

Ana Catarina Lima Caria Pereira

Espelho com Memória
A Fotografia Como Mecanismo de Auto-Representação

Universidade Fernando Pessoa
Faculdade de Ciências Humanas e Sociais

Porto, 2012

Ana Catarina Lima Caria Pereira

Espelho com Memória
A Fotografia Como Mecanismo de Auto-Representação

Universidade Fernando Pessoa
Faculdade de Ciências Humanas e Sociais

Porto, 2012

Ana Catarina Lima Caria Pereira

Espelho com Memória
A Fotografia Como Mecanismo de Auto-Representação

Trabalho apresentado À Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Fernando Pessoa, como parte dos requisitos para a obtenção de grau de mestre em Programação Cultural, Arte e Intervenção Social, sob orientação do Professor Doutor Eduardo Paz Barroso.

Porto, 2012

Resumo

A presente investigação pretende dar a conhecer a importância do objecto fotográfico na nossa sociedade. A fotografia converteu-se num dos meios privilegiados para assegurar a coesão social do grupo e da família, onde a sua prática se transforma num ritual, a contemplação das fotografias passou a fazer parte dos nossos hábitos, oferecendo-nos assim um processo de rememoração. Tiramos fotografias e deixamos que nos retratem com o objectivo de congelar o tempo, de marcar uma presença, ter a certeza que um dia aquele momento ficará registado para sempre. O medo do desaparecimento e da morte, instaura uma procura de algo que seja para sempre, no entanto, a fotografia é um simples pedaço de papel, o que faz com que o tempo leve a imagem registada, a degradação, o desvanecimento e manchas fazem parte da beleza material da fotografia. Sendo a fotografia um objecto que fixa o momento, um objecto pequeno e fácil de transportar, faz com que se torne um objecto de desejo, sendo esta considerada uma presença – ausência, esta característica faz com que se torne num objecto fetiche.

A fotografia veio abrir portas sobre a forma como olhamos o mundo e sobretudo como nos olhamos a nós próprios. Este novo *medium* veio oferecer à população uma nova visão de si próprio e de cada um, acreditando na fotografia como espelho da realidade. A obsessão por um novo *eu*, a busca de uma nova identidade e a consciência de que existimos fora de um simples reflexo de espelho, começou a fazer parte da história de vida dos retratados. Transformar-se no que não se é, dar-se a conhecer através da falsidade e de um duplo é algo que passou a ser um desejo fácil de se concretizar.

Palavras – Chave

Fotografia, retrato, memória, fetiche, espelho, duplo, identidade

Abstract

The present research tries to bring light to the importance of the photographic object in our society.

Photography has become a privileged vehicle to assure the social cohesion of groups and family, where its practice transforms itself in a ritual, and the contemplation of photographs becomes an habit, thus offering us a process of remembrance. We take pictures and let ourselves be portrayed in order to freeze time, to mark a presence, to be sure that one day that moment will be forever registered. The fear of vanishment and death, instigates a quest for something that will forever be, however, photography is but a simple piece of paper, causing time to remove its fixed image, the degradation - the vanishment and stains – make up the for the material beauty of photography.

Because a photograph is an object that fixates the moment, a small object and easily carriable, makes it an object of desire, being simultaneously presence-absence, makes it an object of fetish.

Photography has opened doors into the way we see the world, and most of all, about how we see ourselves. This new medium has offered people a new vision of oneself and each of us, believing in photography as the reality's mirror.

The obsession for a new *me*, the search for a new identity and the consciousness that we exist outside a simple mirror's reflex, has started to become part of the portrated lifes history.

To become what you're not, to let yourself be know trough fakeness and the double is something that has become an easy wish to accomplish.

Keywords

Photography, portrait, memory, fetich, mirror, double, identity

Dedicatória

Ao meu PAI*(memoriam)* agradeço a bondade, a luta de viver e amor que me transmitiu.

À minha MÃE por tudo o que me tem ensinado, sobretudo pela sua força e pela grande mulher que é.

Agradecimentos

Ao meu orientador Professor Eduardo Paz Barroso, pelo empenho e rigor nesta orientação, sem ele este projecto não teria sido possível.

À minha família, em especial à minha mãe Conceição, ao meu cunhado Alexandre e à minha irmã Cláudia pelo apoio incondicional durante todo o percurso deste projecto.

Um agradecimento especial ao Cláudio, por ter acreditado em mim e neste projecto. Ter-me apoiado com carinho e dedicação mesmo nas horas de maior aflição.

À Conceição Tavares, um grande bem haja pela sincera amizade.

Às minhas colegas Fátima, Helena e Lúcia, assim como aos professores do mestrado que directa ou indirectamente me ajudaram a completar este percurso.

Índice

| | |
|----------------------------------------------------------------------|-----|
| Resumo/Palavras chave | i |
| Abstract/Keywords | ii |
| Dedicatória | iii |
| Agradecimentos | iv |
| Índice de Figuras | vi |
| | |
| Introdução | 1 |
| | |
| 1. Breve História do Retrato Fotográfico | 5 |
| 2. A Pose no Retrato - Duplo Encenado | 12 |
| 2.1. O Duplo no Retrato | 12 |
| 2.2. Fotografia e o Espelho de Narciso | 21 |
| 3. A Fotografia como Objecto de memória e Retorno ao Passado | 31 |
| 3.1. Fotografia e Memória | 31 |
| 3.2. Fotografia e Fetiche | 38 |
| 3.3. Fotografia de Família | 44 |
| 4. Fotografia Identitária | 52 |
| 4.1. <i>Anacronismo Visual</i> | 58 |
| 4.2. Projecto Fotográfico – <i>Anacronismo Visual</i> (Série I e II) | 63 |
| | |
| Conclusão | 80 |
| Bibliografia | 82 |

Índice de Figuras

Fig. 1

Louis Daguerre, Primeiro Daguerreótipo que se tem conhecimento, 1837. Disponível em <<http://www.telegraph.co.uk/culture/culturepicturegalleries/8898962/Louis-Daguerre-and-the-pioneers-of-photography.html>>, acessido a Novembro de 2011

Fig. 2

Benjamin Franklin, Daguerreótipo de anónimo, 1855. Disponível em <<http://www.mainmemory.net/artifact/37148>> acessido a Novembro de 2011

Fig. 3

Honoré Daumier, Novo processo para obter poses graciosas, 1856. Disponível em <<http://www.luminous-lint.com/app/image/276531944234678522071806/>> acessido a Fevereiro de 2012

Fig. 4

E.J.Foss (Boston), Sub-estúdio construído dentro do estúdio, 1887. Disponível em <<http://www.luminous-lint.com/app/image/015598109348721753520274/>> acessido a Fevereiro de 2012

Fig. 5

J.C. da Rocha Photographo, Anónimo Carte de Visite, 1881. Arquivo particular

Fig. 6

F. Murnau, filme Nosferatu (35'09''), 1922. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=KO5mMVeFZEQ&feature=related>> acessido a Março de 2012

Fig. 7

F. Murnau, filme Nosferatu (1h26'59''), 1922. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=KO5mMVeFZEQ&feature=related>> acessido a Março de 2012

Fig. 8

F. Murnau, filme Nosferatu (1h27'30''), 1922. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=KO5mMVeFZEQ&feature=related>> acessido a Março de 2012

Fig. 9

F. Murnau, filme Nosferatu (1h27'32''), 1922. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=KO5mMVeFZEQ&feature=related>> acessido a Março de 2012

Fig. 10

Johannes Gump , Auto-retrato com espelho e cavalete, 1646. Disponível em <<http://www.kunsthandel-muehlbauer.com/en/object-detail.html?id=36>> acessido a Maio de 2012

Fig. 11

Pintor anónimo, Márcia pinta o seu auto-retrato com o apoio de um espelho, 1403. Disponível em <<http://www.bridgemanart.com/asset/159982/French-School-15th-century/Ms-Fr-124220-fol.101v-St.-Marcia-d.632-Painting-?lang=fr>> acedido a Maio 2012

Fig. 12

Marchand, B. Catálogo da exposição Pinocchio (2006 – 2009) de Jorge Molder, na Culturgest, 2009 - 2012, Lisboa (p. 35)

Fig. 13

Marchand, B. Catálogo da exposição Pinocchio (2006 – 2009) de Jorge Molder, na Culturgest, 2009 - 2012, Lisboa (p. 39)

Fig. 14

Marchand, B. Catálogo da exposição Pinocchio (2006 – 2009) de Jorge Molder, na Culturgest, 2009 - 2012, Lisboa (p. 23)

Fig.15

Cindy Sherman, Untitled Film Still #17. 1978. Disponível em <<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/gallery/2/#/5/untitled-film-still-17-1978>> acedido a Julho de 2012

Fig. 16

Cindy Sherman, Untitled #175. 1987. Disponível em <<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/gallery/6/#/1/untitled-175-1987>> acedido a Julho

Fig. 17

Cindy Sherman, Untitled #468. 2008. Disponível em <<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/gallery/7/#/0/untitled-216-1989>> acedido a Julho de 2012

Fig. 18

Duane Michals, Grandpa Goes to Heaven (Series of 5), 1989. Disponível em <<http://blog.naver.com/PostView.nhn?blogId=king78ss&logNo=90043525062>> acedido a Julho de 2012

Fig. 19

Francesca Woodman, s/título, New York, 1979-80
Townsend, C. (2006). *Francesca Woodman*. London, Phaidon Press Limited (p. 42)

Fig. 20

Francesca Woodman, s/título, Providence, Rhode Island, 1976
Townsend, C. (2006). *Francesca Woodman*. London, Phaidon Press Limited (p.115)

Fig. 21

Francesca Woodman, House #3, Providence, Rhode Islnad, 1976
Townsend, C. (2006). *Francesca Woodman*. London, Phaidon Press Limited (p.108)

Fig. 22

Christian Boltanski, Monument (Odessa), 1989 – 2003. Disponível em <<http://www.thejewishmuseum.org/200311akk>> acessado a Abril de 2012

Fig. 23

Christian Boltanski, Monument, 1986. Disponível em <<http://www.objectsofdevotionanddesire.com/artists/boltanski.html>> acessado a Abril de 2012

Fig. 24

Imagem de corpo inteiro do Sudário de Turim antes da restauração de 2002. Disponível em <http://en.wikipedia.org/wiki/Shroud_of_Turin> acessado a Março de 2012

Fig. 25

Fotógrafo anónimo, Adaúfe, Amares, Arquivo particular 1946

Fig. 26

Fotógrafo anónimo, Miranda do Douro, Arquivo particular 1961

Fig. 27

Fotógrafo anónimo, Quinta do Panascal, Arquivo particular 1963

Fig. 28

Exposição Instants Anonymes, Musée d'art moderne de Strasbourg, 2008. Disponível em <<http://www.increation-online.com/francais/menu-general/realisations/article/expositions-et-evenements>> acessado a Julho de 2012

Fig.29

Exposição Instants Anonymes, Musée d'art moderne de Strasbourg, 2008. Disponível em <<http://www.increation-online.com/francais/menu-general/realisations/article/expositions-et-evenements>> acessado a Julho de 2012

Fig. 30

Richard Avedon, #1 Jacob Israel Avedon, Sarasota, Florida, 6 de Outubro, 1969. Disponível em <<http://www.richardavedon.com/index.php#mi=2&pt=1&pi=10000&s=0&p=8&a=0&at=0>> acessado a Julho de 2012

Fig. 31

Richard Avedon, 31 Jacob Israel Avedon, Sarasota, Florida, 15 de Maio, 1971. Disponível em <<http://www.richardavedon.com/index.php#mi=2&pt=1&pi=10000&s=2&p=8&a=0&at=0>> acessado a Julho de 2012

Fig. 32

Richard Avedon, #32 Jacob Israel Avedon, Sarasota, Florida, 19 de Setembro, 1972. Disponível em <<http://www.richardavedon.com/index.php#mi=2&pt=1&pi=10000&s=8&p=8&a=0&at=0>> acessado a Julho de 2012

Fig. 33

Philip Toledano, #6 Days with my father, 2006 – 2009. Disponível em <<http://www.dayswithmyfather.com/#/6>> acessido a Julho de 2012

Fig. 34

Philip Toledano, #15 Days with my father, 2006 – 2009. Disponível em <<http://www.dayswithmyfather.com/#/15>> acessido a Julho de 2012

Fig. 35

Philip Toledano, #15 Days with my father, 2006 – 2009. Disponível em <<http://www.dayswithmyfather.com/#/29>> acessido a Julho de 2012

Fig. 36

Sally Man, Family Pictures, 1984 – 1991. Disponível em <<http://sallymann.com/selected-works/family-pictures>> acessido a Julho de 2012

Fig. 37

Sally Man, Family Pictures, 1984 – 1991. Disponível em <<http://sallymann.com/selected-works/family-pictures>> acessido a Julho de 2012

Fig. 38

Sally Man, Family Pictures, 1984 – 1991. Disponível em <<http://sallymann.com/selected-works/family-pictures>> acessido a Julho de 2012

Fig. 39

Chicago National Library of Medicine , Alphonse Bertillon, Instruções sinalética, 1896. Disponível em <http://www.nlm.nih.gov/visibleproofs/galleries/technologies/bertillon_image_3.html> acessido a Janeiro de 2012

Fig. 40

Albany County Jail , Albany County Jail usa o sistema de Bertillon, 1882 – 1917. Disponível em <<http://www.albanycounty.com/achor/timeline/1800.asp>> acessido a Janeiro de 2012

Fig. 41

The National Gallery of Canada, Ottawa, Sistema de Arquivo de Bertillon. Disponível em <http://www.nlm.nih.gov/visibleproofs/galleries/technologies/bertillon_image_6.html> acessido a Janeiro de 2012

Fig. 42

Modern Mechanics and Inventions, Anatol Josepho é mostrado acima com a sua máquina de fotografias, que oferece 8 fotografias em 8 minutos, por 28 centavos, Novembro 1928. Disponível em <<http://www.photohistory-sussex.co.uk/AutoPortraitsDudkin.htm>> acessido a Maio de 2012

Fig. 43

Raymond Queneau, *Photomaton*, 1928. Disponível em

<<http://www.exponaute.com/magazine/2012/03/20/photomaton/>> acedido a Maio de 2012

Fig. 44

Cindy Sherman, *s/título*, 1975. Disponível em

<<http://www.exponaute.com/magazine/2012/03/20/photomaton/>> acedido a Maio de 2012

Fig. 45

Alain Baczynsky, *Regardez, il va peut-être se passer quelque chose*, 1979 – 1981. Disponível em <<http://lesfilsrouges.wordpress.com/2012/04/16/derriere-le-rideau-lesthetique-photomaton/>> acedido Maio de 2012

Introdução

Esta dissertação vem abordar a forma como a fotografia de retrato alterou vidas e comportamentos humanos. Antes da invenção da fotografia era a pintura que retratava toda uma sociedade, desde paisagens a retratos era aos pintores que a população acedia para poder ter a representação da realidade. Com o aparecimento da fotografia, o olhar foi alterado, a pintura deixou de ser vista como a cópia exacta da realidade e passaram-no a fazer com o novo *medium*. A pintura passava por um processo onde o pintor intervinha com a sua própria mão e o seu pincel, no caso da fotografia era uma técnica mecânica, o que aparecesse registado não passava pelo fotógrafo, mas sim pela câmara fotográfica. Aos poucos a fotografia foi-se afastando da pintura e tornou-se uma indústria autónoma, rapidamente foi transformada num objecto de desejos.

Nasceu assim um novo meio de auto-representação, de desejos e memórias. A primeira técnica a apurar foi o daguerreótipo, a população dirigia-se aos estúdios fotográficos, pois estes eram os lugares mágicos onde tudo acontecia, era possível sair deste espaço com uma imagem de si mesmo, uma representação da realidade, objecto este que mais tarde se tornou num objecto de desejo e pertença, todos ambicionavam ser retratados. Com o avanço tecnológico e o apurar da técnica, tirar um retrato tornou-se simples e de fácil acesso, os estúdios fotográficos passaram a ser um espaço para criar novas vidas e novas personagens, iniciando-se assim uma encenação da realidade. Os estúdios passaram a ser mais elaborados, com fundos pintados e acessórios para dar a ilusão de cenários mais nobres, também os retratados se vestiam a rigor, com roupas mais cuidadas trazidas pelos próprios, ou mesmo o fotógrafo emprestava as roupas, como refere Miriam Leite, ao abordar também o tema do retrato “a roupa de ‘ver a deus’ na fotografia em preto-e-branco dá ares de nobreza à filha do moleiro russo, e dignidade de príncipe ao casal de marceneiros alemães” (Leite, 1993: 137). Criou-se à volta dos estúdios fotográficos um mundo de aparências, os retratados passaram a ter a noção da sua existência neste mundo, da importância da própria identidade.

Podemos dizer que a partir do século XX a fotografia começa a gerar entusiasmo e a criar no individuo curiosidade acerca do próprio *eu*, o facto da ser uma espécie de espelho que fixa a imagem faz com que o retratado altere a sua postura frente à câmara fotográfica, o mesmo se passa quando nos olhamos ao espelho, sobretudo em criança,

brincamos com a nossa própria imagem reflectida. Damos vários exemplos no subcapítulo 2.2, de como a fotografia e o espelho têm uma relação de proximidade, iniciamos com a relação do espelho com o indivíduo, este era o único objecto que consciencializava o homem da sua existência, apesar da imagem ser um reflexo e este aparecer invertido. Também o daguerreótipo tem uma relação directa com o espelho, pois este é espelho e imagem em simultâneo. Alguns exemplos são dados de forma directa ou indirecta em relação à analogia do espelho com a fotografia, temos o caso do conto infantil dos irmãos Grimm *A Branca de Neve e os Sete Anões*, as obras literárias de Lewis Carroll, *Alice do Outro Lado do Espelho* (2010) ou a de Óscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray* (2000), o mito de Narciso que clarifica a relação de obsessão que o retratado cria com a fotografia, na opinião Baudrillard “a fotografia tem um carácter obsessivo, narcísico, extático” (Baudrillard, 1996: 118). Adorar o duplo que é fixado no papel fotográfico criando uma relação de proximidade com a morte e com a personagem criada através da fotografia é tema de vários artistas contemporâneos, daremos o exemplo de Jorge Molder, Cindy Sherman, Duane Michals e Francesca Woodman, de uma forma ou outra, o trabalho destes fotógrafos têm uma ligação com o espelho, o duplo e a morte.

O medo da morte e do esquecimento, faz com que olhemos o objecto fotográfico com admiração, criamos uma relação sentimental com a fotografia dos nossos familiares e amigos. Sendo assim iremos relacionar a fotografia com o momento que nunca mais se repetirá, vemos nesta a tentativa de “ressuscitar” momentos passados. Estabelecemos com a fotografia uma relação afectiva, a memória evocada por esta está ligada a um sentimento de nostalgia, a saudade das pessoas, das épocas e dos espaços... A necessidade quase que obsessiva de reviver o passado renegando a passagem do tempo faz com que a fotografia se torne objecto de fetiche, aqui referimos sobretudo a materialidade da fotografia, o facto desta ser um objecto pequeno, fácil de transportar. Transformamos a fotografia no nosso objecto de estimação, podemos rasgar, beijar, tocar, cheirar.

Existe na fotografia uma presença - ausência, a presença da fotografia com a representação do que existiu e a ausência da situação retratada. É esta presença - ausência que a fotografia nos oferece, que faz dela um objecto ligado ao sentimento, ao falarmos neste projecto de fotografia de família, pensamos logo nas pessoas que já se

ausentaram, por diversas razões já não fazem parte das nossas vidas, abrimos os nossos álbuns e contemplamos as fotografias antigas, com a esperança de voltarmos a ter o que a câmara fotográfica fixou.

É na fotografia de família que melhor encontramos este sentimento de nostalgia e recordação que a imagem fotográfica nos oferece, talvez porque a relação com os retratados é demasiado próxima, referimos aqui a relação de proximidade nos textos escritos por Roland Barthes acerca da morte da sua mãe.

Abordaremos também neste projecto, a fotografia identitária e a forma como esta revolucionou a nossa relação com a fotografia, começou por ser um modo de identificar condenados e referimos a técnica de Bertillon, que passava por uma fotografia de rosto e as medidas exactas do retratado. Esta técnica levou a que mais tarde, fossem usadas as fotografias de rosto para identificação do indivíduo, juntamente com a impressão digital. Surgiram assim as máquinas *photomaton*, máquinas estas que foram o sucesso da altura, já não existia a necessidade de ir ao fotógrafo tirar o retrato para colocar no cartão de identificação, este podia ser feito em qualquer máquina instalada na rua. Desta forma podia-se brincar frente à câmara sem alguém a “vigiar”, fotos de grupo eram tiradas para divertimento, também este tipo de fotografia, fotografia *tipo-passe*, levou a que vários artistas usassem este método para trabalhos autorais.

Surgiu com esta dissertação o projecto fotográfico da minha autoria e que acolhe preocupações estéticas no contexto e inserido na lógica científica desta dissertação, intitulado *Anacronismo Visual*, este projecto passa por um conjunto de fotografias *tipo-passe* recolhidas a familiares e amigos, a importância dos rasgos, do tempo que passou e ficou registado no papel fotográfico, transforma estas em objectos artísticos, onde a identidade desaparece pelo passar do tempo. Surge assim várias imagens a partir de uma só imagem, no entanto, as pessoas a quem estas fotografias pertencem continuam a vê-las com um valor sentimental forte e com a pena da perda, pois é o tempo e o desgaste que fazem com que mais tarde não reste nada de uma presença real que existiu.

