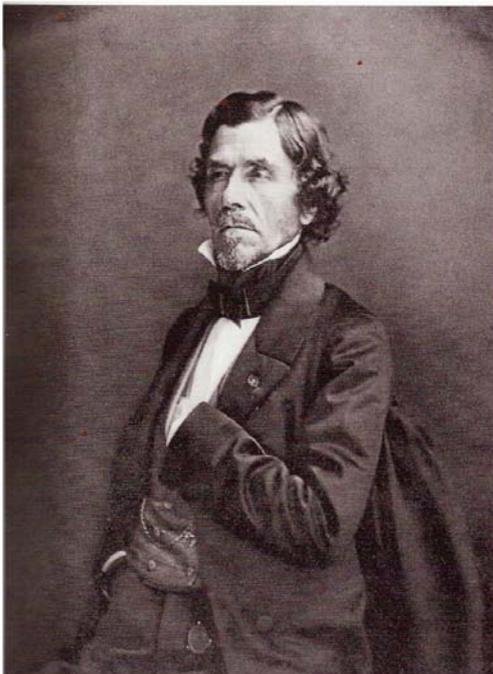


Foto 7

Para Delacroix, « em se tratando de pintura, é o espírito que fala ao espírito e não, como no caso do daguerreótipo, a ciência que fala à ciência”. O pintor atribuía à imaginação do artista a autoria do quadro. Sua arte não se guiaria pela percepção do objeto – fossem as ervinhas da paisagem ou os acidentes da pele do rosto. Apoiado em tal convicção dever ter realmente sido um grande susto ver-se diante da própria imagem, tão fortemente representativa da profundidade que diziam que definiria seu caráter. É curioso que, em outros registros de Delacroix feitos por fotógrafos da época, ele mantém os mesmos olhos lânguidos do registro feito por Nadar.

Comentando certa vez sobre a obra de Delacroix, quando foi membro do Juri do Salão de 1857, Nadar diz: “d’abord ici nous n’avons pas d’école, mais une individualité complete et puissante, qui ne saurait faire partager son omnipotence à personne. Le soleil ne fait pas de petits « (Meyzer, In Sagne, 1984, p.41). A onipotência e individualidade a que se refere Nadar para falar do estilo pictórico de Delacroix pode ser usada também para interpretar o seu *portrait*. O fotógrafo o retratou provavelmente com a personalidade com as que o via. Se estava num bom ou em um mau dia, o pintor não teve direito de escolha quanto a controlar o que seria divulgado de sua intimidade. Acabou ficando exposto de maneira considerada por ele, inapropriada.

A tristeza de Delacroix distingue-se inteiramente da expressão cômica do mímico Charles Deburau. Datadas de 1854-1855, estas foram as primeiras fotos da carreira de Nadar, feitas em parceria com seu irmão Adrien. Charles tinha então 17 anos à época quando Nadar o convidou para desenvolverem a sequência de mais de vinte imagens (conhecidas) do personagem pierrô, papel criado pelo pai do mímico para o filho no teatro. Intitulada “*Têtes d’expression de Pierrot*” esta série rendeu a Adrien, a premiação na Exposição Universal de 1855, à revelia de Félix Nadar, uma vez que os dois estavam em plena briga na Justiça. Os especialistas debatem a autoria das imagens, se atribuídas a Félix ou Adrien mas, devido à relação de amizade de Nadar com o pai do artista e outras evidências, a tendência é considerar estas imagens uma co-autoria em que Nadar estava interessado em estudar os impactos das expressões faciais para a fotografia.



Foto 8

Esta sequência é muito bonita, foi bem elogiada à época pela iluminação propiciada por Nadar e pela sensibilidade ao captar os movimentos e as nuances do gestual do mímico e, ainda, pela exibição em grande formato. O ator é registrado ora em uma só perna, ora sorrindo e expressando surpresa ou tentando escutar algo, sentindo dores, expressando raiva ou curiosidade e até posa ao lado da máquina fotográfica. Essas imagens traduzem um pouco da busca de Nadar pela experiência de conhecimento das variações faciais diante de emoções as mais variadas. São imagens muito diferentes do que veio a ser o seu trabalho, mas fundamentais para que ele conseguisse retratar, como desejava, os seus modelos.

Entrar em contato com a obra de Nadar é, sem margem de dúvida, entrar em contato com algum traço íntimo de seu modelo ou, pelo menos, deixar-se fascinar pela sensação de vislumbrar o interior secreto de seu modelo. Tanto os famosos quanto os anônimos, seja decididos ou relutantes, buscaram ser captados por aquele olhar que se acreditava capaz de revelar-lhes a particularidade.