

A construção do *portrait* fotográfico no entre-lugar do biográfico e artístico

Maria Teresa Ferreira Bastos (Puc-Rio)ⁱ

RESUMO: Nas construções literárias e biográficas, as fotografias ocupam de um modo geral função ilustrativa e secundária. Esta comunicação objetiva discutir o *portrait* fotográfico no contexto literário e biográfico, usando as noções de “documento” e “monumento” conforme Foucault. O corpus da análise é composto pela produção fotográfica e textual de dois fotógrafos franceses do século XIX, Félix Nadar (1820-1910) e Eugène Disdéri (1819-1889). O *portrait* é considerado como campo de forças, capaz de materializar uma imagem convencionalmente tomada pela identidade de um indivíduo, mas também questionada pelo olhar que distancia a foto de qualquer referente e destaca sua composição e sua força enquanto imagem autônoma.

Palavras-chave: *Portrait* fotográfico – semelhança – intimidade – biografia – representação.

1 *Portrait* e biografia

A comunicação que apresento aqui hoje é fruto da minha tese de doutorado que defendi recentemente, em março, na PUC-Rio e meu interesse pelo assunto não se encerrou com o fim do doutorado, pelo contrário, foi somente o início, pois meu objetivo é continuar pesquisando. Antes de me aprofundar no tema do retrato, gostaria, entretanto, de situar a fotografia no meu doutorado em Letras.

Dentro dos estudos literários, identifiquei-me e dediquei-me desde o mestrado às pesquisas ligadas aos estudos de biografia e da imagem. Minha dissertação de mestrado intitulada “Por parte de mãe: reflexões (auto) biográficas” apresentada em 2003 também na PUC-Rio teve como tema a autobiografia de um anônimo, no caso, meu avô materno, e foi o embrião para algumas temáticas da pesquisa que acabei desenvolvendo no doutorado.

A biografia escrita de uma pessoa é muitas vezes publicada com fotografias e, na maioria dos casos, as imagens são vistas como meras ilustrações do texto, como algo à parte. Meu interesse foi o de dar uma atenção especial ao *portrait*, um gênero muito utilizado desde a antiguidade, teorizado por especialistas de história da arte, sociólogos, filósofos, e no caso do *portrait* fotográfico, considerado um gênero menor, assim como a biografia diante das belas-lettras.

Acredito que a construção literária e artística está ligada a uma escolha do autor, à qual a biografia também não escapa. A inserção do biógrafo no processo de elaboração da identidade da pessoa biografada é a condição determinante para sua compreensão. Ele será o tecelão da história de vida do outro, ele não só produzirá sua interpretação do outro, como irá trabalhar ao mesmo tempo com seus próprios sentimentos e lembranças igualmente interpretadas e ficcionalizadas. A construção biográfica seria então da ordem subjetiva e não imparcial e objetiva. No caso do *portrait*, essa questão dialógica não é diferente. Momento de espelho, em que estamos sendo vistos pelo olhar do outro. Em que o outro nos vê com toda a complexidade de sua vivência, desejos, frustrações, etc. Momento de sutileza, de pânico de exposição para alguns. De deleite em exibir-se, para outros.

Questões surgidas a partir da relação entre biografia, texto e foto, bem como o maneira de abordagem da obra biográfico e autobiográfico foi importante para que eu delimitasse o meu assunto. Intencionava fazer um estudo comparativo entre as relações biógrafo/biografado e modelo/fotógrafo.

O próprio desenvolvimento da pesquisa, no entanto, me levou a me deter exclusivamente na imagem fotográfica - sem necessariamente contrapô-la em discussão direta com o texto escrito - quando percebi que a biografia não era necessariamente um fim do *portrait*, mas um uso. Ao começar a pesquisar o assunto e focar na construção do gênero, outras questões, que não as identitárias, estreitamente ligadas à biografia, vieram à tona. Percebi que este caminho paralelo de escritor/fotógrafo, mesmo guardadas as diferenças entre as duas linguagens, não era suficiente para abarcar as questões de representação que o próprio *portrait* suscita.

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

Essa crença ainda permanece hoje, mas também, contemporaneamente o *portrait* pode vir a ser uma experimentação com uso biográfico ou não. Ao estar diante da lente do fotógrafo o modelo nos dias de hoje não está necessariamente em busca da foto que o resuma em uma imagem, mas em fornecer ao espectador, que pode ser ele mesmo, ou amigos, ou o público, facetas de si. Se a foto é guardada em álbum, divulgada em jornal, revista ou livro ou site, ou ainda, se vai ser vista em separado, em conjunto por amigos ou pelo público, é a partir daí que ela pode ser considerada biográfica ou não.

