



REPRESENTAÇÃO E AUTO REPRESENTAÇÃO NO RETRATO FOTOGRÁFICO

Renata Aguiar Rodrigues. UFPA

RESUMO: O presente artigo discute o retrato fotográfico, enquanto constituinte de representação do sujeito fotografado pelo fotógrafo, mas também como espaço para a auto representação identitária do sujeito que posa. Trato, assim, do índice identitário no retrato fotográfico, discutindo mais especificamente a história do retrato fotográfico e suas inesgotáveis possibilidades de auto-representação e identidade, com as questões de ficcionalidade e realidade se tramando no retrato principalmente através do artifício da pose.

Palavras-chave: Retrato Fotográfico. Representação. Auto Representação. Identidade.

ABSTRACT: *The present article discusses the photographic portrait, as it constitute a representation of the one photographed by the photographer, but also as a place to the self-representation of the subject who poses. In this ways is been traded the identity photographic indices, most specifically discussing the photographic portrait history and its unfinished possibilities of self-representation and identity, with it questions about reality and functionality been traced in the portrait especially by the artifice of posing.*

Key words: *Photographic Portrait. Representation. Self-Representation. Identity.*

Objetivando analisar o retrato fotográfico, é preciso primeiramente entendê-lo enquanto imagem, não apenas numa constituição ingênua de imagem, mas numa mais elaborada noção, enquanto imagem técnica. Para tal, reconstituo o percurso histórico, a partir do pensamento imagético, conceitual culminando com o técnico.

A composição de uma imagem se baseia em abstrair do universo tempo-espaço, do qual a imagem foi retirada, apenas as duas dimensões do plano, esse fenômeno é possível graças à imaginação. É também através da imaginação que o homem é capaz de reconstruir as dimensões abstraídas no ato de criação da imagem, que transforma fato em cena, constituindo-se em um código do real, onde para Vilém Flusser as “imagens têm o propósito de representar o mundo. Mas, ao fazê-lo, interpõe-se entre mundo e homem. Seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos.” (1985, p. 9).

Passando, o mundo, a ser conhecido apenas por sua representação imagética, esta se torna um reflexo do mundo e o homem começa a viver em função das imagens, assim como no Mito da Caverna proposto no VII livro da República de Platão (1973), voltamos às costas ao real para enxergar somente as débeis sombras que a luz da realidade projeta na parede da caverna, que acaba se tornando uma prisão. Esta mágica que as imagens exercem sobre os homens foi denominada por Flusser de “idolatria” (1985, p. 9). Assim, o homem se torna incapaz de decifrar as imagens, já não consegue reconstruir as dimensões abstraídas no seu processo de construção, e passa a acreditar que imagem corresponde à realidade.

Com o surgimento da escrita o homem “rasga” as imagens e sua idolatria, e passa a abstrair todas as dimensões da realidade, menos uma, a dimensão da conceituação, que vai lhe permitir codificar e decodificar textos, “pensamento conceitual é mais abstrato que pensamento imaginativo, pois preserva apenas uma das dimensões do espaço-tempo” (FLUSSER, 1985, p.10). Portanto, ao invés de se aproximar do mundo concreto o homem se afastou ainda mais deste, pois as ideias são a significação dos conceitos e não os fenômenos.

Para Flusser (1985, p.10), “embora textos expliquem imagens a fim de rasgá-las, imagens são capazes de ilustrar textos, a fim de remagicizá-los. Graças a tal dialética, imaginação e conceituação que mutuamente se negam, vão mutuamente se reforçando.” Com esse entendimento é então possível requerer o poder conceitual de certas imagens que acabam se transcrevendo em verdadeiros textos visuais através de narrativas imaginativas, nessa dialética proposta entre imagem e texto, que juntamente abstraem ainda mais a realidade do mundo. Não são explicações, não transcrevem realidades, dão espaço interpretativo, para reconstruir as dimensões que faltam; codificar, intuir, não concluir.

A fotografia é também uma imagem e, portanto está incluída nos fenômenos e implicações descritas. No entanto a fotografia tem uma peculiaridade a mais, é imagem técnica. Por imagem técnica se entende a imagem que é produzida através de um aparelho; estes são produtos da técnica, que é o texto científico aplicado. Segundo Flusser “[...] as imagens técnicas imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo.” (1985, p.13). Essas são condições de importância decisiva para decifrar a imagem técnica.

