

e de importante, mas também de falso e de forçado, de autoritário, de hierárquico” havia em cada papel e em cada instituição. Tarefa da fotografia seria a de “tornar explícitas as relações com o mundo que cada um traz consigo”, uma vez que a realidade social é um jogo contínuo de disfarces que cabe à câmara revelar. E se a fotografia já fez isso ao longo de sua breve história, para que continuar a perseguir o mito do original? A fotografia total, fruto dessa renúncia, é feita de fragmentos de imagens privadas, que têm como fundo os “momentos excepcionais” captados pelos foto-repórteres.<sup>8</sup>

*Identities virtuais: uma leitura do retrato fotográfico* encarta-se nesta concepção de fotografia. Propõe a análise de um gênero particular, tentando responder a algumas perguntas cruciais: que concepção de realidade foi moldada a partir do advento da fotografia? Como o retrato dá conta do personagem que se posiciona perante a objetiva? Diferentes modalidades de construção social desse personagem foram examinadas a fim de mostrar como os fotógrafos e os artistas do século XX manipulam um repertório e um conjunto de convenções herdadas do período anterior, sabedores de seus significados e interessados em evidenciar aquela relação mediada com o mundo perseguida com tanta pertinência pelo protagonista da novela de Calvino.

A fotografia contemporânea confirmou plenamente o diagnóstico de Calvino — cuja primeira versão foi o ensaio “Le follie del mirino”, publicado em abril de 1955 — e deixou de lado o mito do original. Acirrando estereótipos, exaltando o artifício, explorando materiais *trouvés*, problematizando a identidade do sujeito, da realidade e da imagem, a fotografia, no momento em que sua existência parece estar sendo ameaçada pelas neotecnologias, demonstra que a idéia de virtualidade começou a tomar corpo quando entre o artista e o referente se interpôs um aparato técnico. São alguns aspectos dessa relação que *Identities virtuais: uma leitura do retrato fotográfico* tenta analisar.

## IDENTIDADE/IDENTIFICAÇÃO

História e romance: as duas categorias que Baudelaire propõe para o retrato pictórico podem ser adotadas para a análise do retrato fotográfico, apesar das ressalvas feitas pelo poeta à imagem técnica. Enquanto história, o retrato supõe a tradução fiel, severa e minuciosa do contorno e do relevo do modelo. Isso não exclui a possibilidade da idealização, ou seja, a escolha da atitude mais característica do indivíduo e a ênfase dos detalhes mais importantes em detrimento dos aspectos insignificantes do conjunto. Enquanto romance, o retrato é sobretudo produto da imaginação, mas nem por isto menos fiel à personalidade do modelo, cuja cabeça pode estar integrada numa cálida atmosfera difusa ou emergir “das profundezas de um crepúsculo”.<sup>1</sup>

Acreditando que a imaginação seja fundamental na produção de um retrato, o poeta atribui ao retratista uma capacidade divinatória, uma vez que é sua tarefa adivinhar o que se esconde, além de captar o que se deixa ver. Por isto, não hesita em considerar o retrato uma manifestação dupla — simples e complicada, evidente e profunda —, ao atribuir-lhe uma característica precisa: ser uma biografia dramatizada, ou antes, enfeixar “o drama natural inerente a todo homem”. Homem que o pintor deve conhecer e estudar em profundidade a fim de torná-lo alvo de uma segunda criação, no momento em que o evoca na tela.<sup>2</sup>

É, sem dúvida, na categoria do romance que Walter Benjamin inscreve as imagens de Hill, Julia Cameron, Nadar, cujos modelos vêm cercados de uma aura que confere plenitude e segurança ao olhar. Se a aura é decorrência da duração da

exposição que provocava um acréscimo de luminosidade na imagem, ela não pode ser, contudo, dissociada da relação dos modelos de Hill com algo inédito para eles — a objetiva. Diante dela, o modelo mostrava-se reservado e tímido. Isolado e estimulado a entrar num estado de concentração tranqüila, o sujeito oferecia à câmara um rosto ainda não contaminado pela relação entre fotografia e atualidade, um rosto “cercado por um silêncio, dentro do qual o olhar repousava”.<sup>3</sup>

David Octavius Hill dedica-se ao retrato logo nos primórdios da fotografia, preferindo o calótipo, inventado por William Henry Fox Talbot, ao daguerreótipo então em voga. Como pintor, traz para a imagem fotográfica aquelas qualidades plásticas que despertarão a atenção de Benjamin: discrição diante do modelo, concepção sóbria, expressão sintética e uma luminosidade que emerge da escuridão. A luz é a característica fundamental dos retratos que Hill realiza com o auxílio do fotógrafo Robert Adamson entre 1843 e 1848; em função da câmara utilizada e das tomadas ao ar livre, sombras poderosas dominam a composição. Para abrandá-las Hill e Adamson lançam mão de uma luz refletida por um espelho côncavo, conseguindo efeitos de claro-escuro, de unidade atmosférica e um certo desfocamento, aos quais não são estranhas a granulação e a textura desigual do papel utilizado para a prova positiva.

A concepção da fotografia como instrumento auxiliar da pintura, que está na base do quadro comemorativo da primeira assembleia-geral da Igreja Livre da Escócia, não impede que os mais de quatrocentos retratos realizados em 1843 se diferenciem do painel pelos efeitos tonais, evocadores das atmosferas de Rembrandt e Turner. E sobretudo pela autoridade espiritual conferida aos protagonistas do evento graças à captação de uma interioridade que emana do contraste dramático entre a luz que os banha e a escuridão circundante. Comparado com a naturalidade exibida pelos retratos, o painel final nada tem de sua tensão religiosa. É, nos dizeres de Scharf, “um amontoado de rostos amassados num espaço impossível, confusamente iluminado por fontes diversas”, cujas proporções são contrastantes e cuja fatura é medíocre.

As qualidades plásticas de Hill e Adamson explicitam-se mais claramente nos retratos executados no ateliê ao ar livre

de Calton Hill, no Cemitério de Greyfriars (Edimburgo) e, sobretudo, no vilarejo de Newhaven. Seus modelos, captados num ensimesmamento discreto, exibem as marcas da personalidade individual, enfatizada por formas suaves, por um sentido de composição cuidadoso, por tons amarronzados quentes e suaves e por um poderoso claro-escuro.<sup>4</sup>

A aura, que Benjamin detecta nas fotografias de Hill e Adamson, está igualmente presente naquelas de Julia Margaret Cameron. A idéia do retrato como romance é defendida por ela numa carta a John Herschel. Ao buscar o desfocamento da imagem, aspira “combinar o real e o ideal, sem sacrifício da Verdade pela possível devoção à Poesia e à Beleza”. A relação profunda com o modelo é mais um índice desta concepção. Julia Cameron sente ter um “dever” para com ele; que a impele a registrar “fielmente a grandeza do homem interior bem como as feições do homem exterior”.

O desfocamento, tão criticado pelos contemporâneos e obtido graças ao uso de lentes defeituosas, aproxima seus retratos das composições de Rembrandt: muitas de suas figuras emergem dramaticamente da escuridão. O interesse quase exclusivo pela expressão do rosto é sublinhado pelo papel acessório desempenhado pelo vestuário e pelo fundo. Ao contrário da maior parte dos profissionais atuantes nas décadas de 1860 e 1870, que conferem grande importância à atualidade do modelo, Julia Cameron procura dotar os sujeitos que retrata de uma interioridade espiritual, de acordo com sua concepção da fotografia como “a encarnação de uma prece” e, por isto mesmo, distante de toda circunstância transitória e anedótica.<sup>5</sup>

O método de trabalho que Baudelaire advogava para o retratista — relação empática com o modelo — está na base da atitude de Nadar perante a fotografia. Caricaturista e jornalista, converte-se à fotografia em 1853, transpondo para o novo meio aquela capacidade de captar a mobilidade do rosto humano própria do desenhista perspicaz que havia realizado centenas de esboços para realizar o *Panteão Nadar* (1852-1854). É a configuração do *Panteão* que leva Nadar a interessar-se pela fotografia. Articulado em quatro eixos — escritores e poetas; autores teatrais; artistas plásticos; músicos —, o *Panteão* era uma visão satírica das glórias contemporâneas, que exigia um longo trabalho preparatório.

O retrato dos personagens era antes desenhado de maneira séria; posteriormente, a partir de seu estudo, Nadar realizava uma série de transformações até atingir a sátira.

Essa capacidade de penetrar na interioridade do ser humano transforma-o rapidamente no retratista predileto da Paris intelectual. Os mais importantes artistas passam por seu ateliê — Honoré de Balzac (1854), Théophile Gautier (1854 e 1857), Gioachino Rossini (c.1856), Gustave Doré (1859), Gustave Courbet (1861), Hector Berlioz (1863), Alexandre Dumas pai (1864), George Sand (1864), Jules Champfleury (c.1865), Jules Verne (1875), entre outros —, atraídos por aquela “semelhança íntima” que o fotógrafo conseguia ao entrar em comunhão com o modelo e formar um juízo sobre seu caráter.

Por isso, Nadar estabelece uma distinção nítida entre a própria maneira de fotografar e o retrato banal, que considera um produto da teoria fotográfica. Se esta podia ser aprendida numa hora, seguida da aquisição de conhecimentos técnicos durante um dia, o que não podia ser aprendido era o “sentimento da luz”. Cabia ao fotógrafo-artista captar a relação entre rosto e luz, pois dela derivava a possibilidade de obter “o entendimento moral do sujeito — aquela compreensão instantânea que o coloca em contato com o modelo, o ajuda a resumi-lo, o dirige para seus hábitos, suas idéias e seu caráter e lhe permite produzir não uma reprodução indiferente, (...) mas uma semelhança realmente convincente e empática, um retrato íntimo”.

