

---

## Fotografia, auto-retrato e autobiografia

*Photography, self-portrait and autobiography*

**Teresa Mendes Flores**

---

**Edição electrónica**

URL: <http://journals.openedition.org/cp/9123>

DOI: 10.4000/cp.9123

ISSN: 2183-2269

**Editora**

Escola Superior de Comunicação Social

**Edição impressa**

Data de publicação: 31 dezembro 2005

Paginação: 121-144

ISBN: 1646-1479

ISSN: 16461479

**Refêrencia eletrónica**

Teresa Mendes Flores, « Fotografia, auto-retrato e autobiografia », *Comunicação Pública* [Online], Vol.1 nº2 | 2005, posto online no dia 16 novembro 2020, consultado o 05 dezembro 2020. URL : <http://journals.openedition.org/cp/9123> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cp.9123>

---

Este documento foi criado de forma automática no dia 5 dezembro 2020.



Comunicação Pública Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

---

# Fotografia, auto-retrato e autobiografia

*Photography, self-portrait and autobiography*

Teresa Mendes Flores

---

## 1. Fotografia, auto-retrato e autobiografia

- 1 Realismo e objectividade permanecem palavras fortes para caracterizar o dispositivo fotográfico, imediatamente corroboradas pela sua tecnicidade, que expulsa o produtor da imagem – o sujeito – no momento preciso da sua realização óptica-química<sup>1</sup> Na fotografia química o fotógrafo apenas intervém a montante e a jusante da efectiva realização da imagem, a qual constitui pois, necessariamente, um momento cego<sup>2</sup>. Na fotografia digital esse momento cego parece ser substituído pela monitorização permanente, em tempo real, o que contribui para uma acrescida ilusão de controlo sobre o objecto da representação. Este facto reforça, em aparência, o papel do sujeito nesse processo, dando-lhe uma impressão de centralidade e a sensação de continuidade e disponibilidade do real, como se todo o real viesse desaguar naquele aparelho, que seria, pois, uma sua continuação simulacral.
- 2 No entanto, esta condição da imagem digital não determina, de forma imediata, o fim do discurso em torno do qual, historicamente, o *medium* fotográfico foi constituído, o modo como foi pensado e as práticas a que deu lugar: um discurso que o colocou sempre mais do lado do objecto do que do sujeito; do lado da referencialidade mais do que da poética, do lado da verdade mais do que da invenção, do lado do registo factual mais do que da narração e ficção. Uma fotografia é uma imagem *verdadeira* que todos sabem que também pode mentir. Mas porque não se pensa nela primeiro como ficção ou fingimento?<sup>3</sup>
- 3 Neste artigo examinam-se, de forma breve, algumas das questões da relação entre fotografia e subjectividade, em especial a partir da história do auto-retrato e das práticas autobiográficas, temas que constituem, hoje, uma tendência da fotografia

artística contemporânea e que assinalam uma outra compreensão do *medium*, problematizando e politizando as definições herdadas.

## 2. O auto-retrato como prática autobiográfica

- 4 O conceito de autobiografia surge-nos predominantemente ligado ao universo da literatura, ao texto escrito, e, portanto, como género literário. A sua mais marcante característica é a auto-reflexividade: um autor que *se escreve*, que coloca a seu cargo a tarefa de contar a história da sua vida *real*. Um autor que assume o contrato tácito com os seus leitores de revelar a verdade e de não ficcionar, de não fingir nem inventar (norma que, pelo contrário, define os géneros *ficcionais*). A escrita de uma autobiografia é, sem dúvida, um gesto emancipatório, uma tentativa de resgate da própria vida, de não deixar que outros lhe venham impor um sentido definitivo, de não deixar que outros dela se apoderem. É um gesto de poder, às vezes de revolta; é um texto que mede forças, um acto performativo de afirmação de si. Mas é, por outro lado, um texto marcado pela incompletude que o atinge inexoravelmente, antes de mais porque a vida o excede sempre. A vida é, em vários sentidos, exterior e anterior à escrita (é um Objecto dinâmico, no sentido que Peirce (1931-32) lhe atribui). Em primeiro lugar porque é condição da própria escrita, mesmo que seja o último gesto do seu autor. Em segundo, porque a escrita fixa o que, por princípio, é um fluxo contínuo, movente e multifacetado. O sujeito é, pois, sempre falho – como estabeleceu Lacan – e a autobiografia um texto simultaneamente sempre demasiado fechado, no que afirma e fixa, e provisório, resultante, como outro qualquer texto ou prática, de um contexto presente de um ser sempre situado.
- 5 O paradoxo entre o tempo de vida, que é objecto da escrita, e o tempo da escrita, que se manifesta para além da vontade do sujeito, levou Montaigne (1999, p. 805) a afirmar: «Eu não pinto o ser. Pinto a passagem: não uma passagem de uma idade para outra (...), mas de dia para dia, de minuto para minuto. É preciso acomodar a minha história ao momento. Eu poderei imediatamente mudar, não só de fortuna, mas também de intenção. É uma sucessão de diversos e mutáveis acidentes e de pensamentos indecisos e, se for o caso, contrários; ou porque eu seja outro mim mesmo, ou porque eu apreenda uma questão por outras circunstâncias e considerações». Em suma, o autor é também, sempre, um ser sujeito à mudança, ao tempo que não comanda. Mesmo quando a escrita parece ser mais importante do que a vida, e a sua ficção mais real que o real vivido, o autor não pode nunca subsumir inteiramente a sua vida e a sua escrita. O que nos conduz a uma outra questão, que atravessa este género: não é a escrita, toda a escrita, sempre escrita de si? Paul de Man diz, por isso, a este propósito: «a autobiografia não é nem um género nem um modo, mas uma figura da leitura e da compreensão que ocorre, num dado grau, em todos os textos» (De Man, 1984).
- 6 A questão torna-se, então, uma questão de grau, que será bastante elevado no caso dos textos em apreciação, mas que nunca se anula em nenhum deles. A vida real do autor enquanto conteúdo do texto é, enquanto texto, mais uma manifestação do seu próprio autor, como outra qualquer das suas produções. Como diz o fotógrafo Jorge Molder, uma pessoa não pode escapar dos seus sinais próprios.
- 7 No entanto, para além de uma estratégia de domínio da própria vida, a autobiografia assume outra vertente importante, que é a do auto-conhecimento, e, neste sentido, ela torna-se igualmente uma ficcionalização do sujeito sobre si próprio no momento em

que se descobre, procurando resolver a ambivalência entre um acesso privilegiado a si próprio e um desconhecimento total sobre como é que, aos «olhos» dos outros, ele se constitui. Por isso, este desdobramento do sujeito só pode ocorrer se ele assumir imaginariamente, ou seja, se ficcionar (se fingir), estar no lugar do outro. A impossibilidade de sair de si, de se ver «do exterior», como um todo, torna todo o texto autobiográfico um texto melancólico, para além da matriz narcisista que também o marca. Daí, talvez, a extraordinária importância da fotografia para as práticas do retrato – género que a popularizou de imediato, desde a sua invenção. Como a escrita, a fotografia é uma forma de fixação. Diferentemente desta, a fotografia depende sempre dos seus referentes.