As imagens técnicas são de difícil decifração, por parecer que não precisam ser decifradas, pela falsa sensação de que a realidade se apresenta ali, automaticamente impressa no suporte fotográfico. É como se a imagem fosse o efeito de uma causa que é o seu próprio significado. Isso acontece “Graças a sua natureza físico-química – e hoje eletrônica – de registrar aspectos (selecionados) do real, tal como esses fatos se parecem, [o que deu a fotografia] elevado status de credibilidade.” (KOSSOY, 2000, p. 19). No entanto, não é isso que se dá na superfície fotográfica, a imagem técnica é uma imagem e, portanto codifica processos em cenas. Para que os processos sejam compreendidos é necessário transcodificar as cenas, reconstruir as dimensões abstraídas.

A interrupção temporal causa um congelamento no tempo, a paralização da cena; a fotografia perde, então, o contexto temporal, abstrai a passagem do tempo e seleciona um único momento, um gesto fixo, que na realidade poderia se desdobrar em vários outros.

Como se vê, o princípio de uma separação simultânea no tempo e no espaço, de uma falha irreduzível entre signo e referente é realmente fundamental. Vem sublinhar radicalmente que a fotografia, como índice, por mais vinculada fisicamente que seja, por mais próxima que esteja do objeto que ela representa e do qual ela emana, ainda assim permanece absolutamente separada dele. (DUBOIS, 2001, p. 93).

Dessa forma o fotógrafo pode se usar deste princípio de separação simultânea no tempo-espaço para arquitetar seu processo de criação de uma realidade ficcional embora indiciário de uma realidade fatídica, conceitual embora imagético. Assim, constrói e documenta realidades, com essa constante dualidade que permeia e integra a trama fotográfica. Em especial no retrato, o caráter ficcional e real da fotografia se revela, posto que nele, além do “[...] espaço interpretativo: símbolos ‘conotativos’.” (FLUSSER, 1985, p, 8), que a imagem oferece ao receptor, há ainda duas intencionalidades em jogo na constituição da imagem, a do fotógrafo e do sujeito fotografado.

No século XIX a fotografia começou a ser utilizada em retratos policiais, onde criminosos, quando presos eram sujeitos a fotografias frontais e de perfil. Tal modalidade de retrato servia para a identificação dos sujeitos perigosos e para sua catalogação. Pensou-se então que, se documentando fotograficamente os sujeitos criminosos, de alguma maneira poderia se mapear a característica fisionômica dos

homens de pouca moral, no entanto tal tentativa foi mal sucedida, visto que não havia características físicas, menos ainda nos retratos, que pudessem definir os criminosos, ou os mais propensos a cometer crimes.

Não se podia traçar um perfil da personalidade de um sujeito através da sua imagem fotográfica. “Captar a semelhança não significa captar a máscara, a alteridade secreta de que todo ser é portador.” (FABRIS, 2004, p.75). Sendo assim, existe mais na fotografia de um rosto do que está ali impresso no papel, a imagem por si só enquanto esquema de representação deixa espaço para infinitas possibilidades de interpretação e reconstrução de significados que os rostos e expressões podem mostrar ou esconder.

A identidade pode ser entendida como representatividade. O ser escolhe ser, e escolhe também o que parecer ser. O ato da pose é um exercício interessante no processo de representações na fotografia, ali o sujeito reforça a encenação onde veste a máscara do eu, e mostra o que poderia ser a sua visão de si mesmo, ou ainda a visão que gostaria que os outros tivessem dele. O retrato pode ter um papel representativo do sujeito, na forma como ele se insere em dado meio social. Um bom exemplo para essa inscrição social do sujeito no retrato fotográfico é o trabalho “Homens do Século XX” de August Sander, onde a personalidade individual do sujeito cede lugar às identidades dos sujeitos enquanto formadores de uma sociedade. O homem tipificado por sua ocupação passa a ser essa ocupação, e por ela ser identificado. Já não é ali o homem que importa, mas sua profissão, sua colocação na sociedade, o papel que ele deve cumprir no seu meio para ser ele mesmo. O que é capturado pela objetiva nada tem da identidade do sujeito, mas sim sua máscara social.