Não é improvável que esta concepção de retrato seja também tributária de uma formação em Medicina, não levada a termo, que lhe permitiu adquirir conhecimentos de anatomia. Mas o que é, de fato, fundamental em sua retratística é o clima que cria com o cliente, que faz com que este colabore ativamente na construção de sua imagem. Uma imagem direta e espontânea, apesar do artifício da pose: o modelo era colocado geralmente de pé contra um fundo neutro, sob uma clarabóia alta, numa atitude alerta, congenial àquela vontade de criar um instantâneo psicológico, sublinhado pela gestualidade corporal colocada a serviço da expressão do rosto.<sup>6</sup>

Atento observador do ser humano, imbuído das idéias fisionômicas que circulavam no seu tempo, Nadar concentra no rosto a expressão do caráter do indivíduo. Por isto estigmatiza

um uso da fotografia que começava a difundir-se em meados do século XIX, a propaganda política. O que escreve sobre a distribuição de imagens dos “mercadores de palavreado” denota sua sintonia com aquele que Sekula denomina o “paradigma fisionômico”: “Que virtude de atração podem, pois, atribuir a seus rostos vergonhosos, nos quais florescem todas as baixeiras e todas as imundícies humanas, e que exsudam a esqualidez, a mentira ignominiosa, e todos os sinais fisionômicos da falsidade, da cupidez, do peculato, da rapina?”<sup>7</sup>

\*\*\*

Nadar não usa, a princípio, um recurso como o retoque, a não ser para corrigir pequenas imperfeições técnicas. Inventada pelo suíço Johann Baptiste Isering, a técnica do retoque deixa logo de ser aplicada apenas à pintura das pupilas para tornar-se um instrumento de embelezamento do daguerreótipo que, graças ao acréscimo cromático, ganhava condições de rivalizar com o retrato pictórico e a miniatura. O alemão Franz Hampfstängl inventa posteriormente o retoque do negativo, dando início a um processo considerado deletério por Gisèle Freund, por despojar a fotografia de seu valor essencial de reprodução fiel de uma realidade.<sup>8</sup>

O retrato daguerreotípico consegue superar o *handicap* de ser uma obra única pela novidade de que era portador, a qual o distinguia do retrato pictórico — permitir uma visão fidedigna do ser humano em sua “verdadeira expressão”. A “verdadeira expressão”, de que fala o médico e literato norte-americano Oliver Wendell Holmes, é atribuída por Benjamin ao encontro de dois fenômenos não contraditórios: uma “técnica exatíssima”, capaz de emprestar a seus produtos um “valor mágico”, que não se encontrava mais no retrato pictórico.<sup>9</sup>

É da pintura, no entanto, que o daguerreótipo deriva suas modalidades de representação: o modelo está, em geral, sentado e numa pose de meio perfil, recebendo uma iluminação difusa, proveniente de uma clarabóia ou de janelas laterais. O primeiro fundo neutro — quase sempre escuro —,

que deveria realçar a nitidez da imagem, é logo substituído por cortinados e verdadeiros cenários com o intuito de produzir efeitos pitorescos. Da pintura, o daguerreótipo deriva uma outra característica — o formato de 3/4 — que, desde o século XV, conferia individualidade ao modelo.

Não deixa de ser sintomático que os primeiros retratos fotográficos adotem como parâmetro visual uma tipologia estabelecida no momento da emancipação do gênero no âmbito da pintura. No século XV, da conjunção da generalização florentina com o detalhamento flamengo surge um modelo de retrato de tendência internacional, que acaba logo adquirindo um aspecto serial, assim descrito por Galienne Francastel:

Apresentado sobre um fundo neutro, é tomado de três quartos ou de perfil, nunca de frente; aparece cortado um pouco abaixo dos ombros e confere muita importância ao penteado. A cara é realista, sem excessiva abundância de detalhes, mas apresenta, em contrapartida, vários relevos sobre os quais é jogada uma hábil iluminação.<sup>10</sup>

O rápido surgimento de elementos decorativos nos primeiros daguerreótipos pode ser igualmente analisado à luz da evolução do retrato renascentista. Se o fundo neutro permitia realçar o indivíduo, conferia-lhe, contudo, um ar austero. Configura-se então a idéia de que o homem não era completo se estivesse dissociado do âmbito de sua vida cotidiana, o que motiva o aparecimento de um fundo animado por imagens naturais exteriores ou por representações de interiores. Estes elementos não são mais importantes que a presença do sujeito: o entorno integra-se com os demais atributos que caracterizam a personalidade do modelo, sem chegar a ter uma existência independente.<sup>11</sup>

A mesma concepção anima boa parte dos primeiros retratos fotográficos, aos quais pode ser aplicada a noção de história no sentido que lhe fora dado por Baudelaire. Por que história? Holmes fornece uma resposta eloqüente a esta indagação:

Atitudes, vestimentas, feições, mãos, pés traem o *status* social daqueles que se deixam retratar. A fotografia não mente. É inútil tentar parecer o que não se é. O cavalheiro e a dama artificiais não são artigos originais. A mediocridade aparece pelo que é: não importa o nome que tenha adquirido temporariamente.

Um mau caráter não se esconde sob a simulação de uma falsa amabilidade. O caráter queixoso dos sujeitos propensos à comisseração é descoberto do mesmo modo que pelo tom da voz. A ansiedade do esforço para desenrugar a testa não pode vencer as rugas bisbilhoteiras. A fraqueza própria do indeciso e do parvo é dificilmente mascarada, mesmo que os bigodes escondam o centro da expressão.<sup>12</sup>

Apesar dessa proclamação de fé na capacidade mimética do “espelho dotado de memória”, a fotografia é fonte de mentiras, provocadas pelo desejo da clientela de ter uma aparência fidedigna e agradável. Nadar registra em suas memórias vários episódios nos quais a clientela põe à mostra, sem pudores, uma profunda vontade de idealização: o literato que reconhece na primeira prova o próprio olhar “bondoso... doce... leal... e inteligente”; o personagem famoso, que não consegue pregar olho, por ter detectado na fotografia examinada na véspera um fio de cabelo fora da risca; atores e oficiais tão tomados por si a ponto de exibirem uma grande fatuidade; o pastor anglicano maquiado com carmim...

A vontade de idealização é levada tão longe pela clientela que Nadar não só aconselha os fotógrafos a adotarem uma medida profilática — falar na possibilidade de uma “réplica” antes da tomada —, como inventa um expediente ardiloso — apresentar ao modelo a prova de outra pessoa. O expediente é, sem dúvida, ardiloso, porque o cliente, muitas vezes, se reconhece na fisionomia do outro. Esse truque é sugerido a Nadar por uma constatação pontual:

A opinião que cada um tem das próprias qualidades físicas é tão benevolente que a primeira impressão de todo modelo diante das provas de seu retrato é, inevitavelmente, de desapontamento e de recusa (é supérfluo esclarecer que estou falando de provas perfeitas).<sup>13</sup>

A difusão do retoque permite pensar em mais uma aproximação possível entre retrato fotográfico e retrato pictórico. Se neste os aspectos menos agradáveis eram, em geral, abrandados pelo pintor, o mesmo não acontecia com o retrato fotográfico. Em virtude de sua especificidade técnica, a chapa registrava com exatidão as feições do modelo, cabendo ao retoque a tarefa de dissimular o que a imagem ostentava com

tanta clareza a ponto de desagradar a clientela. O fotógrafo, afinal, não podia recorrer a uma prática corriqueira entre os pintores de retrato no século XIX. Estes, de fato, realizavam um croqui do sujeito e fixavam a composição sem a sua presença, recorrendo, não raro, a outros modelos que repetiam a pose do destinatário da obra.<sup>14</sup>

\*\*\*

Se a história que o retrato fotográfico conta é menos evidente do que poderia parecer à primeira vista, há uma outra modalidade de história que se torna dominante a partir da década de 1850, após a invenção do formato cartão de visita por André Adolphe Eugène Disderi. O alcance dessa descoberta — avassalador para a nascente fotografia — é descrito vividamente por Nadar:

O sucesso de fato estrondoso de Disderi foi legitimamente devido a seu engenhoso achado do cartão de visita. Sua intuição de industrial tinha farejado bem e no momento certo. Disderi tinha criado uma verdadeira moda que, de uma só vez, envolvia todos. E mais ainda: virando pelo avesso a proporção econômica válida até então, isto é, dando infinitamente mais por infinitamente menos, tornava definitivamente popular a fotografia. Enfim, é necessário reconhecer que a muitas daquelas pequenas imagens, improvisadas com prodigiosa rapidez diante do interminável desfile da clientela, não faltavam nem um certo gosto, nem um certo fascínio.<sup>15</sup>

O “efeito Disderi” não pode ser dissociado de uma análise da função social do retrato na sociedade oitocentista. Se, no século XIX, o retrato pictórico começa a ser questionado como gênero em função das transformações profundas pelas quais passa a arte moderna, não se pode, porém, esquecer que esse mesmo século conhece um desenvolvimento extraordinário da representação e da auto-representação do indivíduo em consequência da crescente necessidade de personalização da burguesia. Sinal de distinção somente acessível à aristocracia, o retrato começa a ser cultivado pela burguesia durante os reinados de Luís XV e Luís XVI de uma maneira peculiar, que respondia sobretudo às suas possibilidades econômicas.

Embora se inspire nas convenções do retrato aristocrático, o retrato burguês não pode, porém, adotar seu formato. Opta, então, pela miniatura, regida pela idealização do rosto; pela silhueta, que consistia em recortar um perfil num papel espelhado; pelo fisionotrago, imagem mecânica, obtida a partir do desenho dos contornos do rosto transposto para uma gravura em metal, que encanta a clientela por sua exatidão sem precedentes, tomada como sinal de autenticidade.<sup>16</sup>

A descoberta da fotografia dará um impulso decisivo a esse desejo de representação, que não se contenta com a fixação da imagem do indivíduo como entidade psicológica, por visar antes de tudo o registro de um sucesso alcançado graças à iniciativa pessoal. Por isto, mesmo que iconograficamente o retrato burguês lance mão das convenções do retrato aristocrático, as duas manifestações não se confundem em termos de destinação social. Enquanto este visava inscrever um indivíduo na continuidade das gerações, aquele se configura como o gesto inaugural da criação de uma linhagem em virtude do êxito de seu fundador.<sup>17</sup>

Os altos preços do daguerreótipo e das produções de fotógrafos como Nadar, Carjat, Le Gray colocam o retrato num âmbito social restrito, permitindo-lhe atestar apenas a ascensão da alta burguesia. É para além desse círculo restrito que irá apontar a descoberta de Disderi, que pretende estender o direito de imagem não só à pequena burguesia, mas ao próprio proletariado. Patenteado em 1854, o cartão de visita torna-se popular quatro anos mais tarde, marcando o ingresso da fotografia naquela fase de industrialização, considerada um fator de decadência por Benjamin.<sup>18</sup>

A decadência de que fala o autor alemão não deve ser buscada evidentemente no barateamento da produção fotográfica, proporcionado pela opção por imagens menores registradas numa chapa que permitia a tomada simultânea de oito clichês. Ela deve ser buscada na criação de uma série de estereótipos sociais que se sobrepõem ao indivíduo, destacando o personagem em detrimento da pessoa. Disderi cria o modelo de um determinado retrato burguês, no qual o modelo — geralmente de pé e vestido com suas melhores roupas — posa diante de um cenário. Os ambientes, que já se faziam presentes na fotografia dos primórdios, são transformados por Disderi num aparato ostensivo, no qual

o indivíduo desempenha um papel predeterminado graças a uma pose teatral, que nada mais é do que “o agenciamento policiado dos signos de sua integração social”, de acordo com a hipótese de Christian Phéline.<sup>19</sup>

Nesse contexto de construção de uma identidade social, acessórios e cenários não devem ser analisados em termos de ilusão realista e nem mesmo de busca de efeitos plásticos. Seu verdadeiro âmbito é a simbologia social: cenário e vestimenta constituem uma espécie de “brasão” burguês. Gisèle Freund descreve com muita perspicácia esse verdadeiro ritual de teatralização de uma identidade social:

Grossos in-fólios, cuidadosamente empilhados numa mesinha, cuja graça torneada evoca qualquer coisa, menos uma mesa de trabalho, cadernos abertos ou fechados numa desordem calculada, esse é o cenário que caracteriza um escritor ou um sábio. O homem está sujeito a uma pose: com o braço esquerdo apoiado na mesa (...), os olhos perdidos na meditação, uma pena de ganso na mão direita, tornou-se ele próprio um acessório do ateliê. O gesto patético de um senhor gordo e fantasiado, que torce os braços, tendo a seus pés um punhal, é suficiente para que se reconheça nele um primeiro tenor do teatro de ópera. O nome, mesmo quando célebre, não interessa mais. É o tipo do cantor de ópera que vemos, como o vêem Disderi e, em seguida, o público. Para o pintor bastam um cavalete e um pincel. Um pesado cortinado forma um fundo pitoresco. O estadista segura na mão esquerda um rolo de pergaminho. Seu braço direito está apoiado numa balaustrada, cujas curvas maciças simbolizam seus pensamentos carregados de responsabilidades. O ateliê do fotógrafo torna-se, deste modo, o depósito de acessórios de um teatro, no qual são preparadas máscaras de personagens para todos os papéis sociais.<sup>20</sup>

À diferença do interesse pelo rosto do modelo, que era o traço característico dos fotógrafos que o haviam antecedido, Disderi prefere representar seus clientes de corpo inteiro para poder enfatizar a teatralização da pose. Cria, para tanto, um sistema preciso, no qual um papel fundamental é desempenhado pelo espaço abstrato do ateliê. Nele tem lugar a formalização da imagem, feita tanto de elementos técnicos quanto de truques retóricos. A distância focal entre o fotógrafo e o modelo torna-se maior para permitir a representação do corpo; a luz é direcionada de maneira a proporcionar nitidez

em todo o campo visual e a conservar os detalhes em preto; os contrastes de claro e escuro são distribuídos de modo equilibrado para que o conjunto resulte unitário e imediatamente inteligível.

O rosto torna-se um elemento secundário, mas isto não significa que Disderi não se preocupe em buscar uma fisionomia agradável e em fugir de “contornos duros e pouco harmoniosos”, que poderiam desequilibrar a tão almejada unidade. Em nome da unidade só fotografa o modelo sorrindo com os olhos. Se o sorriso fosse exterior, captaria apenas uma “contração nervosa”, quando não um “esgar”. Por isto, em seu credo estético “verdadeiro” e “belo” caminham paralelos: cabe ao fotógrafo “modificar, embelezar o modelo, mesmo conservando seu caráter”.

Se esses recursos já fazem parte da esfera retórica, igualmente retóricos são o enquadramento, a escolha do tipo de representação, a distribuição dos acessórios, os fundos propostos para as diferentes personalidades, os trajes envergados pela clientela. O que Disderi e seus clientes almejam é transformar em imagem a estabilidade e a legitimidade da burguesia graças a uma composição ordenada e unitária, que se inspira na pintura então em voga, marcada pela inteligibilidade imediata da representação, pela desindividualização dos modelos e por uma idealização que conferia ao quadro aquela que Gisèle Freund define uma semelhança média. Tanto no retrato fotográfico quanto naquele pictórico o que importa não é representar a individualidade de cada cliente, mas, antes, conformar o arquétipo de uma classe ou de um grupo, valorizados e legitimados pelos recursos simbólicos que se inscrevem na superfície da imagem.<sup>21</sup>

A idéia de Román Gubern de que o empreendimento de Disderi põe a nu a contradição entre democratização cultural (direito de imagem ao alcance de muitos) e degradação cultural (retórica da imagem) pode ser aprofundada por uma investigação das possíveis relações do fotógrafo com a história do retrato. Se a indústria do retrato individual remonta ao século XVII, não é para os exemplos menores do gênero que Disderi parece olhar. O que deve ter mobilizado sua atenção foi provavelmente o chamado “retrato de ostentação”, caracterizado pelo grande formato, que permitia retratar

o indivíduo de corpo inteiro sobre um fundo suntuoso, adornado com objetos significativos. É sintomático que um dos mais importantes representantes do gênero seja Anton Van Dyck, capaz como ninguém de adequar seu estilo ao gosto da clientela: pinta retratos caracterizados por um fausto grandioso na decadente República de Gênova; torna-se sóbrio na nativa Antuérpia; adapta-se à moda inglesa da relação entre figura e ambiente.<sup>22</sup>

Apesar desse ecletismo, Van Dyck não deixa de dotar seus modelos de uma majestade sutil. Esta emana de sua posição social e das qualidades dramáticas e humanas que o pintor infunde numa representação regida pela idealização e pela busca simultânea de uma maior fidelidade à verdade do modelo. Nada disto está presente em Disderi e em seus seguidores. O paralelo com o “retrato de ostentação” nada mais faz do que evidenciar o caráter caricato de um semelhante empreendimento. A auto-representação que a burguesia realiza no cartão de visita não passa de uma paródia da grande tradição do retrato pictórico, do qual emula partidos compositivos e poses, sem penetrar, contudo, em sua essência. Se houvesse dúvidas sobre essa paródia, bastaria lembrar a voga do retrato fotográfico equestre (lançado em 1861), que criava um elo simbólico não só com um passado mais recente, mas com a própria antigüidade, assim descrito pela revista *Moniteur de la Photographie*:

(...) a fotografia equestre (...) não se dirige apenas às pessoas que possuem, mas igualmente àquelas que desejam parecer ter. (...) Nem todos podem ser fotografados sobre seu próprio cavalo ou em sua própria carruagem; todos poderão, pois, mostrar o próprio retrato a cavalo ou numa carruagem, para que possam parecer pertencer à classe privilegiada. Haverá uma multidão nos campos de pose.<sup>23</sup>

Lembrar que Disderi acaba morrendo na miséria implica atestar o sucesso de sua fórmula. A maior parte dos fotógrafos adere ao formato cartão de visita ou transforma o ateliê fotográfico numa verdadeira indústria. O próprio Nadar não escapa do abandono de seus postulados iniciais, como demonstra a descrição de seu ateliê feita por uma revista norte-americana em 1867: o fotógrafo belga Walter Damry auxiliava-o na direção

do estabelecimento; o filho Paul trabalhava como operador; dois auxiliares e um rapaz incumbiam-se dos negativos; havia quatro profissionais encarregados da revelação, seis do retoque de negativos, três do retoque das provas positivas. Além disso, o ateliê contava com três mulheres que montavam as fotografias, duas que recebiam os clientes e marcavam os compromissos e quatro serviçais, numa clara demonstração de que a dimensão artesanal não era mais adequada a uma atividade mais e mais regida pela lógica de mercado. Nadar oferece uma explicação para o fato de mulheres cuidarem do atendimento ao público. Elas eram o “instrumento de precisão mais sensível e seguro para julgar, desde o momento em que transpõe a soleira, se o cliente que chega é um cavaleiro ou um malcriado”. Nesse contexto, ele próprio desempenhava um papel específico: ser o diretor artístico da equipe, encarregando-se, quando muito, da pose dos clientes.<sup>24</sup>

O sucesso da fórmula de Disderi é também atestado pelas normas que os vários manuais propõem aos fotógrafos. John Towler transforma em preceito a estética do cartão de visita. Recomenda que o modelo seja posicionado “de modo cômodo e gracioso, em pé ou sentado, apoiado num pilar, balaustrada ou pequeno pedestal, de modo que cada parte esteja igualmente em foco, mas especialmente as mãos, rosto e pés”. Para evitar o perigo da uniformidade, Towler não só desaconselha determinadas poses, como destaca algumas que deveriam conferir naturalidade ao modelo: tocar piano ou violão, colher uma flor de uma árvore, navegar num iate...

Eastbrooke, por sua vez, arrola vários artifícios para levar a pose “da rigidez para a naturalidade”: colocação do modelo suavemente inclinado numa bela cadeira; uso de uma luz moderada frontal e vinda de cima para abrandar as linhas do rosto, de um telão em *dégradé* para dar o efeito atmosférico e do panejamento para conferir “sombra e brilho ao resultado”.

Uma vez que o retrato é conseqüência de uma tratativa explícita entre cliente e operador, Eastbrooke aconselha o fotógrafo a investigar se existem preferências declaradas em termos de posição ou de estilo. Em caso negativo, a operação passa a ser determinada integralmente pelo fotógrafo, que orientará o modelo “a olhar para algum objeto”, a assumir uma expressão adequada, a alterar a posição ou o arranjo da

roupa para que o resultado “possa ter alguma pretensão artística”.

A pretensão artística, contudo, está inserida num contexto claramente comercial, descrito com precisão pelo autor. Se o fotógrafo deve atrair a clientela pelo bom gosto de seu ateliê, deve ser ao mesmo tempo franco na tratativa comercial:

Se você tem um grande negócio, preenche imediatamente um formulário com o pedido e o preço que atingirá, fazendo-o de modo claro e passando-o a ela para que possa ficar ciente do pedido e do preço, solicitando-lhe ao mesmo tempo a dá-lo ao operador ou artista no estúdio, quando ele for fazer seu retrato. Isso tem o propósito, em primeiro lugar, de sistematizar o negócio. Todos os pedidos devem ser feitos na mesa ou local apropriado na sala de recepção. Os pedidos devem ser escritos em talões ou bilhetes, com a quantia em dinheiro claramente expressa em cifras, de modo a não haver confusão em relação ao preço e será também uma insinuação para pagamento adiantado (...) o dinheiro é recebido, quando então o bilhete é marcado [com] “pago”, e, sendo numerado, assegura uma sessão em favor dela.<sup>25</sup>

Não é por acaso que Towler aconselha o fotógrafo a estar atento à iluminação não apenas do rosto, mas também das mãos e dos pés. Apesar de os manuais falarem em diversidade, a padronização de um certo comportamento impõe-se ao corpo todo, determinando posturas e normas gestuais. A burguesia tenta imprimir dignidade a tudo o que faz, buscando a própria marca distintiva no menor gesto. As mãos desempenham um papel decisivo nessa auto-representação, como lembra Gisèle Freund:

Alguns fazem-se representar com a mão direita sobre o peito; outros a mantinham negligentemente dobrada na cintura ou pendendo ao longo da coxa. Aquele senhor brinca com os berloques do relógio, aquele outro mergulha a mão direita no colete de maneira meditativa, numa imitação dos grandes oradores parlamentares.<sup>26</sup>

Elemento fundamental do retrato, a pose é considerada por Maria Inez Turazzi o próprio símbolo da fotografia oitocentista enquanto elo de ligação entre imagem, recursos tecnológicos e agentes sociais envolvidos nessa operação particular. Por isso,

a autora propõe uma relação intrínseca entre o tempo de exposição, que não remete apenas à questão técnica, e o tempo social necessário à fabricação do corpo que se posiciona diante da câmara. A relação entre essas duas temporalidades pode ser detectada num tratado de 1864, que ilustra sem rodeios o ritual de construção da identidade a ser oferecida à objetiva:

No *atelier* do fotógrafo, o modelo posa apenas meio minuto diante do instrumento. É preciso que antes de entrar no salão de pose, ele tenha esquecido na sala de espera qualquer preocupação exterior: que ali, folheando os álbuns, examinando os retratos expostos, indagando sobre o seu valor artístico e o caráter de cada um deles, possa apreciar e captar a pose e a expressão que melhor lhe convenha e que alguns conselhos do artista lhe ajudarão a assumir. Tudo deve ser feito para distrair o visitante e dar ao seu semblante uma expressão de calma e felicidade, para fazer nascer em seu espírito idéias agradáveis, risos que, clareando os seus traços com um doce sorriso, façam desaparecer aquela expressão séria que a grande maioria tem tendência a assumir, e que, sendo a que mais se exagera, dá geralmente à fisionomia um ar de sofrimento, de contração ou de tédio.<sup>27</sup>

É possível discernir nas observações de Ken aquele processo de “imitação por capilaridade” ao qual se refere Corbin:<sup>28</sup> o retrato fotográfico é uma afirmação pessoal, moldada pelo processo social no qual o indivíduo está inserido e do qual derivam as diferentes modalidades de representação. Ao folhear os álbuns, o indivíduo é colocado diante de um repertório codificado de atitudes gestuais, que impõem (parecendo sugerir) a pose mais digna, ou seja, a pose mais adequada a atestar sua posição social. O próprio fato de a frontalidade absoluta não ser privilegiada nos retratos realizados nos ateliês fotográficos é um indicador social: a burguesia é estimulada a ostentar aquela mesma assimetria que caracterizava o retrato pictórico no século anterior. Daumier capta muito bem essa disposição numa charge de 1853, que contrapõe duas atitudes sociais perante a câmara: a do homem natural, rigidamente frontal; a do homem civilizado, afetadamente lateral.<sup>29</sup>

Embora os manuais insistam na necessidade de dar ao modelo um ar natural, um aspecto espontâneo, a pose é



sempre uma atitude teatral. Colocar-se em pose significa inscrever-se num sistema simbólico para o qual são igualmente importantes o partido compositivo, a gestualidade corporal e a vestimenta usada para a ocasião. O indivíduo deseja oferecer à objetiva a melhor imagem de si, isto é, uma imagem definida de antemão, a partir de um conjunto de normas, das quais faz parte a percepção do próprio eu social. Nesse contexto, a naturalidade nada mais é do que um ideal cultural, a ser continuamente criado antes de cada tomada.<sup>30</sup>

Em *L'art de la photographie* (1862), Disderi é bem explícito sobre os mecanismos psicológicos que estão na base do retrato. Embora advogue duas condições essenciais para a obtenção de uma boa pose — harmonia com a idade, a altura e os hábitos do indivíduo e desvelamento da beleza do modelo — e critique as atitudes compensatórias, estudadas de antemão diante do espelho, não deixa de utilizar para esse recurso uma linguagem de derivação teatral, que pode ser condensada na idéia de encenação. O “conhecimento perfeito” da pessoa, que deveria ser proporcionado pela fotografia, é associado à escolha do estilo mais adequado a traduzir a “pose característica”, isto é, aquela capaz de exprimir não um momento particular, mas “todos os momentos”, o indivíduo em sua integridade. O significado dessa associação entre personalidade e estilo é descrito sem rodeios pelo fotógrafo:

O aspecto do retrato deverá despertar, antes de tudo e enquanto cena (...), idéias sérias e serenas; exprimirá a calma e a reflexão. Atitudes simples, uma luz de interior, distribuída em massas tranqüilas, com amplos semi-tons, fundos severos, uma grande sobriedade de acessórios; a cabeça, sede do pensamento, saliente e luminosa; eis o modo adotado. Um outro modo seria inverossímil, inconveniente e não saberia levar a essa semelhança profunda e poderosa que buscamos.

Se Disderi propõe expurgar aquela “multidão de poses acidentais muito naturais”, que não permitiriam obter uma “idéia completa da pessoa”, é porque concebe o retrato como uma composição unitária e oticamente bela:

Será necessário, pois, encontrar um movimento e um gesto dominantes, aos quais obedecerão todas as outras partes (...) As

grandes linhas principais do torso contrastarão com aquelas da bacia; as da cabeça com as dos ombros, e encontrar-se-ão na disposição dos membros os meios para ligar esses contrastes entre si, graças a uma série de linhas acessórias, que lembram mais ou menos as linhas principais. As vestimentas, os drapeados, em virtude de suas pregas, oferecerão grandes recursos para alcançar essa harmonia e essa unidade de movimentos e de formas que constituem a beleza ótica da pose.<sup>31</sup>

O ritual inerente ao retrato fotográfico não é diferente do ritual inerente ao vestuário. Vestir-se é ao mesmo tempo estrutura e acontecimento: ao combinar elementos selecionados de acordo com certas regras, num reservatório limitado, o indivíduo declara seu pertencimento a um grupo social e realiza um ato pessoal. Ato de diferenciação, vestir-se é essencialmente um ato de significação, pois afirma e torna visíveis clivagens, hierarquias, solidariedades de acordo com um código estabelecido pela sociedade. Para a burguesia oitocentista, o papel significativo da vestimenta é mais importante que o papel funcional, pois confia à aparência a tarefa de afirmar sua posição dominante e afastar qualquer semelhança com a classe operária. O triunfo do preto, no caso do traje masculino, é testemunha da legitimidade social que a burguesia havia conquistado, por vir acompanhado das noções de decência, esforço, correção, seriedade, moderação, autocontrole, respeitabilidade. Em contrapartida, a ostentação da vestimenta feminina transforma a mulher num signo de riqueza, num valor decorativo a atestar o poder daquele que não deseja afirmar-se pelo “ser”, e sim pelo “ter”.<sup>32</sup>

O repertório fotográfico oitocentista traz claramente as marcas dessa cultura da aparência, dentro da qual homem e mulher desempenham papéis diferentes. Ao analisar as fotografias de famílias importantes do Vale do Paraíba, Ana Maria Mauad Essus chama justamente a atenção sobre a diferença que permeia a representação dos universos masculino e feminino. A simplicidade é a marca distintiva do homem que posa para a câmara: terno escuro, camisa branca, colete preto, gravata borboleta fina, ou gravata reta e grossa. Única jóia permitida, a corrente do relógio de bolso. Embora a mulher brasileira exiba igualmente os sinais da simplicidade — vestido negro, com detalhes discretos em

miçanga, renda ou pregas e uma jóia —, não deixa de representar no ritual fotográfico o papel de ostentação da riqueza gerada e gerenciada pelo marido.<sup>33</sup>

A relação profunda entre retrato fotográfico e vestimenta como elementos constitutivos de uma cultura da aparência pode ser detectada a partir de outros índices: a desenvoltura em usar as vestimentas da própria classe oposta ao constrangimento daqueles que envergam roupas emprestadas, ou a dicotomia entre os trajes bem cuidados de escravos negros e seus pés descalços, registrada pela câmara dos fotógrafos Christiano Jr. & Pacheco e dos operadores da casa Leuzinger na década de 1860. Se os cartões de visita dos escravos denotam uma dicotomia significativa entre vontade de idealização e realidade concreta, o mesmo pode ser dito da diferença apontada por Carlos Lemos no primeiro caso.<sup>34</sup> Mangas muito compridas, uma cintura apertada, um chapéu desproporcional ao tamanho da cabeça daquele que deveria usá-lo, um modelo de vestido que não corresponde à situação social de quem o enverga são sinais da busca de uma distinção ilusória que a fotografia põe a nu, apesar dos truques do ateliê e do recurso retórico da pose. O que falta a muitos desses retratos é justamente aquela naturalidade construída, exibida pelo retrato burguês enquanto afirmação de uma identidade antes social do que individual.

\*\*\*

Representação honorífica do eu burguês, o retrato fotográfico populariza e transforma uma função tradicional, ao subverter os privilégios inerentes ao retrato pictórico. Mas o retrato fotográfico faz bem mais. Contribui para a afirmação moderna do indivíduo, na medida em que participa da configuração de sua identidade como identidade social. Todo retrato é simultaneamente um ato social e um ato de sociabilidade: nos diversos momentos de sua história obedece a determinadas normas de representação que regem as modalidades de figuração do modelo, a ostentação que ele faz de si mesmo e as múltiplas percepções simbólicas suscitadas no intercâmbio social. O modelo oferece à objetiva não apenas seu corpo,

mas igualmente sua maneira de conceber o espaço material e social,<sup>35</sup> inserindo-se em uma rede de relações complexas, das quais o retrato é um dos emblemas mais significativos.

A burguesia, que havia impulsionado as duas revoluções que transformaram profundamente o século XVIII — a tecnológica e a política —, ao tomar o lugar da velha aristocracia, apropria-se de um de seus privilégios simbólicos mais ostensivos, ao qual confere de imediato um significado de auto-afirmação individual e coletiva. Ao afirmar-se burguês, o modelo do retrato fotográfico declara contemporaneamente seu pertencimento a um grupo, cujos valores registra na superfície da imagem. Não é contraditório com este quadro de referências o fato de os primeiros modelos iconográficos provirem do repertório do retrato nobiliár. Na constituição de sua auto-imagem, a burguesia lança mão dos mesmos recursos retóricos que caracterizavam o gênero pictórico, pois deseja difundir no intercâmbio social aquelas normas de decoro e conveniência nas quais se estribava sua ética.

Se a alta burguesia manifesta uma preferência simbólica pelos modelos derivados do Renascimento, os intelectuais não deixam de inspirar-se igualmente no universo das artes plásticas. Houdon, David, Ingres, que enfatizam em seus modelos um estado de atenção captado de maneira instântanea, são colocados por Ian Jeffrey na base da estética de Nadar. O fotógrafo teria levado a termo aquele naturalismo íntimo, inerente à retratística francesa desde o final do século XVIII, ao acrescentar a dimensão do caráter à vivacidade anterior. Seus modelos estão sempre atentos. Além disto exibem o próprio caráter — caprichoso, irascível, carrancudo, genial, afável —, de acordo com as disposições individuais.<sup>36</sup>

Não se pode esquecer que à imagem fotográfica é conferido um papel moral, que transforma o retrato no exemplo visível de virtudes e comportamentos a serem partilhados pela sociedade. Se assim não fosse, como explicar a moda dos retratos de celebridades, que deveriam fornecer os necessários exemplos morais a seus contemporâneos? Desde a descoberta do daguerreótipo configura-se um comércio alicerçado na venda de imagens de personalidades públicas, que atinge seu apogeu com o cartão de visita. O novo formato possibilita a constituição de álbuns temáticos, que tanto podem ser

determinados pelo colecionador, quanto já vir prontos, como é o caso da *Galeria dos americanos ilustres*, organizada por Mathew Brady na década de 1850. O caráter fidedigno atribuído à fotografia explica o sucesso desse vetor específico do retrato, como testemunha Ralph Waldo Emerson: “É certo que o daguerreótipo é o verdadeiro estilo de pintura republicano. O artista coloca-se de lado e deixa que você pinte seu retrato. Se uma cabeça sai mal, a responsabilidade é sua, não dele.”<sup>37</sup>

Ao transformar o modelo no verdadeiro autor do retrato fotográfico, Emerson coloca em primeiro plano o processo de idealização da própria imagem, do qual deriva aquele descompasso entre autopercepção e resultado final tão vividamente descrito nas memórias de Nadar. Modalidade de auto-representação, o retrato fotográfico pode ser analisado à luz da dialética social proposta por Phéline: o sujeito que se deixa fotografar é ao mesmo tempo pessoa e personagem, indivíduo e membro de um grupo, singular e conforme às normas de uma comunidade. Neste sentido, e sobretudo a partir da divulgação do cartão de visita, o retrato torna-se uma fotografia de identidade graças à qual o indivíduo identifica a própria personalidade subjetiva e o grupo ao qual pertence.<sup>38</sup>

Se o retrato enquanto fotografia de identidade identifica o eu burguês e o direito à imagem por ele conquistado, existe um outro aspecto desse processo que não pode ser considerado um privilégio, e sim um fardo imposto a todos os indivíduos que não se conformavam às normas vigentes. A sociedade do século XIX, ao conferir à imagem fotográfica o papel de atestado de uma existência, faz do retrato um instrumento de recenseamento generalizado, que tanto pode exaltar os feitos do indivíduo, quanto apontar à atenção pública aqueles que apresentam desvios patológicos. Não é por acaso que o retrato fotográfico seja aplicado desde os primórdios à esfera judicial e à esfera médica, pois era nelas que se concentravam aqueles indivíduos que punham em xeque a saúde social.