- 8 A fotografia constitui uma espécie de «je est un autre» («Eu é um outro») rimbaldiano, pelo jogo que instaura entre visibilidades. Atribui-se ao cientista e crítico William Wendel Holmes a definição do daguerreótipo como um «espelho com memória»,<sup>4</sup> uma definição tão curiosa quanto reveladora de um aspecto essencial do fotográfico: a sua capacidade de fixação da imagem de si acontece ao mesmo tempo que instaura uma separação entre a ordem da representação e o olhar do sujeito. Ao contrário do que sucede num espelho, onde estamos permanentemente dependentes do nosso próprio olhar para nos podermos ver, e não nos podemos ver senão nessa actividade de nos vermos, numa fotografia «tomamos» *realmente* o lugar do outro. Aí podemos ver-nos a fazer outra coisa que não seja a ver.
- 9 Este tema surge subtilmente num filme de Yan Zimou, *Yi Yi*, onde uma criança, presenteada com uma câmara fotográfica – a qual tem também essa dimensão de brinquedo e de jogo – resolve fotografar as pessoas de que mais gosta de costas, pois descobre que esse ponto de vista lhes é inacessível. No fim do filme, oferece a cada uma dessas imagens dos seus «eus» vistos de um ponto de vista que não só lhes é estranho, como lhes é inacessível, tornando aquelas imagens num precioso método de auto-conhecimento e sobretudo, de questionamento<sup>5</sup>.
- 10 Ao mesmo tempo que permite captar o corpo, a fotografia permite uma descorporização do olhar. Para Walter Benjamin isto significou a abertura de um imenso campo de *revelações* inconscientes sobre sujeitos e objectos, a descoberta do *inconsciente óptico*, associada precisamente a essa possibilidade técnica de escaparmos aos limites, assim tornados demasiado estreitos e imperfeitos, do nosso corpo e do nosso conhecimento, aí incluindo o auto- conhecimento<sup>6</sup>.
- 11 Para Roland Barthes a história dos olhares, cuja constituição sugere em *A Câmara Clara* (1980), deveria encontrar na emergência da imagem fotográfica a sua verdadeira partilha. Diz ele que «é o advento da Fotografia – e não, como foi dito, o do cinema, que partilha a história do mundo» (Barthes, 1980:124). Os seus argumentos têm que ver com a natureza indicial da fotografia, a sua afirmação implícita de que «isto foi», e não tanto com a sua natureza de *analogon* ou de ícone; têm que ver com a sua aderência ao tempo e não apenas ao espaço, mesmo quando ela se dá na mesma razão da aderência ao referente. Para Barthes a fotografia é uma «emanação do *real passado*: uma *magia*, não uma arte»: «o importante é que a foto possui uma força verificativa e que o verificativo da Fotografia incida não sobre o objecto mas sobre o tempo» (*idem*, 125).
- 12 Como facto antropológico novo, a fotografia é também para Barthes decisiva para a constituição da subjectividade moderna, precisamente porque tem em si esse carácter *fantasmagórico* essencial, que desdobra o sujeito, que o torna objecto, tão precário como a sua desmultiplicação em imagens. E se podemos encontrar nas imagens da pintura a

representação do homem, e até a sua auto-representação desde tempos remotos, o facto que aqui constitui a novidade é o tipo novo de representação, o próprio *medium*. É esse tipo novo de imagens – as imagens indiciais – que marca precisamente essa partilha na história dos olhares e dos sujeitos. «É curioso – diz Barthes – que não se tenha pensado na *perturbação* (de civilização) que este acto novo traz. (...) Porque a fotografia é o aparecimento de eu próprio como um outro, uma dissociação artificiosa da consciência de identidade.» (*ibidem*, 28).

- 13 Daí que Barthes tenha desenvolvido a sua pesquisa do fotográfico em torno da articulação sujeito/tempo/morte, ou seja, da consciência da precariedade do sujeito, do seu limite temporal, inexoravelmente marcado na fotografia como se de uma máscara fúnebre se tratasse. Por isso a importância que aí assume o retrato fotográfico: «A Foto-retrato é um campo de forças fechado. Aí se cruzam, se confrontam e se deformam quatro imaginários. Perante a objectiva, eu sou simultaneamente aquele que eu julgo ser, aquele que eu 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. Por outras palavras, trata-se de uma acção bizarra: não paro de me imitar a mim próprio e é por isso que sempre que me fotografam (...) sou invariavelmente assaltado por uma sensação de inautenticidade, por vezes de impostura (...). Ao nível imaginário, a Fotografia (...) representa esse momento deveras subtil em que, a bem dizer, não sou nem um sujeito nem um objecto, mas essencialmente um sujeito que sente que se transforma em objecto: vivo então uma micro-experiência da morte (do parêntese), torno-me verdadeiramente espectro.» (Barthes, 1980, p. 30). E a fotografia é, para Barthes, intrinsecamente, essa suspensão tornada *eterna*, esse olhar retido sobre a existência.
- 14 E se, em pintura, o retrato resulta, igualmente, dessa relação entre o modelo e o pintor, e se relaciona com a morte – com o desaparecimento do sujeito retratado – e um certo culto da sua memória, este aspecto não lhe é intrínseco. Não só porque a pintura não exige a presença do seu modelo, como também porque o que há de indicial nela será apenas o estilo do pintor, não a marca espaço-temporal da existência do retratado. Como referia Benjamin noutro célebre texto («Pequena história da fotografia»), «Há muito que havia tais retratos em pintura. Quando ficavam na posse da família, inquiria-se de vez em quando sobre os que nela estavam representados. Após duas ou três gerações tal interesse emudecia: as imagens, enquanto duram, testemunham apenas a arte de quem as pintou. Mas com a fotografia enfrenta-se algo de novo e singular: naquela peixeira de New Haven, que olha para o chão, tão indiferente e com uma espécie de vergonha sedutora, permanece algo que não se dilui na arte do fotógrafo Hill, algo que não pode calar-se, que recalcitrante exige o nome daquele que ali viveu, que ainda é real e que não quer entrar inteiramente na «arte» (...). Quem contempla a fotografia sente o impulso irresistível de procurar, aqui e agora, o cintilar insignificante do acaso com o qual a realidade (...) ateou o carácter da imagem» (Benjamin, 1931, p. 118). E se o conhecimento das práticas da pintura, neste género particular que é o retrato, nos confirma que estes retratados eram homens e mulheres existentes, esse saber não se recolhe, simplesmente, pela observação das pinturas. Pelo contrário, uma fotografia é índice genuíno do objecto representado e não apenas do olhar de quem representa, cuja constituição, aliás, não foi imediata<sup>7</sup>.
- 15 O que Barthes vê, então, na imagem fotográfica é esse aspecto *fóssil*, esse sujeito que se torna objecto mas que, para tal, paradoxalmente, se *mortifica* na fixidez da imagem. O desdobramento do «eu como um outro» apenas se torna possível nessa condição de