Enfim, a noção identitária do *portrait* pode dar lugar a uma concepção não referencial e, com isso, permitir uma sensação de vazio e liberdade. Essas noções são compartilhadas pelo meu olhar. Foi permeada por estas duas construções, do *portrait* como identidade e como ausência, que desenvolvi o meu trabalho. E colocando-me na posição de fotógrafo perguntava-me: olhamos o outro como corpo ou como imagem? Conhecemos o outro e o fotografamos ou o produzimos pela fotografia? Por outro lado, diante da foto pronta, o observador vê o outro através do *portrait*? Ou a foto não é transitiva e ele fixa o olhar é na imagem?

As respostas ou as diversas abordagens dessas questões podem variar de uma época para outra, de um profissional para outro, de um espectador para outro e o que pretendia era, a partir da imagem, tentar investigar isso.

Em razão da minha pesquisa, fiz um doutorado-sanduíche em Paris, na *École des Hautes études en Sciences Sociales*, onde pude não só freqüentar as aulas ministradas por meu orientador-francês, historiador da fotografia, como de membros do *Laboratoire*

des Arts Visuelles contemporaines, ligado ao departamento de *Histoire des Arts*, do qual ele faz parte. A viagem à França foi um divisor de águas, determinante para a tese. Não só pelo acesso à bibliografia específica que pude ter, mas especialmente pelo intercâmbio com a perspectiva estrangeira, pela forte identidade que mantive com a cena fotográfica francesa, tornando-a objeto de tese e pela experiência biográfica de **estar temporariamente** estrangeira.

Ao propor inicialmente o projeto pensava em olhar o retrato de uma maneira talvez mais doce e delicada, não sabia na época identificar o que sentia em relação aos discursos a que tinha acesso no Brasil. Via que, nos textos de abordagem histórico-sociológica, que são a maioria, o retrato era tratado de forma burocrática e irônica. Ao ler enfoques semióticos/filosóficos, arriscava perder-se em algo demasiado profundo e abstrato, longe de sua materialidade. Imaginava, então, uma leitura que somasse aspectos das várias vertentes: uma dimensão histórico-sociológica imprescindível, uma análise filosófica determinante para a reflexão e a dimensão estética indistinguível da forma.

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

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

2 O *portrait* fotográfico como objeto de estudo

O *portrait* fotográfico pode ser estudado a partir de várias abordagens. As possibilidades de cruzamento de olhares interdisciplinares são múltiplas, e por isso, também ricas. Decidi estudá-lo em seu viés biográfico, da representação humana através da imagem fotográfica. O que me interessa é interrogar o gênero a partir do seu momento de criação, antes do “clic” do fotógrafo.

Foi a partir da observação do que seria o *portrait* fotográfico hoje, com suas simulações, performances, experimentações, bem como ainda sua tradição, que decidi me voltar ao século XIX, ao momento de origem do gênero. Pois se há uma certeza sobre o assunto e tão sedimentada que cristaliza verdades, é a de que o *portrait* é uma convenção, que vem da antiguidade, remonta aos primeiros registros de forma de arte encontradas pelo homem para representar a ausência. Uma convenção praticada por grandes e medíocres pintores ao longo da história, por prestigiados fotógrafos-artistas, como ainda por outros considerados meramente comerciais.

Essa convenção se impõe de tal forma sobre o gênero que tentar estudá-la e demarcá-la é um trabalho fascinante, mas extenso. Para seguir seu rastro, decidi me debruçar sobre um tempo histórico e um local propício para o início de seu desenvolvimento, bem como pesquisar a obra de dois cânones, conhecidos mundialmente no reino do *portrait* fotográfico, que exportaram seu *savoir-faire* a profissionais de vários países, sobretudo ao Brasil. O local: a França do século XIX e os fotógrafos, citados anteriormente: Félix Nadar (1820-1910) e Eugène Disdéri (1819-1889).

Hoje com a tecnologia digital e enorme acesso às câmeras fotográficas cada vez mais uma grande parcela da população faz uso da fotografia, inclusive em telefones celulares. O instante de realização da foto é veloz, fugaz e quase sempre nem nos damos conta que existiu. Fazemos a foto, saciamos em seguida nosso desejo de vê-la, mostramos aos outros e, provavelmente já a esquecemos. Mas no século XIX, ele era uma eternidade e a longa exposição a que estava sujeita a apreensão da fotografia tornava o ritual fotográfico um momento muito especial.