Assim também são representados os sujeitos fotografados, nos ensaios que se concentram em um grupo social específico onde o “habitus” pode emanar da máscara que os indivíduos usam em seus grupos, e se imprime na fotografia que parece querer definir a identidade não só de cada indivíduo separadamente, mas de todos no conjunto. Embora se configurem como sujeitos dos mais distintos, o meio a que estão todos agregados lhes confere um simulacro indenitário correlato. Assim, vestir a máscara do grupo social ao qual se está inserido pode significar principalmente: pertencer. De forma que a identidade pessoal intrínseca permanece

secreta. O retrato pode resgatar a história de vida e a identidade do indivíduo como afirma Fabris:

Normas sociais e psicologia individual se confrontam no retrato fotográfico [...], ou seja, a fotografia constrói uma identidade social, uma identidade padronizada, não raro, o conceito de individualidade, permitindo forjar as mais variadas tipologias. (2004, p. 15).

Permitindo que os indivíduos se representem e se mostrem nos retratos, nesta relação sempre paradoxal entre fotografia e identidade, onde a verdadeira realidade capturada é sua efígie, talvez a única identidade que não pode ser mascarada ou mentida é a única realidade que se imprime no instantâneo fotográfico.

O documento de identidade que utilizamos para a identificação civil do sujeito contém os dados de filiação, a procedência, uma digital, e um retrato, como se juntos esses dados, essas imagens, definissem o sujeito e lhe atestassem existência e identidade, o que de fato fazem no âmbito legal, mas a identidade da existência do ser fica subliminar, indefinida, se esvazia na identidade civil que a sociedade contemporânea, complexa e multifacetada imprime no ser.

Um exemplo emblemático do esvaziamento da identidade na sociedade pós-moderna é a figura de Andy Warhol, que transfigura a identidade num signo de consumo, a figura pública e a imagem que esta projeta, se torna a própria identidade, despida de qualquer significado maior que o da celebridade, o ícone da fama, pela fama. A identidade não existe na sociedade de massa, ela é para Warhol padronizada.

Para Hall “somos confrontados por uma gama de diferentes identidades (cada qual nos fazendo apelos, ou melhor, fazendo apelos a diferentes partes de nós), dentre as quais parece possível fazer escolhas.” (2005, p. 75). Assim, a identidade pode ser moldada, no retrato, principalmente através da pose, de acordo com o que se quer que o outro veja. O indivíduo, ao ser fotografado deixa a ‘máscara’ involuntariamente cair sobre o rosto, e talvez seja ela o que se pode ver de mais profundo da identidade, talvez seja ela a própria identidade.

No início do século XIX a descoberta da fotografia revolucionou o mundo das artes e as formas pelas quais o homem conhecia e representava o mundo.

Impulsionada pela Revolução Industrial e conseqüente pela ampliação das ciências físicas e químicas, a nova invenção podia guardar com fidelidade os traços do real, tal qual se apresentava, congelar as cenas do mundo através da técnica, no suporte fotossensível. “Seu consumo crescente e ininterrupto [...]” (KOSSOY, 2001, p.25), gradativamente impulsionou o desenvolvimento das técnicas fotográficas, vertendo esforços e capital para a pesquisa de novos equipamentos e materiais fotossensíveis.

É a partir da década de 1860 que a fotografia, através da grande aceitação que encontra, proporciona segundo Kossoy “[...] o surgimento de verdadeiros impérios industriais e comerciais.” (2001, p.26), as cidades, as paisagens rurais, as grandes obras da industrialização, conflitos armados, e os retratos de estúdio são os temas mais fotografados desde seu surgimento até a segunda metade do século XIX. O mundo se tornava cada vez mais familiar, as distâncias eram suprimidas pelo acesso às imagens de vários lugares, culturas e pessoas. Era possível conhecer o mundo, ainda que virtualmente e fragmentado. “O mundo, a partir da alvorada do século XX, se viu aos poucos, substituído por sua imagem fotográfica. O mundo tornou-se assim portátil e ilustrado.” (KOSSOY, 2001, p. 27).

