



RESENHAS





O QUE O RETRATO RETRATA? IDENTIDADE E FICCIONALIDADE NO RETRATO FOTOGRÁFICO.

Rafael Araldi Vaz
Mestrando PPGHST/UFSC
araldivaz@yahoo.com.br

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

A utilização de imagens fotográficas na composição de trabalhos historio-gráficos não é nenhuma novidade para os historiadores. O emprego da fotografia como fonte histórica se tornou, já há algum tempo, um recurso não apenas complementar de análise, mas em muitos casos central para a criação de uma inteligibilidade do passado. Contudo, a despeito do uso indiscriminado das imagens fotográficas como atestado de eventos pretéritos pela soma maioria dos historiadores, a ausência de uma reflexão mais apurada, com relação aos problemas e significados que a imagem fotográfica suscita, tem deixado esta discussão soçobrar por entre poucos especialistas de nossa área.¹ Diante desse panorama, a necessidade de buscar eixos de diálogo mais profícuos, permite-nos acolher com muito bom grado o trabalho de Annateresa Fabris, professora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de São Paulo, em seu livro *Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*.

Desfilando composições fotográficas de artistas do século XIX e XX, o livro de Annateresa Fabris nos coloca frente a um entendimento que decompõe os sentidos forjados sobre as imagens, sobretudo o retrato fotográfico, criadores de identidades, normas, distinções e coerências durante os dois últimos séculos. Composta de forma pontual na análise e complexa em sua narrativa, a obra atrai menos por sua composição literária, mas sim por sua ardilosa leitura das composições fotográficas, analisando seus usos políticos, suas diferentes tecnologias, seus diversos sentidos na construção do real e extraindo daí uma densa reflexão sobre a criação de subjetividades, posturas sociais e identidades. A leitura vacilante ao longo do texto não cessa, mas a recompensa de trechos luminosos nos coloca novamente no compasso de uma profunda e importante reflexão sobre a cultura da imagem e seus sentidos em nosso tempo.

A análise empreendida nesta obra inicia seu percurso a partir de uma reflexão sobre o uso honorífico do retrato fotográfico durante o século XIX e sua

contribuição para a pluralização cada vez maior de condutas e fabricação de identidades. Inicialmente centrado nos núcleos da classe burguesa, a fotografia enquanto daguerreótipo² fora elementar para forjar muito dos signos de distinção, pertencimento e opulência deste grupo social. Mais do que um registro singular de uma identidade, o emprego da fotografia teve para este grupo um sentido de afirmação coletiva. Tal consideração pode ser atestada na gestualidade partilhada no momento da pose, uma manifestação central para a composição fotográfica.

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 a 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.³

Esta afirmação empresta a reflexão uma idéia bastante oportuna ao historiador que se debruça sobre os arquivos fotográficos. Tal idéia nos remete as (im)possibilidades de leitura inscritas nas imagens fotográficas. A compreensão da gestualidade, do emprego dos signos culturais em cada pose, acena-nos como uma primeira forma de análise possível, deixada à competência de nossa leitura. Ousar um entendimento sobre a fotografia, tentar torná-la inteligível, fabricando-a como fonte histórica, é um princípio que resulta menos árduo em seus resultados quando compreendida as possibilidades de leitura assinaladas na cenografia, na teatralização, na gestualidade do fotografado. Ter isso em vista nos parece, por mais primário e redundante que pareça ser, uma saída inicial para um uso mais profícuo do retrato fotográfico nos trabalhos historiográficos. Mas isso não configura a proposta central da autora, mas sim a nossa.

Foi apenas com o advento do calótipo⁴ em 1854, técnica empregada em cartões de visita, que a popularização da fotografia se tornaria patente. Com isso, a utilização massiva da fotografia possibilitou o seu emprego em áreas como a medicina e a ciência jurídica, oportunizando novos meios de classificação e padronização social. O uso da identidade, um atestado de existência elementar em nosso tempo, foi um dos resultados do emprego dado ao retrato fotográfico. Mas, a análise de Fabris vai mais além. Para a autora “(...) 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”.⁵ E muito embora realize esta função, um outro aspecto, para muitos desalentador, se destaca no uso deste suporte visual.

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.⁶

Esta transformação do retrato fotográfico de uma função de ‘identidade’ para uma função de ‘identificação’ é apontado por Fabris como uma decorrência de sua utilização pela ciência jurídica. Particularmente, alguns campos como a antropologia criminal conferiram ao retrato um valor decisivo para o reconhecimento dos traços fisionômicos ‘alterados’, ‘degradados’, ‘débeis’, características estas que possibilitariam a identificação de sujeitos socialmente perniciosos, como criminosos e prostitutas. Com a fotografia esta sondagem fisionômica conseguiu creditar a imagem de um grupo de indivíduos os valores que lhe seriam devidos. O conjunto de características apontado pelo retrato passa então a atestar o pertencimento de cada sujeito a um grupo homogêneo de suspeitos em potencial. O criminoso passa a ser visualizado antes mesmo da realização de seus degradantes atos. A autora detecta aqui uma transformação significativa no emprego da fotografia, que passa a ser melhor visualizada por volta 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”.⁷