O ato fotográfico nos remete então ao encontro do modelo e do fotógrafo, portanto a uma relação de alteridade num determinado tempo histórico e em circunstâncias próprias, que são variáveis dependendo das pessoas envolvidas nesse processo. A maneira como o retrato é visto, sua função e seu uso, estão ligada a forma como ele é concebido. O olhar do espectador, seja ele contemporâneo à época da produção do *portrait* ou extemporâneo à mesma, será decisivo para reforçar ou alterar não só a sua função, como seu valor.

2.1 Intimidade

Um adjetivo muito utilizado para tratar do *portrait* sem, contudo, levantar discussões é a intimidade. Ela parece pacificadora, tanto pode ser usada pelo fotógrafo e pelo modelo, quanto pelo espectador. Ela termina por criterizar um bom ou um mau *portrait*. Quando o retrato é bom costuma-se ouvir que o fotógrafo conseguiu captar a “intimidade do modelo”, ou que o fotógrafo sabe “fotografar com intimidade”. Isso para exprimir que ele “conhece” bem a pessoa retratada ou sabe produzi-lo no ato fotográfico com uma certa “intimidade”, proporcionando-lhe uma imagem íntima.

O íntimo é também explicado pelo fato de conhecermos o outro. Quanto mais se conhece, mais íntimo nos tornamos de determinada pessoa. No caso da experiência fotográfica o fato de conhecermos alguém nem sempre quer dizer que teremos intimidade com esse alguém. Muitas vezes fotografamos melhor quem pouco conhecemos e passamos a ter uma intimidade temporária, passageira. A fotógrafa francesa Denise Colomb que foi importante na cena fotográfica francesa da segunda metade do século XX, autora de inúmeros retratos de artistas e intelectuais diz: “Não conheço as pessoas, eu as fotografo”.(COLOMB, 1999, p.45)

Enfim, a intimidade é uma palavra freqüente quando se fala da apreensão do outro, seja através da imagem, ou do texto escrito. Acredito que ela é relativa e também está subentendida a formas, padrões e códigos de se fotografar e de se ver a o outro e a fotografia.

2.2 Nadar X Disdéri

A intimidade e a semelhança são questões quase que intrínsecas ao *portrait*. No caso de Nadar, a palavra intimidade é usada freqüentemente como um qualitativo do seu trabalho, um julgamento de valor, seu grande diferencial que possibilita enquadrá-lo na categoria de artista. E é justamente o que o distingue de seu contemporâneo, Disdéri,

considerado por muitos historiadores de fotografia como mero fotógrafo comercial, justamente por faltar ao seu estilo "intimidade" característica de Nadar e de alguns outros nomes do século XIX, os quais, vale ressaltar, da inglesa Julia Cameron. Nadar é apontado como um artista e reconhecido como tal em todo mundo. Disdéri, por outro lado, foi rotulado como fotógrafo comercial e caiu no ostracismo.

Os dois fotógrafos franceses produziram muito em vida, sobretudo no início da segunda metade do século XIX, entre os anos de 1854 a 1870, considerada por alguns especialistas como época de ouro do *portrait* fotográfico. Deixaram uma enorme quantidade de imagens que hoje estão arquivadas em museus europeus e americanos. Os dois fotografaram pessoas dos meios sociais, intelectuais artístico e político da época. Félix Nadar é conhecido mundialmente como o "rei dos fotógrafos", sobretudo pelo caráter íntimo de seus *portraits*, como ressaltava Gisele Freund: "Nadar foi o primeiro a descobrir o rosto humano através da câmera fotográfica. A objetiva mergulha na intimidade mesma da fisionomia"¹ (FREUND, 1974, p.42)

Disdéri, ao contrário, é tratado como o grande responsável pela popularização do *portrait*, por ser o criador da foto *carte de visite*, (patente registrada na França, em 27 de novembro de 1854), pequeno retrato tamanho 6x9cm, onde normalmente a personagem é reproduzida dos pés à cabeça:

Disdéri teve uma idéia genial, comenta 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 uma dúzia de cópias. (FREUND, 1974, p.60).

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

Gisele Freund comenta ainda "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 Nadar"². (FREUND, 1974, p.65)

Nadar conseguiu entrar para a história como o fotógrafo da intimidade. Um fato vivido no início de sua carreira profissional, contudo, pode tornar-se um bom exemplo de como a questão da semelhança e da intimidade, características difíceis de conceituar e discutir, podem aproveitar ao mesmo tempo de uma idéia formada tanto por estudiosos, como pelo senso comum.