A fotografia amplia, com seu surgimento, o universo das artes, propicia ao homem novas formas de conhecer o mundo e a si mesmo, cria fontes para a memória pessoal ou coletiva, eterniza momentos efêmeros, fugidios; torna-se testemunha ocular da civilização, em decorrência de sua condição técnica de registro preciso das aparências, e é justamente neste último adjetivo que mora o maior perigo desta nova tecnologia que assim: “[...] se constitui em arma terrível, passível de toda sorte de manipulações, na medida que os receptores nela viam apenas a ‘expressão da verdade’, posto que resultante da ‘imparcialidade’ da objetiva fotográfica.” (KOSSOY, 2001, p. 27).

O retrato configurou-se como a finalidade mais popular da fotografia no século XIX, sobretudo com as evoluções técnicas que permitiram a realização de instantâneos e a multiplicabilidade da imagem técnica, além da diminuição do custo das fotografias. A partir de então “a fotografia alcança todas as camadas da sociedade e começa a aparecer o fotógrafo de rua” (SOUGEZ, 2001, p. 112). É nesse cenário histórico, na cultural de Paris da segunda metade do século XIX que

surge Felix Nadar, caricaturista e jornalista que migra para a linguagem do retrato fotográfico em 1853. Nadar enquanto caricaturista tinha uma apurada capacidade de capturar o rosto humano, e foi durante o período em que realizou centenas de esboços para criar o Panteão Nadar, “Articulado em quatro eixos – escritores e poetas; autores teatrais; artistas plásticos; músicos [...]” (FABRIS, 2004, p. 23), que acabou por interessar-se pela fotografia, que usava como matriz para suas caricaturas.

Rapidamente Nadar tornou-se o fotógrafo predileto dos intelectuais de Paris, atraídos pela verossimilhança do retrato com o caráter do modelo. Nadar conseguia isto principalmente pelo clima que criava com o cliente: “uma imagem direta e espontânea, apesar do artifício da pose” (FABRIS, 2004, p. 24). É possível que também tenha colaborado para a sua competência, enquanto retratista, seu conhecimento de anatomia, não concluídos, em medicina. Os modelos tomados em poses, apresentavam-se quase sempre, de meio perfil, com uma iluminação difusa advinda de uma janela lateral ou de uma claraboia. O fundo em geral escuro, a fim de realçar a nitidez da imagem, é em seguida substituído por cenários que buscam resgatar, mesmo que não intencionalmente, a iconografia dos retratos aristocráticos.

O desejo da nova elite que surgia, a partir da revolução industrial, de se eternizar honorificamente era demonstrado na fotografia de Nadar, tal qual aquela classe que no passado havia sido detentora do direito à imagem pictórica, embora “as duas manifestações não se confundem em termos de destinação social” (FABRIS, 2004, p.29), pois a aristocracia através do retrato inseria um indivíduo na continuidade da linhagem de uma geração, o retrato burguês, por sua vez se “configura como gesto inaugural da criação de uma linhagem em virtude do êxito de seu fundador” (CORBIN, 1997, p. 423 apud FABRIS, 2004, p.29). Os elevados custos de produção de retratistas como Nadar:

[...] colocam o retrato num âmbito social restrito, permitindo-lhe atestar apenas a ascensão da alta burguesia. É para além desse circuito restrito que irá apontar a descoberta de Disderi, que pretende estender o direito de imagem não só à pequena burguesia, mas ao próprio proletariado. (FABRIS, 2004, p.29)

Seguindo o modelo do retrato burguês, imitando poses e cenários, enfim todo aparato ostensivo que representava a burguesia, porém com chapas que permitiam

a captura de até oito clichês simultâneos, barateando o custo da produção fotográfica, tornando-a acessível ao proletariado; é o cartão de visita a descoberta de Disderi.