paragem da vida. Esta tensão é exactamente aquela que referimos a propósito da autobiografia enquanto escrita: ao mesmo tempo que o sujeito *escreve a sua vida* e procura constituir e fixar sentidos para ela, produz, nesse processo, mais um seu diferimento. «Aquilo que vejo diz Barthes – é que me tornei Todo-Imagem, ou seja, a Morte em pessoa» (Barthes, 1980, p. 31)<sup>8</sup>. Barthes refere-se aqui a um seu retrato produzido por uma certa fotógrafa que não identifica. Mas o problema da representação de si, essa estranheza da paragem e da alteridade, não é fundamentalmente diferente de quando se trata de um auto-retrato, exceptuando, é certo, o facto, central ao género, de um maior controlo do processo neste último caso, já que sujeito e objecto coincidem.

- 16 Estes temas surgem, curiosamente, num dos primeiros auto-retratos da história da fotografia: o «Auto-retrato como afogado», do francês Hippolyte Bayard, datado de 18 de Outubro de 1840, um ano após a apresentação pública e a aquisição por parte do estado francês dos direitos da *daguerreotipia*, o processo inventado por Daguerre, que assim conquistou a primazia aos olhos de todos, e uma maior expansão comercial.
- 17 Bayard inventou um processo de positivo directo sobre papel que, segundo o próprio, lhe trouxe «grande honra, mas nem um centavo»<sup>9</sup>. A sua encenação de si próprio como afogado é pois, um acto de protesto, que usa as capacidades de veridicção da fotografia, o seu *efeito de real*, para cumprir os seus propósitos. No entanto, a *mortificação* própria ao tempo fotográfico produz uma ambiguidade essencial na leitura da imagem – estará a personagem que surge reclinada, de tronco nu, com os olhos fechados e meio envolta num lençol branco, morta ou a dormir? –, ambiguidade que o texto procura fixar num registo irónico, porque falso, já que o artista apenas *faz de morto*, mas isso a fotografia não nos pode permitir concluir. O texto apenas o sugere pela misteriosa assinatura com as iniciais H.B.. O título também é, obviamente, um paradoxo, já que o morto não se poderia auto-fotografar.
- 18 Esta imagem é reveladora da importância que, no quadro de um entendimento positivista da fotografia, terá, apesar disso, a encenação e as poses estudadas que surgem em toda a prática do retrato (e do auto-retrato) ao longo do século XIX, com o objectivo, sem dúvida, de corresponder aos padrões vigentes para o género, ditados pela tradição pictórica<sup>10</sup>. Manifesta, igualmente, a tendência de conformar o novo *medium* aos velhos usos.

### 3. Automatismo e magia natural: a elisão do sujeito

- 19 A particularidade dos auto-retratos fotográficos – ou seja, os casos em que alguém se fotografa a si próprio – prende-se, não somente com estas questões da alteridade e da emancipação (comuns a outros meios), mas também com o automatismo e a indicialidade, que instauram um jogo entre o sujeito e a máquina. Existe sempre qualquer coisa de irónico na multiplicação das imagens de si, porque se assume que o aparelho ocultaria necessariamente o seu agente (é essa a manobra de Bayard). Acaba por ser uma declaração de controlo também sobre a própria câmara, uma espécie de ludibriação, embora um controlo paradoxal, porque também sempre precário: nunca se sabe muito bem no que vai resultar. A fotografia é sempre um mistério.
- 20 Este «mistério» resulta do carácter automático da imagem e da sua recepção, no contexto cultural oitocentista, enquanto *Magia Natural*, o que viria a condicionar a própria história da fotografia. É em torno da tensão entre a percepção das diferenças do

novo meio face aos anteriores (que é suposto substituir) e o seu alinhamento face à tradição que se constituirá a identidade da fotografia.