¹ Nadar fut le premier à découvrir le visage humain par l'appareil photographique. L'objectif plonge dans l'intimité même de la physiologie.

² Si 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.

Na verdade a palavra “Nadar” foi um pseudônimo escolhido por Félix Tournachon na época de sua juventude e foi dada como nome ao 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 dos irmãos 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 1857, o fotógrafo se encontra na difícil situação de provar que o verdadeiro Nadar era ele. Ele diz: “*C’est moi qui suis moi*”. Como argumentação, ele mostra sua assinatura, seus artigos e caricaturas publicados nos jornais - Nadar antes de ser fotógrafo foi médico, jornalista e caricaturista renomado-, o “Panteon Nadar” criado por ele, conclama amigos testemunhas que narram a época boêmia em que o pseudônimo foi criado.

Mas diante da dificuldade de provar que ele era o verdadeiro autor dos *portraits* mostrados ao Júri, que ele sim era o verdadeiro Nadar, e após terem se esgotadas todas as provas objetivas, ele finalmente apresenta a célebre argumentação filosófica e intimista, muito utilizada quando se fala em *portrait*. Ele diz:

a teoria fotográfica se ensina em uma hora; as primeiras noções da prática, em um dia....o que não se ensina....É o sentimento da luz – é a apreciação artística dos efeitos produzidos pelos dias diferentes e combinados que lhe permitem dar ao seu modelo, não uma indiferente reprodução plástica ao alcance do último servente de laboratório, mas a semelhança mais familiar, a semelhança íntima (NADAR, 1857, p.28)

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 e entrou para a história como um diferencial e uma marca do *portrait* artístico.

Para Disdéri, também o *portrait* deve conter algo mais, não pode ser somente o *fac simile* do rosto, é preciso dar-lhe não só a semelhança íntima e material, mas a semelhança moral. Para Disdéri, “é preciso que se possa entrever a pessoa, adivinhar espontaneamente seu caráter, sua vida íntima, seus hábitos; é preciso que o fotógrafo faça mais que fotografias, **é preciso que ele biografue.**” (DISDÉRI, 1862, p. 13)

Disdéri refletiu muito sobre a arte do retrato, era pintor antes de ser fotógrafo e, assim como Nadar era um obsessivo pela evolução da técnica fotográfica. Para ele, a pose de corpo inteiro, com ambientação no ateliê era um qualitativo a mais, era ir além da fotografia, ao encontro da biografia. Acreditava que o fato de utilizar o mesmo cenário tornava possível aos indivíduos se igualarem socialmente, mas nunca menosprezou a força pessoal que cada pessoa é capaz de imprimir à imagem.

O *portrati carte de visite* era colado num papel cartão e entregue ao cliente, que poderia presentear quem quer que fosse com ela. Com um clichê, Disdéri então permitiu que se fizessem de oito a dez poses. Isso barateou o preço da fotografia e interferiu diretamente nos hábitos e costumes dos clientes, contribuindo para tornar a fotografia e o *portrait* definitivamente populares.

3 O *portrait* na literatura

Pelo olhar da maioria, o *portrait carte* banalizou o retrato, retirou-lhe a aura, tornando-o industrial e frívolo. No romance *La Curée*, de Emile Zola, de 1871, o

escritor francês, que também vivenciou a experiência da fotografia, registrando em imagens cenas familiares e parisienses do final do século XIX, expressa bem essa superficialidade e acessibilidade do *portrait-carte*. O álbum de fotos, que mistura imagens de famosos e amigos é o passatempo do dândi Maxime e da entediada Renée nas tardes de chuva, surgindo como elo de conversa entre os dois. Conversas que dizem respeito somente às aparências dos modelos e a outras amenidades.