A grande qualidade atribuída a Nadar era a de conseguir captar a natureza íntima do modelo, através da concentração na expressão do rosto de cada indivíduo: utilizava a luz, a empatia com o cliente, o cenário, enfim todo aparato que dispunha para criar um retrato do 'caráter' do modelo expressivo e único. Já o retrato de Disderi, popularizado com o cartão de visita, não dispunha desse aprofundamento psicológico. "O modelo aparecia de pé ou de meio corpo e o impacto geral contava mais que a expressão da cara, o que nada tem a ver com a sobriedade e a penetração psicológica de Nadar [...]" (SOUGEZ, 2001, p. 121). Disderi cria o retrato de um burguês médio e o aplica, "na criação de uma série de estereótipos sociais que se sobrepõe ao indivíduo, destacando o personagem em detrimento da pessoa." (FABRIS, 2004, p. 29). O retrato oitocentista e sua estética inicial, não escapam à sociedade industrial no qual surgiu. É um produto desta sociedade, criado e consumido por ela e para ela.

No século XX com a fotografia já consolidada e amplamente difundida no mundo, abre-se espaço para novas investigações estéticas e conceituais. Foi no período entre as duas grandes guerras mundiais que estes aspectos encontraram terreno fértil para alcançar sua maturidade principalmente nos Estados Unidos, França e Alemanha.

Movimentos artísticos de vanguarda como o Dadaísmo, o Surrealismo e instituições como a Bauhaus abriram espaço para novas experimentações no campo da fotografia, gerando uma explosão no número de exposições e publicações fotográficas, que teorizavam a respeito deste novo campo artístico e documental. É em meio a essa efervescência cultural e tecnológica que surge August Sander, fotógrafo alemão que retratou os homens desta época, por conseguinte a própria época em que viveu, através de retratos diretos e ao mesmo tempo com imenso conteúdo artístico, conceitual e documental.

Sander foi um operário da extração de minérios, tornou-se aprendiz de fotógrafo e autodidata cultural e artístico alcançando reconhecimento internacional como fotógrafo de vanguarda. Todos esses papéis que desempenhou durante sua

vida constituíram fonte para o seu trabalho autoral, embora um pouco tardio. Aprendiz no estúdio de Georg Jung, Sander, aprendeu muito da técnica necessária à fotografia, da direção dos modelos e o modo de tratar com o público. Nos três anos subsequentes, Sander parte para uma viagem onde trabalha como assistente de estúdios fotográficos em várias cidades alemãs como Magdesburg, Halle, Leipzig, Berlim e Desdre, nesta última se dedica à fotografia profissionalmente a partir de 1902 (SOUGES, 2001, p. 251); frequenta ainda aulas na Academia Real de Belas Artes e Academia de Artes Decorativas como ouvinte.

Foi com a qualidade de autodidata que Sander ingressou nos meios cultos burgueses, estudou pintura e música e “tornou-se um intelectual da fotografia” (ROSSI, 2009, p. 16). Passou então a se apresentar como pintor e fotógrafo. Na cidade de Colônia, Sander inicia a segunda fase de sua carreira que o alçará à condição de fotógrafo vanguardista de grande envergadura e projeção internacional. A proximidade de Sander com os Progressistas de Colônia o leva às questões conceituais sobre seu trabalho como fotógrafo autoral, com isso, paralelamente ao seu trabalho profissional, Sander toma seus retratos como base para o projeto autoral que futuramente se chamará *Homens do Século XX*, justapondo retratos que acumulava em seus anos de trabalho em séries por um critério de classificação por ele instituído. Tal inovação representa seu pioneirismo na fotografia documental, e discute o papel do retrato fotográfico, enquanto registro documental de uma época e suas complexas transformações.

No projeto *Homens do Século XX*, Sander fotografou os vários tipos da sociedade alemã do século XX, subdivididos em sete grandes grupos temáticos: O camponês; O artesão; A mulher; As categorias socioculturais; Os artistas; A grande cidade; Os últimos homens. Estas séries foram divididas em quarenta e nove portfólios que contabilizavam 619 retratos, nos quais Susan Sontag destaca sua importância não tanto em ter escolhido os indivíduos de acordo com sua representatividade: “[...] mas sim de haver suposto, corretamente, que a câmera não pode deixar de revelar os rostos como máscaras sociais” (2004, p.74).