- 21 A fotografia é uma imagem *sine manu facta*, expressão latina que significa «sem intervenção da mão»<sup>11</sup>. Henry Fox Talbot, outro dos seus inventores, apresenta-a num livro de 1844 como «The Pencil of Nature», o lápis da natureza, e antes disso, na apresentação do invento, em 1839, intitula o seu artigo «Desenho obtido pela luz ou processo pelo qual os objectos se desenhavam por si mesmos sem socorro de lápis»<sup>12</sup>. O artista deixava de ter de produzir materialmente a imagem, uma vez que, como diz Talbot, são os próprios objectos que se desenhavam a si mesmos. A natureza era levada, pela astúcia humana, a produzir a sua própria imagem de forma autónoma e automática. Ao homem cabia apenas preparar o dispositivo técnico e esperar (Fox Talbot apelidou as suas pequenas câmaras de «ratoeiras de imagens»). Uma espera insignificante – alguns minutos nestes primeiros anos – em comparação com os processos da pintura ou da gravura.
- 22 O automatismo excluiu o homem do processo de produção da imagem, e isto foi considerado como garantia da sua objectividade, assente numa visão cartesiana e positivista da tecnologia. Para mais, o dispositivo fotográfico evoluiu no sentido de obliterar a sua tecnicidade, tornando-se progressivamente mais fácil e mais programado<sup>13</sup>. Isto contribuiu para a interpretação da sua funcionalidade como uma máquina de registar imagens e não tanto como meio de criação. Diz Talbot: «o instrumento regista («chronicals») tudo o que vê, (...) com a mesma imparcialidade» (Jeffrey, 1981, p. 12), do detalhe mais insignificante ao mais monumental. É essa irrelevância que passa a ser discutida como imprópria da arte e da criação, também assentes num acto de vontade consciente do artista, que deve dominar os seus meios de expressão e não ficar «refém» de uma máquina *misteriosa*<sup>14</sup>.
- 23 Daí que a questão da autoria não seja óbvia nem imediata para a fotografia. A autoria no século XIX é mais uma questão de propriedade, de posse material das fotos enquanto objectos e produtos num mercado, do que de estilo ou concepção formal. É certo que rapidamente se reconhecem verdadeiros
- 24 «mestres na arte da fotografia», e que isso surge à mesma velocidade em que proliferam os estúdios fotográficos e o seu desenvolvimento comercial. A capacidade de produzir imagens semelhantes às da tradição, na sua composição e definição, constituía o critério de sucesso de um fotógrafo. Mas, por muito apreciados que fossem – mesmo alguém como Nadar –, a sua actividade insere-se mais no âmbito do comércio (e da indústria) do que da arte.
- 25 Esta concepção do *medium* permite perceber a pouca importância relativa dada ao auto-retrato, quando a expulsão do sujeito em relação ao processo de realização material da imagem poderia fazer-nos esperar uma proliferação do género, já que o dispositivo o deixa livre para aparecer. Na verdade, o automatismo autoriza-nos essa expectativa, pois em nenhum outro meio como na fotografia parece ser tão fácil esse desdobramento.
- 26 Porém, não estava ainda constituída a possibilidade de uma máquina poder «expressar» ou revelar marcas de subjectividade. Não existia a ideia, que o modernismo depois formulou, de um «olhar fotográfico», de um estilo de autor, revelado nas suas fotografias, e isso condicionou, igualmente, o surgimento de um olhar auto-reflexivo. Talvez por isso a diferença entre a representação de um outro e a representação de si seja pouco evidente, do ponto de vista formal, nas fotografias do século XIX. Por outro



lado, os auto-retratos adquirem maior relevância precisamente com o modernismo (e desde o pictorialismo, que o antecedeu e de certa forma preparou no final do século XIX). Não é certamente por nenhuma razão tecnológica que isto sucedeu, mas por razões culturais (como refere Kevin Robins: «a questão da tecnologia não é uma questão tecnológica»)<sup>15</sup>.

- 27 A função de memória, que é atribuída à imagem fotográfica desde a sua invenção, não é pensada como susceptível de introduzir ambiguidade ou de proporcionar uma ficcionalização da vida, mas como pura referencialidade, como prova ou registo. O paradigma epistemológico no qual funciona a representação fotográfica é o da ciência positiva.
- 28 As colecções de imagens de si, dos familiares, dos lugares por onde se passou ou viveu, ou de um outro qualquer detalhe *insignificante* que se viu, não são interpretados como susceptíveis de expressar uma experiência subjectiva. Apenas o lado da objectividade e do registo imparcial é valorizado. Os outros aspectos mais ficcionais – até mesmo a narrativa que se conta a propósito de uma fotografia, de cada vez diferente, espécie de «banda sonora» das fotos – não são tornados evidentes, embora, com efeito, estejam presentes. A interpretação que se faz dos usos privados coincide, pois, nos seus fundamentos, com os usos científicos. O realismo da imitação fotográfica e a sua origem automática são os fundamentos dessa visão e a base da experiência fotográfica. Além disso, ambas as práticas se reportam à capacidade de o dispositivo fotográfico transformar processos complexos em factos analisáveis, eliminando as marcas de uma visão demasiado humana e imperfeita como a nossa, e permitindo o acesso à visibilidade com uma intensidade nunca antes experienciada. Neste processo, o sujeito e a subjectividade são reprimidos. É a máquina que vê, não o sujeito por trás dela<sup>16</sup>.<sup>16</sup> Por outro lado, como dizia Barthes, o sujeito visto objectifica-se. Tornou-se objecto classificável de uma ciência positiva. A fotografia é, no sentido foucaultiano, uma tecnologia do eu.

## 4. A prática do retrato no século XIX

- 29 Este entendimento da fotografia, durante todo o século XIX, tornou-a muito mais uma prática de representação do outro do que de representação de si. Embora surjam alguns auto-retratos, a sua forma e concepção não é distinta daquela que surge na prática retratista geral e que resulta na objectivação e reificação de um tipo social. A construção do tipo social burguês, a que se associa o retrato fotográfico, tem as suas origens na pintura (em especial do século XVIII) e na aliança que já aí se encontrava, especialmente no retrato miniatura, entre o modelo aristocrático – valorizado pela classe burguesa em ascensão – e a exigência de um preço mais acessível e democrático, imposto pelo novo modelo económico. Assim, na fotografia imitam-se os adereços sumptuosos, as poses elaboradas, em enquadramentos de corpo inteiro, ou aproximados de peito ou cintura, com os modelos sentados ou de pé; colocam-se molduras que lembram as das pinturas, os modelos posam à frente de cenários pintados (com lagos ou gaiolas de pássaros), procurando compor cenas de género. Em suma, «a procura da semelhança no retrato (...) pode definir-se pela tendência geral para falsificar, e mesmo para idealizar cada rosto, mesmo o do pequeno-burguês, para fazer assemelhar-se ao tipo humano dominante: o Príncipe» (Waerzold, 1908, p. 57).