A MEMÓRIA E O DESEJO

“Desde há muito que os pensadores se debruçam sobre o olhar; que é um sentimento, directamente teórico diia Marx inspirando-se em Hegel. “Que cada olhar é já uma teoria sobre o mundo” teria dito Goethe antes. Efectivamente o olhar suscita o desejo e fá-lo parar no limite do consumo. Neste sentido o olhar é uma transgressão do outro, sempre e sem defesa; mas uma transgressão que constantemente realiza a primeira grande operação erótica de facto: a contenção.

Eu vejo-te, as belas pernas ou a fina comissura dos lábios, e suspendo o meu desejo, tu és a desconhecida, que se senta à minha frente no comboio, ou mesmo a minha companheira de todos os dias. Também neste caso eu ainda te dirijo olhares de soslaio, olhares não operatórios, ou o desejo já não existe entre nós... Dou exemplos simples, nem sempre o desejo se contenta com a simplicidade. Vejamos: essa contenção é já memória e “nova” fotografia. Digamos mais banalmente: registo. Ou seguido o reciocínio ao contrário: o que a fotografia (verdadeiramente nova) veio revolucionar foi o registo e a perenidade do olhar; o que veio foi contrair a perca da memória, ou a morte que se quizerem se mistura a toda e qualquer contenção: posso conservar (possuir) esse instante de desejo, outrora fugaz, ou mais fugaz. Claro que isto tem que ver com um tempo absoluto (imortal) que se joga no mais mortal e sem história, instante quotidiano.

“O registo. Quando o homem da idade da Pedra desejava a presa fugaz, desenhava-a... de certo modo fotografava-a, neste sentido novo: uma relação entre a morte e o desejo. Mais tarde, os primeiros agricultores abandonam o hiper-realismo fotográfico das primeiras pinturas ou gravuras; e passam à escrita, um outro domínio do registo da memória, uma fase segunda do desejo. Balzac dizia: “falar de amor é já fazer amor”. Olhar e falar são realmente os dois caminhos do desejo, que só em oposição criadora/destruidora (dialéctica) se podem entender”. (Sousa, 1991: 123 - 124 appud Sena)¹

¹Folha policopiada que acompanhava o catálogo e exposição 18*18 – Nova Fotografia, Galeria Grafil e CAM/Soares dos Reis, Lisboa, Maio e Agosto de 1978.

1. Breve Introdução ao Retrato Fotográfico

“O rosto humano era envolvido por um silêncio em que se repousava o olhar.” (Benjamin, 1992: 120)

“Aquilo que Nadar persegue não é a beleza exterior do rosto; ele procura sobretudo sobressair a expressão característica de um homem.” (Freund, 1995: 53)

A fotografia começou a ser vista como uma técnica que dava a oportunidade de auto-conhecimento e auto-representação de si próprio, era algo para lá de uma imagem reflectida num simples espelho, e, substituindo a pintura de retrato tornou-se numa indústria autónoma e rapidamente se tornou num instrumento de necessidades.

No final do século XIX e início do século XX as pessoas não eram retratadas, apesar da fotografia se ter difundido na segunda metade do século XIX. Até esse período era a pintura que retratava as pessoas, no entanto, era um privilégio da aristocracia, os custos que envolviam a execução de um retrato pintado eram muito altos.

Foi a 7 de Janeiro de 1839, que foi anunciada a invenção de Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), o daguerreótipo, este foi o primeiro processo fotográfico que se tornou conhecido e utilizada por muita gente. O daguerreótipo “é uma imagem fotográfica que tem por base uma chapa de cobre coberta por uma camada de prata polida” (Pavão, 1997: 26), quando este surgiu, era visto como a grande invenção, quase que um milagre, no entanto, este processo estava longe da perfeição, usado inicialmente para paisagens ou naturezas mortas, o seu longo tempo de exposição não permitia retratos nítidos.

Depois de 1841 (Pavão, 1997: 27), quando se iniciou o apuramento da técnica fotográfica, esta abriu portas ao desejo da representação individual e “consciência de si mesma” (Freund, 1995: 25), prova de tal feito, foi a quantidade de daguerreótipos executados em todo o mundo, estes tinham um valor bem menor do que uma pintura de cavalete, num atelier de aceitável reputação. As características técnicas do daguerreótipo, obrigavam a um posicionamento rígido dos modelos, no entanto, com a evolução do processo, a sensibilidade do daguerreótipo aumentou de 10 a 100 vezes (Pavão, 1997: 27), o que permitiu um menor tempo de exposição e um menor sacrifício por parte do retratado. A importância do retrato fotográfico não estava no enquadramento, nem na postura dos modelos, como a pintura e outras artes praticavam,

o que de novo surgiu com os pioneiros da fotografia foi a veracidade que a imagem óptica imprimia na chapa, o daguerreótipo tinha a capacidade de reproduzir fielmente todos os pormenores da cena real totalmente reproduzida por uma máquina, o fotógrafo estava lá para o click final.



Fig. 1
Primeiro Daguerreótipo que se tem conhecimento
Louis Daguerre, 1837



Fig. 2
Anônimo, Daguerreótipo
Benjamin Franklin, 1855

Pode-se considerar, que por volta de 1850, o retrato fotográfico ganhou cada vez mais adeptos no seio da burguesia, demonstrando quase que uma necessidade social. Os estúdios situavam-se no último andar dos prédios, lugares belos e mágicos onde o congelar de uma expressão acontecia, nestes locais a luz entrava por uma clarabóia de forma tão intensa que quase parecia mais forte que a própria luz do exterior, as condições para receber os modelos e para que a imagem fosse “quase” perfeita era pensada posteriormente, a baixa sensibilidade das chapas, a falta de potência da iluminação artificial e os prematuros procedimentos químicos, faziam com que a escolha do estúdio fosse de elevada importância. O pagamento do retrato era feito antecipadamente e bastante penoso para a maioria das bolsas.

Sentados em cadeiras rígidas, o peso da cabeça suportada por “encostos de cabeça” (Benjamin, 1992: 123), o cliente mantinha-se imóvel, com os olhos fixos, com alguma dificuldade em se manterem abertos. Por vezes as lágrimas caíam, escorrendo pelas faces polvilhadas de farinha, esta era colocada sobre o rosto para compensar a sensibilidade espectral, o esforço ao subir até ao último piso de um prédio era de tal forma que os rostos ficavam transpirados e demasiado rosados para a fotografia. Gisèle Freund, no seu livro *Fotografia e Sociedade*, descreve de forma quase que poética o esforço do retratado:

“Quando se faziam retratos, a longa duração da pose era um calvário para a vítima. Gotas de suor escorriam da frente e das faces, deixando no rosto empoado rastros pouco agradáveis de serem vistos, e esses traços reflectiam-se fielmente na imagem.” (Freund,1995: 41)

O modelo posava compenetrado como se mais nada existisse à volta, entrava num mundo mágico de representação, consciente da importância que aquele momento representava para a história da sua vida, o “congelamento” da sua imagem na chapa ficaria para a história, passaria a ser um objecto de memória, desejo e culto, como refere Benjamin “não era raro serem guardadas em estojos como se fossem jóias” (Benjamin, 1992: 120), as imagens de si mesmo passariam a ser objectos preciosos.



Fig. 3
Novo processo para obter poses graciosas
Honoré Daumier, 1856

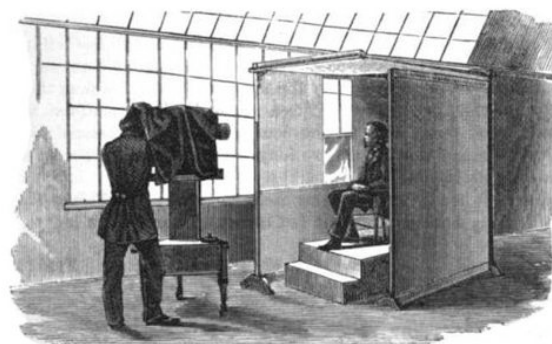


Fig. 4
Sub-estúdio construído dentro do estúdio
E.J.Foss (Boston), 1887

Apesar da rigidez que o retrato exigia, do sacrifício por parte do modelo, nada impediu multidões de subir escadas à procura da sua verdadeira imagem, encontrando na fotografia “um novo meio de auto-representação” (Freund, 1995: 19).

Não podendo deixar de mencionar o pioneiro do retrato fotográfico – Gaspar Félix Tournachon Nadar (1820-1910), caricaturista, inicia a sua vida profissional como fotógrafo aos 33 anos de idade, catorze anos depois da descoberta do daguerreótipo. Apoiado financeiramente, abre um estúdio de luxo e atinge rapidamente uma enorme reputação pela qualidade dos seus retratos, Nadar passou a ser designado por “*artista fotógrafo*” (Freund, 1995: 48). Nesta época só os artistas e intelectuais o procuravam de livre vontade e se deixavam fotografar, isto porque, a técnica ainda não era perfeita e os preços muito altos, o sucesso desta dependia ainda de forma significativa do esforço do próprio modelo. Relativamente ao sucesso e beleza das imagens produzidas por Nadar Gisèle Freund refere:

“Face às primeiras fotografias fixadas por Nadar nas suas placas, ficamos fascinados. Esses rostos olham-nos, falam-nos quase, com uma vida surpreendente. A superioridade estética destas imagens reside na importância preponderante que nelas assume a fisionomia: as atitudes do corpo apenas servem para sublinhar a expressão. Nadar foi o primeiro a descobrir o rosto humano através da câmara fotográfica. A objectiva mergulha no interior mesmo da fisionomia.” (Freund, 1995: 52-53)

Nadar foi considerado na história da fotografia o fotógrafo do retrato psicológico, os fundos são neutros e a aproximação da lente ao retratado faz com que haja uma relação mais próxima e personalizada entre fotógrafo e o modelo. A imagem era construída em função da psicologia e fisionomia do retratado.

A possibilidade de encomendar um retrato era cada vez mais viável, após a primeira década do aparecimento dos fotógrafos retratistas marcado pelo deslumbramento da descoberta e evolução da técnica, os gostos dos clientes foram apurando, os objectivos ao tirar um retrato já não eram os mesmos. Assim sendo, os retratos de perfil ou três quartos não eram apreciados, devendo estes ser feitos em posição frontal e a face toda iluminada, a postura, pose e vestuário eram de alta importância:

*“Nada mais falso, nem de pior efeito, por exemplo, do que o ver-se um rosto de perfil completamente negro, com uma linha branca, de luz a contornar esse perfil. Nada mais exquisito do que o tom geral acastanhado, de uma cabeça, com uns toques de luz caprichosos na testa, no nariz, e em parte na face.”*² (Sena, 1991: 39)

Pouco depois da invenção do daguerreótipo, surge em 1854 (Janson, 1998: 615) as *cartes de visite* por Adolphe Eugène Disdéri (1819-1890). Disdéri percebeu que a fotografia era demasiado dispendiosa para chegar a vários públicos, os preços elevados davam-se sobretudo pelo uso de grandes formatos e à utilização da chapa metálica que não permitia reproduções, todo este processo era demasiado trabalhoso, o que encarecia as fotografias.

Com a experiência vista anteriormente, Disdéri diminuiu o tamanho das provas, estas eram pequenas, tinham cerca de 6x9 cm coladas sobre um cartão 10,5x6,5cm, o cartão continha a inscrição do nome e morada do fotógrafo, o retratista substituiu a placa metálica por um negativo de vidro já inventado anteriormente, podendo desta forma fornecer mais do que uma fotografia ao retratado. Qualquer pessoa podia tirar um retrato de forma simples e mais barata do que até então, Disdéri passou então a ser o

² Revista *A Arte Photographica* nº268, 1 de Junho de 1886, *appud*, Sena, 1991: 39

retratista mais procurado, com filas enormes de pessoas a querer posar frente à sua câmara. Este objecto podia ser distribuído e oferecido a familiares ou amigos, era quase que um objecto de oferta. Eram retratos simples, com poses simples, cenários bastante ornamentados, é pouco notório a diferença entre as classes sociais, são todos retratados da mesma forma. Relativamente às imagens feitas por Disdéri, G.Freund comenta os resultados obtidos por este, “(...) o que mais nos surpreende nessas imagens é a falta de expressão individual(...)” (Freund, 1995: 73)



Fig. 5
Anónimo, Carte de Visite
J.C. da Rocha Photographo, 1881

Pela industrialização e o aperfeiçoamento técnico da fotografia, alargam-se o tempo e espaço de manobra do retratista, estímulos fantasiosos começam a aparecer e a dedicação ao apuramento de artifícios que o diferencie do alargado leque de fotógrafos existentes no mercado. Os estúdios passam a ter cenários e os fotógrafos recorrem a peças de arte, colunas, fundos pintados representando paisagens românticas, jardins, recriando um cenário aristocrático e/ou familiar. As vestes eram de alta importância para marcar a posição do estatuto social, em algumas situações era o próprio fotógrafo que tinha no seu estúdio roupas para poder fornecer a quem fosse retratado, o fotógrafo dava a oportunidade de transformar o seu modelo naquilo que não era na realidade, elevá-lo a uma posição social mais alta, há um envolvimento artificial entre o cenário e o retratado, tudo é encenado passando estes a colocar uma máscara, “máscara de carácter” (Freund, 1995: 74). A fotografia veio desta forma satisfazer também um desejo de igualdade, já que o retrato era exclusivo das classes mais elevadas, democratizando assim o seu acesso.

A evolução técnica conquistada, nomeadamente a da reprodutibilidade fotográfica, faz com que a identidade genuína deixe de existir e passe a existir um momento fantasiado. Para manter a clientela, os retratistas usam acessórios e materiais idênticos aos pintores retratistas da época, começa a haver uma necessidade de embelezar o retratado, colorindo as fotografias. Enquanto que os primeiros retratos eram crus, despidos de qualquer pretensão, sendo o retratado o “objecto” principal na imagem sem qualquer tipo de efeito, este tipo de retratos são de uma composição exagerada, em que o retratado se torna apenas mais um elemento no conjunto, quase que uma imagem teatral, como refere Freund dos retratos de Disdéri “(...) por detrás dessas imagens estereotipadas, as personalidades desaparecem por completo.” (Freund, 1995: 73)

Se para Nadar o retoque servia apenas para disfarçar alguma mancha accidental, considerando este que o retoque retira ao rosto qualquer expressão (Freund, 1995: 53), mais tarde e com o aparecimento de Disdéri, Nadar passou a introduzir o retoque nas suas provas, no entanto, a certeza de que a imagem simples seria a predilecta para os fotógrafos:

“Nos retratos accentua-se a par de uma boa disposição das figuras , a sciencia de os tornar de um aspecto delicado, sem se recorrer ao lambido do toque exagerado. O retoque é apenas o indispensável e isto contribue para que a physionomia apresente uma modelação completa e gorda sem desaparecerem os traços da individualisação. Com este predicado essencial e com o axilio de uma boa distribuição de luz, o retrato torna-se suave, de um relevo agradável e de um desenho que faz sobresahir os valores das tonalidades. (...)”³ (Sena, 1991: 37)

Disdéri aumentou a clientela a olhos vistos, com o novo formato e a preços muito convidativos, a este retratista não lhe faltara trabalho, o que fez com que as imagens de Nadar perdessem interesse estético e o seu trabalho resumido ao gosto dos clientes. A partir de então, colorir os retratos passou a ser a grande moda, sendo os retocadores e pintores especializados os grandes colaboradores dos fotógrafos na altura da execução do retrato tiravam apontamentos relativamente à cor dos olhos, do cabelo e cor da pele, dias depois era entregue ao cliente o retrato colorido colado em cartão e emoldurado.

³ Revista *A Arte Photographica* nº266, 1 de Junho de 1886, *appud*, Sena, 1991: 37

Em finais do século XIX expande-se a prática fotográfica popular, provocada e estimulada pela máquina fotográfica *Kodak*, a captação instantânea torna-se num discurso fluente para todos os públicos. Se todo o processo fotográfico se mantivesse complexo como até então, impossibilitaria uma fotografia espontânea e emotiva. Inicia-se assim uma nova era, a era da fotografia privada, tal como descrito acima, com o aparecimento da primeira *Kodak*, a produção fotográfica tornou-se acessível, mesmo a pessoas sem conhecimentos e experiência técnica, embora no início a oportunidade era dada à classe social mais alta, no decorrer do século XX, tornou-se possível a qualquer um. As imagens eram guardadas em álbuns, os futuros contadores de histórias que iriam passar de geração em geração, o fotógrafo passa a ser, geralmente um membro da família, principalmente em ambientes urbanos, que a fotografia começa a obedecer a outra estética e a representar outros valores.

A fotografia torna-se então numa ferramenta acessível a todos, com a qual facilmente mantemos uma relação de afectividade como refere Freund “a imagem é fácil de compreender e acessível a toda a gente. A sua particularidade consiste em que ela se dirige à emotividade(...).” (Freund, 1995: 200)

Num cenário irreal que é o estúdio, o retratado procura a essência do seu *eu*, uma busca do futuro, enquanto que o fotógrafo passa a procurar o verdadeiro ser humano, que está para além das expressões exteriores. Tudo passa a ter importância, existe uma leitura do corpo, a posição que o modelo adopta passa a ser a representação do seu *Eu* ou o *Eu* adoptado dentro do estúdio e perante um câmara que todos acreditam transmitir ao mundo a representação fiel da realidade, como refere Barthes “presto-me ao jogo social, poso, sei isso muito bem, quero que também o saibam (...)”. A entrada no estúdio, para além de uma futura marca de presença de que o retratado existiu, passa a ser um local onde existe uma transformação, aparentar o que não se é, a fotografia veio oferecer ao retratado um espaço cheio de ilusões e o fotógrafo está lá para cumprir todos os desejos. O objecto final que ficará para uma recordação futura, não será a pura realidade, mas quem o tiver nas mãos acreditará que sim, pois nada era mais verdadeiro que a fotografia.

2. A Pose no Retrato - Duplo Encenado

2.1. O Duplo no Retrato

“Enquanto uma ilusão não for reconhecida como um erro, o seu valor equivale exactamente ao de uma realidade. Mas uma vez reconhecida a ilusão como tal, ela deixa de o ser. É pois o próprio conceito de ilusão, e só ele, que é uma ilusão.” (Baudrillard, 1996: 79)

A linguagem do rosto/corporal, com o seu nome técnico de fisionomia é uma ciência estudada à muitos anos, dizendo-se que o “rosto é o espelho da alma” (Eco, 1989: 53). *A linguagem do rosto* em *Sobre os Espelhos e Outros Ensaio*s de Umberto Eco, fala-nos que já em Aristóteles se descobre que é possível avaliar a natureza de um animal ou homem pela sua expressão corporal, tendo em conta que todas as alterações naturais transformariam simultaneamente, a alma e o corpo.

A fisionomia poderá conter informações relativamente à personalidade das pessoas, no entanto, Eco referindo-se às fotografias tipo passe, diz-nos que estas transformam a realidade, existindo um engano nas mesmas, “(...) não há fotografia deste tipo em que o fotografado não fique com um ar de perfeito degenerado.” (Eco, 1989: 60)

O retrato fotográfico vai permitir o aparecimento singular da identidade do indivíduo, no sentido em que a imagem do *eu* passa a ter um papel importante na vida social colectiva. Até ao aparecimento do medium fotográfico a noção do *eu* e da própria identidade visual, só se podia verificar em espelhos e no olhar do outro. A fotografia veio substituir alguns signos de identidade como o nome, a assinatura, o apelido, ter um retrato passa a ser uma necessidade, a necessidade de ver e ser visto.

Devido ao longo tempo de exposição do daguerreótipo pela baixa sensibilidade deste, os retratados viam-se obrigados a recorrer à pose, pose esta rígida, não havia escolhas possíveis para a desconstracção no acto fotográfico, a pessoa passa a ser relacionada com a imagem que ostenta:

“O procedimento em si motivava os modelos a viver intrinsecamente o momento e não a inspirar-se nele; durante o longo tempo que estas fotografias demoravam, eles cresciam de certo modo na própria imagem contribuindo, desse modo, para o mais decisivo contraste com as aparências de uma fotografia de um monumento (...)” (Benjamim, 1992: 121)

No início da era dos retratos, para manter o modelo imóvel, era necessário o uso de dispositivos para fixar a cabeça e os joelhos, mais tarde surgiram outros acessórios como os pilares, as colunas, mesas ovais, acessórios estes necessários para o apoio dos modelos, era obrigatório uma pose rígida:

“um dos lugares e momentos privilegiados desse devir-fantasma, desse sentimento angustiante de *passar* (para o outro lado), é evidentemente o da *pose* fotográfica, cujo ritual, no estúdio comparável a *uma câmara de tortura ou de execução*, suscita em todos os modelos “ondas de medo”. (Dubois, 1999: 228)

A partir dos anos 60, surgiram os estúdios com fundos decorativos pintados à mão, cortinas e peças ornamentadas em exagero, estes objectos já não tinham o intuito de auxiliar o retratado a ficar imóvel durante o tempo de exposição, mas sim objectos de decoração, fazendo com que todo o ambiente onde o retratado estava inserido se afigurasse mais nobre e requintado, como refere Benjamin, numa crítica a estes estúdios:

“Nessa altura apareceram *ateliers* com as suas decorações e palmeiras, gobelins e cavaletes que, ambigualmente, oscilavam entre salas de execução ou representação, entre câmaras de tortura e salas de trono, e que deixaram um impressionante testemunho de uma imagem precoce de Kafka. Num fato de criança, certamente desolador, sobrecarregado de berloques, vê-se um rapaz de aproximadamente seis anos, numa espécie de paisagem de um jardim de Inverno. Ao fundo, folhas de palmeira. (...)” (Benjamin, 1992, 123-124)

Com o aparecimento destes interiores nos estúdios fotográficos, dá-se a oportunidade ao retratado de fingir que se é, a identidade fica escondida por trás das aparências, fazendo questão o cliente que o fotógrafo lhe proporcione o retrato ideal, como refere Annateresa Fabris, o fotógrafo “não apenas garante a seus clientes “beleza” e uma “fisionomia agradável”, mas ambienta seus retratos num verdadeiro cenário teatral, que transforma o fotografado numa máscara social, fruto concomitante da visão realista da objectiva e da idealização intelectual e psicológica implícita na pose.” (Fabris: 1986: 71)

Com este novo desejo por parte do retratado, cria-se uma nova visão perante o objecto fotográfico, gera-se uma falsa verdade, passamos a questionar o realismo nas e das fotografias. Pedro Miguel Frade, num texto seu introdutório no livro *Fotografia e Sociedade* de Gisèle Freund aponta-nos para o “dúbio estatuto de realidade da imagem fotográfica” referido pela autora. Esta “(...) persegue, disseca e por vezes acusa,

empenhada em dar-nos a entender que nem sempre podemos estar seguros da *realidade fotográfica*” (Frade, 1995: 13). De certa forma Umberto Eco vai ao encontro do pensamento de Freund quando este nos diz que “a fotografia pode mentir. Sabemo-lo até mesmo quando consideramos, ingenuamente, quase cegamente, que ela não mente”. (Eco, 1989: 40)

A fotografia passa a fornecer-nos enigmas para descobrir e desvendar, segredos implícitos, oferece-nos uma nova realidade, realidade esta que passa a existir só no objecto fotográfico.