O trabalho realizado ao longo de mais de trinta anos de pesquisas fotográficas, e o caráter realista dos retratos de *Homens do Século XX*, acabou tornando-se um retrato da sociedade alemã, em uma época de conturbadas

mudanças, e um documento histórico, em decorrência do caráter universal e realista da linguagem fotográfica, que pode dialogar com toda a humanidade através dos tempos. O fotógrafo aqui estava preocupado em captar o “estado social existente” (FABRIS, 2004, p. 91), assim generalizava o modo de representação dos homens de determinado meio social.

Entretanto a fotografia não se constitui como verdade absoluta e sim como realidades construídas como coloca Rossi (2009, p. 102): “[...] elas correspondem a certos estereótipos coletivos que ajudam a construir um certo padrão de representação do outro”. A fotografia de Sander não foge de tal estereotipagem, mas entende-se como uma forma referencial de interpretação do mundo pelo fotógrafo. Assim, o referente para suas imagens são os homens e mulheres que podemos enxergar em seus retratos, esta é a realidade que vemos ali. Mas “[...] é no *Habitus*



Figura 3 – Pasteleiro, por August Sander, 1928.



Figura 4 – Pedreiro, por August Sander, 1928.

de um grupo de agentes [...]” (BOURDIEU, 1992) que se orienta este padrão de interpretação dos referentes humanos, como estereótipos, que caracterizam determinados grupos da sociedade, que Sander enfoca em seus retratos.

O fotógrafo se utilizava de longos diálogos, que poderiam durar horas, mantendo os modelos em poses simples e diretas, objetivando com isto, que os modelos projetassem sua autoimagem nos retratos, apresentava seus modelos como entendia que estes gostariam de ser lembrados, ressaltando a ocupação e o

período histórico em que estavam inseridos, como se cada retrato representasse uma peça de uma imagem maior a ser formada no final de seus projetos.

Diane Arbus foi herdeira desse estilo de fotógrafa que alcançou maturidade no retrato fotográfico na segunda metade do século XX. Segundo afirma a pesquisadora Kuramoto:

August Sanders legou a Arbus muitas de suas opções fotográficas: o retrato, a persistente frontalidade e centralidade dos modelos, a busca por tipos humanos peculiares (cegos, anões, gêmeos). Mas, o que é confluência num nível formal, aparta-se no que diz respeito ao projeto representativo imbuído nas duas obras [...]. (2006, p. 23)

O projeto representativo em que se empenhava Arbus tinha muito mais inferência na intimidade, no universo particular próprio de cada modelo fotografado. Buscava capturar a lacuna existente entre o que a pessoa fotografada gostaria de parecer ser na fotografia e o que de fato a imagem mostrava para o observador, assim argumenta Susan Sontag no seu tratado *Sobre Fotografia*: “Grande parte do mistério das fotos de Arbus, repousa naquilo que elas sugerem sobre como seus temas se sentiam após aceitar serem fotografados. Será que se viam desse jeito, pergunta-se o espectador. Será que sabiam que eram grotescos? Parece que não.” (2004, p. 48). Enquanto Sander, influenciado pela ciência criminológica do século XIX relacionava a fisionomia com a personalidade, uma enquanto definidora da outra, dava importância à ocupação social do modelo tornando muitas vezes sua profissão como identidade do sujeito.

Capturando um descompasso entre intenção do fotografado e efeito da fotografia, incentivando seus temas a se manterem “constrangidos – ou seja, a posar” (SONTAG, 2004, p.49), o que Arbus representa é a ruptura entre o entendimento da imagem fotográfica enquanto representativa do real, rompendo com a escola documental dos anos de 1930 e 1940. O importante aqui é o contraste entre aparência e essência, seja na técnica desleixada e quase amadora que Arbus impõe



Figura 5 - Anão mexicano em seu quarto de hotel, por Diane Arbus,

a seu trabalho (a luz estourada do flash, granulação, desfoque e enquadramento), ou na representação dualista que a artista utiliza para representar seus personagens.