A banalização do retrato, bem como o desmerecimento da profissão de fotógrafo também são mostrados por Ibsen, no drama *O pato selvagem*, em que o personagem Ekdal, após a bancarrota financeira do pai tornou-se fotógrafo pelas facilidades da profissão. O drama de Ibsen exemplifica claramente a condição de grande parte dos fotógrafos do século XIX e mostra como o *portrait* era visto de forma corriqueira e banal. Sua descrição é condizente com o que Nadar enfoca em sua autobiografia, *Quand j'étais photographe*, de que “num determinado momento, o mais reles profissional tornava-se fotógrafo”.(NADAR, 1911, p. 58)

O drama encontra ainda os textos dos manuais fotográficos da época que dão sugestões para os profissionais que querem montar seus ateliês nas próprias residências. No *Pato Selvagem*, o ateliê fotográfico funciona na casa do casal Ekdal e Gina e a sala de pose é o local preferido para os momentos de lazer da família, que são bem adaptados às sessões de foto, tornando-as o mais banal e corriqueiro possível. Numa passagem, Gina, comenta que terá que fazer fotos de dois namorados dentro de poucos instantes enquanto a família encontra-se ainda almoçando. A refeição se encerra, os namorados chegam, ela faz a foto rapidamente, diz da porta aos clientes que a primeira dúzia ficará pronta na segunda-feira. O marido pergunta: “já foram?” Ela responde: “sim, graças a Deus. Afinal fiquei livre”.

Nos romances, como na vida e nos textos sobre o assunto, o *portrait* é ao mesmo tempo cercado de um discurso em que o ato de sua realização é idealizado, imaginado, valorizado, como também pode ser tratado como corriqueiro e banal. Se Ibsen e Zola, expõem um lado frívolo e sem charme do *portrait*, Goethe, em *Afinidades Eletivas*, destina a ele uma passagem delicada, retirada do diário da personagem Otillie, onde a força de presença que um *portrait* pode vir a ter é evocada. Como se o retrato trouxesse a pessoa mesma para perto de nós:

Há vários monumentos e homenagens que nos fazem sentir próximos dos ausentes e dos mortos, mas nenhum tem a significação de um retrato. Conversar com o retrato de uma pessoa querida ainda que não seja muito parecido, tem o mesmo encanto que às vezes experimentamos ao discutir com um amigo. Sentimos de um modo agradável que somos dois seres, porém inseparáveis. (GOETHE, 1992, p. 147).

Ver-se retratado na imagem do outro é também uma característica do *portrait*. O estilo, a marca pessoal do fotógrafo vai estar refletida na imagem obtida do modelo. Oscar Wilde, em *O retrato de Dorian Gray*, consegue identificar muito bem essa relação de inclusão de si na produção da imagem do outro, quando se trata da relação de modelo/pintor:

Todo retrato pintado com sentimento é um retrato do artista, não do modelo. O modelo é simplesmente o acidente, a ocasião. Não é ele que o pintor revela; quem se revela sobre a tela colorida é o próprio pintor. A razão pela qual não exibirei esse retrato está no temor de mostrar nele o segredo de minha própria alma. (WILDE, 1986, 53)

O *portrait* como reflexo, como primeiro instante em que nos vemos, como se estivéssemos diante do espelho, é a abordagem do conto “O Espelho”, de Guimarães Rosa. O escritor traduz bem o desenvolver da nossa percepção diante de nossa imagem. Os pensamentos que nos povoam, as sensações. No conto, o que o sujeito-narrador viu no espelho não correspondeu ao seu modelo subjetivo pré-existente. Essa decepção o estimulou a ver-se de outros ângulos e maneiras. Ao contrário de Narciso, não se apaixonou pela própria imagem.

Já o escritor francês Antonin Artaud não só pintou e desenhou uma série de retratos e auto-retratos no final de sua vida, como refletiu sobre o gênero. Ele desconstrói o que chamamos ato de retratar. Artaud queria devolver o rosto ao corpo. O rosto que justamente é o ícone da sociedade ocidental, a hierarquia do cérebro sobre o corpo. Lugar comum da profundidade da alma e da predominância do *logos* em nossa cultura. Ao degolar cabeças, ele chama a atenção sobre elas, seu domínio sobre o corpo, sua força racional sobre a sociedade. Através do isolamento dos rostos na folha, ele conclama uma força desfigurada, desnarratizada, ele busca *desimaginar as imagens*. Artaud diz ainda que “o rosto humano é uma força vazia, um campo de morte... que ainda não encontrou sua face e que cabe ao pintor lhe dar.” (ARTAUD, 2002, p. 87)

O rosto humano, retratado com destaque no *portrait*, carece ainda de uma forma e é um grande enigma desse gênero fotográfico. Essa forma é dada por quem o registra e quem o vê. E é a partir dos *portraits* feitos por Artaud nos últimos anos de sua vida e através de seu pensamento que tornou-me possível lançar um outro olhar sobre os *portraits*, sobretudo ao *portrait* oitocentista, liberando-os do seu referente e tentando observá-lo como imagem autônoma.