Também Pedro Miguel Frade, no capítulo 4 – *As Angústias do Parecer*, do seu livro *Figuras do Espanto* (Frade, 1992: 157-207), nos remete para o estudo das aparências no retrato fotográfico. Passa assim, a utilizar-se o retrato fotográfico e as deslocções aos estúdios como instrumento da construção de uma identidade ilusória, adquirindo o estatuto de *quase-ser* (Frade, 1992: 204).

Frade refere a história contada no *Petit Journal Pour Rire* de uma criada que “pede emprestadas” as roupas à sua senhora que encontrando-a exclama:

“ – Como, Maria, você uma doméstica com o meu vestido, o meu chapéu, as minhas rendas!!!...”

- Deixe lá, senhora, foi só para tirar um retrato para mandar para a terra” (appud Frade, 1992: 203)

Funde-se aqui, simultaneamente a realidade com a idealização de um querer ser, uma perspectiva fantasiada, abre-se caminho para aquilo que Annateresa Fabris denomina de “semelhança mentirosa”. Passa a representação, a falsidade a fazer parte da vida dos retratados, como refere Frade “têm ideias fixas sobre o modo como desejam aparecer.” (Frade, 1992: 202). Já Barthes refere a angústia que se sente ao ser-se fotografado, sem certezas se o retrato idealizado sairá na perfeição e consoante as perspectivas dos clientes.

“(…) vivo-a na angústia de uma filiação incerta: uma imagem – a minha imagem – vai nascer; irei ser parido como um indivíduo antipático ou com o um “tipo fixe”? Se eu pudesse “sair” no papel como numa tela clássica, com um ar nobre, pensativo, inteligente, etc.!” (Barthes, 2001: 26)

Nietzsche, no seu livro *O Nascimento da Tragédia e Acerca da Verdade e da Mentira*⁴ (Nietzsche, 1997: 213-232) questiona a posição do homem neste mundo,

⁴ Nietzsche questiona a vida do homem e as atitudes, assim como refere que o homem vive na pura ilusão, utilizando o raciocínio para a esconder a aparência.

achando-se este o centro das atenções, como se lutasse com artefactos enganosos, assim o autor refere que:

“No homem, esta arte da dissimulação atinge o seu ponto mais alto; nele a ilusão, a lisonja, a mentira e a fraude, o falar nas costas dos outros, o representar, o viver no brilho nas costas dos outros, o representar, o viver no brilho emprestado, o usar uma máscara, a convenção que oculta, o jogo de cena diante dos outros e de si próprio, numa palavra, e esvoaçar constante em torno dessa chama única, a vaidade, são de tal modo a regra e a lei que não há quase nada mais inconcebível do que o aparecimento nos homens de um impulso honesto e puro para a verdade. Estes estão profundamente submergidos em ilusões e visões oníricas, o seu olhar só desliza pela superfície das coisas e vê aí “formas”, a sua percepção não conduz em parte alguma à verdade mas satisfaz-se com receber estímulos e, por assim dizer; com um jogo tateando a custo das coisas.” (Nietzsche, 1997: 216)

Desta forma, com a câmara fotográfica torna-se fácil o acesso a uma realidade alterada, Barthes questiona “(...) como é possível ter um ar inteligente sem pensar em nada de inteligente, olhando para aquele pedaço de baquelite preta?” (Barthes, 2001: 154).

A relação verdade/objectividade, centra-se no debate em torno da imagem fotográfica, dicotomias estão presentes na linguagem que habitualmente usamos para falar de fotografia, como realidade/ilusão, visível/invisível, ser/parecer, verdade/aparência. Barthes refere que a fotografia estabelece a confusão entre verdade e realidade, ele próprio refere que ao ser confrontado perante uma câmara fotográfica a pose é quase que obrigatória:

“ora, a partir do momento em que me sinto olhado pela objectiva, tudo muda: preparo-me para a pose, fabrico instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem. Esta transformação é activa: sinto que a Fotografia cria o meu corpo ou o mortifica a seu bel-prazer (...)” (Barthes, 2001: 25)

Philippe Dubois, critica a imagem como espelho da realidade, propondo que a imagem fotográfica seja entendida como transformação e rasto do real, refere este que:

“a câmara escura fotográfica não é um agente reproduzidor neutro, mas uma máquina com efeitos deliberados. Ela é, do mesmo modo que a língua, um caso de convenção e um instrumento de análise e interpretação do real”. (Dubois, 1992: 34)

Diz-nos ainda Dubois que “a fotografia já não surge como transparente, inocente, realista por essência. Já não é o veículo incontestável de uma *verdade empírica*.”(Dubois, 1992: 36)

Baudrillard também interpela o problema da realidade e da identidade na fotografia, este autor refere que “há sempre um instante fotográfico a captar em que o ser mais banal dá a ver a sua identidade secreta” (Baudrillard, 1996: 120). Baudrillard alerta-nos para que “(...)em vez de nos centrarmos na procura da identidade por detrás das aparências, é preciso procurar a máscara por detrás da identidade”. (*Idem, ibidem*)

Pouco a pouco e devido a novas técnicas fotográficas, passa a ser possível subverter o carácter testemunhal da fotografia. Ser retratado significaria que se *esteve ali*, que algo aconteceu, no entanto, através de efeitos exagerados e pouco estéticos, foi possível mentir em relação à veracidade antes dada pela fotografia. Exemplos como os estereoscópios, ou retratos de feira e os postais de férias. O retratado cedia o seu corpo, ou apenas o seu rosto para estes serem inseridos num cenário artificial/irreal. Desta forma se “brincava” com as alterações da realidade, a possibilidade de uma nova consciência do corpo e do rosto.

A utilização de uma “máscara” tem o intuito de alterar a identidade, esta versão do retrato fotográfico traduz na necessidade da mudança do *eu*. O retratado ao se sujeitar a ser colocado num outro corpo que não o seu, ou num cenário longe da sua realidade mais próxima, passa por um auto-reconhecimento aquilo que é, o que não é ou aquilo que ambicionaria ser. Roland Barthes em *A Câmara Clara* questiona o indivíduo no retrato, confrontando quatro personagens:

“Perante a objectiva, eu sou simultaneamente aquele que eu julgo ser, aquele que gostaria que os outros julgassem que eu fosse, aquele que o fotógrafo julga que sou e aquele de quem ele se serve para exhibir a sua arte.” (Barthes, 2001: 29)

Com tudo isto, é permitido ao cliente vivenciar uma nova experiência, uma nova realidade, um novo ser, um outro indivíduo – um personagem de uma história. A fotografia passa a fornecer-nos a dualidade entre conhecimento e ilusão, no entanto, como refere ... “o problema de ilusão é completamente diverso: não é criar um objecto que seja duplo de outro, mas um objecto – a imagem – que dobre a *aparência* do primeiro.” (Aumont, 2009: 74) Já para Baudrillard , “é o mesmo que voltar a ser de modo imanente, “coisa entre as coisas””. (1996: 120)

A ilusão, a representação, o desejo, o facto de querer ser e ter são factores que se inserem na linguagem fotográfica. Podemos relacionar estes factores ao mito de Pigmalião⁵. Conta-nos Ovídio em *Metamorfoses* (2007) que Pigmalião era um exímio escultor, que decepcionado com a perversão das mulheres optou por viver sozinho durante muitos anos. Um dia, não sendo este insensível à beleza feminina, Pigmalião esculpiu uma imagem de mulher em marfim, para lhe fazer companhia, deu-lhe o nome de Galatéia. A figura que tinha esculpido, era de uma beleza extrema que o artista se apaixonou pela sua obra. Galatéia era tão perfeita que parecia viva, este beijava-a, falava com ela, acarinhava-a, abraçava-a, oferecia-lhe roupas, jóias e flores de fazer inveja a outras donzelas. Depois de algum tempo Pigmalião não aguentava mais ter e não poder sentir a presença real, não poder possuir, este fez um pedido a Vénus, no dia de festa em honra desta deusa para lhe implorar que queria uma esposa semelhante à de marfim. A deusa ouviu a sua súplica e benévola consentiu-lhe o desejo e transformou a sua “rapariga de marfim” em carne e osso dando-lhe vida.

A impossibilidade humana de ter e ser tudo o que se deseja faz com que se arranjem estratégias falseadas para obtermos uma nova realidade, uma nova vida, mesmo com a noção de que estamos a criar máscaras e duplos falsos, no entanto, os desejos são mais irracionais do que a capacidade de aceitar a realidade existente. Frade refere este *desejo de poder* referindo Thomas Hobbes, quando este autor faz referência à insatisfação do ser humano com o que o rodeia,

“A felicidade desta vida não consiste no repouso de uma mente satisfeita, porque não existe esse *finis ultimus* nem esse *summum bonum* mencionado nos livros dos filósofos da velha moral. E não pode um homem viver sem desejos, como tão-pouco pode viver aquele cuja sensibilidade e imaginação se detiveram. A felicidade é um contínuo progresso do desejo de um objecto para outro, em que a obtenção do anterior não é outra coisa que o caminho para o seguinte. A causa disto está em que *o objecto do desejo não é desfrutar uma só vez e por um só instante, mas assegurar para sempre o caminho do seu desejo futuro*. É, em consequência, as acções voluntárias e as inclinações de todos os homens não só tendem a conseguir mas também a assegurar uma vida satisfeita, e diferenciam-se apenas pelo caminho, que se configura em parte pela diversidade das paixões nos distintos homens e em parte pela diferença de conhecimento e de opinião que cada um tem das causas produtoras do efeito desejado.” (Hobbes appud Frade, 1992: 162)

⁵ Numa conferência assistida em 15/03/2012 intitulada Imagem/Imagens na Culturgest, Stoichita faz referência ao mito de Pigmalião como fundador do simulacro, analisando a existência de simulacro, o tema do duplo, no filme *Vertigo* de Alfred Hitchcoch, sendo para o autor o cinema um mundo de ilusões.

Mais uma questão relacionada com o sentimento de identidade que a fotografia nos proporciona é a sua associação com uma das figuras míticas significativas criadas pelo homem, *o duplo*. A fotografia pela sua qualidade duplicadora da realidade é o meio de eleição para a produção de duplos da realidade e no meio artístico isto revela-se com frequência.

“Ver-se a si mesmo (sem ser num espelho), à escala da história, é um acto recente. O retrato, pintado, desenhado ou miniaturizado foi, até à difusão da Fotografia, um bem restrito, destinado, aliás a marcar um estatuto social e financeiro. E, de qualquer modo, um retrato pintado, por muito semelhante que seja (é o que falta provar), não é uma fotografia. É curioso que não se tenha pensado na *perturbação* (de civilização) que este acto novo trás. Gostaria que existisse uma História dos Olhares. Porque a Fotografia é o aparecimento do eu próprio como outro, uma dissociação artificiosa da consciência de identidade. E ainda mais curioso: foi *antes* da Fotografia que os homens mais falaram da visão do duplo. (Barthes, 2001: 28)

O duplo é sem dúvida a afirmação da existência humana, para tal prova usamos a fotografia, antes desta o uso do espelho, no entanto, o espelho não fixa a imagem, esta foge e deixa de se ver. Como refere Umberto Eco numa abordagem muito interessante acerca do desaparecimento da imagem no espelho:

“os espelhos têm uma característica curiosa. Até ao momento em que os observo, devolvem-me os traços do meu rosto: mas se mandasse pelo correio à pessoa amada um espelho, em que demoradamente me tivesse espelhado, para que ela se recordasse deste rosto, ela não poderia ver-me (e ver-se-ia a si mesma)”. (Eco, 1989: 24)

O espelho, o duplo e a sombra sempre foram associados ao tema da morte, é nesta ligação da fotografia como um duplo ausente, um *espelho com memória* (Holmes in Medeiros, 2008: 245), uma sombra que permanece sempre agarrada ao objecto fotográfico, que também faz com que haja uma ligação forte da fotografia com a morte – a ausência, citando Morin, “(...) a imagem não passa de um duplo, dum reflexo, isto é, duma ausência.” (Morin, 1997: 42) Temos como exemplo do forte poder da presença da sombra, associada ao medo e à morte no filme *Nosferatu*, um clássico do cinema mudo realizado em 1922 por F. W. Murnau. A sombra do vampiro atormenta o espectador pela sua escala e tamanha presença (Fig. 6 e Fig. 7), nos últimos minutos do filme, a sombra do vampiro entra em contacto com o corpo de Ellen como se de uma presença física se tratasse, a sombra ganha vida independente e solta do corpo, como se tratasse de uma outra realidade. (Fig. 8 e Fig. 9)



Fig. 6
Fotograma 35'09''
F. Murnau, Nosferatu, 1922



Fig.7
Fotograma 1h26'59''
F. Murnau, Nosferatu, 1922



Fig. 8
Fotograma 1h27'30''
F. Murnau, Nosferatu, 1922



Fig.9
Fotograma 1h27'32''
F. Murnau, Nosferatu, 1922

O facto de desejarmos ser fotografados e nos darmos à falsa realidade, transporta em nós a necessidade extrema que temos de deixar uma marca da nossa presença neste mundo, o medo que nos assombra da morte e a certeza de que um dia não ficará mais nada a não ser uma representação da nossa existência fixada num objecto fotográfico. Transportamos para a fotografia o desejo de sermos imortais, porque somos sempre *ameaçados pela ausência*. (Didi-Huberman, 2011: 211).

Barthes escreveu *A Câmara Clara* pouco depois da morte da sua mãe e pouco antes da sua própria morte. Aparentemente procura uma fotografia da sua mãe, que lhe permite recusar a morte e de certo modo trazê-la de volta por um momento:

“Assim estou eu, sozinho no apartamento onde ela acabara de morrer, contemplando uma a uma, à luz do candeeiro, essas fotos de minha mãe, recuando lentamente no tempo, com ela, procurando a verdade do rosto que eu amara. E descobri-a”. (Barthes, 2001: 97)

O duplo na fotografia está presente, no facto de a fotografia transportar na sua presença física uma ausência, a pessoa falecida desaparece fisicamente, mas o seu duplo permanece no objecto fotográfico, faz-nos acompanhar para qualquer sítio que a

levemos. No entanto, quando Edgar Morin no seu livro *O Homem e a Morte* relaciona a morte com o duplo, este diz-nos que

“ (...) o duplo não é tanto a reprodução, a cópia conforme *post mortem* do indivíduo falecido: acompanha o vivo durante toda a sua existência, *duplica-o*, e este último sente-o, conhece-o, ouve-o e vê-o, por meio de uma experiência quotidiana e quatinocurna, nos seus sonhos, na sua sombra, no seu reflexo, no seu eco, no seu hálito, no seu pénis e até nos seus gases intestinais.” (Morin, 1988: 126).

Quando falamos do duplo relacionado com o espelho, este é um duplo enganador, a imagem especular oferecida é uma inversão da realidade, assim temos como exemplo a obra literária do escritor e também fotógrafo Lewis Carroll, *Alice no País das Maravilhas* (2009), este conta-nos a história de uma menina que questiona o outro lado do espelho, surge assim um lugar desconhecido, um mundo duplo onde existe um confronto com o mundo fora e dentro do espelho. Assim o espelho não transforma, não traduz, ele reflecte o que lhe colocarem à frente e sempre o objecto que terá de estar presente, o reflexo assim como a fotografia mantém uma certa distância.

“Olhar seria compreender que a imagem é estruturada como um *diante-dentro*: inacessível e impondo a sua distância, por mais próxima que seja – pois é a distância de um contacto suspenso, de uma impossível relação de carne para carne (...) *a imagem é estruturada como um limiar*.” (Didi-Huberman, 2011: 221)

Esta ideia de imagem inacessível e de contacto suspenso que Didi-huberman refere cria uma analogia com o espelho, em que para lá deste não existe mais nada, existe no acto de ver ao espelho uma imagem efémera, que desaparece mal o objecto se desloque. Assim está o espelho para a fotografia, esta quando tirada com película fotográfica, torna-se inacessível, em estado *latente*, ao contrário do digital que a imagem aparece no visor de forma instantânea, na película não podemos ver nem comentar, até esta passar por todo o processo químico que faz com que por “milagre” esta apareça e aí sim, ela existe fisicamente, fica um registo de memória e a consciência de que nos vamos visualizar naquele objecto tal como o faríamos frente a um espelho.

2.1. Fotografia e o Espelho de Narciso

“Na confrontação solitária com o “duplo” de si, a imagem ao espelho, o Eu fragmenta-se e auto-destrói-se, garantindo doravante uma identidade centrada na obsessão com a morte e com a necessidade de a representar.” (Medeiros, 2000: 109)

Como referido no capítulo anterior muitas analogias podem ser feitas relativamente à fotografia com o espelho, designações como espelho da realidade ou espelho com memória são utilizadas no uso da linguagem fotográfica. Esta expressão que remete também para a teoria do jornalismo e dos média, que encontra na fotografia moderna um factor de afirmação, mas essa é uma, entre outras formulações desta analogia. Na perspectiva aqui apresentada privilegiamos a relação entre o *Eu* e a imagem fotográfica. Antes da invenção da fotografia, a consciência do *Eu* era feita através de espelhos, sombras e reflexos. Os pintores eram auxiliados por um espelho para se poderem desenhar a si próprios, eram então realizados assim os auto-retratos, estes são uma imagem que surge do espelho.



Fig. 10
Auto-retrato com espelho e cavalete
Johannes Gump, 1646



Fig. 11
Márcia pinta o seu auto-retrato com o
apoio de um espelho
Pintor anónimo, 1403

O espelho sempre foi mote de curiosidades, medos, superstições, mesmo sendo um objecto enganador da realidade, como refere Rodrigues,

“(…) a visão do espelho não corresponde à realidade, visto que inverte o eixo perpendicular, a direita pela esquerda e vice-versa, começando aí a impossibilidade de dar a ver o modelo como um todo.” (Rodrigues, 1994: 19)

No entanto, enganador ou não, é através do espelho que nos encaramos todos os dias, contemplamos a nossa imagem que aparece reflectida no espelho, confrontados com a passagem do tempo e o medo da morte, “confiamos nos espelhos tal como, em condições normais confiamos nos nossos órgãos perceptivos.” (Eco, 1989; 19)

O *duplo* associado à morte e à muito estudado, como fantasma, espectro, alma, quase como uma continuidade do nosso *Eu* fora do nosso corpo.

Muitas histórias, mitos e lendas giram à volta do espelho, do medo da morte, da descoberta, da auto-contemplação. A fotografia surge assim como uma referência, esta reproduz o desejo da imagem do próprio *Eu*, ou num acto de falsidade *eu enquanto outro*, como os heterónimos de Fernando Pessoa. Temos vários exemplos em que o uso do espelho significa revelação, conhecimento, iluminação o que leva o indivíduo à sua morte, mostrando-lhe a ligação entre auto-contemplação narcísica e destruição de identidade.

Na história infantil *A Branca de Neve e os Sete Anões* dos irmãos Grimm, o espelho não só aparece como símbolo de conhecimento, sabedoria e instrumento de adivinhação, como é objecto de inseguranças relativamente à sua beleza, a madrasta de Branca de Neve pergunta diariamente: “*Espelho meu espelho meu, haverá alguém mais bela do que eu?*”, existe aqui uma angústia narcísica, a busca pela resposta positiva, a madrasta usa o espelho como se de um outro sujeito se tratasse, o espelho “diz a verdade de forma desumana, como bem sabe todo aquele que – ao espelho – perde toda e qualquer ilusão sobre a própria frescura.” (Eco, 1989: 18-19) Um certo dia, o espelho anuncia que existe alguém mais belo, a Branca de Neve, desencadeando uma não aceitação da verdade por parte da rainha.

Lacan em *O Estádio do Espelho* refere a propósito, a forma como a criança se vai conhecendo e identificando-se frente ao espelho, conseguindo aos poucos diferenciar o corpo real da imagem reflectida no espelho, esse auto-reconhecimento dar-se-á a partir dos 6 meses de idade. Apesar da falta de coordenação motora por parte da criança, esta “brinca” frente ao espelho tendo o primeiro contacto com um *eu* imaginário, Lacan refere:

“Basta compreender o estágio do espelho *como uma identificação*, no sentido pleno que a análise atribui a esse termo, ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem (...).” (Lacan, 1998: 57)

A relação entre a fotografia e o espelho remonta à sua invenção, desde o primeiro Daguerreótipo, processo em si mesmo um espelho. A imagem deste só é visível num ângulo de 45°, se o olharmos paralelamente à nossa visão, como o fazemos com uma fotografia impressa em papel fotográfico, a única coisa que conseguimos visualizar é a nossa imagem reflectida na chapa polida. Vários pontos de ligação poderão ser feitos baseados no estudo de Umberto Eco, *SOBRE OS ESPELHOS e outros ensaios* (1989), uma das ligações será a *prótese* referida por Eco quando este nos diz que o próprio espelho pode ser uma *prótese*, dando como significado de *prótese* em sentido lato, qualquer aparelho que prolonga o raio de acção de um órgão. (Eco, 1989: 19), neste sentido também a câmara fotográfica poderá ser uma espécie de prótese aumentada, uma extensão do olho e consequentemente do olhar.