Foi justamente por conta do modo nada convencional com que Arbus fotografava que ficou conhecida como fotógrafa dos '*Freaks*', termo em inglês que em tradução livre, pode ser compreendido como estranhos, ou aberrações. Isso porque ao fotografar uma variedade imensa de tipos humanos conseguia extrair destes, algo de pitoresco, excêntrico ou estranho, desde crianças, casais suburbanos, anões, gigantes, gêmeos, travestis e nudistas. Segundo a fotógrafa: "Você vê uma pessoa na rua, e, essencialmente, o que percebe nelas é o defeito" (1997, p.01), assim mesmo quando fotografava pessoas sem nenhuma anomalia física, seu modo de olhar insinuava o grotesco em qualquer um dos seus modelos.

A fotógrafa conseguia realizar fotografias extremamente reveladoras, tudo dependendo do seu grau de entrosamento com o sujeito. Em Arbus nada é casual ou gratuito, quase não existe, em seu estilo, uma fotografia feita de relance ou de um ato espontâneo. Arbus analisava e conhecia seus objetos-sujeitos e criava com eles uma relação de confiança até poder extrair a imagem desejada em um processo por vezes lento e cuidadoso. A pose era o artifício por excelência em Diane Arbus, utilizada magistralmente pela fotógrafa, que cuidadosamente arranjava seus modelos de forma a aparentar um estranhamento, por meio de um suposto flagrante, assim "a imagem é sempre convocada e calculada (pose) para ser infringida." (KURAMOTO, 2006, p.15). Com isso antecedeu gerações de fotógrafos, principalmente nos anos de 1990 que iriam investigar mais a fundo a criação de uma realidade fictícia ou construída.

Irônica e controversa, Arbus transforma o 'estilo de vida americano', em algo decadente e ilusório, fazendo-o à época da falida guerra no Vietnã sem mostrar clara ou diretamente os fatos históricos. Esses são apenas desfocados panos de fundo para um universo pessoal de seus pobres e débeis personagens patrióticos, em suas fotografias, ingressando de forma oblíqua, as convenções do mundo oficial, criando uma função destoante das que costumam exercer na vida cotidiana, talvez, por isso tornando-se imagens marcantes e ao mesmo tempo críticas da sociedade. Assim, a América de Arbus se torna o país dos tolos, loucos e excêntricos, todos

envoltos na aura carnavalesca onde a fotógrafa parodia e rebaixa as coisas elevadas e admiráveis à sociedade.

As fotografias de Arbus causam no expectador, ainda que chocado, uma distância, não havendo nelas espaço para a compaixão. Essa distância baseia-se na solicitação que faz ao espectador, de perceber nesses retratos o outro. O espectador está numa relação de privilégio àquelas pessoas “patéticas e lamentáveis”, assim Sontag diz que o projeto de Arbus se serviu a mostrar que “existe outro mundo”, numa construção de um projeto de imagens que dialogam com um intertexto, uma narrativa conceitual que vai permeando a obra fotográfica.

Arbus era por profissão fotógrafa de moda, e mantinha, com seu marido – também fotógrafo um estúdio fotográfico onde desenvolvia seus trabalhos comerciais, se contrapondo a este universo de “uma fabricante da mentira cosmética que mascara as intratáveis desigualdades de nascimento, de classe e de aparência física” (SONTAG, 2004, p.57). Criou esse universo de revolta moralista contra uma cultura da vida bem sucedida, num espetáculo de horror em contraponto ao tédio da vida anestesiada de classe de privilégios, da fama e da celebridade proposta por seu contemporâneo Andy Warhol.

Em Arbus é a busca pelas experiências dolorosas do outro que lhe motiva, ela se arrisca em busca desses personagens, onde “por haver ultrapassado certos limites, ela se sente numa emboscada psíquica, vítima de sua própria isenção e curiosidade” (SONTAG, 2004, p.52). Arbus tem sua carreira abruptamente interrompida por seu suicídio em 1971, no ano seguinte seria a primeira fotógrafa americana a participar da bienal de Veneza.

Seguindo o mesmo destino suicida, que é por alguns autores visto como inserido em sua obra e por outros, posto a parte das relações analíticas que dela se fazem, surge à fotógrafa Francesca Woodman, que muito precocemente se investiu na fotografia (começa a fotografar aos 13 anos), filha de um casal de artistas, pai pintor e mãe ceramista. Todo o seu trabalho foi desenvolvido durante o período que era ainda estudante, dado que de sua morte em 1981, tinha apenas 23 anos.