Dois anos depois da invenção do daguerreótipo, tem-se notícia da organização de um arquivo de retratos de suspeitos e delinquentes pela polícia de Paris. O uso do retrato para fins policiais é documentado desde 1843-1844 no caso de Bruxelas e desde a década de 1850 em Birmingham e na Suíça. Se os

primeiros daguerreótipos comprovam rapidamente a eficácia do novo instrumento de controle, eles apresentam, porém, uma característica que não pode deixar de ser analisada: o modelo compositivo que estava na sua base permitia decodificar a mensagem de que eram portadores no interior de um sistema fechado, no qual o indivíduo era classificado como perigoso. Isolados desse contexto, não poderiam fornecer informações precisas, pois as efígies neles registradas em nada diferiam do retrato burguês.

Os ambrótipos realizados pela polícia de Birmingham nas décadas de 1850 e 1860 não se caracterizam apenas pelas poses simples e diretas: as imagens são colocadas em molduras ornamentais ovaladas que não destoariam em qualquer interior pequeno-burguês. Os retratos realizados pela polícia parisiense na década de 1860 apresentam a mesma variedade de formatos exibidos pelos similares honoríficos — corpo inteiro, meio corpo e busto. As poses são igualmente variadas: o modelo pode estar de pé ou sentado, com o braço apoiado numa mesinha ou no espaldar de uma poltrona, oferecendo à objetiva um meio perfil ou uma frontalidade absoluta.

Para tais imagens, Phéline aventa a hipótese de que seus antecedentes devem ser buscados na representação de modelos de extração popular, pois não haveria nelas aquela colaboração entre sujeito e fotógrafo própria do retrato burguês. Mais do que apresentar-se, os modelos populares e os modelos do retrato policial estariam sendo representados a partir de um designio exclusivo do fotógrafo, no qual se mesclavam a atenção dada à fisionomia e um certo cuidado estetizante na composição. A análise de algumas dessas imagens não parece confirmar a hipótese de Phéline: se alguns sujeitos se mostram hirtos e constrangidos, outros exibem um ensimesmamento ou uma solenidade casual que faz pensar muito mais naquele “equilíbrio instável” de que fala Schaeffer. Se, de fato, o retratado pode ser escamoteado pela vontade estetizante do fotógrafo, pode também servir-se dele para criar uma imagem narcisista de si, tornando-se o falsário de sua própria vida.<sup>39</sup>

Não se pode esquecer que a polícia, não dispondo, a princípio, de um serviço fotográfico próprio, recorria à colaboração de profissionais. Estes utilizavam na confecção do retrato policial os mesmos recursos retóricos do retrato

burguês, o que explica a dificuldade de decodificação imediata de um produto que só ganha pleno significado quando inserido em seu contexto específico. Avulso, o primeiro retrato policial é mais um retrato, é mais uma interação do indivíduo com a sociedade, à qual não faltam elementos ficcionais fornecidos tanto pela pose quanto pelo cenário no qual o modelo está inserido.

Medidas para aperfeiçoar o retrato policial e diferenciá-lo do modelo burguês são logo sugeridas. Em 1854, o engenheiro de minas Eugène Beau propõe um retrato de frente e de perfil, acompanhado de uma medida métrica que serviria de escala para calcular as dimensões do indivíduo suspeito. A Comuna de Paris oferece uma nova oportunidade para uma codificação mais efetiva do retrato policial. Eugène Appert, que em sua prática de ateliê recorria a uma trivialização dos procedimentos de Nadar, deixa de lado qualquer truque ao fotografar, em 1871, os vencidos da Comuna. O retrato ganha uma funcionalidade até então desconhecida: o modelo está sentado numa cadeira diante de um fundo claro. De frente ou de meio perfil, olha para a objetiva colocada acima da linha dos olhos. O enquadramento escolhido, que corta o corpo na metade, permite captar a gestualidade particular de cada modelo — mão na cintura ou na coxa, braços cruzados, polegar no colete etc.

O formato adotado por Appert tem sua razão de ser: além de conferir individualidade ao rosto, permite evocar a estatura do indivíduo e a gestualidade corporal que lhe é peculiar. Embora reconheça nos retratos de Appert um apriorismo estético, determinado por uma visão política oposta àquela dos retratados, Phéline não detecta nessa série aquela mesma diferença que atribui ao primeiro retrato policial. A distância que Appert estabelece em relação a seus modelos forçados e que o leva a adotar uma atitude científica perante eles, não é capaz de obliterar a subjetividade de cada prisioneiro e, muito menos, transformá-lo numa representação da ideologia dos “tipos sociais” então em voga.<sup>40</sup>

Após a criação do Ateliê Fotográfico da Polícia de Paris (fevereiro de 1888), generaliza-se o sistema global de identificação proposto por Alphonse Bertillon, que consta de um duplo retrato fotográfico, do registro das medidas

antropométricas e de uma descrição rigorosa do indivíduo. A codificação do retrato, ensaiada nas décadas anteriores, é levada por Bertillon às últimas conseqüências. Ao retratar o suspeito e/ou infrator de frente e de perfil, obtêm-se duas visões de sua fisionomia: a frontal, que corresponde ao que é imediatamente reconhecível no indivíduo; a lateral, que remete a uma representação morfológica precisa, posto que o contorno da cabeça não sofre modificações com o passar dos anos.

As poses codificadas no sistema de Bertillon remetem a uma cultura pré-fotográfica e devem ser analisadas em seus significados simbólicos anteriores, uma vez que o sistema no qual passam a ser inseridas vira pelo avesso as conotações tradicionalmente associadas à frontalidade e à lateralidade. Desde a configuração da noção moderna de indivíduo, o retrato honorífico não se caracteriza pela frontalidade absoluta, que é própria de uma cultura popular e campesina. Para os integrantes dessa cultura, posicionar-se frontalmente no centro da imagem significa apresentar-se ao outro sob o melhor ângulo, num movimento psicológico no qual respeito e auto-respeito caminham paralelos. O retrato de perfil, que cai em desuso nas últimas décadas do século XV, é, ao contrário, apanágio simbólico da elite. A ele são atribuídos dois significados: índice de razão e moderação, no caso do homem; símbolo de virtude e pertencimento a um grupo familiar, naquele da mulher.<sup>41</sup>

No que são transformadas tais estratégias pelo duplo retrato policial? No diagnóstico visual de uma personalidade criminosa, que se torna objeto de um método científico de classificação tipológica, graças ao qual são constituídos repertórios ilustrados de suspeitos e indiciados. Se a representação frontal remetia a normas cerimoniais no âmbito de um grupo e se a representação de perfil dava conta de um tipo idealizado, não é isto que se faz presente no duplo retrato de Bertillon. O que ele propõe inscreve-se plenamente numa prática típica do século XIX: derivar da descrição de um corpo os sinais da identidade psicológica e do grupo social ao qual pertence o indivíduo.

Essa prática, que é resultado de um fenômeno social inédito — o surgimento de uma massa anônima no território da cidade — e propicia o surgimento de uma nova cultura

visual, é descrita com muita propriedade por Jean-Jacques Courtine e Claudine Haroche:

Desenvolve-se o anonimato do número, aberto e flutuante. A certeza quanto às identidades esbate-se. Desenha-se um medo do desconhecido que incita a manter-se à distância de outrem. Na vida social, as classes sociais enfrentam-se pelo olhar: cada um investiga o desconhecido no outro. Na multidão das ruas, é preciso saber a quem se fala. Estamos a lidar com um burguês ou com um proletário? Com um cidadão pacífico ou com um homem perigoso? Com uma mulher honesta ou com uma mulher de má vida? (...) E se acontece ao burguês analisar o homem do povo com a distância do desdém, este último encara-o por sua vez: as classes sociais observam-se, julgam-se e defrontam-se a partir das suas aparências físicas, dos traços inscritos nos seus corpos e nos seus rostos como se se tratasse de caracteres raciais, em que o olhar procura adivinhar o vestígio dos caracteres morais.

Assim, o anonimato da multidão, mesmo que proteja, inquieta outro tanto: obriga a decifrar a personalidade. É preciso poder *distinguir-se*, e o corpo de outrem torna-se uma coleção de detalhes a destacar, de índices a interpretar. Acentua-se deste modo a divisão dos corpos e dos rostos na constituição e no antagonismo de um *físico popular* e de um *físico burguês*, de que o romance naturalista, as “fisiologias”, o realismo psicológico e social do retrato, a caricatura de imprensa e a fotografia fixam os traços.<sup>42</sup>

Tal procedimento, que se torna generalizado no século XIX, deriva do interesse em decifrar os rostos da multidão, que vinha se configurando desde o século anterior. Courtine e Haroche buscam em autores como Diderot e Mercier o surgimento do paradigma da identificação. A multidão de fisionomias, que se anuncia no século XVIII, torna difícil a percepção das identidades: os *Ensaio sobre a pintura* (1795), de Diderot, trazem considerações sobre as fisionomias das diferentes classes sociais. Tal como ele, Mercier estabelece uma distinção entre a frieza exagerada de aristocratas e burgueses e o calor expressivo das camadas populares. As diferentes categorias não se distinguem apenas pelos traços fisionômicos, mas também pela morfologia: Mercier atribui um “corpo exíguo” aos indivíduos perigosos.