Também a questão do *espelho congelante* referida no subcapítulo *Espelhos que “congelam” a imagem* (Eco, 1989: 39-44) é uma ligação que este autor faz com a fotografia, por um lado a verdade que a câmara fotográfica nos poderá dizer tal como um espelho, por outro lado a questão da imagem reflectida na superfície fotográfica ficar congelada, mesmo quando o assunto desaparece “presente no caso do espelho, passado no caso da fotografia” (Eco, 1989: 39). Outra ligação pertinente e interessante é o sentido de *inversão*, a contemplarmos a nossa imagem ao espelho, esta não é a realidade, o que o espelho nos oferece é a nossa imagem invertida, da direita para a esquerda. No caso da fotografia fotoquímica, esta inversão dá-se quando se produz um negativo, onde tudo surge invertido, inclusive as tonalidades. E se na verdade, é a inversão na película e uma reinversão no papel fotográfico, a experiência dentro da fotografia surge de um original que inverte toda a realidade,

“o espelho reflecte a direita exactamente onde está a direita e a esquerda. É o observador que (ingénuo, mesmo quando faz de físico) que por identificação imagina que é o homem dentro do espelho e, vendo-se, se dá conta de que traz, por exemplo, o relógio no pulso direito. Mas o facto é que só o traria se ele, o observador, fosse aquele que está dentro do espelho (*je est un autre?*). Quem, no entanto, evitar comportar-se como a Alice e não penetrar dentro do espelho, não cairá nesta ilusão.” (Eco, 1989: 15)

Na obra literária do escritor e também fotógrafo Lewis Carroll, *“Alice do Outro Lado do Espelho”* (2010), surge-nos a história de Alice, uma menina que questiona o outro lado do espelho, quando ao dar colo à sua gata lhe fala da *“Casa-Espelho”*, um mundo intrigante para lá de um espelho, onde tudo se apresenta invertido. Existe neste

imaginário uma dupla realidade, uma dupla personagem que após passar o espelho esquece a sua própria identidade.

Aqui o espelho surge como um mundo desconhecido e não como uma auto-contemplação obsessiva, como acontece em “*O Retrato de Dorian Gray*” (2000) de Óscar Wilde, este autor conta-nos a história de um jovem que ao ver a sua extrema beleza retratada numa pintura, este absorvido pela preocupação do retrato se manter sempre jovem e ele ir envelhecendo com o passar dos anos, deseja que o contrário acontecesse. Com toda a maldade feita pelo jovem ao longo da história, o próprio quadro foi-se alterando e auto-destruindo-se, Dorian percebeu que o quadro reflectia a sua alma, tentando “curar” a alma, passou a mudar de atitude, no entanto, o seu retrato estava cada vez mais horrendo, por vaidade e hipocrisia, Dorian estava a perder a sua alma. A única alternativa seria destruir o quadro, ao apunhalar o quadro, este morre também, passando toda a sua bela imagem para a pintura e jazia no chão um corpo irreconhecível. O facto de Dorian Gray querer ficar agarrado a uma imagem, transformando esta num espelho, faz com que destrua a sua própria imagem.

“O cadáver de Dorian na cena final, qual Rei Pescador numa terra devastada, é a própria imagem de um mundo estéril, tragicamente encerrado na sua narcísica misoginia.” (Barbudo, 2000: 14)

Didi-Huberman, reflecte acerca da existência e uso da imagem, diz-nos que a imagem é o que *resta visualmente*, no caso de Dorian Gray, o desejo e obsessão pela juventude e beleza fez com que a imagem sofresse uma destruição, pois esta era como um fantasma que representava a alma.

“ (...) exercício do olhar, um luto, um desejo. Ou seja, uma *fantasmática* – dir-se-ia uma heurística – do tempo: um tempo para olhar as coisas que se afastam até *perder de vista* (...); um tempo para sentir *perder o tempo*, até ao tempo de ter visto a luz do dia (...); um tempo, enfim, para *se perder a si mesmo* (...). E tudo isto, para acabar por sermos nós tão – só uma imagem, uma *imago*, esta efígie genealógica e funerária que os romanos dispunham nas paredes dos seus *atria*, em pequenos armários alternadamente abertos e fechados, por cima da porta.” (Didi-Hurberman, 2011: 230)

Também Nietzsche nos fala na sensação de se ver desfigurado ao espelho, quando nos conta a história de um sonho de grande terror, uma criança se aproximou de Zaratustra e pediu-lhe para este se ver ao espelho, quando se olhou ao espelho, soltou

um grito e “deu-me um baque no coração, porque não era a mim que via, mas a cara contorcida e o ricto de um diabo.”⁶ (Nietzsche, 2004: 102)

Temos outro exemplo, da destruição do *Eu* por obsessão à beleza contemplada num reflexo transformado em espelho e o seu destino à morte – o mito de Narciso. Ovídio, em *Metamorfoses*, conta-nos uma história de um rapaz chamado Narciso, filho de Cefiso e da ninfa Liríope, após o nascimento de Narciso, Tirésis um vidente informou que este só viveria muito tempo se não pudesse conhecer-se. Quando chegou à juventude, muitos rapazes e raparigas o desejava, no entanto, Narciso era demasiado insensível e jamais rapaz ou rapariga lhe tocara.

Num dia, em plena caça ao veado, a jovem ninfa Eco ao avistar Narciso logo se apaixonou por ele e lançou os braços em volta do seu pescoço, repetindo cada uma das palavras que Narciso dizia. Preferindo a morte que estar com Eco, Narciso negou-a deixando-a morrer, até ficar reduzida à sua voz. Muitas outras ninfas se seguiram e se foram apaixonando, sempre negadas por Narciso até que a ninfa Némesis humilhada pela recusa ergueu as mãos aos céus e proclamou “que lhe seja concedido amar e nunca possuir o ser que ama!” (Ovídio, 2007: 96). Aqui ficam demonstradas todas as palavras do vidente, quando Narciso ao beber água, vê a sua própria imagem espelhada e pela qual se enamora perdidamente, amando uma esperança sem corpo; julga ser corpo o que é água (Ovídio, 2007: 96). Estendido no chão contempla o seu reflexo, deseja-se a si próprio e o duplo acaba por destruí-lo. Quando vêm para o enterrar, nem os seus ossos lá estão, sobrando apenas uma flor de centro dourado, o narciso. Não é por acaso que Freud atribuiu enorme importância às narrativas míticas, no sentido do inconsciente, da imaginação, dos sonhos, temos como exemplo o mito de Édipo que conta a história de uma criança que apaixonada pela mãe mata o pai, nasce assim pelas mãos de Freud o complexo de Édipo. Este é um conceito fundamental da psicanálise, sendo o complexo de Édipo um conjunto de sentimentos amorosos, mas também de hostilidade neste caso em relação ao pai. É nos primeiros anos de vida que a criança tem uma relação muito próxima com a mãe, no entanto, a partir dos três anos a criança começa a ter a percepção da realidade, do que lhe é permitido ou não fazer. A ilusão da protecção maternal de forma exclusiva termina aqui, A criança começa a perceber que os pais “pertencem” um ao outro, no entanto, está vê a figura do pai demasiado presente, mas

⁶ Nietzsche, refere esta história no texto *A Criança com o Espelho* inserido no seu livro *Assim falava Zaratustra*, onde Zaratustra ganha *Sabedoria selvagem* por passar muito tempo na solidão das montanhas na sua caverna.

esta figura que hostiliza é a mesma figura que ama. É entre os três e os cinco anos que Freud entende que a criança vive o complexo de Édipo que, obviamente, desempenha um papel fundamental na estruturação da personalidade.

Na fotografia algumas relações são feitas entre o duplo, o espelho, a fotografia e a morte, damos exemplos de artistas como, Jorge Molder, Cindy Sherman, Duane Michaels, Francesca Woodman entre outros. O trabalho de Jorge Molder assenta sobre a duplicidade, este artista procura a figura ficcional através das várias personagens que cria de si próprio, o *outro no eu*. Não trabalha sobre o auto-retrato, mas a auto-representação como refere Bruno Marchand:

“são figuras que se movimentam num universo misterioso e cuja actuação se centra no domínio da ilusão, da dúvida, da imposição de uma credibilidade forjada.” (Marchand, 2009: 7)

A ficção faz parte do trabalho de Molder, este oferece-nos um tempo e uma realidade estática, criando personagens idênticos, vestidos com gravata e fato escuro com camisa branca. O seu trabalho não conta uma história, não é esta a intenção do artista, este não procura a narrativa. O uso de espelhos, único objecto presente no seu trabalho é uma constante, as luzes fortes, sombras, arrastamentos e máscaras dá-nos a ideia de uma busca da identidade. No trabalho de Molder o mecanismo de duplicidade é o espelho, a *máquina* de produzir duplos, o que lhe permite criar várias personagens, vários *eus* através de uma só imagem, a sua.

As suas referências são várias e algumas bastante explícitas como é o caso de Fernando Pessoa, mas também surgem neste universo alusões a James Joyce, Jorge Luís Borges, visualmente podemos encontrar referencias de Paul Outerbridge, Wee Gee, Magritte, Bacon, Hopper, Fernando Lemos e também da cinematografia com Murnau, Fritz Lang e Manoel de Oliveira.



Fig. 12
Da série Pinocchio
Jorge Molder, 2006-2009



Fig. 13
Da série Pinocchio
Jorge Molder, 2006-2009



Fig. 14
Da série Pinocchio
Jorge Molder, 2006-2009

No caso de Cindy Sherman, esta artista cria ínfimas personagens fictícias. Desde a sua primeira série, *Untitled film stills* (1977) até às recriações de várias pinturas, Sherman cria centenas de imagens criando novas personagens através da sua própria imagem, cria amplas questões de identidade e representação. Utilizando o seu próprio corpo, ela usa acessórios como perucas, próteses e adereços para compor quadros intrigantes e personagens inspirados em filmes e contos de fadas.

As suas imagens são de grande impacto, imagens muito saturadas e contrastadas, denunciam o exagero, o nojo, a monstruosidade, o fetiche sexual e a morte. O uso de preservativos, de vômito, objectos destruídos, genitais sangrentos, trazem ao seu trabalho choque e escândalo por parte do espectador que observa estas imagens de grandes dimensões.



Fig. 15
Untitled Film Still #17. 1978
Cindy Sherman



Fig. 16
Untitled #175 . 1987
Cindy Sherman

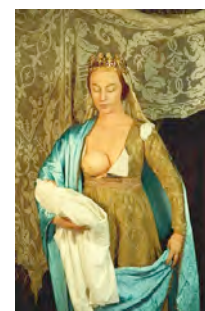


Fig. 17
Untitled #468. 2008
Cindy Sherman

Duane Michals é outro artista que rege o seu trabalho na necessidade de questionar a sua existência, não lhe interessa a realidade que confrontamos todos os dias, mas sim a realidade do autor nos seus sonhos e pesadelos. Numa entrevista com Margarida de Medeiros, Michals refere “eu nunca poderia ver algo como a imagem que

eu fiz, “auto-retrato com o meu anjo da guarda” (...) nada nas minhas fotografias podia ter existido”. (Medeiros, 2000: 164)

A sua obsessão pelo auto-conhecimento e a auto-compreensão da vida, faz com que trabalhos como *The spirit leaves the body* (1968), *Death comes to an old lady* (1969) entre outros tem como tema principal a morte, criar uma realidade desconhecida e com um carácter de curiosidade muito elevado, a morte “é algo que nunca poderá estar resolvido”. (Medeiros, 2000: 165), no seu trabalho o artista “especula sobre a possibilidade da vida após a morte e da transcendência do espírito sobre a matéria física(...)”⁷. (Livingstone, 1997: 114)

O uso de espelhos, por vezes que deformam e as duplas exposições levam-nos para um mundo desconhecido, um mundo que nos oferece imagens novas que de outra maneira não as conseguíamos ver. Duane Michals produz inclusive uma série que reinterpreta o mito de Narciso com uma narrativa muito própria, assim como também produziu uma série inspirada no conto de Alice, *Alice’s Mirror* (1974)



Fig. 18
Duane Michals, *Grandpa Goes to Heaven* (Series of 5), 1989

Como tema dos espelhos, dos duplos e do uso da fotografia como suporte para recriar várias personagens, através de um só *eu*, Francesca Woodman é mais uma artista que usa o meio fotográfico para transmitir a sua busca obsessiva pela sua identidade e para lá da morte, como refere Morin:

⁷ Speculating about the possibility of an afterlife and of the transcendence of the spirit over physical matter (...)

“o duplo é a sua imagem, imagem exacta e ao mesmo tempo irradiante, com uma aura que ultrapassa o seu mito.” (Morin, 1997: 45)

Francesca Woodman iniciou a sua carreira aos 13 anos, já com um olhar muito maduro em relação ao mundo à sua volta e ao acto de fotografar, com uma carreira muito curta aos 22 anos suicida-se. O tema da morte e a incompreensão fazem parte do trabalho desta fotógrafa. Arrastamentos devido aos longos tempos de exposição, fotografias a p/b, o seu corpo que se funde e confunde no espaço, são tudo ligações a uma procura exaustiva por parte da artista, uma procura de identidade, de alma, da morte, não se sabe ao certo, no entanto, o trabalho é bastante profundo e dá-nos a sensação de um corpo em estado de narcose profunda, loucura com os duplos que Francesca cria, como refere Chris Townsend “há algo de infinito sobre seu imaginário: uma infinidade espacial e temporal (...)”⁸ (Townsend, 2006: 7)



Fig. 19
s/título
New York, 1979-80
Francesca Woodman



Fig. 20
s/título, Providence
Rhode Island, 1976
Francesca Woodman



Fig. 21
House #3, Providence,
Rhode Island, 1976
Francesca Woodman

Vários são os artistas que percorrem o espelho, o reflexo ou a sombra em busca de um conhecimento para lá do que a realidade nos mostra todos os dias. A complexidade desta procura faz com que exaustivamente se questione o *eu*, o desconhecido, o mundo tangível. Criar realidades diferentes das que somos confrontados diariamente, transformar-se, deformatar-se, auto-representar-se, fazer-se aparecer e desaparecer como uma potencial morte com retorno. A necessidade de marcar presença neste mundo, o medo do desaparecimento e do esquecimento do

⁸

There is something of the infinite about her imagery: an infinity both spatial and temporal (...)

próprio *eu*, ou do *outro*, são mote para um trabalho extenso e consistente de vários autores.

3. Fotografia Como Objecto de Memória e Retorno do Passado

3.1. Fotografia e Memória

“Não esquecemos,
mas há qualquer coisa de *átono* que se instala em nós”
(Barthes, 2009: 237)

Há desde a Pré-História uma necessidade de prolongar a memória utilizando vários recursos. Quase por toda a parte do mundo o homem primitivo escavou, pintou e gravou nas paredes rochosas dos seus abrigos ou grutas. Marcas de mãos, pinturas de animais alusivos à caça, podemos supor que a utilização das paredes utilizadas nesta época como telas podem levar-nos a uma forma de ritual de memória, o registo da marca das mãos, assim como pinturas das suas vidas quotidianas, neste caso concreto a representação da caça. É notório que nestas pinturas, existe sobretudo a memória de alguns pormenores representados a partir de observação feitas no momento da caça.

As pinturas feitas criavam no caçador a crença de que estes poderiam reproduzir na realidade o que tinham representado nos seus abrigos uma forma de encorajar os caçadores. Podemos fazer uma ligação desta crença à fotografia, quando trazemos connosco na carteira, ou em medalhas penduradas ao pescoço, fotografias de familiares ou amigos, para sentirmos a sua presença perto de nós, Susan Sontag refere:

“a fotografia do amante escondida na carteira de uma mulher casada, o poster de uma estrela de rock por cima da cama de um adolescente, a imagem de um político na lapela de um eleitor, o instantâneo dos filhos de um motorista no seu táxi – todos esses usos talismânicos da fotografia exprimem uma sensibilidade emotiva e implicitamente mágica! São tentativas de alcançar ou possuir outra realidade.” (Sontag, 1986: 25).

Na religião egípcia, tal como André Bazin, no seu ensaio *Ontologia da Imagem Fotográfica*, de 1945, ressalta a prática dos egípcios de embalsamar os faraós. Os corpos destes eram embalsamados e sepultados no interior das pirâmides logo após a sua morte. Os cadáveres eram envolvidos em panos e substâncias, desta forma os egípcios procuravam retardar a decomposição do corpo. Junto do túmulo começou-se a representar a preparação e produção de alimentos e, por vezes, até todas as actividades da vida quotidiana. O túmulo transformou-se num verdadeiro livro de imagens da vida do Egito. Mesmo com oferendas e visitas regulares, os descendentes sabiam que algumas gerações mais tarde, o morto seria provavelmente esquecido.

Havia na civilização egípcia a intenção de preservar intacto o corpo e as fisionomias para a eternidade, a vontade de tornar imortal a nossa memória está tão evidente hoje como há 40.000 a.C. nas pinturas rupestres. Tem havido cada vez mais a necessidade de exorcizar o tempo com medo da ausência, da perda.

Vários artistas e teóricos têm mostrado a pertinência de relacionar a imagem fotográfica com a memória. Ao observarmos uma imagem esta desperta a memória, traz-nos para uma história contada com o auxílio de objectos fotográficos, esta transporta com ela as marcas do tempo. O trabalho do artista Christian Boltanski é em torno do conceito da memória, memória individual e colectiva.

Na série *Monument* (fig.22/23) Boltanski explora os temas da perda e da morte através do prisma da memória. Estas instalações têm como objectivo solenizar pessoas desconhecidas, este apropria-se de imagens perdidas e objectos mundanos.

O trabalho deste artista concentra-se em fotografias vernaculares de crianças como meio para transmitir a transitória da vida e despertar uma consciência colectiva dos mortos, “(...) parecia evocar a fragilidade e o pathos dos esforços privados para preservar a memória (...)”⁹ (DeRoo, 2006: 1), um território entre a verdade e a falsidade, o optimismo e o pessimismo, transporta-nos para um campo de pensamentos mágicos e fantasiados fazendo-nos questionar se a vida pode ou não ser recuperada por objectos e fotografias deixadas para trás.



Fig.22
Christian Boltanski
Monument (Odessa), 1989-2003

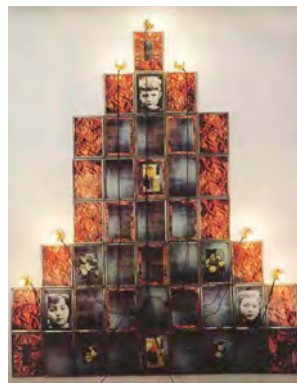


Fig.23
Christian Boltanski
Monument, 1986

⁹ “(...) seemed to evoke the fragility and pathos of private efforts to preserve memories (...)”

Ao contemplar-mos uma imagem tudo nos parece tão verdadeiro, tão real, quase que “um objecto encantado” (Morin, 1997: 52). As fotografias são vistas como um registo da memória, traz-nos de novo sensações e emoções há muito engavetadas.

Enquanto retorno a memórias do passado, a fotografia permite uma viagem no tempo (àquele tempo inscrito na imagem que observamos), se bem que impossível do ponto de vista físico, no entanto, esta viagem torna-se possível no espaço íntimo do indivíduo, na sua consciência e na sua psique. A fotografia abre-nos a porta para este lugar romanesco, reconhecemos o mundo em imagens como próximo, familiar mas ao mesmo tempo estranho, segundo Dubois “o papel da fotografia é conservar o vestígio do passado (...)” (Dubois, 1992: 23). Já Susan Sontag nos chama a atenção para a relação do passado/memória e a fotografia, para a autora o acto de tirar fotografias serve um propósito o de “revelar uma verdade escondida, conservar um passado que desaparece” (Sontag, 1986: 58).

Damos como exemplo o Santo Sudário de Turim (fig. 24), o místico “retrato” de Jesus Cristo transformado em relíquia e exposto na catedral de Turim. Este retrato trata-se de um “negativo” das manchas que tingem o Santo Sudário, este apresenta indícios de ter envolvido o corpo de Jesus após a sua morte por crucificação. O corpo foi então envolto num Sudário – uma peça de linho destinada a envolver cadáveres. Após a ressurreição, esse sudário ficaria abandonado no sepulcro, tendo os discípulos mais devotos recolhido a peça e a conservado como uma preciosa relíquia. A maneira como o sudário envolvia o corpo de Jesus permitiu um desenho de formas extremamente nítidas, pois ao usar um só pano e depois dobrado ao meio, conseguiu-se um registo da parte da frente e de trás do corpo, pode efectivamente ser a primeira fotografia directa conhecida. Fotografia esta que levanta dúvidas ainda nos dias de hoje, a barreira entre a realidade e a ficção, no entanto, a beleza da fotografia está em transformar os acontecimentos num objecto que podemos guardar, cheirar, tocar, recordar, quase como que se de um substituto do real.