- 30 Estes estereótipos da representação prestigiante associam-se, algo paradoxalmente, ao crescente culto do indivíduo, elemento central de uma visão empreendedora baseada na economia, e numa visão da mobilidade social não já assente no nome e nos privilégios herdados, mas no trabalho e nas divisões sociais que proporciona. Cai a espada e a armadura do Príncipe e surge o instrumento de trabalho e o fato burguês; a coroa é substituída pela cartola mas as poses e os ambientes permanecem. O retrato fotográfico, proporcionando uma nova democraticidade, generaliza e amplifica, a partir da tradição, o tipo social burguês: «O retrato é antes de mais um signo cujo propósito é simultaneamente a descrição de um indivíduo e a inscrição de uma identidade social» (Tagg, 1988, p. 37).
- 31 Se compararmos um outro auto-retrato de Hippolyte Bayard no seu estúdio com outros de Oscar Rejlander, de Disderi e de Nadar – cuja autopromoção fazia parte tanto de uma estratégia de afirmação de si e da sua arte como de uma estratégia publicitária e comercial –, reencontramos o mesmo propósito de clarificação de um *ethos* e de um estatuto social. Aspecto tanto mais relevante quanto o era a percepção, então em voga, de que se vivia um século de rápidas transformações sociais. A fotografia contribuiu, por isso, para fixar identidades, e as correspondentes divisões sociais, no contexto de uma sociedade preocupada com as revoluções sociais e com a mobilidade social.
- 32 O que aqui está em causa não é, como mais tarde no modernismo, uma problematização do sujeito, a consciência de uma sua fracturação, de uma cisão interna, ou a tentativa de captar a manifestação de uma personalidade complexa, profunda. Pelo contrário, destes auto-retratos (como dos retratos) sobressai antes a unidade e integralidade dos retratados. É notória a presença de uma prática ficcional que se afirma no seio desta mesma objectivação e que é o próprio signo da hierarquização social. Retratar é sempre encenar (é o registo de uma encenação) e o seu grau de elaboração torna-se a medida do estatuto social. Não há problematização do sujeito; há, como vimos, uma sua fixação que recorre a um procedimento ficcional de encenação para revestir o retratado de uma história e de uma posição (social, moral, política, etc.)<sup>17</sup>.
- 33 John Tagg verifica um contraste entre a tradição de representação, de origem aristocrática, que acabámos de assinalar, e uma tradição mais popular onde a pose é menos elaborada e onde predomina a frontalidade: «O busto de olhar frontal, tão característico do retrato fotográfico simples, era uma pose que deveria ser lida em contraste com as assimetrias cultivadas pela postura aristocrática, tão confiantemente assumidas pelo Retrato de *Rossini de Nadar*. A frontalidade rígida significava a rudeza sem cerimónia e a «naturalidade» da classe culturalmente não sofisticada» (*idem*, p. 36)<sup>18</sup>. O modelo da «frontalidade» signo de exclusão – acabará por ficar associado à imparcialidade do registo fotográfico e, ao revelar uma especificidade do «fotográfico», será revalorizado pelos modernistas (lembremo-nos, por exemplo, das fotografias de Sander).
- 34 Nesta época, porém, é ao «modelo aristocrático» que recorrem aqueles que querem estabelecer-se como «autores fotográficos».
- 35 Bayard retrata-se no seu estúdio, de pé, visto de lado junto à sua câmara, que está assente num pé de madeira e cuja lente parece preparar. Não olha para a câmara que o fotografa e rodeia-se de cadeiras, elementos cénicos indispensáveis num estúdio. Um chapéu, marca do autor, repousa esquecido numa delas. É, como todo o retrato, uma encenação. Mas também é uma narrativa pela disposição dos seus elementos, pela acção representada e pelo efeito naturalizante produzido pelo facto de o autor não olhar para

a câmara. O que intensifica esse tráfico entre retrato, narração e registo realista de um acontecimento fortuito.

- 36 Ao contrário, Rejlander neste auto-retrato afasta-se da tendência realista, que condena, para evidenciar o potencial criativo da imagem fotográfica, expressando um conteúdo moral que, na linha da arte vitoriana, sempre procurou expressar. O autor apresenta-se em dupla exposição e faz apelo ao patriotismo e à participação na guerra mostrando-se como artista e como soldado («Rejlander the artist introducing Rejlander the volunteer», por volta de 1871). A imitação da pintura académica por meios especificamente fotográficos (como a montagem, a dupla exposição, etc.) é aqui explícita. Por outro lado, um pouco como na imagem do «afogado» de Bayard, trata-se também de produzir um apelo, uma mensagem.
- 37 Nadar interessa-se acima de tudo pela fisionomia e pela sua caracterização. Os seus auto-retratos, em tudo idênticos aos seus retratos (com excepção da série que publicita o balão *Le Géant*), colocam-no na imensa galeria de retratados ilustres. Sem cenários e reduzindo ao mínimo os adereços, permanecem as poses aristocráticas, os enquadramentos típicos da tradição mais realista, o olhar dirigido para a câmara que compõe um género menos cénico, mais concentrado no indivíduo e também menos narrativo do que os anteriores (e que, por si, justifica o seu destaque nas histórias da fotografia produzidas pelos modernistas).
- 38 Existe outro tipo de auto-retrato que mostra os fotógrafos em trajes exóticos. Isto é curioso porque os trajes cumprem uma função idêntica à da presença das câmaras enquanto símbolo da profissão: a confirmação de uma posição social privilegiada. Os fotógrafos faziam-se representar como grandes viajantes que traziam para o «mundo civilizado» imagens do exotismo, de pessoas e lugares «outros»; além disso, como os artistas, adoravam apresentar uma atitude liberal e «exótica» que retratava um ethos artístico característico da tradição romântica da genialidade e excentricidade do artista. São os casos do auto-retrato de Nadar vestido de turco e de Disderi, que exhibe um traje de actor shakesperiano.
- 39 No final do século e como resposta ao crescente acesso à produção fotográfica por parte das massas, o movimento pictorialista afirma a artisticidade da fotografia e a consequente autoria conceptual e formal desta. Um dos seus precursores, o naturalista britânico Henry Emmerson, afirma que a fotografia não é um trabalho da mão, mas um trabalho da cabeça (arte liberal, portanto). Segundo este fotógrafo, cuja argumentação foi seguida por Steichen e Stieglitz, uma arte não pode ser definida pela sua técnica, nem pelo seu grau de dificuldade, mas, sim, pelos seus objectivos expressivos; e exemplifica: «a mais simples das técnicas – a escrita – é capaz de originar a mais bela das artes – a poesia!» (Emmerson, 1886, p. 675)
- 40 O movimento pictorialista, com a sua defesa de uma estética subjectiva, que suprimisse os detalhes, a definição, o registo – até aí características consideradas indiscutíveis da fotografia –, fará surgir inúmeros auto-retratos que introduzem alguns elementos de discussão do estatuto do fotógrafo e da sua subjectividade e que, na sua aparência, efectivamente contrastam com os auto-retratos que descrevemos. Sobretudo porque estão marcados por uma consciência de si mais complexa e menos auto-evidente. Além disso, o tempo é mais instantâneo, o momentâneo predomina sobre o monumental, proporcionando aos retratos uma maior informalidade e um menor peso dos adereços (embora, na maioria dos casos, a câmara continue presente, como objecto identificador). O artista apresenta-se desfocado, a luz a iluminar-lhe parcialmente o