Esta construção retórica da imagem construída durante o século XIX passa então a ser vista pela autora como a matriz geradora de tantas outras formas de identidade e normatização desenvolvidas com a fotografia no século seguinte. Estabelece-se aqui um *continuum* entre a utilização do retrato honorífico, de um lado, e disciplinar, de outro, com os sistemas de identificação forjados durante o século XX. O resultado deste emprego do retrato fotográfico, para a autora, é “(...) a configuração de um eu precário e ficcional, que permite estabelecer um continuum entre o século XIX e XX, entre uma modernidade confiante na ideologia do progresso e uma modernidade problematizada pela desconstrução pós-moderna”.⁸

É esta desconstrução e problematização que Annateresa Fabris passa então a analisar na composição fotográfica de artistas do século XX. Diferentes tipos de representação como encenação (de Cindy Sherman e Rubens Mano), máscara social (de Andy Warhol) e auto-representação acéfala (de John Coplans e Niura Ribeiro) são alguns dos exemplos encontrados em *Identidades Virtuais*. Algumas destas modalidades de representação são então decompostas e observadas pela autora nas obras destes artistas, com o objetivo de identificar os elementos distintivos e suas aplicações em torno das técnicas tradicionais da fotografia, derivadas das primeiras experiências no século XIX, como pose e cenário. Tais modelos de representação assumem, na interpretação de Fabris, uma postura crítica diante das possibilidades do retrato fotográfico, onde o simulacro e a ficcionalidade se destacam como as expressões formadoras da imagem. “Deste modo, o artista dá a ver o que é de fato fundamental no retrato: o sujeito como representação. Enquanto representação, o sujeito é um simulacro, um artifício em cujo corpo se inscreve a ordem cultural como montagem, ou melhor, como epiderme segunda, feita de imagens das mais diferentes proveniências”.⁹ Conceber a imagem como simulacro ou ficção, portanto, significa compreender o sujeito e suas múltiplas identidades como manifestações de uma estrutura discursiva, responsável pela construção de sentidos e normas, tendo como suporte a fotografia. Para tanto, o corpo tem aqui uma importância vital, pois expõe simbolicamente o ideário cultural que incide sobre o sujeito, ao mesmo tempo em que reitera a fragilidade dos modelos de representação e das diversas formas de construção de identidades. Ao historiador, podemos dizer que *Identidades Virtuais* tem o efeito de estimular bons questionamentos sobre os usos que muitos trabalhos fazem das imagens fotográficas. Precisamente por não negar a possibilidade de tornar a imagem fotográfica um elemento de inteligibilidade, mas reconhecer que os efeitos, simulacros e artificialidades que a compõem são componentes que estruturam a retórica de cada imagem. Compreender o retrato fotográfico nestes termos é um primeiro passo para que sua utilização como fonte histórica continue sendo para nós uma oportunidade de compreensão das urdiduras e tramas que compõem o passado.

Recebida em 08 de junho de 2008

NOTAS

¹ Cf. os trabalhos de: MAUAD, Ana Maria. *Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante no Rio de Janeiro na primeira metade do século XX*. Rio de Janeiro: UFF, Tese de Doutorado, 1990. e SILVA, Henrique.M. “Alguns apontamentos sobre o uso de fotografias em pesquisas históricas” In: *Revista de História Regional*. v. 5, n. 2, 137-148, Maringá, 2000.

² Técnica fotográfica elaborada por Louis Daguerre em 1837, a qual consistia em uma lâmina de cobre prateada, sensibilizada com vapor de iodo. Após ser colocada em uma câmara escura, ficando de vinte a trinta minutos, e ser passada em vapor de mercúrio a lâmina revelava a imagem. Esta técnica foi comprada pelo governo Francês, tornando o daguerreótipo uma fotografia de domínio público. Apesar disso, a impossibilidade de revelação de mais de uma cópia, haja vista que o sistema positivo-negativo que possibilita a reprodução massiva de uma mesma fotografia não era possível no daguerreótipo, evitou que se tornasse um recurso fotográfico extensivamente utilizado, apesar de ter sido muito empregado entre a classe burguesa. Ver: ACARI, Antônio. *A Fotografia: as formas, os objetos, o homem*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

³ FABRIS, Annateresa. *Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 36.

⁴ Criado por William Fox Talbot, este procedimento é muito parecido com a revelação fotográfica regular, dado que produzia uma imagem em negativo que podia ser posteriormente positivada tantas vezes como necessário. Ver: ACARI, Antônio. *A Fotografia: as formas, os objetos, o homem*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

⁵ FABRIS, Annateresa. *op.cit.* p. 38.

⁶ *Ibidem*, p. 40.

⁷ *Ibidem*, p. 46.

⁸ *Ibidem*, p. 55.

⁹ *Ibidem*, p. 66.