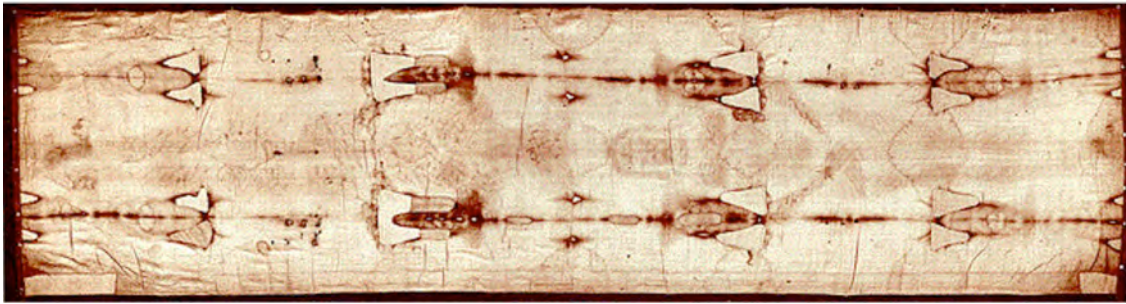


Fig. 24

Imagem de corpo inteiro do Sudário de Turim antes da restauração de 2002.

Podemos referenciar o conto de Michel Tournier “*O Sudário de Verónica*” (1986), em que Verónica faz desaparecer o seu modelo, mas este continua sob a forma de imagem.

Tournier conta a história de uma fotógrafa que obcecada pelo seu modelo lhe tira 22139 fotografias, Hector encontra-se destruído, magro, assistindo ao desaparecimento do seu próprio corpo, tenta libertar-se de Verónica deixando-lhe uma carta:

“(…) vou procurar descansar, quero eu dizer, arranjar um novo rosto e um corpo, depois deste saque a que você me submeteu.” (1986: 23)

No entanto, como assistimos no conto, Verónica volta a encontrar Hector fugido e não desiste de o possuir na sua totalidade, até à *pele*. Esta mergulhava o corpo do seu modelo num banho de revelador e deitava-o sobre um pano de linho, que anteriormente tinha sido transformado em material fotossensível, utilizando assim a fotografia directa para guardar a mais pura memória do corpo de Hector.

Para Verónica, Hector continuava presente na sua obra, em cada pedaço de sudário lá estava o corpo do modelo: “ – *O Hector? Está por aí... por aí. Fiz dele... isto.*” (1986: 30).

A fotografia, ao contrário da pintura, dá-nos a certeza de que algo esteve naquele lugar, esta não é uma simples recordação do que iremos ver, mas um fragmento do real do passado. Bourdieu refere “que a fotografia fixa essa memória: muitas vezes não nos diz nem de quê, nem porque é que nos estamos a rir; mas pelo menos é um testemunho de que nós nos rimos *muito*”¹⁰ (Bourdieu, 2003: 65)

¹⁰ “la fotografía fija ese recuerdo; frecuentemente no dice de qué ni por qué hemos reído; pero al menos es testimonio de que nos hemos reído *mucho*”.

O acontecimento passado, sem princípio nem fim, tem a capacidade de tornar eterno o acontecimento, “uma fotografia não é só uma imagem (no sentido em que a pintura é uma imagem), uma interpretação do real; é também uma marca, um rasto directo do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária.” (Sontag, 1986: 136)

Sempre que recordamos fotografias de parentes e amigos, ausentes ou distantes, estas criam em nós a saudade de um passado vivido, uma certa nostalgia, uma necessidade de voltar a ter fisicamente o que perdemos. Segundo Dubois (1992: 111) Caius Plinius, autor da enciclopédia *Historia Naturalis*, conta-nos a história da filha de um oleiro enamorada por um rapaz. Tendo este de partir para uma longa viagem, na hora da despedida, os dois jovens encontram-se num quarto iluminado pelo fogo, que projecta sobre a parede a sombra de ambos. Para fixar a sombra e contrariar a ausência do rapaz e conservar o que restará da sua presença no momento, a jovem tem a ideia de representar na parede a carvão a silhueta projectada pelo rapaz.

Tal como a marca da sombra no mito, também a fotografia nos dá a possibilidade de prolongar o contacto, manter vivo na nossa memória as pessoas que nos são queridas, os objectos que cheiramos e tocamos, os locais por onde passámos, torna presente o ausente segundo Maria João Baltazar a fotografia dá a “(...) possibilidade de dar voz, reanimando, reflectindo sobre o que não pode ser esquecido” (Baltazar, 2009: 84), já para Dubois a fotografia é uma máquina de memória (Dubois, 1999: 316).

Sendo a fotografia algo que podemos transportar, levar connosco para qualquer lugar, tocar e sentir, a materialidade existente nesta e a sua superfície táctil, faz com que seja um objecto adorado e pessoal faz com que de certa forma e por vários motivos nos identifiquemos com ele, Lacan refere que “(...) a identificação com o objecto está no fundo de toda a relação com este” (Lacan, 1995: 26), já para Batchen a relação próxima e de objecto de rememoração que temos com a fotografia, parte desta ser um objecto que podemos tocar, sentir, tem uma *presença física no mundo*, (...) a fotografia é algo que também pode ter volume, opacidade, tacto e uma presença física no mundo”(Batchen, 2000: 60)¹¹.

¹¹ “the photograph is something that can also have volume, opacity, tactility, and a physical presence in the world”.

Batchen dá-nos o exemplo da consciência da fisicalidade da fotografia com o aparecimento do Daguerreótipo, este era demasiado delicado e instável para ser tocado directamente, sendo coberto por um vidro e em seguida guardados em estojos de couro, por vezes decorados e revestidos a materiais caros como se fossem jóias (Benjamin, 1992: 117). Este objecto único era feito para ser visto enquanto segurado, pois ao desloca-lo nas mãos num ângulo apropriado em direcção à luz, este era simultaneamente negativo e positivo, o facto de visão e tacto estarem juntos numa só experiência sensorial, faz da fotografia algo que se pode descrever com rigor, atenção e afecto, são estas características que dão à fotografia a sua “função memorial”¹² (Batchen, 2000: 60).

Relativamente à fotografia enquanto objecto que se pode tocar, rasgar, beijar e possuir em *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*, Elizabeth Edwards e Janice Hart referem que “a tendência prevalente é que as fotografias sejam apreendidas num acto visual, absorvendo imagem e objecto em simultâneo, no entanto, privilegiando o primeiro”¹³. (Edwards, Hart, 2004: 2)

Ao falar da fotografia da sua mãe, Roland Barthes em *Câmara Clara*, descreve a imagem em termos de composição, conteúdo, mas também recorda fazendo a descrição da materialidade da fotografia, mesmo não conhecendo a imagem podemos imaginar como é o objecto que tantas memórias traz a Barthes:

“A fotografia era muito antiga. Cartonada, com os cantos gastos, de uma sépia pálida, revelava a custo duas crianças de pé, formando grupo, na extremidade de uma pequena ponte de madeira num Jardim de Inverno de tecto de vidro.” (Barthes, 2001: 97)

Já para Susan Sontag, “as fotografias, quando degeneram, perdem brilho, se mancham, quebram ou desbotam ainda conservam uma boa aparência; muitas vezes parecem ainda mais belas” (Sontag, 1986: 78), é neste desgaste que cai a beleza do tempo que nos trouxe a fotografia até às nossas mãos, mas também é neste mesmo tempo que a nossa recordação se vai apagando quando a emulsão fotográfica se desgasta e quando nos apercebemos, já só existe manchas de um vestígio do passado.

É por todo este processo químico que a fotografia passa iniciando-se numa simples folha de papel branca sensível à luz, onde quase que por magia fazemos aparecer a imagem fotográfica. Por este processo de alquímia e pela magia da fixação

¹² “memorial function”

¹³ “The prevailing tendency is that photographs are apprehended in one visual act, absorbing image and object together, yet privileging the former”.

da imagem na folha de papel, no objecto que podemos transporta, que a tomamos muitas vezes pelo ser, ou por uma parte do próprio ser, tratando-a de um modo fetichista como sucede com as fotografias de quem amamos ou de pessoas ausentes.

3.2. Fotografia objecto de Fetiche

“ (...) tudo o que faz dela um objecto único, mágico, participante no ritual de um culto, tudo o que faz dela um objecto de crença mais do que de visão (...)” (Dubois, 1999: 311)

A magia da fotografia, tal como referido no subcapítulo anterior, passa pela sua materialidade, esta pode ser tocada, transportada, manipulada. Em “Retratos de Família”, Drummond de Andrade, descreve no seu poema, o desgaste e a decadência do objecto fotográfico.

“Este retrato de família

está um tanto empoeirado.
Já não se vê no rosto do pai
quanto dinheiro ele ganhou.

Nas mãos dos tios não se percebem
as viagens que ambos fizeram.
A avó ficou lisa, amarela,
sem memórias da monarquia.

Os meninos, como estão mudados.
O rosto de Pedro é tranquilo,
usou os melhores sonhos.
E João não é mais mentiroso.

O jardim tornou-se fantástico.
As flores são placas cinzentas.
E a areia, sob pés extintos,
é um oceano de névoa.

No semicírculo de cadeiras
nota-se certo movimento.
As crianças trocam de lugar,
mas sem barulho: é um retrato.

Vinte anos é um grande tempo.
Modela qualquer imagem.
Se uma figura vai murchando,
outra, sorrindo, se propõe.

Eases estranhos assentados,
meus parentes? Não acredito.
São vistas se divertindo
numa sala que se abre pouco.

(Carlos Drummond de Andrade, 2001)

Ficaram traços da família

perdidos nos jeitos dos corpos.
Bastante para sugerir
que um corpo é cheio de surpresas.

A moldura deste retrato
em vão prende suas personagens.
Estão ali voluntariamente,
saberiam - se preciso - voar.

Poderiam sutílizar-se
no claro-escuro do salão,
ir morar no fundo de móveis
ou no bolso de velhos coletes

A casa tem muitas gavetas
e papéis, escudos compridas.
Quem sabe a malícia das coisas,
quando a matéria se aborrece?

O retrato não me responde,
ele me fita e se contempla
nos meus oleos empoeirados.
E no crystal se multiplicand

Os parentes mortos e vivos.
Já não distingo os que se foram
dos que restaram. Percebo apenas
a estranha ideia de família

viajando através da carne.”

O tacto e a visão são dois sentidos essenciais ao contemplarmos uma imagem, podemos tocar e sentir, dá-nos a oportunidade de voltar a recordar o que não existe mais num simples “(...) rectângulo de papel silencioso (...)”¹⁴ (Metz, 1985: 81) é por esta razão que a fotografia se transforma num objecto de desejo, objecto-fetichado.

A fotografia é uma reflexão sobre o tempo, mais particularmente sobre o passado, isto é, se pensarmos na presença desta e a ausência do que ela representa. É precisamente a tentar reflectir sobre o que o levava a contemplar uma determinada imagem que Barthes nos diz que a importância desta está no seu referente, pois é difícil de se negar que *a coisa esteve lá* (Barthes, 2001: 109) é esta fantástica dupla da *realidade* e de *passado* que a fotografia propõe, aquilo que esta representa *existiu*. É aquilo a que Barthes chamou “*Isto-foi*” (*Idem, ibidem*), Christian Metz em *Photography and Fetish* (1985: 83) refere que a fotografia aponta para a impressão do que foi, mas já não é mais¹⁵, já para Lacan, o que é amado no objecto é aquilo que falta a ele (Lacan, 1995: 153). Este autor refere-se ao objecto mulher, no entanto, podemos relacionar o objecto de Lacan com o nosso objecto fotográfico, na verdade ao observarmos uma fotografia, sentimos falta e amamos aquilo que já não existe, o que não podemos ter mais, o que restou foi um objecto que por meio de raios luminosos incidindo no material sensível nos ofereceu aquela imagem que se tornou num objecto de desejo, segundo Barthes podemos referir uma relação carnal:

“uma espécie de ligação umbilical liga o corpo da coisa fotografada ao meu olhar: a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que eu partilho com aquele ou aquela que foi fotografado.” (Barthes, 2001: 114-115)

Relativamente a esta presença-ausência que a fotografia nos oferece, Sontag por sua vez refere:

“a fotografia ocasiona inevitavelmente um certo paternalismo para com a realidade. O mundo deixa de estar “lá for a” para passar a estar “dentro” das fotografias” (Sontag, 1986: 79)

A fotografia remete-nos para a ausência de um momento, de uma pessoa ou objecto, é presença e ausência em simultâneo, Susan Sontag refere que a fotografia veio permitir o registo do que vai desaparecendo (Sontag, 1986: 24), fazendo desta uma “pseudopresença e um signo de ausência” (Sontag, 1986: 25). Para Barthes a fotografia

¹⁴ “(...) a silent rectangle of paper (...)”

¹⁵ “(...) pointing to the print of what *was*, but no longer *is*.”

tem algo de escandaloso, aquilo que está na fotografia existiu mesmo, é sempre algo espantoso, “a Fotografia espanta-me sempre, com um espanto que perdura e se renova inesgotavelmente” (Barthes, 2001: 116).

Na teoria freudiana, o fetichismo está ligado à sexualidade, Freud trata o fetiche sexual, em que ao descobrir de modo traumático a ausência do pénis da mãe, a criança recusa-se a acreditar que o pénis não existe, apavorando-se com a possibilidade de castração. Este quer acreditar que ninguém é privado de ter pénis, no entanto, o que viu foi a sua mãe sem este órgão, o que gera ansiedade e medo, colocando assim no seu lugar um substituto, o fetiche – a castração.

Metz invoca Freud no seu texto, ao defender que a fotografia e fetiche partilham a mesma condição temporal, ambos “visam substituir uma ausência por uma presença – um objecto, um objecto pequeno(...)” ¹⁶(Metz, 1985: 86). Na fotografia existe esta *troca simbólica* que Lacan refere em “*O Seminário – a relação de objecto*”, pois o objecto fotográfico “é sempre alguma coisa que é tanto ausência quanto presença” (Metz, 1956-1957: 155), o mesmo acontece com o medo da castração na teoria freudiana, algo que esteve ali, mas já não está. Dubois refere-se a esta relação da fotografia com o fetiche como uma “dupla postura” (Dubois, 1999: 314), o ter e não ter, o estar e não estar.

No caso particular da fotografia, esta é um objecto tangível, pode ser tocada, rasgada, beijada, tratamo-la como um facto real, apesar de nos mostrar só um fragmento da realidade e só conseguirmos sentir a ausência de algo que existiu, a fotografia torna-se o único objecto palpável quase com vida própria, a única recordação material e física,

“É essa obsessão, feita de distância na proximidade, de ausência na presença, de imaginário no real que nos faz amar as fotografias e lhes proporciona toda a sua aura: única aparição de um longínquo, por mais próximo que esteja.” (Dubois, 1999: 314)

Podemos salientar algumas das características da fotografia que facilitam a sua relação com o fetiche, uma delas passa pelo seu tamanho, aqui referimo-nos à fotografia privada, normalmente esta é um objecto pequeno, fácil de transportar e guardar nas nossas carteiras, gavetas, molduras e álbuns, mesmo quando impressas em grande, estas tornam-se pequenas por serem tão pessoais. Há que mencionar que o estatuto da fotografia enquanto importância física e material foi alterando com o passar dos anos e

¹⁶ (...) aimed at replacing an absence by a presence – a object, a small object (...)

sobretudo com o aparecimento do digital. A maioria das pessoas passou a fotografar em maior quantidade, mas o objecto em si não existe, a imagem fotográfica passou a fazer parte do *desktop* dos nossos computadores, dos *wallpapers* dos nossos telemóveis, da nossa página pessoal de várias redes sociais. Outra característica é o facto da fotografia ser reconhecida socialmente, faz parte do nosso quotidiano, da nossa vida privada, é algo que mostramos e contemplamos com agrado, “preenchem vazios nas nossas imagens mentais do presente e do passado (...)” (Sontag, 1986: 31).

O facto da fotografia não nos fornecer som nem movimento, é outra das características que podemos abordar, esta dupla ausência confere-lhe “poderes de silêncio e imobilidade”¹⁷ (Metz, 1985: 83), ou seja, existe uma ligação da fotografia à morte, relacionando esta com o fetiche – a castração e o medo. Vários autores e já há algumas décadas assinalam algumas analogias que aproximam a fotografia da morte. Susan Sontag refere alguns pontos de ligação, referindo que “a fotografia é o inventário da mortalidade” (1986: 70). Para Barthes apesar da sociedade se afastar cada vez mais do culto da morte e da sua vivência, a fotografia acolhe-a.

“É o modo como o nosso tempo assume a morte: sob o alibi denegador do terrivelmente vivo, de que o fotógrafo é, de certa forma, o profissional. Porque, historicamente, a fotografia deve ter alguma relação com a “crise da morte” que começa na segunda metade do século XIX; e, pela minha parte preferiria que, em vez de se colocar constantemente o advento da fotografia no seu contexto social e económico, se pusesse também em questão a ligação antropológica da morte e da nova imagem. Porque, numa sociedade, a morte tem de estar em qualquer lado; se ela já não está (ou esta menos) no religioso, deve estar em qualquer outra parte. Talvez nessa imagem que produz a morte, pretendendo conservar a vida. Contemporânea do recuo dos ritos, a fotografia corresponderia talvez à intrusão, na nossa sociedade contemporânea, de uma morte assimbólica, fora da religião, fora do ritual, uma espécie de mergulho brusco na morte literal. A Vida / a Morte: o paradigma reduz-se a um simples disparo, aquele que separa a pose inicial do papel final.

Com a fotografia entramos na *Morte crua*.” (Barthes, 1980: 129-130).

Podemos com isto, relacionar a morte com a paralisação no acto fotográfico. Com a evolução deste medium, as películas têm uma maior sensibilidade, o que faz com que o tempo de espera seja menor e com o aparecimento do digital, a forma como olhamos a fotografia alterou, no entanto, na época do Daguerreótipo, esta analogia da fotografia com a morte estava muito mais presente. Tal como já referido, a sensibilidade era muito baixa, o que dava um longo tempo de exposição e a rigidez a que os

¹⁷ (...) the powers of silence and immobility (...).

retratados eram sujeitos, dava-lhes no final um aspecto macabro, doente e envelhecido. Os retratados, como refere Batchen se queriam parecer vivos e realistas, tinham de se fazer de mortos¹⁸ (Batchen, 2000: 62), já Benjamim comentava que “o rosto humano era envolvido por um silêncio em que repousava o olhar” (Benjamin, 1992: 120).

A fotografia congela uma realidade, ou parte desta, um fluxo temporal em que o retratado só determina o antes e o depois, o tempo que passa até o obturador da máquina fechar, é um tempo oco, tudo fica parado, nada mexe, os olhos não pestanejam, os dedos não mexem, a boca parada, cada músculo parece tão tenso como um último espasmo. Diz-nos Ralph Waldo Emerson citado por Crawford, na primeira parte do livro de carácter técnico *The Keepers of Light*:

Já alguma vez foste Daguerreotypado, Oh homem imortal? E olhaste com todo o vigor a lente da câmara, ou ainda, na direcção do operador, para a chapinha de latão um pouco abaixo dela, para dar à imagem o total benefício dos teus olhos expandidos e brilhantes? E zelaste para não tremer a imagem, mantiveste cada dedo no seu lugar com tal energia que as tuas mãos ficaram tensas como para a luta ou desespero, e na tua vontade de manter a tua cara imóvel, sentiste cada músculo ficar a cada momento mais rígido; e as sobrancelhas contraídas numa expressão tartárica, e os olhos bem fixos, como na loucura, ou na morte? E quando, finalmente, ficas liberto dos teus deveres melancólicos, encontras a cortina desenhada na perfeição, e o casaco perfeito, e as mãos verdadeiras, fechadas para a luta, e a forma da cara e da cabeça? – Mas infelizmente, a expressão total fugiu do rosto e o retrato de uma máscara surge em vez de um homem? Poderias sem a agarrar bem firme suster a corrente de um rio, ou de um pequeno riacho e evitar o seu fluir?”¹⁹ (Emerson *appud* Crawford, 1979: 9).

No campo mitológico há algumas personagens que podemos referenciar quando falamos da paralisação do tempo, o mito de Orfeu aproxima-nos do tema da morte no processo do olhar, faz desaparecer o objecto no momento do olhar, no momento em que é visto, tal como no processo fotográfico em que a imagem cristaliza e permanece eterna no momento da tomada de vista, isto é, do disparo. Orfeu, como refere Dubois é

¹⁸ “(...) if one wanted to look lifelike in the eventual photograph, one first had to pose as if dead.”

¹⁹ “Where you ever daguerreotyped, o imortal man? And did you look with all vigor at the lens of the camera, or rather, by the direction of the operator, at the brasspeg a little below it, to give the picture the full benefit of your expanded and flashing eye? And in your zeal not to blur the image, did you keep every finger in its place with such energy that your hands become clenched as for fight or despair, and in your resolution to keep your face still, did you feel every muscle becoming every moment more rigid; the brows contracted into a Tartarean frown, and the eyes fixed as they are fixed in a fit, in madness, or in death? And when, at last you are relieved of your dismal duties, did you find the curtain drawn perfectly, and the coat perfectly, and the hands true, clenched for combat, and the shape of the face and head? – but, unhappily, the total expression escaped from the face and the portrait of a mask instead of a man? Could you not by grasping it very tight hold the stream of a river, or of a small brook, and prevent it from flowing?”

o mito que neste sentido mais coincide com acto fotográfico “(...) *é no próprio instante em que a fotografia é tirada que o objecto desaparece* (Dubois, 1992: 85).