rosto ou o corpo; o local é indeterminado, saiu-se do estúdio e da pose rígida, introduziram-se reflexos, espelhos, sombras (elementos de filtragem); os enquadramentos são descentrados e abertos (evidenciando o corte); o rosto deixa de ser o ponto focal destes auto-retratos. Por outro lado, procura-se expressar uma dimensão simbólica e poética.

- 41 No entanto, para uma autora como Abigail Solomon-Godeau, existe uma continuidade de princípios entre os vários movimentos. «A noção de autor está inteiramente relacionada com a de patriarcado; contestar uma é implicitamente contestar o poder da outra. (...) A ideologia do artista (é) a daquele que detém uma subjectividade privilegiada» (Solomon-Godeau, 1984, p. 155). E, nesse aspecto, a fotografia de si «enquanto autor» mais não faz do que, como antes, constituir esse *ethos* privilegiado. Acontece, porém, que esta afirmação de si já não é dirigida a um mercado de consumo de massas, mas a um mercado especializado (e elitista): o circuito social da arte. Por isso, a autora não vê também uma diferença substancial – à parte a diferença estilística – entre as concepções «do retrógrado pictorialismo e as do triunfante modernismo» que se lhe seguem (*idem*, p. 156).
- 42 Para Solomon-Godeau ambos os movimentos partilhavam a convicção de que a arte fotográfica é a expressão do interior do artista e não do mundo exterior, não modificando, na sua essência, o discurso crítico sobre a arte. O que esteve em debate foi a sua aplicação à fotografia, cujo triunfo surge, não por acaso, no momento da massificação da produção: «implícito na noção da mediação expressiva do mundo que o fotógrafo produz pelo uso do seu instrumento está uma constelação de pressupostos: originalidade, autoria, autenticidade, primazia da subjectividade; pressupostos imediatamente reconhecíveis como aquilo que Walter Benjamin designou como teologia da arte» (*ibidem*, p. 157) e que a reprodutibilidade deveria abolir.
- 43 Os auto-retratos que se multiplicam durante a primeira metade do século xx são resultado da constituição da noção de «linguagem fotográfica» e permanecem uma forma de auto-afirmação e uma incontornável forma de poder. Os fotógrafos modernistas que defenderam uma visão essencialista da fotografia contribuíram para o reconhecimento social da fotografia e elaboraram um discurso crítico que permitiu uma discriminação entre os vários praticantes.

## 5. Objectividade e subjectividade no modernismo

- 44 A estratégia pictorialista consistiu em produzir imagens que se afastavam da estética realista, considerada inescapável para a fotografia, e aproximar-se de uma concepção da imagem próxima do simbolismo e do impressionismo. O desenvolvimento de técnicas de impressão complexas (à base de gomas e pigmentos), os acabamentos com óleos, a experimentação dos efeitos de novas emulsões sensíveis (como o uso de carbono), a raspagem de negativos para eliminar os detalhes (cujo excesso tanto perturbava os pintores) e o uso de desfoques ou de elementos naturais de filtragem da luz e dos temas (como a chuva ou o fumo) contribuíram para uma abordagem mais subjectiva da fotografia e na qual a intervenção da mão do fotógrafo era garantia da produção de uma imagem única (não reprodutível, porque dificilmente repetível a sua impressão) e portanto da sua apetência para expressar um conteúdo pessoal. O conteúdo da obra era mais importante que os meios de expressão.

- 45 O discurso modernista apresenta-se em ruptura com esta concepção. A cisão mais importante prende-se com a ideia de que cada artista deve procurar as características técnicas específicas ao seu meio de expressão. A câmara não é mais um meio para obter um resultado que poderia ser obtido através de outro qualquer meio, mas torna-se único e específico, cabendo ao artista a sua completa revelação. Todo o trabalho manual dos pictorialistas (e a sua imitação dos efeitos da pintura) é abolido, para promover uma concentração nos meios especificamente fotográficos (as características óptico-químicas; o automatismo e a reprodutibilidade; a industrialização). Em especial no modernismo fotográfico americano (conhecido como *straight photography*) tudo passa a estar concentrado na composição, nos aspectos formais que a câmara potencia: as aproximações (*o close up*),<sup>19</sup> os planos picados e contra-picados, o uso das linhas ascendentes ou descendentes encontradas na realidade, a abstracção e o realismo como elementos conjuntos da imagem fotográfica, bem como a defesa da imagem bem focada e definida, com grande profundidade de campo ou pelo contrário manifestando a sua bidimensionalidade (nomeadamente através da supressão da linha de horizonte), são alguns dos aspectos que caracterizam essa nova concepção e que significaram a libertação da imagem das dimensões e dos limites formais que lhes eram dados pelo corpo humano.
- 46 O «fotográfico» é visto como um meio exclusivo. Szarkowsky define-o, num texto de 1966<sup>20</sup>, como uma imagem que resulta de um procedimento analítico (e não de síntese, como a composição em pintura) de enquadramento e selecção de elementos da realidade, durante um certo tempo e sob um ponto de vista situado. Volta-se a uma concepção testemunhal da imagem fotográfica mas onde a imagem já não é entendida como o registo da câmara, uma vista imparcial, mas um modo de alguém olhar o mundo através da câmara, um modo de acção e de compreensão. Este pequeno «deslize» está cheio de implicações, pois que fundamenta a ideia de construção intencional de um sentido através da imagem. Há um uso significativo, uma consciência *histórica* que se evidencia nesse uso e que se fundamenta na aprendizagem de uma espécie de «linguagem formal» completamente nova. O modernismo, nas suas diferentes tendências, afirma a novidade da fotografia e da sua cultura visual.
- 47 Para além de assente numa política (e até numa ética) do ponto de vista, fundada no olhar aglutinador do autor (e/ou da sua instituição), esta nova cultura visual assenta, igualmente, na proliferação mediática (na possibilidade de reproduzir fotografias em jornais e revistas)<sup>21</sup> e não unicamente nos tradicionais circuitos artísticos.
- 48 Objectividade e subjectividade tornam-se aliados. O tempo fotográfico instantâneo instalou-se de pleno direito como sinónimo do fotográfico, e o narrativo tende a alojar-se mais na série de imagens do que na imagem única. A encenação, embora permaneça em alguns usos, como a moda ou a publicidade, tende a ser condenada como não específica do *medium*, e, mesmo em estúdio, procura-se a concentração nos elementos «fotográficos»: a luz, a aproximação, o enquadramento dinâmico, a explicitação do corte, a clareza do detalhe e da definição, a elevada qualidade da impressão (em geral de gelatina de prata).
- 49 A componente autobiográfica surge associada a este ambiente de experimentação e de reflexão sobre o lugar da subjectividade na sua relação com a câmara e com a imagem e é mais frequente encontrarmos séries de auto-retratos e mesmo uma proliferação de auto-retratos que testemunham a passagem do tempo pelo autor, já que, mais do que narração, a fotografia é vista como podendo interpretar as marcas do tempo. A