O século XVIII, ao dar início a um esboço de identificação entre povo e periculosidade, atribui um papel determinante

à gênese do indivíduo. Nesse contexto, a ciência fisionômica ganha novamente destaque, pois se acreditava que era possível pôr a nu o homem interior graças à análise de seus traços. Se essa ciência permitirá criar o homem novo — republicano e virtuoso —, ela permitirá igualmente determinar aquelas fisionomias “alteradas” e “degradadas” que Lavater atribui aos camponeses, aos imbecis e aos estúpidos, num exercício de naturalização das classes sociais.<sup>43</sup>

No século XIX os estudos fisionômicos multiplicam-se. *A anatomia e a filosofia da expressão* (Bell, 1806), *A fisiologia ou o mecanismo do rubor* (Burgess, 1839), *Sistema científico de mímica e fisionomia* (Piderit, 1859), *O mecanismo da fisionomia humana* (Duchêne, 1862), *Sobre a fisionomia e os movimentos da expressão* (Gratiolet, 1865), além de *Os princípios da psicologia* (Spencer, 1855), estão na base de uma obra fundamental de Charles Darwin, *A expressão das emoções no homem e no animal* (1874). Decretando o fim da velha fisionomia, Darwin propõe um método de observação do indivíduo alicerçado num conjunto técnico de regras e processos do qual é banida toda introspecção. A observação e a descrição da expressão humana supõem uma distinção nítida entre aquele que observa e aquele que é observado. A expressão deste, colhida a partir da observação experimental, é também inscrita num contexto que estabelece uma relação entre o homem e sua origem animal. Por isso, o princípio constitutivo da expressão não se encontra na linguagem, mas no organismo.<sup>44</sup>

As discussões dos cientistas popularizam-se graças a escritores como Eugène Sue, que nos *Mistérios de Paris* usa as categorias de Lavater e Gall para a descrição dos delinquentes, e ao surgimento do romance policial, para o qual Conan Doyle traz uma característica advinda de sua formação em Medicina — a possibilidade de descobrir um criminoso a partir da observação de marcas superficiais, entre as quais o rosto. A frenologia está igualmente presente nas páginas dos jornais por ocasião de grandes crimes, levando à configuração de uma imagem arquetípica profundamente enraizada no imaginário popular, a “cara de assassino”. A antropologia criminal de Lombroso, ao multiplicar os tipos, conferirá um novo significado ao conceito de identidade, que se confunde com a identificação, com uma categoria classificatória dentro da qual o indivíduo possa ser inserido.<sup>45</sup>

Bertillon é parte integrante dessa cultura, para a qual traz uma contribuição significativa em termos iconográficos: dar uma base científica àquela transformação que o retrato fotográfico estava sofrendo sobretudo a partir dos anos 1880. Modalidade de exclusão, de diferenciação, de hierarquização em sua versão honorífica, o retrato torna-se uma imagem disciplinar à qual toda a sociedade deverá se sujeitar, a princípio, para circunscrever anormalidades e desvios, e, posteriormente, para atestar o pertencimento do indivíduo ao corpo social.<sup>46</sup>

Ao estabelecer uma relação intrínseca entre identificação fisionômica e identidade pessoal, Bertillon não pretende estabelecer uma relação entre indivíduo e espécie, e sim isolar um indivíduo dentro da espécie. Para tanto, elabora um sistema classificatório no qual ordena casos individuais dentro de um conjunto segmentado.<sup>47</sup> Entre os instrumentos utilizados para a constituição desse sistema — antropometria, duplo retrato fotográfico, descrição fisionômica, estatística —, cabe ao segundo um papel determinante como prova conclusiva no processo de identificação. É por isso que Bertillon decide adotar um código neutro para o retrato policial, despojando-o das convenções artísticas que se faziam presentes nos primeiros tempos e instituindo um modelo de tomada sistematizada dos traços distintivos da fisionomia.

A tomada de frente e de perfil é apenas um dos elementos do sistema fotográfico idealizado por Bertillon. Dele fazem parte ainda várias normas que deveriam possibilitar a criação de um tipo graças à eliminação de qualquer fator circunstancial no momento da tomada. As condições de iluminação do gabinete fotográfico, a distância focal e aquela entre o operador e o modelo forçado são normalizadas. A uniformidade da pose é conseguida por um enquadramento baseado numa escala uniforme, capaz de dar conta da largura dos ombros, e por uma cadeira deliberadamente desconfortável que obrigava o indivíduo a adotar uma postura reta e centralizada. Graças a um complexo mecanismo de rotação, o modelo é fotografado de frente e de perfil, conservando a mesma escala de redução.

Desse modo, Bertillon expurga do retrato policial todo e qualquer resquício do retrato burguês: a valorização da expressão facial pela iluminação; a variedade das poses que

poderiam ser adotadas pelos modelos; os signos sociais determinados pela gestualidade e pelo vestuário. O retrato policial, reduzido a um mapeamento sistemático dos traços distintivos da fisionomia, implica também a eliminação do retoque para não pôr em risco suas qualidades mais importantes — objetividade informativa e exatidão.<sup>48</sup>

O método de Bertillon é resultado da intersecção entre fotografia e estatística: a primeira, associada à antropometria é a uma descrição normalizada do indivíduo, permite constituir um registro “microscópico”; a segunda possibilita a inserção desse registro num conjunto “macroscópico”, o arquivo. A confluência de fotografia e estatística está também na base de uma outra modalidade de imagem tipológica, o retrato composto. Francis Galton, que se tornará mais conhecido pela invenção da dactiloscopia, propõe nos anos 1880 um retrato de criminoso que se diferencia da individualização ainda presente no empreendimento de Bertillon pela busca de um tipo definido em termos estatísticos.

Imbuído das idéias de Lombroso, Galton decide aplicar ao campo fotográfico a teoria do “homem médio” elaborada por Adolphe Quételet em 1835. Se o “homem médio” do cientista belga era fruto da regularidade de incidências tomadas como evidência de determinadas leis sociais, o “criminoso médio”, de Galton, é resultado de uma abstração teórica e visual. Acreditando que os criminosos partilhavam uma série de traços fisionômicos, Galton justapõe retratos de diversos indivíduos a fim de conseguir uma imagem sintética baseada nos caracteres médios do grupo por ele circunscrito.

Aparições fictícias nos dizeres de Sekula, os retratos compostos são definidos por Galton como “generalizações reais”. São regidos por médias derivadas de tabelas estatísticas, cujo resultado final deveria possibilitar a mensuração da “tendência dos indivíduos ao desvio em relação ao tipo central”. Em termos visuais, isto implicava fixar o domínio do tipo no centro da imagem e atribuir às margens uma função subalterna, uma vez que nelas era possível discernir idiosincrasias individuais. O apagamento sucessivo dos traços fisionômicos peculiares dos diversos indivíduos que compunham as amostras fazia emergir os tipos que Galton considerava médias legítimas, verdadeiras “estatísticas gráficas”.

O retrato compósito — como o próprio Galton escreve — não representa nenhum indivíduo em particular, e sim “uma figura imaginária que possui os caracteres médios de um determinado grupo de homens”. No livro *Investigações sobre a faculdade humana* (1883), apresenta alguns retratos compósitos derivados de medalhas e moedas gregas e romanas, buscando na imagem resultante a fisionomia desaparecida da raça superior. Em outras imagens tenta determinar a influência hereditária, ao justapor retratos de diferentes membros de uma mesma família.

Ao sujeitar ao próprio método retratos de prisioneiros, chega à determinação de um tipo que acaba por abolir qualquer fronteira entre o criminoso e o trabalhador das camadas inferiores da sociedade. Galton fala, com efeito, de uma “humanidade comum de um tipo inferior”, cuja predestinação biológica estava inscrita na abstração representada pela justaposição das imagens.<sup>49</sup>

Os pressupostos que regem o retrato policial estão igualmente na base da aplicação da fotografia nos campos da etnografia e da medicina. Em 1884, Eugène Trutat propõe aplicar os recursos que Appert utilizara no registro dos derrotados da Comuna de Paris para a documentação dos tipos étnicos: iluminação uniforme, fundo neutro, pose centralizada, distância focal determinada entre a câmara e o modelo.

No campo da psiquiatria, o doutor Hugh Welch Diamond, desde 1851, utiliza o calótipo no recenseamento dos pacientes do hospital de Springfield (Inglaterra). Membro da Real Sociedade Fotográfica, apresenta, em 1856, um trabalho sobre “a aplicação peculiar da fotografia no delineamento da insanidade”. Diamond acreditava que a fotografia era um precioso auxiliar no tratamento: os pacientes demonstravam, em geral, interesse pelo próprio retrato, sobretudo quando nele estavam registradas as marcas do progresso e da cura de um “severo ataque de Aberração Mental”. O retrato fotográfico, por outro lado, ajudava o médico a formular seu diagnóstico e a realizar uma análise fisionômica:

(...) o Fotógrafo capta com uma exatidão infalível os fenômenos exteriores de cada paixão, enquanto indicação realmente segura de um desarranjo interior, e apresenta ao olho a bem conhecida afinidade que existe entre o cérebro doente e os órgãos e as

feições do corpo (...) O Fotógrafo capta num momento a nuvem permanente, a tempestade passageira ou o brilho da alma, e habilita o metafísico a testemunhar e esboçar a conexão entre o visível e o invisível num ramo importante de suas pesquisas sobre a Filosofia da mente humana.

O retrato fotográfico, finalmente, proporcionava um registro perfeito e fiel, longe de toda caricatura e das imprecisões da descrição verbal: “(...) a imagem fala por si, com uma precisão notável e indica o exato ponto alcançado na escala da infelicidade entre a primeira sensação e seu patamar mais elevado”.

Se Diamond considera o registro fotográfico “conciso” e “compreensivo” é porque sujeita a tomada fotográfica a regras precisas — fundo neutro, pose frontal ou de semiperfil, focalização do rosto e das mãos. O código iconográfico é estabelecido de antemão: suas fontes devem ser buscadas nas categorias de demência estabelecidas por Pinel, nas tipologias da fisionomia e da frenologia do século XVIII, nas ilustrações de livros como *Sobre as doenças mentais* (Esquirol, 1838) e *Fisionomia da doença mental* (Morrison, 1838).<sup>50</sup>

Em 1852, o doutor Guillaume Benjamin Duchenne de Boulogne, interessado em investigar o mecanismo da fisionomia humana, começa a fotografar, com a colaboração de Adrien Tournachon, pacientes submetidos a um estímulo eletro-fisiológico. Dez anos mais tarde, publica *Mecanismo da fisionomia humana*, no qual agrupa as oitenta e duas figuras fotografadas em nove pranchas sinóticas, que deveriam dar conta das linhas expressivas das grandes paixões (atenção, reflexão, agressão, dor, alegria, benevolência, desprezo, lascívia, tristeza, pavor).<sup>51</sup> Em Veneza, o Hospital São Clemente organiza um grande arquivo fotográfico, de acordo com um critério classificatório que estabelece relações de identidade entre os pacientes (1873).