Recapitulando Ovídio em *Metamorfoses* (2010: 245), Eurídice morta por uma mordedura de serpente ao tentar escapar a uma perseguição, foi procurada por Orfeu, numa tentativa de a resgatar da morte novamente. Com os seus encantos líricos, Orfeu desce aos infernos e pela porta de Ténaro passando por guardiões monstruosos consegue chegar a Hades, deus dos mortos e sua esposa Perséfone, estes encantados com o desespero e agonia na sua lira consentiram o resgate de Eurídice, Orfeu podia levar a sua esposa para o mundo dos vivos novamente. Mas com uma única condição, não olhar para trás, onde se encontrava Eurídice até ambos saírem dos vales do Averno e voltarem a ver a luz, ou então tudo ficaria sem efeito. Orfeu angustiado pela dúvida e radiante com a conquista, voltou-se para trás e olhou para a sua apaixonada. Ainda a conseguiu vislumbrar, mas só ouviu de muito longe um adeus, ao ser olhada, Eurídice tornou-se novamente um fantasma, morrendo pela segunda vez, perdendo-a Orfeu para sempre. Da mesma forma, nos diz Dubois (1992: 85) que toda a fotografia, a partir do momento em que é tirada, reenvia para sempre o seu objecto para o reino das trevas. Este mito transmite o perigo pelo olhar, tal analogia a fotografia dá-se ao facto de ainda hoje em algumas culturas esta ser associada ao roubo da alma. É perante as fotografias de família ou de amigos próximos já perdidos que ansiamos que a “alma” seja salva e a imagem fotográfica, a única recordação física semelhante ao real seja guardada e conservada no mais íntimo de nós.

3.3. Fotografia de Família

“Daí o encanto das fotografias de álbuns. Essas sombras cinzentas ou sépias, fantasmagóricas, quase ilegíveis, que deixam de ser os tradicionais retratos de família para constituírem a inquietante presença de vidas fixadas no seu tempo (...)” (André Bazin, *Ontologia da Imagem Fotográfica*, 1945 in *Fotografia(s)*, Margarida de Medeiros, 2008: 260)

Foi no século XX, que a fotografia amadora se tornou cada vez mais popular, quando o fotógrafo passa a ser, geralmente um membro da família, o pai, o avô ou o tio, principalmente em ambientes urbanos, nasce uma nova estética da fotografia, acrescido de valores relacionados com a afectividade. A fotografia depois da sua democratização, permitiu que quase todas as pessoas de várias classes sociais, tivessem acesso a este nova forma de representação, dando a possibilidade de se tornar em “objecto” (Barthes, 1989: 14), objectos de relíquia, de posse, a possibilidade de pertencer a um grupo de imagens que fixam momentos de uma família.

Cada família possui o seu lote de recordações, objectos e fotografias que a ligam aos seus antepassados e à sua lembrança. Retratos de ausentes, filhos e netos, fotografias de aniversários e casamentos, são marcas na vida familiar. Temos as fotografias colocadas em molduras em cima de mesas, penduradas nas paredes, dispostas numa espécie de altar, são “objecto de culto, nas capelas interiores do sonho e do desejo(...)” (Morin, 1997: 52).

Distribuídas, trocadas entre os membros da família, as fotografias tornam-se um ritual familiar, são contempladas, comentadas, a família reúne-se à volta do álbum e das fotografias que com o tempo se foram soltando do mesmo e vão contando histórias por cada página folheada ou fotografia trocada, este ritual pode ser considerado uma altura importante para a “(...)inserção dos novos membros, para o fortalecimento da memória de grupo” (Segalen, Zonabend, 1999: 128).

Seguindo a ideia de ritual atrás referida, a recolha da memória familiar é em si um ritual, seguindo-se de outros de forma inconsciente como ver o álbum de família, mostrar a fotografia que se encontra na moldura, contemplar um ente querido, como refere Roland Barthes:

“Uma fotografia está sempre na origem deste gesto: ela diz: *isto, é isto, é assim!* Mas não diz mais nada (...). Mostrem as vossas fotos a qualquer pessoa; ela mostrará também as suas: “Olhe, aqui está o meu irmão; ali sou eu quando era pequeno”, etc. a Fotografia nunca é mais do que um canto alternado de ‘Olhe’, ‘Veja’, ‘Aqui está’; ela aponta com o dedo um certo frente-a-frente, e não se pode sair desta pura linguagem deíctica (...)” (Barthes, 2001:17-18)

O êxito da fotografia, a sua popularização, explica-se, entre outras características, pelo facto de esta permitir preservar a memória e a solenização dos rituais de passagem que assinalam a vida do grupo familiar. Regressar ao passado por meio da visualização de fotografias pode ser uma experiência que dá à família um certo “prazer” ou uma forma de conforto, mas sempre envolta em nostalgia. A fotografia assume o papel de produção de imagens da vida íntima e familiar, os retratos guardados nos álbuns, permitem fabricar a memória histórica da família. No entanto, ao caminharmos pelo álbum de família estamos-nos a apropriar da história da família, fragmentos de instantes pelo qual a família viveu.

Há algo espantoso quando olhamos para as nossas fotografias de família, não é tanto a ansiedade social, mas um sentimento ou emoção em relação a quem nelas vemos. São as pessoas, ou as coisas de que gostamos, raramente são captados momentos de infortúnio, só situações alegres e felizes, como os casamentos, baptizados e aniversários são registados. Trata-se de um olhar afectivo, carregado de emoção e quase sempre acrescido de saudade e só a família o vê, só a família o sente, o espectador externo está privado de o fazer.

Ao observarmos um retrato de um desconhecido, não temos sentimento de pertença ou afectivo ao observa-lo, a relação passa a ser de mera observação de detalhes estéticos, como as vestes, os adereços e até a época em que a fotografia foi tirada. No entanto, a fotografia de um parente ausente, seja por morte ou afastamento, esta será observada com uma carga afectiva elevada e num contexto que só nós conseguimos descodificar. A observação passa para lá de uma simples avaliação temporal ou estética da imagem, aquela imagem trará consigo o peso de uma história por nós conhecida, ou por um familiar mais antigo que a contará.

Experiências vividas pela nossa família ou narradas, o cheiro que identificamos no retratado ou no lugar onde a imagem foi captada, as vozes, por todos estes momentos afectivos que a fotografia nos oferece, é que lhe concede as características dos objectos únicos. (Sontag, 1986: 137)



Fig. 25
Adaúfe, Amares, 1946
Fotografo anónimo



Fig. 26
Miranda do Douro, 1961
Fotografo anónimo



Fig.27
Quinta do Panascal, 1963
Fotografo anónimo

Tudo o que à partida já não conseguimos voltar a ter, nem a experienciar encontra-se numa imagem, preenchendo espaços vazios da memória que só nós sentimos. Roland Barthes, descreve este sentimento de pertença e nostalgia que a fotografia pode trazer consigo e que é uma experiência privada quando fala na fotografia da sua mãe em criança, que este descobre pouco tempo depois desta ter falecido.

“Não posso mostrar a Foto do Jardim de Inverno. Ela só existe para mim. Para vós, não seria mais do que uma foto indiferente, uma das mil manifestações do “qualquer”. Ela não pode constituir em nada o objecto visível de uma ciência; não pode criar uma objectividade, no sentido positivo do termo. Quando muito interessaria ao vosso *studium*: época, vestuário, fotogenia; mas nela não há para vós qualquer ferida”. (Barthes, 2001: 105)

Este afastamento afectivo por parte do espectador que Barthes sublinha relativamente à foto do Jardim de Inverno, faz com que esta nunca tenha sido publicada, ela existe nas palavras e descrições de Barthes na *Câmara Clara*, mas nunca ninguém a viu.

O desgosto causado pela morte da sua mãe, o encontro com a imagem desta em criança, faz com que se torne um objecto sagrado, ao qual ninguém tem acesso. Para nós seria só uma imagem de uma criança, despida de paixão, de saudade e memória, para Barthes é cheia de dor, uma ferida aberta que só ele consegue sentir e vivenciar. Por outro lado, o confronto com as fotografias é também algo doloroso, se temos a certeza que as queremos perto de nós, muitas vezes também não as conseguimos confrontar, tocam-nos, fazem-nos ter lembranças que nem sempre somos capazes de encarar, num livro que Barthes escreveu logo após a morte da sua mãe *Diário de luto*, no dia 29 de Dezembro de 1978, o autor escreve:

“Depois de receber ontem a fotografia que tinha mandado reproduzir da *mam*, em menina no Jardim de Inverno de Chennevières, tento pô-la à minha frente, na minha mesa de trabalho. Mas é demais, torna-se-me intolerável, dói-me demasiado. Esta imagem entra em conflito com todos os pequenos combates vãos, sem nobreza, da minha vida. A imagem é realmente uma medida, um juiz (compreendo agora como pode uma fotografia ser santificada, guiar - não é a identidade que é lembrada, é, nesta *identidade*, uma expressão rara, uma “virtude”). (Barthes, 2009: 230)

A fotografia traz algo de misterioso quando nos permite voltar atrás no tempo, reviver o passado e quando pensamos na ausência da fotografia de alguém que nos foi querido, isso torna-se uma falta essencial, até um problema. Pensamos que não há nada que fique depois da morte, do rosto, do corpo, da presença... nenhum documento sobre a alegria, o brilho nos olhos...

“Para a minha mãe, a fotografia de um filho pequeno era sagrada. Para se voltar a ver um filho quando era pequeno, passava-se pela fotografia. Continua-se a fazer isso. É misterioso.” (Duras, 1987: 102)

A fotografia passa a ser para a família um bem precioso, encontra-se presente, de forma bastante acentuada, nas vivências quotidianas, constituindo um instrumento central de experiências e, sobretudo, de registo de recordações, de momentos felizes e marcantes. Por intermédio das fotografias Susan Sontag diz que “cada família constrói através da fotografia, uma crónica de si mesma, uma série portátil de imagens que testemunha a sua coesão”, para esta autora pouca importância tem o que se fotografa, “(...)o que importa é que as fotografias sejam tiradas e conservadas com carinho”. (Sontag, 1986: 18)

A fotografia é indiscutivelmente um recuo no tempo, assumimo-la como um passado e este passado torna-se parte integral do processo da família fazendo a sua própria história. As fotografias de família despertam a atenção dos membros nela retratados, todos gostam de admirar as imagens dos seus entes mais queridos, desta forma cria-se uma relação da família com a fotografia impossível de afastamento, temos a necessidade de a possuir, de ser nossa, de estar nos nossos álbuns, nas nossas gavetas ou em molduras, de tal forma que nem sempre nos conseguimos despedir delas de maneira saudável quando alguém nos pede uma fotografia de um ente querido, temos receio de emprestar e nunca mais poder tê-la de volta, possui-la.

Na verdade a fotografia representa a prova ou o testemunho da existência da pessoa, de lugares ou de paisagens. Numa entrevista²⁰, Geoffrey Batchen defende que a História da Fotografia não devia ser só dos grandes mestres, devendo contemplar também a fotografia vernacular: as fotografias caseiras e familiares, uma vez que essas imagens, "condensam alguns dos nossos valores mais preciosos: as nossas noções de identidade e de relação com os outros". (Gomes, 2008)

Desde o início do século XX que a imagem adquiriu uma importância no contexto social. Através da simplificação técnica, a fotografia tornou-se uma prática comum, de tal forma que Pierre Bourdieu a chamou de *Un Arte Medio*, este interessou-se pela análise dos usos sociais da fotografia. Esta cumpre "funções sociais específicas" nomeadamente "celebrar" e "eternizar" determinados acontecimentos de relevo social, assim com cerimónias, casamentos, nascimentos, baptizados.

Segundo Bourdieu a fotografia converteu-se também num dos meios privilegiados para assegurar a integração social do grupo e da família, onde a sua prática se transforma num rito, cuja expressão mais comum são as imagens tiradas em grupo e/ou férias. Neste sentido, o autor afirma:

"precisamente porque a fotografia de família é um rito de culto doméstico, em que a família é ao mesmo tempo sujeito e objecto, a necessidade de fotografias e a necessidade de fotografar sente-se mais vivamente quando o grupo está mais integrado, quando atravessa o seu momento de maior integração."²¹ (Bourdieu, 2003: 57)

Ver fotografias de família, não é considerado um acto solitário, fazemo-lo acompanhados, a maioria das vezes por outros membros da família, queremos explicações concretas dos "personagens" que fazem parte da nossa história de família e que para nós são desconhecidos, a visualização de fotografias passa a ser uma contemplação colectiva²² (Bourdieu, 2003: 65).

A saudade, as gargalhadas, as lágrimas, todos os sentimentos que as fotografias nos fazem sentir ao contemplá-las é um ritual para que a família tome consciência de si própria "deixar-se fotografar, é aceitar o testemunho da sua própria

²⁰ Entrevista à revista P2, *Público* de Junho de 2008.

²¹ "Precisamente porque la fotografía de familia es un rito del culto doméstico, en el que la familia es a la vez sujeto y objeto, la necesidad de fotografías y la necesidad de fotografiar se sienten más vivamente cuando el grupo está más integrado, cuando atraviesa por su momento de mayor integración.

²² contemplación colectiva

presença(...)”²³(Bourdieu, 2003: 61), presença esta que mais tarde será mote de apresentações e histórias para as próximas gerações. No entanto, o processo de estruturação e reestruturação do álbum de família revela o avanço e retrocesso da história da família, entre o precioso objecto e a efemeridade do mesmo. O que se constrói numa geração, a outra pode apagar e a seguinte voltar a resgatar, como se de uma fonte arqueológica de tratasse.

Algumas pessoas lidam bem com a ausência das imagens de família, descartam-nas, rasgam-nas, doam a arquivos ou simplesmente vendem, para outras este acto é impensável mantendo a história e o objecto precioso longe da efemeridade do momento de visualizar o seu álbum de família.

Em 2008, foi apresentada no Musée d’Art Moderne et Contemporain de Strasbourg em França, a exposição *Instants Anonymes*, comissariada por Sylvian Morand. Esta exposição consistiu num amearhar de fotografias coladas em álbuns, guardadas em caixas, ou espalhadas por feiras da ladra. Reuniu oitocentas fotografias privadas, de colecionadores e amadores que captavam os mais simples momentos da suas vidas intimas. Estas não estavam identificadas com autor, data ou local, dando ao espectador liberdade para construir a sua própria narrativa, ou construir o seu próprio álbum de família. Imagens rejeitadas, formaram assim um grande álbum de família de pessoas anónimas.



Fig.28
Exposição Instants Anonymes
Musée d’art moderne de Strasbourg, 2008



Fig. 29
Exposição Instants Anonymes
Musée d’art moderne de Strasbourg, 2008

²³ “Dejarse fotografiar, es aceptar que el testimonio de la propia presencia (...)”

Os álbuns de família hoje em dia, são certamente álbuns alargados a uma extensa e nova família. Estes objectos a que nos referimos, deixaram de existir, o que temos são fotografias de família soltas em gavetas, caixas, ou então na memória de um computador e um dia mais tarde quando vier a saudade, ou algum familiar ou amigo se ausentar, então voltamos atrás no tempo e vagueamos pelas fotografias colocadas no computador, não há o cheiro, não há o toque, mas fica igualmente a lembrança e a saudade visual.

São hoje muitos os fotógrafos contemporâneos que com um ou outro trabalho, dão a conhecer o seu álbum de família de uma forma artística, no entanto, muito pessoal. Deixaremos aqui algumas referências de artistas que fotografaram sua família para realizar o seu trabalho autoral, talvez a necessidade de prolongar a imagem da mãe ou do pai no tempo, ou de registar momentos íntimos que não voltarão mais.

Father Portraits (1969 - 1973) - Richard Avedon, este tem uma série de retratos que fez do seu pai, durante sete anos, acompanhando a progressão do seu cancro, ilustra bastante bem esta necessidade de captar, nos meandros de um rosto, os efeitos da doença e os sinais da aproximação da morte.



Fig. 30
#1 Jacob Israel Avedon
Sarasota, Florida
6 de Outubro, 1969
Richard Avedon



#3 Jacob Israel Avedon
Sarasota, Florida
15 de Maio, 1971
Richard Avedon

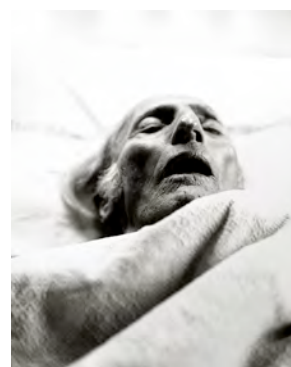


Fig. 3 B 2
#9 Jacob Israel Avedon
Sarasota, Florida
19 de Setembro, 1972
Richard Avedon

Days with my father (2006 – 2009) - Philip Toledano, depois da morte da mãe, retratou o seu pai durante 3 anos. O pai de Toledano não tinha memória a curto prazo, depois da morte da esposa, este passava o tempo a perguntar por ela, pois não se lembrava de a ter visto no hospital nem de se deslocar ao funeral. Philip Toledano quis retratar os dias do pai depois da ausência da mãe, uma espécie de conforto também para o artista.

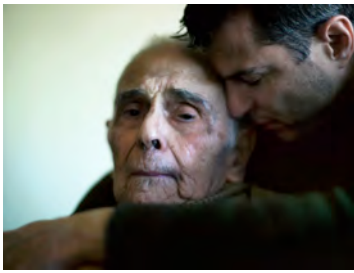


Fig. 33
#6 *Days with my father*
Philip Toledano 2006 – 2009



Fig. 34
#15 *Days with my father*
Philip Toledano 2006 – 2009



Fig. 35
#29 *Days with my father*
Philip Toledano 2006 - 2009

Family Pictures (1984 - 1991) - Sally Man, A fotógrafa desenvolveu um trabalho de uma beleza extrema sobre os instantes com a sua família. O trabalho desta fotógrafa gira em volta dos seus três filhos, apresenta imagens da vivência das crianças a brincar, ou quando por motivos variados se magoam, esta fotógrafa a nudez das crianças, a pose destas em cenário de adultos, nariz a sangrar, camas desfeitas. Do uso que a artista fez dos seus filhos esta foi muito criticada pelos direitos da defesa das crianças.



Fig. 36
Da série *Family Pictures*
1984 – 1991



Fig. 37
Da série *Family Pictures*
1984 – 1991



Fig. 38
Da série *Family Pictures*
1984 - 1991

A vontade de fixar para a posteridade a imagem de um ente querido é um dos assuntos centrais da arte fotográfica, vários foram os artistas que retrataram membros da família na vida e na morte. São variados os motivos que levam estes três artistas a fotografar a sua família, sem estarem preocupados em mostrar a identidade da mesma, tudo é explícito e simples, toca os sentimentos e a perspectiva de uma futura recordação.

4. Fotografia Identitária

“ (...) a Fotografia começou, historicamente, como uma arte da Pessoa: da sua identidade, do seu estado civil, daquilo a que se poderia chamar, em todas as acepções da expressão, o *quanto-a-si* do corpo.” (Barthes, 2001: 112)

Depois da invenção da fotografia, a polícia tinha em sua posse colecções de fotografias de condenados e suspeitos, no entanto, não existia um arquivo nem uma forma de organização para se poder pesquisar os indivíduos. As fotografias estavam amontoadas, sem identificação alguma, desta forma era impossível resgatar um condenado pela sua imagem fotográfica.

Em 1882, Alphonse Bertillon²⁴ investigador oficial da policia francesa inventou um método em que a medição detalhada combinado com a fotografia de perfil dos suspeitos e registando toda a informação em cartões, seria uma forma organizada de arquivos . O método de Bertillon, foi baseado em cinco medidas, que este achava importante para poder distinguir as pessoas e seria algo que as caracterizava. Era então medido o comprimento da cabeça, a largura da cabeça, comprimento do dedo médio, o comprimento do pé esquerdo e o comprimento do cotovelo até ao dedo maior. Os suspeitos e/ou condenados, era identificados pelas medidas da cabeça, do corpo, a forma das orelhas, sobrancelhas, boca e olhos. Todos os sinais, tatuagens e características de personalidade ficavam registados, faziam parte da identificação do individuo. Estes eram inscritos em cartões, onde estava descrito as medidas e outras características, ao qual era acrescentado um retrato fotográfico frontal e outro de perfil. Os cartões eram catalogados e arquivados, de forma a serem facilmente encontrados quando a situação assim o exigisse.

No inicio do século XX, este método foi substituído pelas impressões digitais juntamente com a fotografia que se manteve. Esta técnica não era muito viável, vários indivíduos eram medidos várias vezes seguidas e as suas medidas alteravam constantemente, também com o avançar da idade as medidas iam mudando, também todo o material tinha de estar calibrado e todo o processo afinado, era trabalhoso e

²⁴ Rafter, N. (2009). *The Origins of Criminology: A Reader*. NY, A GlassHouse Book.

necessitava de muita manutenção. O objectivo deste tipo de trabalho, seria o reconhecer no presente e no futuro o suspeito, sem que os registos sofressem grandes alterações.

As fotografias eram feitas simplesmente para as pessoas serem reconhecidas, as poses escolhidas são, um perfil perfeito, uma vez que dá uma espécie de corte transversal ao rosto, em seguida visão frontal, uma vez que é mais simples identifica alguém pelo rosto e pela expressão facial, assim como pela pose da cabeça. A distância da cadeira onde a pessoa está sentada até à câmara é sempre a mesma, houve situações em que o suporte da câmara estava aparafusado ao chão, havendo assim um ajustamento perfeito.

Mesmo nos dias de hoje e não há muito tempo que deixou de ser usado o Bilhete de Identidade, este também continha uma fotografia frontal com luz directa e fundo neutro e a impressão digital do indicador direito.