fotografia torna-se lugar da experimentação de si. Esta tendência aprofunda-se e complexifica-se na fotografia contemporânea, que irá discutir este legado formal do modernismo.

## 6. A auto-representação contemporânea

- 50 Um dos aspectos distintivos dos usos contemporâneos da fotografia, em especial no campo artístico, é o abandono da concepção «testemunhal», i.e., a fotografia deixa de ser imagem da realidade para passar a ser entendida como realidade da imagem, a realidade da própria representação. O ponto de vista não é apenas subjectivo, é político; traz consigo não a «natureza» mas a cultura (mesmo que o assunto seja natural). Cada imagem esconde outra. Não há a imagem «pura» produzida pelo «olhar» de um autor. Este olhar, antes concebido como a verdadeira «fonte» da imagem da realidade, passa a ser visto como um produto social. Torna-se inescapavelmente histórico e ideológico. «O que é um autor?» torna-se uma questão.
- 51 A separação modernista entre quem «tira» uma fotografia e quem «faz» uma fotografia perde sentido e é interpretada como uma manobra «elitista» de afirmação de privilégios sociais (contra os usos populares da imagem fotográfica). Por isso, e em especial a partir dos anos 60, os artistas produzem imagens em tudo semelhantes às fotografias domésticas e «de recordação» que todos guardamos zelosamente nos nossos álbuns fotográficos, uma espécie de «autobiografia» visual. Esta tendência do «registo» da vida comum manifesta uma nova crença no poder documental da fotografia, mas agora interpretado como uma ficcionalização do real e não como «um amor aos factos». Estes trabalhos estão tomados por um sentimento de inapreensibilidade do real, do corpo e do sujeito, que por mais que se fotografem nunca se totalizam – pelo contrário, tornam o real *u-tópico*. A fotografia manifesta a sua condição indicial, de fragmento incompleto, revelando mais incertezas do que verdades.
- 52 A tendência autobiográfica presente na fotografia contemporânea vive este tipo de tensão. Isto é evidente nos trabalhos de Jo Spence e Nan Goldin. Nenhuma delas tem uma abordagem formalista da fotografia, nem considera ter de esperar pelo «momento decisivo» (expressão que representa a posição, muito influente, de Henry Cartier Bresson). Todos os momentos são decisivos. A sua atitude tende a eliminar e questionar as fronteiras do artístico e o artista enquanto sujeito. As suas fotografias são simples, instantâneas, «mal enquadradas», coloridas – sinónimo de fotografia popular – e poderiam realmente ter sido feitas por qualquer pessoa. São banais e representam vidas banais. A estranheza que nos provocam resulta de não obedecerem aos códigos da circulação massmediática, nem aos códigos da circulação artística. Neste sentido, as fotografias de Jo Spence e de Nan Goldin são fotografias «obscenas», isto é, no seu sentido etimológico, devem ser mantidas «fora de cena».
- 53 Ambas as fotógrafas usam a fotografia como uma busca permanente de uma identidade fixa que sabem ser utópica; uma busca de uma imagem de redenção cuja procura apenas as pode afastar ainda mais. A fragmentação fotográfica torna-se, então, visível, numa oposição radical às tradições e aos géneros fotográficos do passado: os retratos, por exemplo, deixam de ser imagens do rosto; os contextos, como uma forma de estabilizar o sentido, são constantemente postos em causa, os corpos frequentemente desenquadrados.

- 54 Jo Spence desenvolveu um trabalho importante quando, nos anos 80, descobriu que tinha cancro da mama. Seguindo a tradição da «body art», usou o seu corpo como veículo de mensagens políticas, inscrevendo nele mensagens de protesto contra os padrões de beleza (que se impõem mais fortemente em relação aos corpos das mulheres) e contra a instituição médica.
- 55 Jo Spence sentiu que os médicos menorizam os seus «pacientes» ao usarem linguagem hermética e técnica que apenas contribui para estigmatizar o doente, e acusa as instituições médicas de terem uma atitude de mutilação em relação ao corpo: uma «cultura do bisturi». A autora recusou-se a fazer uma mastectomia total e encetou novas abordagens para combater o cancro baseadas nos ensinamentos da medicina oriental.
- 56 Ela também quis fazer notar como a doença é algo para que se tem medo de olhar. A doença é um sinal de exclusão numa sociedade que aclama a produtividade, a saúde e a beleza. As fotografias de Jo Spence mostram um corpo real, com as suas dores e alegrias. Recusa uma abordagem cosmética do corpo e encara as suas fotografias como a construção de uma política do corpo.
- 57 A sua viragem em relação à representação do seu próprio corpo é também parte de um projecto terapêutico de uso da fotografia, cujo objectivo era o de promover a auto-escopia em grupo através do equilíbrio de poderes entre quem produz a imagem e quem é fotografado.
- 58 Nan Goldin, ao contrário de Spence, quase nunca se fotografa a si mesma. O seu trabalho é autobiográfico não em virtude de regras estéticas formais ou de um estilo pessoal – que ela também questiona – mas porque retrata pessoas e lugares da sua intimidade e que representam a sua vida. Como costuma dizer, usa a fotografia porque tem medo do esquecimento. Como todos nós – e citando um *slogan* da Kodak –, fotografa para «mais tarde recordar». Porém, não capta momentos celebratórios comuns.
- 59 Nan Goldin quer dominar a sua vida simplesmente fotografando-a, procurando, em cada imagem, garantir que ela é um sujeito e não um objecto da sua própria vida. Acredita no valor documental da fotografia e usa-o para tentar fixar o sentido do efémero, da instabilidade e da insegurança. Ao fazê-lo encontra a natureza problemática da representação. Sabe que a fotografia condiciona a sua relação com os outros e consigo mesma.
- 60 Um dos seus raros auto-retratos é «Nan, depois de ter sido espancada». Mais tarde apercebeu-se de que o usou para nunca se esquecer e nunca regressar para o homem que lhe bateu. Ao exibi-lo publicamente transformou esse auto-retrato num gesto político.
- 61 Tal como no caso de Jo Spence, esta abordagem requer um «elevado grau» de leitura autobiográfica – mas nunca de forma a que a subjectividade em si e a sua relação com a representação não sejam questionadas. Jo e Nan nunca deixaram de ser «espectrais», verdadeiras máscaras.
- 62 Uma abordagem bastante diferente é a dos fotógrafos portugueses Daniel Blaufuks e Jorge Molder.
- 63 Molder (nascido em 1947) sublinha o facto de não produzir auto-retratos, já que não se apresenta a si próprio naquelas imagens: trata-se, sim, de personagens por si criadas, diferenciando-se do género retrato. Também recusa, no mesmo sentido genérico, uma leitura autobiográfica do seu trabalho. O seu trabalho, afirma Molder, não é mais