Um ponto central nos trabalhos da fotógrafa é a recusa de permanecer parada, de se fixar na imagem, apesar desse ser um atributo da fotografia: fixar um

momento no papel. Woodman subverte em seus auto-retratos a própria noção do retrato, pois neles pouco se vê um rosto, ou qualquer característica que fixe uma identidade, por seu rosto.

A identidade, entretanto pode ser discutida nas imagens, por meio de sua efemeridade. Woodman usualmente utiliza espelhos em suas fotografias, enquanto este se mantém muitas vezes voltado para a câmera, ou sob a figura borrada de

Woodman, refletindo não o rosto, mas, os cenários ou a fantasmagoria da imagem que se recusa a fixar-se.



Figura 7 – sem título, por Francesca Woodman, 1975.

Em exposição póstuma, que viajou por vários museus universitários dos Estados Unidos, em 1986, organizada por Ann Gabhart, então curadora do *Wesley College Museum*, foi produzido um catálogo da mostra, intitulada *Francesca Woodman: Photographic Work*, com ensaios de Rosalind Krauss e Abigail Solomon-Gordeau, e ainda uma pequena

biografia escrita por Gabhart, configurando assim, a primeira crítica substancial sobre o trabalho de Woodman.

Rosalind Krauss em seu ensaio intitulado “*Problems Set*” discorre sobre as obras de Woodman, como sendo resultados dos apontamentos de sala de aula, compreendendo que: “ela internalizou o problema, subjetivo-o, redireciona-o o mais pessoalmente possível” (2000, p.162).

Nas análises que faz do trabalho da fotógrafa, não faz referência ao seu suicídio, ou a influência que este desaparecimento material, possa ter com o recorrente desaparecimento da fotógrafa, em seus auto-retratos, se é que de fato as fotografias de Woodman são auto-retratos. Para Krauss os problemas de sala de aula “se tornaram um meio pelo qual pensar, pelo qual trabalhar” (2000, p.168).

Para a acadêmica Peggy Phelan as fotografias de Woodman, mais que respostas a problemas colocados em sala de aula, refletem a personalidade fugidia da fotógrafa, que podia a um momento se fundir com o ambiente, ou estar nele de forma trêmula e imprecisa representando assim seu progressivo desaparecimento do mundo.

REFERÊNCIAS

ARBUS, Diane; ISRAEL, Marvin. **an Aperture Monograph**. New York: Aperture, 1997.

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico e outros ensaios**. 5. ed. São Paulo: Papyrus, 2001.

FABRIS, Annateresa. **Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Hucitec, 1985.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editora, 2001.
_____. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

KRAUSS, Rosalind. **Bachelors**. Cambridge: MIT Press, 2000. Disponível em: <D:\Dicertação\Francesca Woodman\Bachelors. - Rosalind E Krauss - Google Books.htm>. Acesso em: 23 de fev. 2013, 03:00:20.

KURAMOTO, Emy. **A Representação Diruptiva de Diane Arbus: do documental ao alegórico**. Campinas, 2006. Disponível em: <<http://cutter.unicamp.br/document/?code=vtls000400416> >. Acesso em: 05 out. 2010, 23:00:05.

PHELAN, Peggy. **Francesca Woodman's Photography: Death and the Image One More**. Chicago Journals. Chicago, n.4 pp. 979-1004, 2002. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3175941>> Acesso: 11 nov. 2012 15:18:07.

ROSSI, Paulo José. **August Sander e Homens do Século XX: a realidade construída**. São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-28042010-095602/.php>> . Acesso em 01 out. 2010, 22:45:08.

SOUGEZ, Marie-Loup. **História da Fotografia**. Lisboa: Dinalivro, 2001.

Renata Aguiar Rodrigues

Artista Visual formada pela Universidade da Amazônia e mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, onde desenvolve pesquisa sobre fotografia, imagem e identidade no ambiente prisional feminino no Pará, mais especificamente no Centro de Reeducação Feminina – CRF e também integra o grupo de pesquisa Artes e Imagens do Corpo.