Fig. 39
Instruções sinalética
Alphonse Bertillon
Chicago National
Library of Medicine
1896



Fig. 40
Albany County Jail usa
o sistema de Bertillon
1882 – 1917



Fig. 41
Sistema de Arquivo de Bertillon
The National Gallery of Canada, Ottawa

Temos há cerca de 90 anos, a fotografia *tipo-passe*, esta foi a primeira forma de fotografia como identificação puramente pessoal. O único propósito, era o de representar objectivamente um rosto, não interessava as vestes, o penteado e ou a maquilhagem, era importante que a fotografia desse a semelhança do rosto para sua identificação. Nada mais na fotografia interessa, a fotografia *tipo-passe* seguia um padrão de tamanho, forma, fundo e expressão facial. O tamanho era pequeno, o equivalente a um 3,5x5 cm, forma rectangular, fundo neutro, luz frontal e ausência de expressão, os sorrisos não são permitidos.

As fotografias eram naturalmente agrafadas, coladas e carimbadas juntamente com o documento de identificação, no entanto, o objecto na sua íntegra é transformado num objecto com presença física, um objecto bonito por excelência.

Esta ideia de beleza e presença física na fotografia *tipo-passe* desapareceu, já não existe a fotografia colada ou agrafada no documento, rasgava-se, sentia-se e cheirava-se o papel fotográfico como refere Ranciére “a textura da fotografia tem a marca de um tempo passado” (Ranciére, 2010: 167), hoje em dia a fotografia é tirada no momento e impressa directamente sobre um pedaço de plástico rígido e um microchip inserido, trata-se quase de um mini computador onde transportamos a nossa identidade.

Foi feita em 1889, a primeira tentativa de cabine de fotografias *tipo-passe* instantâneas, no entanto, não foi bem sucedida. Nos anos 20 foi patenteada a photomaton por Anatol Josepho²⁵, em uso até aos dias de uso, a partir dessa data, foram impressas milhões de tiras fotográficas, o uso frequente por parte dos soldados da Segunda Guerra Mundial era notável, era uma forma de oferecer a sua imagem aos seus familiares. A fotografia instantânea tornou-se uma novidade, mais acessível no preço e não havia a necessidade de ir ao fotógrafo e esperar, no entanto, no início as filas era intermináveis.

As cabines são locais de privacidade ao querer-mos o nosso próprio retrato de uma forma rápida sem termos de estar perante o olhar do fotógrafo e a presença marcada da câmara fotográfica, atrás das cortinas que se encontram à entrada da cabine, podemos ser nós próprios, é ausente o acto fotográfico. Podemos estar sérios, se houver a necessidade de usar a fotografia para um documento, podemos sorrir, fazer caretas, é nos permitido criar várias personagens de nós mesmos. Photomaton permite uma fita de imagens sequenciais, podemos criar narrativas à volta das imagens, torna-se quase que cinematográfico.

As máquinas photomaton, não só eram o delírio do povo, como fez as graças dos surrealistas, primeiros a explorar o retrato instantâneo, vários artistas se seguiram.

\

²⁵ *Popular Science Monthly*, 1927: 47

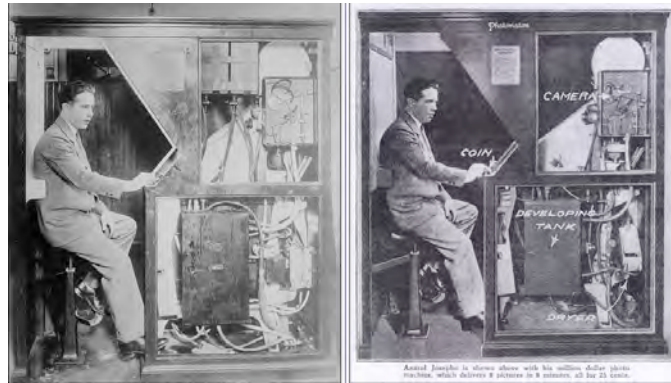


Fig. 42

Anatol Josepho é mostrado acima com a sua máquina de fotografias, que oferece 8 fotografias em 8 minutos, por 28 centavos

Modern Mechanics and Inventions (November 1928)

Esteve patente a exposição *Derrière le rideau - L'Esthétique Photomaton*, no Musée de l'Élysée – Lausanne em 2012, a exposição reuniu 600 obras de 60 artistas, aqui se pode verificar a exploração artística a que estas máquinas foram sujeitas. Esta exposição onde participaram artistas como Cindy Sherman, André Breton, Richard Avedon, Thomas Ruff, Joachim Schmid, Raymond Queneau, Arnulf Rainer Andy Warhol, Jacques-Henri Lartigue, entre tantos outros, levanta questões como identidade, construção, retratos, automatismo, colecionismo.



Fig. 43
Raymond Queneau
Photomaton, 1928



Fig. 44
Cindy Sherman
s/título, 1975



Fig. 45
Alain Baczynsky
*Regardez, il va peut-être se
passer quelque chose*
1979-1981

Uma das ideias características e essenciais da fotografia é o seu corte espacial, a sua capacidade de tirar um fragmento da realidade. No entanto, sabemos que este fragmento que a fotografia nos oferece, não é a realidade, este é só uma imagem da imagem, a

cópia do seu referente, ou seja, de algo ou alguém que esteve ali. Mas quando falamos do retrato de um familiar ou alguém que nos é querido, não importa se a imagem é só a semelhança da pessoa, ou a imagem da imagem, interessa que está lá fixada na folha de papel, como se de um duplo se tratasse.

A forma como encaramos as fotografias que têm um valor sentimental é quase que uma obsessão de pertença, não queremos perder, nem dar, medo do desaparecimento do objecto que será a única “peça” física que restará depois da morte. As fotografias *tipo-passe*, não foram pensadas para fazer história, foram pensadas com o propósito da identificação, rostos sem sorrisos, rostos sem expressões num ambiente parado e neutro, no entanto, são estas as fotografias que muitas pessoas guardam nas suas carteiras, são estas as fotografias que mostram a nossa identidade e guardamos como se fossem relíquias quando alguém querido nos oferece. Este tipo de fotografia não tem mais nada, a não ser o principal atributo da identidade – o rosto.

Estas fotografias transmitem-nos emoções, sentimentos, fazemos delas um objecto real e indestrutível, temos a noção que se esta fotografia deixar de existir não restará mais nada de físico que nos traga à lembrança a pessoa desaparecida, resta-nos a lembrança mental, como refere Sontag “o fascínio que a fotografia exerce é uma lembrança da morte, mas também um convite ao sentimentalismo” (Sontag, 1986: 70).

Com o passar de muitos anos, percebemos que a imagem que capta o tempo passado e nos traz de volta tantas recordações, acaba essa mesma imagem por ir desaparecendo com esse mesmo tempo. As fotografias vão perdendo a cor, vão criando rasgos, a emulsão deteriora-se, o papel fotográfico vai amarelecendo, tudo características normais de fotografias feitas no século XX que se vão desvanecendo e desaparecendo com o tempo. Susan Sontag, acerca da deterioração da imagem, diz-nos que as imagens ficam ainda mais belas por se perceber a passagem do tempo:

“as fotografias, quando degeneram, perdem brilho, se mancham, quebram ou desbotam anda conservam uma boa aparência muitas vezes parecem ainda mais belas.” (Sontag, 1986: 78)

É um facto de que todas as imagens antigas e gastas nos chamam à atenção, pela sua beleza enquanto objecto que estamos a contemplar, mas se a contemplação passa para lá da materialidade do objecto, como o que está representado no papel fotográfico, aí o nosso discurso e sentimento é alterado pelo medo da perda. Este medo, está associado ao medo da morte, como referido no capítulo 3, vemos no desaparecimento

da imagem a morte, restos que desaparecem como a terra que faz desaparecer o falecido ou o fogo que o transforma em cinzas, passa a haver uma dupla morte, morte do referente e morte da representação do referente. Acreditamos sempre que ao termos em nossa posse a fotografia que guardamos com tanto carinho, esta fixa e congela no tempo a pessoa que queremos recordar, mas por meio de processos químicos, esta é uma falsa realidade. Fotografias expostas à luz solar, em salas com muita humidade, contacto directo com vidros e água, entram num processo de deterioração visível.

As marcas do tempo são uma constante na fotografia, por um lado, quando olhamos para uma fotografia de quando somos jovens e contemplamos a nossa imagem no espelho, aí é nítido a passagem do tempo nos nossos rostos, por outro lado as marcas do tempo “impressas” no objecto fotográfico. Em ambas as situações somos confrontados com a percepção do quão frágeis e vulneráveis somos perante a passagem do tempo, sobre a fotografia e a morte, Susan Sontag diz-nos que:

“a fotografia afirma a inocência, a vulnerabilidade das vidas que se dirigem para a sua própria destruição, e essa ligação entre a fotografia e a morte assola todas as fotografias de pessoas.” (Sontag, 1986: 70)

As fotografias *tipo-passe* que todos colecionamos de amigos e familiares, são também escolhidas não só para andarem connosco nas nossas carteiras, ou em pendentes ao pescoço, mas para colocar nas campas para identificação do morto, juntamente com o nome, data de nascimento e falecimento. São de tamanho pequeno e qualquer pessoa consegue reconhecer o morto pelo seu retrato frontal. A fotografia é um dos métodos apaziguadores em relação à morte.

4.1. *Anacronismo Visual*

“(...) estes efeitos de ocultação e apagamento, não sendo deliberados, são puros produtos do acaso, ou marcas do tempo que corrompem certas zonas de *cliché*, dissolvem, comem, corroem a partir do interior, em estranhas eflorescências químicas, os traços de um rosto (...)” (Dubois, 1992: 199)

Anacronismo Visual é uma obra fotográfica onde serão apresentadas imagens *tipo-passe* desgastadas pelo tempo, fragmentos do que restou daquilo que um dia foi utilizado para a identificação destas pessoas. As fotografias de identificação não foram pensadas para serem obras artísticas, com conceitos elaborados ou para estarem expostas numa galeria, foram simplesmente inventadas para identificarem o indivíduo o mais próximo da realidade possível, o seu destino seria um arquivo ou um cartão de identificação. As imagens foram tocadas e vistas vezes sem conta, mas sempre da mesma forma, a fotografia que o avô tirou quando foi fazer o seu bilhete de identidade, ou a fotografia da tia para a inscrição na escola, a imagem é tomada como a identificação de alguém.

A obra partiu de uma fotografia *tipo-passe* da minha avó tirada em meados de 1947, esta encontrava-se à cerca de 60 anos dentro da mala que a minha avó usou no seu casamento. Há cerca de 2 anos atrás, a mala foi-me oferecida e numa das bolsas internas da mala, lá estava uma fotografia bem pequena, o retrato da minha avó estava a desaparecer, a imagem encontrava-se com buracos, roída, amarelecida, aquela já não era a minha avó, nem a imagem desta, era uma fotografia que se podia multiplicar em várias imagens novas, já não servia para identificação.

Quando olhei o retrato percebi que tinha nas mãos um objecto belo e muito interessante, no entanto, senti uma sensação ambígua de perda, neste caso a minha avó ainda permanece viva, mas a fotografia foi-se alterando com o passar dos anos, ficou desfigurada e a identidade perdida, fui assombrada por uma morte que ainda não aconteceu, a sensação de que estou perante uma anónima conhecida. Como refere San Payo da obra de Balzac:

“o quadro que o pintor pinta, no texto de Balzac, não pode acabar porque coincide com a própria vida e, como na vida, é a mudança que vai sendo registada, imprimindo as suas marcas. Com o registo da passagem do tempo, associada à oxidação e ao

envelhecimento, no quadro espelha-se também a consciência da morte e os sonhos da imortalidade.” (Manuel San Payo *in A obra- prima desconhecida*, 2002: 16)

Um dos problemas no início do aparecimento da fotografia, foi a estabilização e fixação da imagem fotográfica. A sensibilidade da prata à luz já tinha sido confirmado o seu sucesso, mas a fixação da imagem levantou grandes problemas, a imagem continuava a alterar-se de forma drástica quando esta era exposta à luz

Os acidentes e marcas do tempo levaram algum tempo a fazerem parte do trabalho artístico, a maior parte das fotografias mal sucedidas iam para o lixo, só no início do século XX é que o assumir a inscrição do tempo, ou os erros técnicos passou a fazer parte do trabalho dos artistas. Damos como exemplo dois trabalhos do artista plástico José Luís Neto, que vão ao encontro da fotografia identitária, assim como da passagem do tempo no objecto fotográfico. Começamos pelo trabalho 22474 que foi o vencedor do prémio BES PHOTO em 2005, o artista depois de ter encontrado no Arquivo Municipal de Lisboa uma imagem de Joshua Benoliel²⁶, tirada em Fevereiro de 1913, durante a cerimónia de abolição do capuz na penitenciária de Lisboa, tirada para o jornal *O Século*. Esta imagem marca o fim da obrigatoriedade do uso do capuz, o uso deste era obrigatório para que os reclusos não se pudessem ver. José Luís Neto, parte do negativo original em formato 9x12 para a execução dos retratos. Este amplia e isola cada rosto escondido por trás do capuz, o resultado foram imagens muito granuladas e uma mancha de gradação de cinzentos, brancos e pretos onde de alguma forma nos mostra os rostos escondidos, quase que uma timidez intrigante.

²⁶ Joshua Benoliel um jornalista e fotógrafo de Portugal do início do século XX, trabalhou para o jornal *O Século* e várias revistas portuguesas.

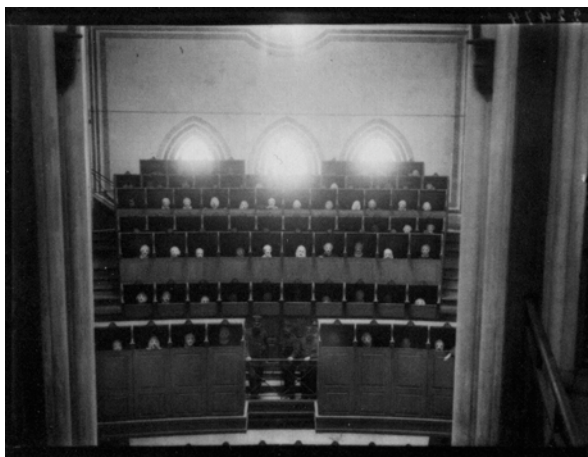


Fig. 46
 Joshua Benoliel
 22474, negativo de gelatina em vidro, 8,9x11,8cm
 Penitenciária de Lisboa, 5 de Fevereiro de 1913
 Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa

As imagens resultam numa reflexão sobre a identidade, a perda do *Eu* quando colocado o capuz. Ao passarem nos corredores e confrontando-se uns aos outros todos com um capuz que lhes tirava qualquer marca ou expressão do rosto, estes viam a imagem de si próprios, como que se de um espelho se tratasse.

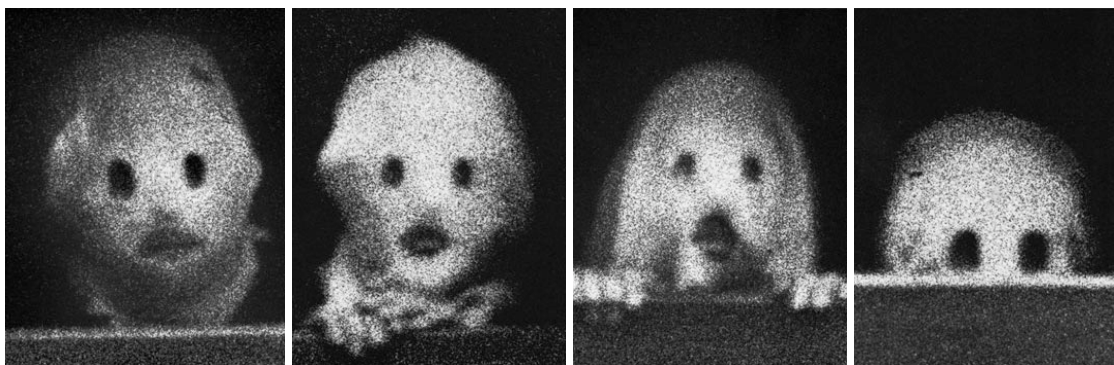


Fig. 47
 José Luís Neto, 2000
 Da série "22474"

Outro trabalho do artista a referenciar, *JULY 1984*, este acerca da materialidade da fotografia e as marcas do tempo, que ao danificar o objecto fotográfico retira a identidade dos fotografados, criando-se uma mancha plástica.

Estas imagens surgiram de uma oferta feita ao artista, era um molho de fotografias de família todas coladas umas às outras, mantiveram-se assim durante anos, tendo em conta que o trabalho de José Luís Neto também passa pela apropriação, este descolou-as todas umas das outras, observando o efeito da emulsão a rasgar-se e

sobretudo os pedaços das imagens que iam passando de umas para as outras, criando novas imagens, fez com que este as fotografasse em grande formato e assim surgiu mais um trabalho, onde explora mais uma vez a identidade, a materialidade da fotografia e a criação de várias imagens a partir de imagens de família.

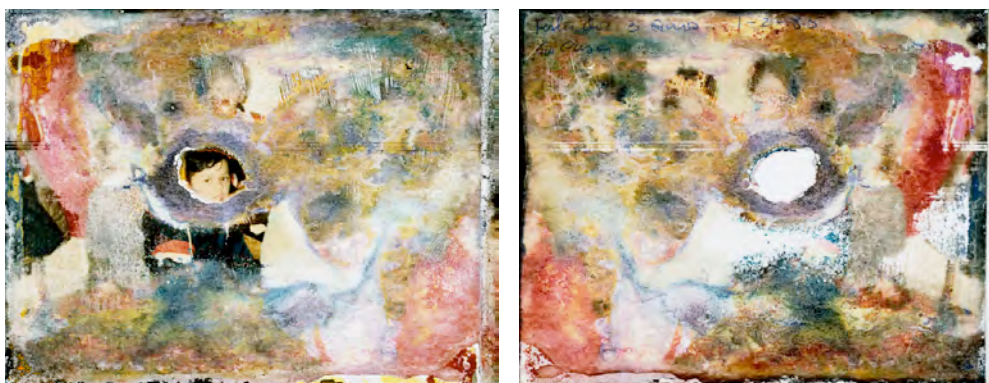


Fig. 48
José Luís Neto, 2010
Da série JULY 1984 [#7-8] (2010)

O trabalho que José Luís Neto tem vindo a fazer ao longo da sua carreira baseia-se como refere Francisco Feio²⁷ “(...)na investigação sistemática sobre a linguagem e a natureza da fotografia, sobre a matéria e os seus materiais, partindo do simples encontro da luz com os materiais sensíveis (...)”. (Feio, 2005: 55)

Anacronismo Visual assenta na permissa da exploração de retratos de familiares, conhecidos e desconhecidos, vai ao encontro do estudo atrás referido, por um lado a fotografia enquanto memória e objecto de rememoração, por outro lado o estudo do tempo no material fotográfico, a forma como as marcas do tempo criam várias e novas imagens a partir de uma só imagem, a destruição do material fotográfico sobre o retratado leva a que este desapareça, tal como refere Dubois:

“(...) esse apagamento, remetem, de maneira muito nítida, para aquilo que está na origem da fotografia enquanto tal: para o seu estatuto material de objecto e para a sua instância de enunciação.” (Dubois, 1992: 199)

Ao contemplarmos ou dar-mos a contemplar uma fotografia *tipo-passe*, existem duas reacções quase que automáticas, uma tentar reconhecer quem é o retratado e outra virar a fotografia para ver a data em que foi tirada e/ou se tem alguma inscrição como por exemplo uma dedicatória ou carimbo de estúdio. No entanto, não nos é permitida a

²⁷ Texto inserido no catálogo de José Luís Neto, do 2º edição do prémio BES PHOTO 2005

contemplanção de ambas ao mesmo tempo, ou contemplamos o retrato, ou lemos a inscrição na parte de trás. Este é o principal estudo deste projecto, utilizar as fotografias *tipo-passe* transformando-as numa outra imagem onde a junção frente e verso é o nosso objecto final, assumindo as marcas do tempo que intervêm de forma bela quando conseguimos juntar numa só fotografia, não interessa a identidade total do individuo, interessa o que resta do individuo depois desta junção. Para além da fotografia da avó encontrada, a inspiração para esta obra partiu de “*A obra - prima desconhecida*” de Honoré Balzac que conta a história de um pintor que dedica quase uma década de trabalho à pintura de um retrato, a obsessão pela fiel representação da realidade, faz com que o pintor ao alterar a sua obra, a destrua.

“Ao aproximarem-se, descobriram num canto da tela a ponta de um pé nú que saía daquele caos de cores, de tons, de gradações indecisas, espécie de névoa sem forma; mas um pé delicioso, um pé vivo! Ficaram petrificados de admiração diante daquele fragmento que tinha escapado a um incrível, a uma lenta e progressiva destruição. Aquele pé aparecia ali como o torso de uma qualquer vénus de mármore de Paros que surgisse dos escombros de uma cidade incendiada.

“Há uma mulher por baixo”, exclamou Porbus, fazendo notar a Poussin as diversas camadas de cores que o velho pintor tinha sobreposto sucessivamente, julgando aperfeiçoar a sua pintura.” (Balzac, 2002: 70)

A obsessão do pintor pela contemplanção da sua obra estará relacionado com o individuo na contemplanção de um retrato do seu familiar próximo. A necessidade de ver na fotografia a realidade exacta de um rosto, de uma expressão faz parte da linguagem fotográfica e do sentimento que um simples objecto nos transmite, como refere Sontag “a fotografia transforma o passado num objecto de carinhoso respeito (...)” (Sontag, 1986: 70)

Vemos na fotografia uma esperança de prolongar o tempo, ainda que com a noção de que esta não ressuscita os entes queridos, pode no entanto de uma forma simples substituir a falta desta ausência, criando conforto ao olharmos o sorriso de um parente morto.

4.2. Projecto Fotográfico - *Anacronismo Visual*

O projecto fotográfico – *Anacronismo Viirtua* (série I) parte como anteriormente referido de fotografias *tipo-passe* cedidas por familiares e amigos. As imagens terão as dimensões originais das fotografias *tipo-passe*, que varia entre 3 x 3 cm e 5,5 x 3,5, a opção por manter as imagens pequenas é com o objectivo de estas não se afastarem de objectos pessoais, as grandes dimensões poderia-lhes tirar esta característica intimista.