Uma decifração não a partir do olhar somente, da “aura”, da profundidade da alma, do eu psicológico ou quaisquer referências que possam dar pistas de algo que está “nas profundezas” do retrato. Em Artaud, o exercício do ver está no próprio corpo, na superfície, na espacialidade poética, no processo de construção da imagem. Em Artaud, o mais profundo é a pele.

4 A emoção da imagem

Seja na literatura, na mitologia, nos museus, nos jornais, nos nossos álbuns de fotos pessoais, o *portrait* de um modo geral, ou por estar tão assimilado por nós, ou por encerrar o modelo de uma tradição, exerce invariavelmente um grande fascínio. Quer o olhemos como documento, força identitária, herança, poder; quer o despreguemos dessa função de se remeter a algo, de representar algo ausente e o tornamos imagens independentes, autônomas, ele atrai a nossa atenção. Quer tenha a carga referencial oitocentista, quer seja puro simulacro, como é o *portrait* contemporâneo, ele provoca.

Para mim, ele emociona e essa emoção foi a mola mestra, foi o que norteou a minha pesquisa. E foi com esse intuito, de conseguir transmitir para vocês em poucos minutos, o que já faz parte de certa forma da minha vida, que decidi fazer esse vídeo que vou exibir agora como finalização da minha apresentação.

Acho importante frisar que não sou especialista do século XIX. O tema chegou para mim como um exercício de recorte e como um marco inicial. Pensar que se ira continuar um trabalho a partir de uma época, é diferente de localizar-se como pesquisador especialista em determinado período. Não que não possa me tornar, gostei muito, mas considero importante ressaltar esse ponto de vista pois ele muda bem a abordagem.

O importante de estudar dois modelos antagônicos, como o de Nadar e Disdéri é de observar que ao longo do tempo, como o modelo intimista de Nadar nos fornece um olhar de reconhecimento biográfico e o de Disdéri, pode escapar mais a essa condição. Visto pelo olhar contemporâneo de possibilidade de driblar a identidade a partir do retrato, os tipos de Disdéri, por registrarem menos carga pessoal e psicológica deliberados, apesar de ele acreditar que sim, acabam por nos permitir sentir menos compromisso diante de suas imagens. Essa leveza transmuta a identidade impressa como marca pessoal no papel, em imagem vulnerável à nossa imaginação. Pois, o que chamamos imagem é, na verdade, um instante, vivido por quem a produz e recuperado por quem a vê.

Referências bibliográficas

ARTAUD, Antonin. *Oeuvres sur Papier*. Marseille: Réunion du musées nationaux , 1995.

_____. *Dessins et portraits*. Organização de Paule Thévinin e Jacques Derrida. Paris: Gallimard, 1986.

_____. *Oeuvres Complètes I - XXVI. Nouvelle édition revue et augmentée*. Paris : Gallimard, 1973-1997.

_____. *Van Gogh, o suicida da sociedade*; tradução Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Editora José

Olympio, 2003.

_____. *O Teatro e seu duplo*; tradução Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

COLOMB, Denise. *Instantanés*. Marseille: La Chambre, 1999.

DISDERI, Eugène. *Sur le Portrait Photographique*. In: FRIZOT, Michel & DUCROS, Françoise (Org.). *Du Bon Usage de la Photographie*. Paris: Centre National de la Photographie, 1987.

_____. *Application de la photographie à la reproduction des oeuvres d'art*, Paris: édité par l'auteur, 1861.

_____. *Renseignements photographiques indispensables à tous*. Paris: édité par l'auteur, 1855.

DISDERI Eugène, *Essai sur l'art de la photographie*, avec une introduction par Lafon de Camarsac, Paris, l'auteur, 1862, 367 p.

GOETHE, J. Wolfgang. *As afinidades eletivas*, tradução Erlon José Paschoal. São Paulo: Nova Alexandria, 1998.

NADAR, Félix. *Exposé des motifs pour la revendication de la propriété exclusive du pseudonyme Nadar*. Paris: imp de Vve Dondey, Dupré, 1857.

_____. *Nadar/ Photo Poche*. Paris: Centre National de la Photographie, 1982.

_____. *Quand j' étais photographe*. Paris : Seuil, 1994.

ⁱ **Maria Teresa Ferreira BASTOS, Doutora em Letras.**

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - Departamento de Letras; Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro - Setor de Documentos Especiais.

poslet@let.puc-rio.br e www.aperj.rj.gov.br .