Na França, destacam-se dois empreendimentos similares: a publicação do *Novo tratado elementar e prático das doenças mentais* (Dagonet, 1876), ilustrado com retratos de doentes, e da *Iconografia fotográfica da Salpêtrière* (1876-1880). Desde o início de seu trabalho na Salpêtrière, Charcot identifica no hospital “uma espécie de museu patológico vivo, cujos recursos são consideráveis”. O médico não usa por acaso o termo museu: seu interesse pelas artes visuais leva-o a estabelecer uma

estética para a representação do ataque histérico, reconduzido a um tipo. A fotografia desempenha um papel primordial nessa encenação induzida pela hipnose. É testemunho e acabamento final de uma imagem criada, graças à qual a paciente afirma sua existência enquanto espetáculo.<sup>52</sup>

Produto da mesma lógica indiciária, o retrato de identidade herda do retrato policial uma série de características: pose, enquadramento e formato. Apesar disso, Phéline tributa uma certa margem de liberdade a mais esse produto social, por possibilitar a presença de uma habilidade artesanal, fruto daquela diferenciação social, que é, ao contrário, a própria razão de ser do modelo policial.

Mesmo um procedimento como a fotografia automática, que leva às últimas conseqüências o sistema de Bertillon — eliminando, por fim, a figura do operador — é analisado por Phéline por um prisma diferencial. Em termos técnicos, a fotografia automática produz um retrato profundamente impessoal, posto que as características da imagem já são dadas de antemão pelo mecanismo que regula a cabine. No entanto, à diferença do retrato policial, sempre imposto, o retrato automático solicita o consentimento e a colaboração do cliente que desempenha a um só tempo os papéis de fotógrafo e fotografado:

No breve instante que precede o disparo do *flash*, o sujeito pode ainda retificar a posição, procurar sua melhor expressão, tentar, talvez, numa submissão fatalista ou por alguma vã fantasia, conjurar aquilo que o processo comporta de doravante inelutável.

Ao negar, assim mesmo, a possibilidade de qualquer idealização, o retrato automático impõe uma noção irredutível de identidade, ancorada na corporeidade, na absoluta separação física de outras pessoas, na finitude da própria existência pessoal.<sup>53</sup>

\*\*\*

A identidade, tão almejada pela burguesia oitocentista, transforma-se afinal em identificação, num processo de

recenseamento social ao qual todos se devem sujeitar para ganhar um atestado de existência, numa clara demonstração de que o destino apontado para o retrato é quase sempre aquele da história.

A identidade, contudo, não deixa de ser uma questão central na relação do indivíduo com a própria imagem. Produto do esforço da personalidade para afirmar-se e tomar consciência de si, na opinião de Gisèle Freund, o retrato fotográfico é visto, ao contrário, por Schaeffer como uma imagem que, longe de afirmar a auto-suficiência do eu, remete para a ausência de plenitude do sujeito.

Isso ocorre porque a fotografia confronta o modelo com a precariedade da identidade humana em sua individualidade biológica, psicológica e social, situando-a na esfera do reflexo. O retrato, de fato, ativa um mecanismo cultural que faz o indivíduo alcançar a própria identidade graças ao olhar do outro:

Quando se opõe o retrato ao auto-retrato, esquece-se frequentemente que todo retrato é também virtualmente o auto-retrato do retratado, que se reconhece nele, e para quem desempenha a função de prótese visual, permitindo-lhe assegurar-se da própria identidade (...) por intermédio de um olhar exterior, nem que seja aquele mecânico, da fotografia automática.<sup>54</sup>

Meio constitutivo da consciência social de si, o retrato fotográfico é fruto de uma relação que ordena de maneira coerente o dispositivo da tomada, o olhar do operador, o lugar do modelo para que deles resulte a imagem de uma identidade que se confunde com os traços fisionômicos.<sup>55</sup>

Esse mecanismo social, que permite construir uma noção de identidade graças a um olhar exterior, nem sempre coincidente com a própria auto-imagem, desencadeia o desassossego de Fernando Pessoa:

Nunca tive uma idéia nobre da minha presença física, mas nunca a senti tão nula como em comparação com as outras caras, tão minhas conhecidas, naquele alinhamento de quotidianos. Pareço um jesuíta frusto. A minha cara magra e inexpressiva nem tem inteligência, nem intensidade, nem qualquer coisa, seja o que for que a alce da maré morta das outras caras. Da maré morta, não. Há ali rostos verdadeiramente expressivos. O patrão Vasques



está tal qual é — o largo rosto prazenteiro e duro, o olhar firme, o bigode rígido completando. A energia, a esperteza, do homem — afinal tão banais, e tantas vezes repetidas por tantos milhares de homens em todo o mundo — são todavia escritas naquela fotografia como num passaporte psicológico. (...) Até o moço — reparo sem poder reprimir um sentimento que busco supor que não é inveja — tem uma certeza de cara, uma expressão direta que dista sorrisos do meu apagamento nulo de esfinge de papelaria.

O que quer isto dizer? Que verdade é esta que uma película não erra? Que certeza é esta que uma lente fria documenta? Quem sou, para que seja assim? Contudo... E o insulto do conjunto?<sup>56</sup>

Pessoa não se reconhece na própria imagem refletida pela máquina porque atribui ao olho da câmara um poder de usurpação, incapaz, contudo, de penetrar na interioridade do indivíduo. Ao não se considerar co-autor da própria efígie, o poeta parece transferir para o aparato tecnológico a responsabilidade pela configuração de uma identidade falsa, por banal e superficial. Ao mesmo tempo, porém, reconhece no retrato de grupo a identidade social de seus companheiros de escritório, claramente estampada no rosto de cada um, num movimento psicológico que confere legitimidade à imagem exterior e oficial e estabelece uma equivalência absoluta entre fotografia e semelhança física e psicológica.

Esse jogo duplo pode ser lido à luz dos mecanismos que regem o grupo e, conseqüentemente, o retrato de grupo. Cada grupo proporciona um contexto identitário para os indivíduos, condicionando a auto-apresentação de um à presença dos outros. Ao integrar um grupo, o indivíduo partilha uma noção de identidade bem mais ampla do que aquela do ser isolado, pois as relações mútuas estabelecem as normas de significação e os equilíbrios que serão transpostos para a fotografia. Na representação simbólica, o conjunto prevalece sobre o indivíduo, sem apagar, porém, a personalidade de cada integrante, como Pessoa percebe:

E assim, anteontem, alinhamos todos, por indicação do fotógrafo alegre, contra a barreira branca suja que divide, com madeira frágil, o escritório geral do gabinete do patrão Vasques. Ao centro o mesmo Vasques; nas duas alas, numa distribuição primeiro definida, depois indefinida, de categorias, as outras

almas humanas que aqui se reúnem em corpo todos os dias para pequenos fins cujo último intuito só o segredo dos Deuses conhece.<sup>57</sup>

Pessoa dissocia-se do grupo, ao reconhecer a verdade dos outros, mas não a própria identidade, que se apaga diante da banalidade do patrão e da monotonia do chefe. A câmara não teria conseguido captar a diferença de quem se sente deslocado num contexto que, porém, lhe atribui uma identidade social segura? Ou, ao contrário, como parece insinuar aquele contudo seguido de reticências, a câmara não teria captado algo que o próprio sujeito seria incapaz de enxergar em si mesmo, desencadeando um mecanismo de defesa?

Holmes optaria, sem dúvida, pela segunda hipótese, pois atribui ao retrato fotográfico a capacidade de fornecer informações dificilmente perceptíveis num rosto:

Às vezes, olhando para um retrato, parece que vemos apenas o rosto que conhecemos, sempre igual a si mesmo. Mas um outro olhar nos mostra um aspecto completamente diferente, apesar de absolutamente reconhecível. Depois um terceiro, e ainda um quarto olhar, nos convencem de que nosso amigo não é um, mas muitos, tanto na aparência quanto nas atitudes mentais e emotivas pelas quais sua natureza íntima se apresenta diante de nós.<sup>58</sup>

Esse tipo de leitura é questionado por um teórico como Mario Costa, para quem a fotografia é uma “memória de máquina”, e não uma marca. O sujeito retratado numa fotografia não deixa marcas de sua presença. Ao contrário, o “eu” que comparece nesse tipo de imagem nada mais é do que “a memória fotoquímica dos sais de prata. (...) não sou eu que conservo minha presença nas marcas que deixo, é a tecnologia que me assimila como conteúdo indiferente de sua memória e evoca minha presença somente no interior de seu funcionamento”.

Ao considerar a fotografia a primeira configuração de uma “memória de máquina”, Costa afirma que o que ela conserva é “sempre e apenas a presença de uma forma”, fato que seria comprovado pela atenção dada pelos fotógrafos ao estudo da pose e da composição e pelas diferentes intervenções no momento da revelação e da impressão da imagem.<sup>59</sup>

O uso que Picasso faz de alguns retratos parece confirmar esta hipótese. Entre 1917 e 1920, o pintor realiza uma série de desenhos a partir de fotografias, enfatizando justamente o que não fazia parte da gramática da nova imagem, linha e cor. Os dois recursos estão presentes em *A família de Napoleão III* (1919), cujo ponto de partida é um cartão de visita do Estúdio Levitzky: a linha permite-lhe chamar a atenção sobre os torsos das figuras e sobre o círculo formado por seus olhares e suas mãos; as tintas pastel aplicadas de maneira plana, longe de conferirem um maior realismo à composição, acabam por evocar a construção ingênua das imagens de Épinal.<sup>60</sup>

Em trabalhos como *Serge Diaghilev e Alfred Selisberg* (1919, inspirado numa fotografia de Jean de Strelecki), *Homem de pé* (1920, cuja referência é um cartão de visita do Estúdio Antonin) e *Retrato de família* (1919, derivado de um cartão de visita de Feulard), o uso exclusivo da linha confere uma nova densidade corpórea às figuras, que ganham um gigantismo inexistente na imagem original. A linha, por outro lado, enfatiza ainda mais a bidimensionalidade inerente à fotografia, criando uma adesão imediata entre o desenho e o papel que o abriga. Do mesmo modo que em *A família de Napoleão III*, Picasso confere um lugar central à representação das mãos, evocando aquelas normas gestuais que estavam na base da codificação do retrato oitocentista.

Não é apenas a essa norma que o pintor recorre nesse conjunto de obras. A desproporção de *Retrato de família* permite falar, de um lado, num uso paródico da distância focal, que era uma das regras básicas da boa fotografia. E lembra, de outro, uma convenção fundamental do retrato familiar, alicerçada em relações de hierarquia, autoridade e subordinação. O gigantismo das figuras paterna e materna contrasta com a cabeça diminuta que encima o corpo desproporcional da filha, desmistificando aquele recurso retórico que se inscrevia na superfície da imagem: a apresentação da família como um grupo isento de tensões e contrastes. A harmonia, sempre presente nesse tipo de representação, é problematizada não apenas pelo contraste proporcional, mas também pelo tratamento dado à cabeça da menina, que Anne Baldassari aproxima das ilustrações oitocentistas e da colagem:<sup>61</sup> a estratégia picassiana pode sugerir, desse modo, uma leitura

do gênero pelo avesso graças à superexposição dos mecanismos simbólicos que regiam a construção da imagem.