Estas imagens, para além do estudo do tempo sobre o material fotográfico, o seu desvanecimento e perda de identidade, têm como objectivo confrontar o espectador, nenhuma é a imagem original, isto é, o retrato frontal limpo que nos faz identificar as pessoas. Mas ao mesmo tempo nenhuma é alterada pela mão da autora da obra, com uma sequência lógica, imagem seguida de imagem, parecem-nos iguais, no entanto, mostram-nos a semelhança uma da outra como se estivessem a contemplar-se ao espelho.

Na série II damos a conhecer ao espectador a parte de trás dos retratos *tipo-passe*, não encontram a identidade, não se pode reconhecer quem são os retratados, mas é a base do papel fotográfico que permanece mais tempo depois da emulsão de sais de prata já ter sido levada pelo tempo, quem seriam os retratados não sabemos, resta as mensagens, os carimbos e o cheiro do papel fotográfico.

Estas imagens serão posteriormente impressas em formato digital e feita a edição de um livro quadrado com cerca de 20x20cm, imagens de tamanho original, capa em tecido.

Anacronismo Visual (Série I)



Fig. 49

1931 série I

Ana Caria Pereira (fotografia *tipo-passe*, 5,5 cm x 3,5 cm, 2012)



Fig. 50
1391 série I
Ana Caria Pereira (fotografia *tipo-passe*, 5,5 cm x 3,5 cm, 2012)



Fig. 51
1935 série I
Ana Caria Pereira (fotografia *tipo-passe*, 4 cm x 3,5 cm, 2012)



Fig. 52
5391 série I
Ana Caria Pereira (fotografia *tipo-passe*, 4 cm x 3,5 cm, 2012)



Fig. 53
1923 série I
Ana Caria Pereira (fotografia *tipo-passe*, 4,5 cm x 4 cm, 2012)



Fig. 54
3291 *série I*
Ana Caria Pereira (fotografia *tipo-passe*, 4,5 cm x 4 cm, 2012)



Fig. 55
1946 série I
Ana Caria Pereira (fotografia *tipo-passe*, 3,1 cm x 2,8 cm, 2012)

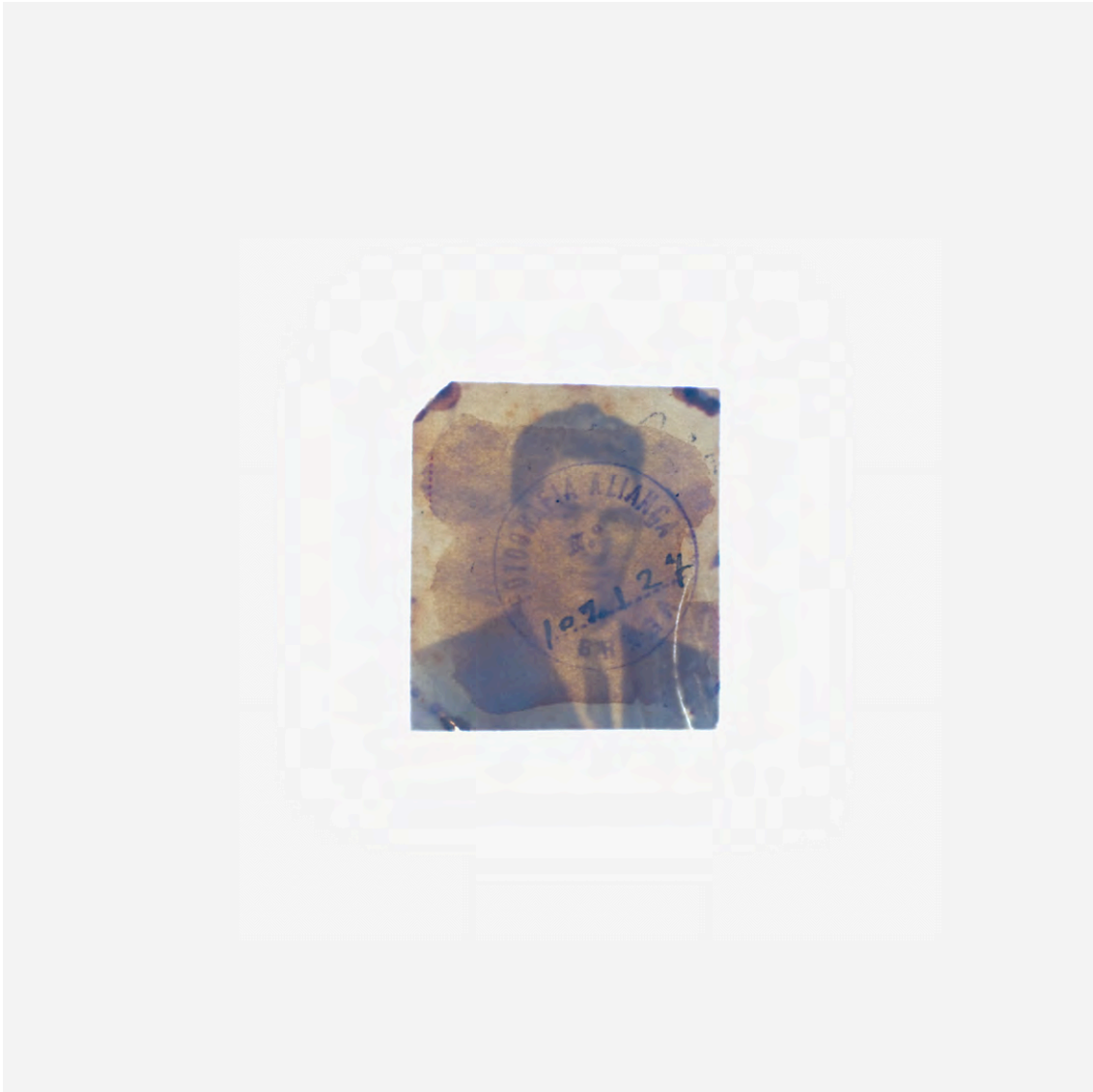


Fig. 56
6491 série I
Ana Caria Pereira (fotografia *tipo-passe*, 3,1 cm x 2,8 cm, 2012)

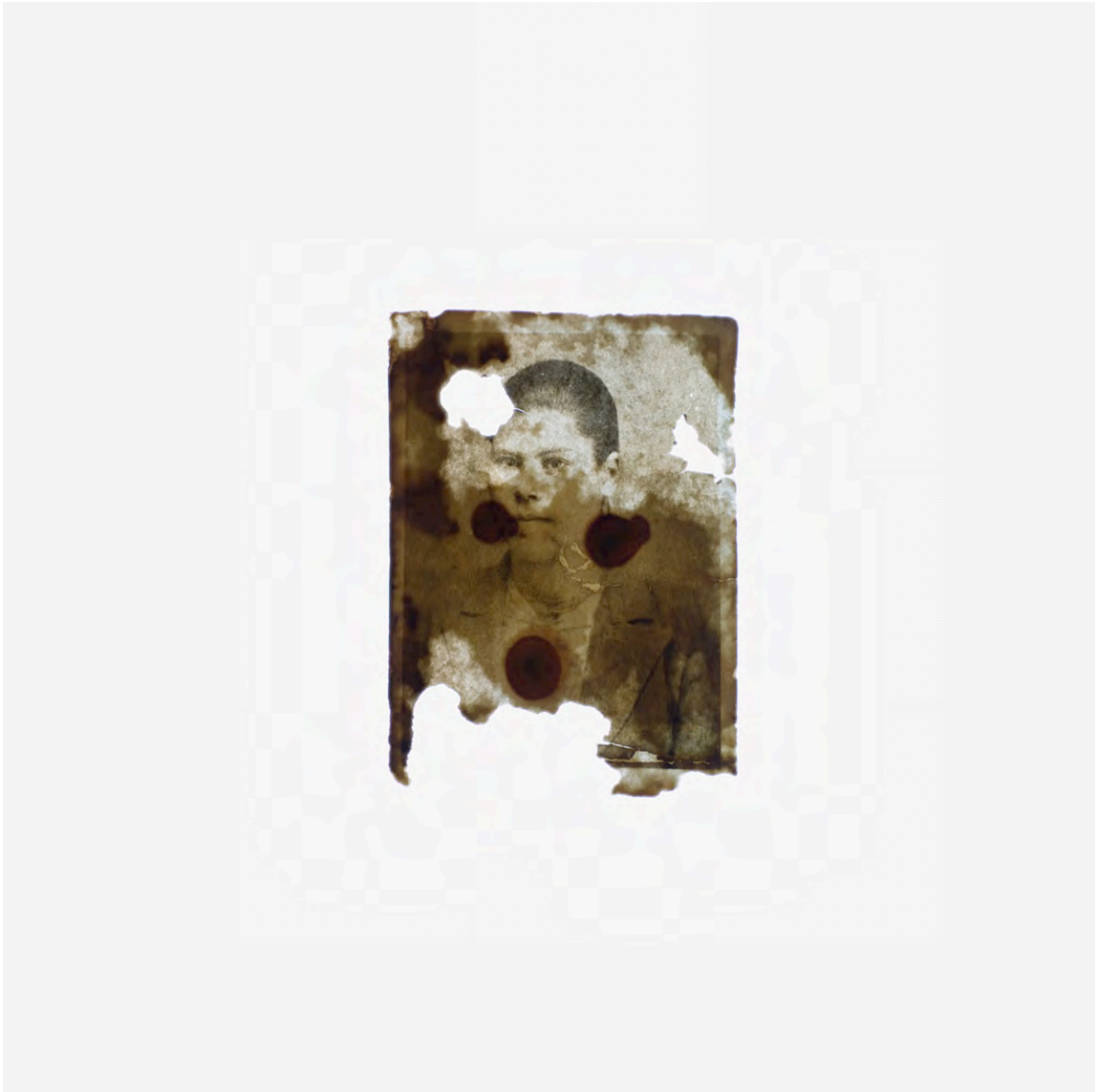


Fig. 57
1944 série I
Ana Caria Pereira (fotografia *tipo-passe*, 5,4 cm x 3,9 cm, 2012)



Fig. 58
4491 *série I*
Ana Caria Pereira (fotografia *tipo-passe*, 5,4 cm x 3,9 cm, 2012)



Fig. 59
1947 série I
Ana Caria Pereira (fotografia *tipo-passe*, 3 cm x 3 cm, 2012)



Fig. 60
7491 *série I*
Ana Caria Pereira (fotografia *tipo-passe*, 3 cm x 3 cm, 2012)

Anacronismo Visual (Série II)



Fig. 61
s/título série II
Ana Caria Pereira (fotografia *tipo-passe*, 5,5 cm x 3,5 cm, 2012)



Fig. 62
s/título série II
Ana Caria Pereira (fotografia *tipo-passe*, 4 cm x 3,5 cm, 2012)



Fig. 63
s/título série II
Ana Caria Pereira (fotografia *tipo-passe*, 4,5 cm x 4 cm, 2012)



Fig. 64

s/título série II

Ana Caria Pereira (fotografia *tipo-passe*, 3,1 cm x 2,8 cm, 2012)



Fig. 65
s/título série II
Ana Caria Pereira (fotografia *tipo-passe*, 5,4 cm x 3,9 cm, 2012)



Fig. 66
s/título série II
Ana Caria Pereira (fotografia *tipo-passe*, 3 cm x 3 cm, 2012)

Conclusão

Esta dissertação resulta da pesquisa e questionamento sobre o tempo, memória e a falsa realidade na fotografia. Sendo a fotografia considerada como o espelho da realidade, este projecto vem levantar algumas questões sobre a sua suposta veracidade. Em todo o projecto foi analisada a fotografia de retrato, a forma como esta alterou vidas e visões - a visão sobre a nossa própria identidade e de tudo o que nos rodeia.

O retrato fotográfico, tal como mencionado durante esta pesquisa, foi mote de descobertas, apesar do sacrifício do retratado pelos longos tempos de exposição, o desejo era levar consigo um retrato, uma prova da sua existência, o desejo de prolongar o tempo, o medo da morte e um registo do semelhante, foram características estudadas por vários autores ao longo desta indagação- são as análises essenciais de Gisèle Freund e Susan Sontag que nos referem a emotividade do objecto fotográfico. Encontramos algumas discordâncias relativamente à veracidade da fotografia; se para Barthes o facto da fotografia registar um fragmento da realidade num pedaço de papel é significado de presença sem qualquer dúvida - pois para este autor é difícil negar que algo *esteve ali*, pois esse algo foi registado pela câmara fotográfica - já Dubois questiona a fotografia como espelho da realidade, assim como Umberto Eco defende que a fotografia pode mentir, ou Gisèle Freund que nos alerta para a dúvida da realidade fotográfica.

Dúvida e ambiguidade são de algum modo características estéticas que percorrem o universo no qual procuramos inscrever esta reflexão.

É perante esta ilusão que a fotografia nos oferece, que estudámos a forma como a identidade é alterada diante de uma câmara fotográfica, criam-se duplos e novas identidades a partir da fotografia, referimos então vários autores que teorizam o duplo na fotografia. Primeiramente ligado à pose como refere Dubois, depois como falsa aparência como mostra Pedro Miguel Frade, ou com o aparecimento dos estúdios com encenações extravagantes. Vemos na fotografia uma ferramenta de mostrar o que não se é, o desejo de ter, tal como nos mostra o mito de Pigmalião, ou a obsessão pela própria imagem como Narciso, ou a história de Gray em O Retrato de Dorian Gray de Oscar Wilde. Tentamos também perceber o significado do duplo como categoria fotográfica e fizemos um breve estudo acerca de alguns artistas que exploram o duplo, a morte, a auto-representação e o espelho. Contextualizamos os trabalhos de Cindy Sherman, Duane Michals, Jorge Molder e Francesca Woodman.

Vimos também com Roland Barthes até onde pode conduzir uma relação obsessiva com a fotografia depois da morte da sua mãe, este refere que a fotografia é um experiência privada, a forma como contemplamos a imagem de um familiar próximo é diferente da forma como olhamos a fotografia de um desconhecido.

É por todo este processo de rememoração que a fotografia nos oferece, que estabelecemos a relação desta com o fetiche, também estudado por Christian Metz. Abordamos ao longo deste estudo a forma como a fotografia nos toca, podendo afirmar que uma das principais características da fotografia, é de ser um objecto físico, podemos tocar, sentir, cortar, rasgar, é esta materialidade do objecto fotográfico que faz dele um objecto nostálgico e único, autores como Geoffrey Batchen, Elizabeth Edwards e Janice Hart abordaram o tema da materialidade fotográfica, a presença física que esta tem no mundo, a importância de se poder possuir e ser possuído por uma imagem.

Neste contexto apresentámos o projecto fotográfico *Anacronismo Visual*. O conjunto de imagens questiona a forma como o tempo nos oferece um resgate do passado, por meio de processos químicos e descuidos vários. O tempo “esse grande esculpir”, como escreveu Yourcenar, a propósito das estátuas gregas, também faz desaparecer a imagem registada no papel fotográfico, perdendo-se assim a identidade do que um dia foi presença. O trabalho de José Luís Neto foi um dos exemplos dados nesta dissertação, ele mostra-nos a forma como explora o lado plástico da fotografia vernacular, as imagens que antes nos contavam histórias, agora estão em paredes de galerias alteradas pelo tempo.

Como se pode constatar ao longo da pesquisa, a fotografia pode ser objecto de memória, com função sentimental, que nos faz agarrar de forma obsessiva a uma presença que sinaliza muitas vezes um vazio, como se a imagem fosse um traço da própria ausência, um sulco que se desprende no tempo. Nessa medida também nos engana e finta. Não nos dá a realidade exacta, mas o seu semelhante, transforma-nos a todos e a cada um diante de uma câmara fotográfica. A imagem que posteriormente aparece já não somos nós, nós ficámos na última expressão antes do click final, a pose é uma constante e no confronto entre câmara e o retratado, pouco há a fazer.

Bibliografia

- Aumont, J.** (2009). *A Imagem*. Lisboa, Texto & Grafia
- Baltazar, M.** (2009). *O Olhar Moderno A Fotografia Enquanto Objecto E Memória*. Matosinhos, ESAD.
- Balzac, H.** (2002). *A Obra Prima Desconhecida*. Lisboa, Edições Vendaval
- Barbudo, M.** *prefácio in Wilde, O* (2000). *O Retrato de Dorian Gray*. Lisboa, Vega Editora.
- Barthes, R.** (2001). *A Câmara Clara*. Lisboa, Edições 70
- _____. (2009). *Diário de luto*. Lisboa, Edições 70
- Batchen, G.** (2001). *Each wild idea: Writing Photography History*. London, The Mit Press Cambridge.
- Baudrillard, J.** A ilusão material (p. 79 – 87), Objectos neste espelho (p. 117 – 121) in *O Crime Perfeito*(1996). Lisboa, Relógio D'Água Editores
- Bazin, A.** Ontologia da Imagem Fotográfica in Medeiros, M. (org.) (2008). Revista de Comunicação e Linguagem nº39 *Fotografia (S)*, Publicação Semestral. Lisboa, Relógio D'Água Editores. (p. 257 – 261)
- Benjamin, W.** (1992). Pequena História da Fotografia in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa, Relógio D'Água Editores. (p. 114 – 135)
- Bourdieu, P.** (2003). *Un arte medio*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SA
- Crawford, W.** (1975). *The Keepers of Light*. New York, Morgan & Morgan.
- DeRoo, R.** (2006). *The Museum Establishment and Contemporary Art: : The Politics of Artistic Display in France after 1968*. New York, Cambridge University Press.
- Didi-Huberman, G.** (2011). *O que nós vemos, o que nos olha*. Porto, Dafne Editora.
- Dubois, P.** (1992). *O Acto Fotográfico*. Lisboa, Vega
- _____. (1999). *O Acto Fotográfico*. São Paulo, Papirus
- Duras, M.** (1987). *A vida material*. Lisboa, Difel (p. 102 – 104)
- Eco, U.** (1989). *Sobre os Espelhos e Outros Ensaios*. Lisboa, Difel
- Edwards, E.; Hart, J.** (2004). *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*. New York, Routledge.

Fabris, A. (1986) A pose pausada *In Revista de Comunicações e artes*. São Paulo, vol. 16 (p. 70-74)

Feio, F. 22474 – Uma imagem, um negativo, todos os rostos *In Neto, J.* (2005). 22474. Lisboa, Assírio & Alvim.

Frade, P. (1992). *Figuras de Espanto, A fotografia antes da sua cultura*. Porto, Edições ASA.

Freund, G. (1995). *Fotografia e Sociedade*. Lisboa, Vega

Gomes, Kathleen. (2008). *Geoffrey Batchen acha que o seu album de família devia ser público*. P2. (p. 8 – 9) Disponível em <<http://static.publico.clix.pt/blogs/artephotographica/geoffreybatchen.pdf>> (acedido em Março 2012)

Holmes, O. A Estereoscopia e a Estereografia *in* Medeiros, M. (org.) (2008). Revista de Comunicação e Linguagem nº39 *Fotografia (S)*, Publicação Semestral. Lisboa, Relógio D'Água Editores. (p. 243 – 256)

Lacan, J. (1995). *O Seminário –A Relação de Objecto*, 4ºvolume. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor

Leite, M. (1993). *Retratos de Família: Leitura Da Fotografia Histórica*. São Paulo, Edusp

Livingstone, M. (1997). *The Essential Duane Michals*. London, A Bulfinch Press Book

Marchand, B. (2009) Depor a máscara *in* Molder, J. *Pinocchio* Catálogo da exposição patente na Culturgest. Lisboa, Chiado8.

Medeiros, M. (2000). *Fotografia e Narcisismo: O Auto-Retrato Contemporâneo*. Lisboa, Assírio & Alvim

Metz, C. (1985). *Photography and Fetish*. MIT Press (p. 81 – 90) Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/pdfplus/778490.pdf?acceptTC=true>> (acedido em Janeiro 2012)

Morin, E. (1997). *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Lisboa, Relógio D'Água Editores.

_____. (1988). *O Homem e a Morte*. Mem Martins, Europa – América

Nietzsche, F. (1997). Acerca da Verdade e da Mentira no Sentido Extramoral (Verão de 1873) *in* *O Nascimento da Tragédia e Acerca da Verdade e da Mentira*. Lisboa, Relógio D'Água Editores (p. 213 – 232)

_____. (2004). A Criança ao Espelho *in* *Assim Falava Zaratustra*. Lisboa, Guimarães Editores ((p. 101 – 104)

Ovídio. (2007). *Metamorfoses*. Lisboa, Cotovia.

Pavão, L. (1997). *Conservação de Coleções de Fotografia*. Lisboa, Dinalivro

Ranciére, J. (2010). *O Espectador Emancipado*. Lisboa, Orfeu Negro.

Rodrigues, A. (Org.). O rosto do espelho *in* Rodrigues A. (1994) *O rosto da máscara : auto-representação na arte portuguesa*. Lisboa, Centro Cultural de Belém (p.19)

Sena, A. (1991). *Uma história de fotografia : Portugal 1839 a 1991*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda

Segalen, M.; Zonabend, F. (1995). Famílias em França *in* Burguière, A. *et alii*. *História da Família, O Ocidente: Industrialização e Urbanização*. Lisboa, Terramar. (111-137)

Sontag, S. (1986). *Ensaio Sobre Fotografia*. Lisboa, Publicações Dom Quixote.

Tournier, M. (1986). *Fotografia*. Coimbra, Matilde Urbach.

Touwnsend, C. (2006). *Francesca Woodman*. London, Phaidon Press Limited