Picasso não realizou uma operação formal apenas com esse tipo de imagens. Mesmo os retratos realizados no momento analítico e baseados em fotografias que ele mesmo executava em seu ateliê trazem essa marca. O que menos interessa ao pintor é a concepção do retrato como signo de uma identidade. Ao contrário, os retratos desse período podem ser vistos como suportes de uma especulação puramente plástica, na qual a fragmentação do ser ganha reforço graças ao uso de signos derivados de diferentes imagens, redistribuídos e reorganizados sem qualquer consideração pela realidade empírica do modelo.<sup>62</sup>

Se o retrato não passa de uma forma pode-se ainda falar em retrato? Se for aceita a hipótese de Francastel, não. Para ele, o retrato só existe quando o artista estabelece uma distinção consciente entre suas próprias percepções e a intenção deliberada de tornar sensível a aparência de uma individualidade diferente da própria. A partir de Cézanne e, sobretudo, com os cubistas, são destruídos os pressupostos sobre os quais repousava o gênero, uma vez que ganha primazia a análise das representações do espírito gerador de signos sem qualquer conexão com a realidade operacional.<sup>63</sup>

O retrato fotográfico está, sem dúvida, na base da crise e da transformação do gênero pictórico no qual se inspira e do qual deriva boa parte de seus recursos representativos. Mas é impossível não perceber que ele próprio coloca em crise uma definição de identidade que remontava ao Renascimento, ao criar um paralelo absoluto entre fisionomia e personalidade e ao escamotear o indivíduo por trás do tipo. A identidade do retrato fotográfico é uma identidade construída de acordo com normas sociais precisas. Nela se assenta a configuração de um eu precário e ficcional — mesmo em seus usos mais normalizados —, que permite estabelecer um *continuum* entre o século XIX e o século XX, entre uma modernidade confiante na ideologia do progresso e uma modernidade problematizada pela desconstrução pós-moderna.

que podem ser localizados em muitos outros casos derivados tanto da esfera cotidiana quanto daquela da cultura. Uma seqüência de *Nenhum a menos* (1998), do diretor chinês Zhang Yimou, permite, por exemplo, discutir o significado mais corriqueiro da noção de identidade. As várias tentativas da jovem professora para ter acesso ao diretor da emissora televisiva esbarram o tempo todo na inflexibilidade da recepcionista, que não lhe permite a entrada por não ter consigo nenhum documento de identidade. O que demonstra esse confronto? Que a existência concreta da moça nada representa em termos sociais se não estiver acompanhada por aquele atestado de presença que só uma fotografia aposta num documento oficial pode lhe outorgar. Apesar da solução positiva dada ao conflito que se instaura entre a instância do indivíduo e a instância do sujeito social, a seqüência do filme de Yimou é bem emblemática do significado que a identidade possui numa sociedade em que os papéis estão nitidamente demarcados: ela é pura e simplesmente aquela imagem que vem estampada num documento, pouco importando a presença concreta do indivíduo.

O retrato fotográfico é, sem dúvida, o agente dessa concepção, que transpõe a identidade para o âmbito de uma norma de identificação. Diante dela todos se assemelham porque desapareceu a outra face da identidade, a alteridade.

## APRESENTAÇÃO

- <sup>1</sup> PARENTE,. A última versão da realidade, p. 104.
- <sup>2</sup> BAUDRILLARD. Warhol, p. 191.
- <sup>3</sup> BAUDRILLARD. A arte da desapareição, p. 35-39.
- <sup>4</sup> BAUDRILLARD. Transfert poétique de situation.
- <sup>5</sup> BAUDRILLARD. Transfert poétique de situation.
- <sup>6</sup> PHÉLINE. *L'image accusatrice*, p. 140.
- <sup>7</sup> CALVINO. L'avventura di un fotografo, p. 37-45.
- <sup>8</sup> *Ibidem*, p. 39, 44.

## CAPÍTULO I IDENTIDADE/IDENTIFICAÇÃO

- <sup>1</sup> BAUDELAIRE. Salon de 1846, v. 1. p. 210-211.
- <sup>2</sup> BAUDELAIRE. Salon de 1859, v. 2. p. 78-81.
- <sup>3</sup> BENJAMIN. Piccola storia della fotografia, p. 63-64, 67.
- <sup>4</sup> BENJAMIN. Piccola storia della fotografia, p. 63-64, 67; NEWHALL. *The History of Photography*, p. 46-48; TAGG. *The Burden of Representation*, p. 45; FREUND. *Photographie et société*, p. 49; SCHARF. *Arte e fotografia*, p. 48; JEFFREY. *Photography: A Concise History*, p. 31; DANIELS. *Early Photography*, p. 11.
- <sup>5</sup> NEWHALL, *op. cit.*, p. 78; JEFFREY, *op. cit.*, p. 40; DE PAZ. *L'immagine fotografica: storia, estetica, ideologie*, p. 322.
- <sup>6</sup> NEWHALL, *op. cit.*, p. 66; JEFFREY, *op. cit.*, p. 41.
- <sup>7</sup> SEKULA. El cuerpo y el archivo, p. 145; NADAR. *Quando ero fotografo*, p. 91.

- <sup>8</sup> FREUND, *op. cit.*, p. 67.
- <sup>9</sup> HOLMES. *Il mondo fatto immagine*, p. 65; BENJAMIN, *op. cit.*, p. 62.
- <sup>10</sup> FRANCASTEL. *Hacia la libertad del retrato: siglos XIV y XV*, p. 97.
- <sup>11</sup> *Ibidem*, p. 98.
- <sup>12</sup> HOLMES, *op. cit.*, p. 64-65.
- <sup>13</sup> *Ibidem*, p. 18; NADAR, *op. cit.*, p. 89-94.
- <sup>14</sup> FRANCASTEL. *Renovación y decadencia: siglos XIX y XX*, p. 203.
- <sup>15</sup> NADAR, *op. cit.*, p. 143.
- <sup>16</sup> FREUND, *op. cit.*, p. 11-18; TAGG, *op. cit.*, p. 38-40.
- <sup>17</sup> CORBIN. *O segredo do indivíduo*, p. 423.
- <sup>18</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, p. 59.
- <sup>19</sup> PHÉLINE. *L'image accusatrice*, p. 26-27.
- <sup>20</sup> *Ibidem*, p. 27; FREUND, *op. cit.*, p. 65.
- <sup>21</sup> ROUILLÉ. *L'empire de la photographie: 1839-1870*, p. 173-176; FREUND, *op. cit.*, p. 63.
- <sup>22</sup> GUBERN. *Mensajes icónicos en la cultura de masa*, p. 35; FRANCASTEL. *Los tiempos modernos: siglos XVII y XVIII*, p. 152, 169-171.
- <sup>23</sup> *Apud* ROUILLÉ, *op. cit.*, p. 63.
- <sup>24</sup> NEWHALL, *op. cit.*, p. 69; NADAR, *op. cit.*, p. 95.
- <sup>25</sup> MENDES. *Descobriendo a fotografia nos manuais: América (1840-1880)*, p. 115, 121-122, 125.
- <sup>26</sup> FREUND, *op. cit.*, p. 66.
- <sup>27</sup> TURAZZI. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*, p. 13-15.
- <sup>28</sup> CORBIN, *op. cit.*, p. 423.
- <sup>29</sup> TAGG, *op. cit.*, p. 36.
- <sup>30</sup> BOURDIEU. *La definición social de la fotografía*, p. 126-127, 129.
- <sup>31</sup> DISDERI, Eugène. *Sur le portrait photographique*, p. 39-40, 44-46.
- <sup>32</sup> PERROT. *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie*, p. 13, 16-17, 59, 63.
- <sup>33</sup> ESSUS. *Resgate de memórias*, p. 132-135.
- <sup>34</sup> LEMOS. *Ambientação ilusória*, p. 58-59.
- <sup>35</sup> SEKULA, *op. cit.*, p. 140; PHÉLINE, *op. cit.*, p. 24.
- <sup>36</sup> JEFFREY, *op. cit.*, p. 42-43.
- <sup>37</sup> *Apud* BURNS. *Forgotten Marriage: The Painted Tintype and the Decorative Frame – 1860-1910*, p. 15.

- <sup>38</sup> PHÉLINE, *op. cit.*, p. 26.
- <sup>39</sup> *Ibidem*, p. 91; SCHAEFFER. *Du portrait photographique*, p. 25.
- <sup>40</sup> PHÉLINE, *op. cit.*, p. 93-94.
- <sup>41</sup> BOURDIEU, *op. cit.*, p. 124; TINAGLI. *Women in Italian Renaissance Art: Gender, Representation, Identity*, p. 49-50.
- <sup>42</sup> COURTINE; HAROCHE. *História do rosto*, p. 220-221.
- <sup>43</sup> *Ibidem*, p. 115-121.
- <sup>44</sup> *Ibidem*, p. 217-218, 231.
- <sup>45</sup> *Ibidem*, p. 221, 223.
- <sup>46</sup> PHÉLINE, *op. cit.*, p. 51, 137.
- <sup>47</sup> SEKULA, *op. cit.*, p. 159-160.
- <sup>48</sup> PHÉLINE, *op. cit.*, p. 81, 88, 95.
- <sup>49</sup> SEKULA, *op. cit.*, p. 152-154, 169-173; PHÉLINE, *op. cit.*, p. 64-65.
- <sup>50</sup> TAGG, *op. cit.*, p. 77-80. Ver também: SAMAIN. *Boletim do Centro de Memória da UNICAMP*, p. 13-14.
- <sup>51</sup> SAMAIN, *op. cit.*, p. 26.
- <sup>52</sup> GROS. *Critique*, p. 890-893. Para maiores dados sobre o trabalho de Charcot, ver SAMAIN, *op. cit.*, p. 14-17.
- <sup>53</sup> PHÉLINE, *op. cit.*, p. 138-139.
- <sup>54</sup> FREUND, *op. cit.*, p. 11; SCHAEFFER, *op. cit.*, p. 21-22.
- <sup>55</sup> PHÉLINE, *op. cit.*, p. 26, 113, 115.
- <sup>56</sup> PESSOA. *Livro do desassossego*, p. 90-91.
- <sup>57</sup> TRACHTENBERG. *The Group Portrait*, p. 20; PESSOA, *op. cit.*, p. 90.
- <sup>58</sup> HOLMES, *op. cit.*, p. 65.
- <sup>59</sup> COSTA. *Della fotografia senza soggetto: per una teoria dell'oggetto tecnologico*, p. 35-36, 46.
- <sup>60</sup> BALDASSARI. *Heads, Faces and Bodies: Picasso's Uses of Portrait Photographs*, p. 212.
- <sup>61</sup> *Ibidem*, p. 216.
- <sup>62</sup> *Ibidem*, p. 209; FRANCASTEL, *op. cit.*, p. 228.
- <sup>63</sup> FRANCASTEL, *op. cit.*, p. 223, 230.