autobiográfico que qualquer outro. Ele é inescapavelmente marca de si, mas esse é um aspecto acessório. À luz das suas fotografia – talvez devêssemos dizer «à sua escuridão» – esta recusa não é senão um outro jogo que jogamos: o que está em causa no trabalho de Molder é a constante revelação da subjectividade como uma construção ficcional. «Quem é este homem?», «de onde vem ele?». A duplicidade, o absurdo, uma corporalidade fantasmática, são os seus temas recorrentes. Os quais estão numa relação essencial com o dispositivo fotográfico, como já sugerimos: o espaço-tempo capturados e retrabalhados; a natureza espectral da fotografia; a sua indexicalidade – que espalha «pistas» tornando o seu trabalho num jogo de interpretações; uma abordagem serial (industrial); o mundo transformado nos seus extremos científicos de branco e negro (as suas imagens são extremamente negras, quase um qualisigno da negritude em si mesma, como diria Peirce; e os brancos são extremamente brancos, o que os torna espectrais, um somatório de toda a luz). Molder vê a fotografia na sua historicidade, como um aparelho científico, como uma máquina disciplinar e objectiva, que serve para encenar o *pathos* como a outra face da razão.

- 64 As suas séries são narrativas sem começo nem fim, sem referências espaço-temporais claras, sem verdadeiras sequências – apenas pedaços de uma história perdida e partida, como um vampiro que perdeu a sua imagem, a sua subjectividade. A encenação, embora centrada na criação de uma personagem de natureza espectral, e económica nos meios (um chapéu, um facto, uma mão com uma cigareira; um braço com uma camisa branca que revela um botão de punho dourado, etc.), reentra na fotografia, bem como um ponto de partida textual (e não já a realidade). O universo literário de Joseph Conrad, por exemplo, é considerado mais real que qualquer visibilidade inquestionada. O que surge, então, como uma oposição face ao formalismo modernista.
- 65 A natureza ficcional da fotografia é também sublinhada por Daniel Blaufuks (nascido em Lisboa em 1963), por exemplo, em «Viagem a São Petersburgo», ou nos seus «London Diaries», ou, mais recentemente, em «Collected Short Stories». Estas fotografias são narrativas dispersas de um viajante escondido que pode ou não ser o próprio fotógrafo. Estas histórias são como diários pessoais mas sem um verdadeiro sentido do espaço e do tempo cronológico. São fragmentos de impressões desfocadas, detalhes sem um contexto preciso, sugestões de leitura, chaves sem verdadeira solução, sem fechamento. Estes trabalhos relacionam-se com a tradição fotográfica das viagens e com a categoria da viagem que moldou a subjectividade moderna como passageiros urbanos de uma *flânerie* com câmara. Mas, ao mesmo tempo, estas fotografias revelam este poder da fotografia que se torna uma espécie de escrita. A escrita está efectivamente presente nestes «diários». A sua articulação com as imagens não é explicativa, nem a imagem é ilustrativa. É a constituição de uma experiência íntima, a partilha de um pensamento. O tempo não é a instantaneidade, mas a duração, a «imagem-tempo» (Deleuze). O índice surge problematizado no seu próprio estatuto metonímico mas que nada pode fechar no que diz respeito à verdade. É apenas índice que se mantém conjectura, incerteza.
- 66 Interrogando a linguagem e a subjectividade, estes trabalhos fotográficos surgem como uma espécie de imediata fixação da ficção. E não já, simplesmente, como realidade e verdade.



---

## BIBLIOGRAFIA

- Barthes, R. (1980) *A Câmara Clara*. Lisboa, Ed. 70.
- Benjamin, W. (1931) Pequena História da Fotografia. In *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa, Relógio d'Água, pp.115-135.
- Benjamin, W. (1936) A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica. In *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa, Relógio d'Água, pp.71-113.
- Delacroix, E. (1859) Journal. In *Du Bon Usage de La Photographie*. Photo Poche.
- Deledalle (1979) *Théorie et Pratique du Signe*. Paris, Payot.
- De Man, P. (1984) *The Rhetoric of Romanticism*. Nova Iorque, Columbia University Press.
- Emmerson, P. H. (1886) Photography: A pictorial art. In *Art in Theory: 1815-1900*. Blackwell Publisher, pp. 675-677.
- Jeffrey, I. (1981) *Photography: A concise history*. Thames and Hudson.
- Koetzle, H.-M. (2002) *Photo Icons: The story behind the pictures*. Vol. 1, Taschen.
- Montaigne (1999) *Essais*. Livro III, cap. 2, Paris, P.U.F.
- Peirce, C. S. (1931-32) *Collected Papers*. Harvard University Press (Cfr. versão portuguesa de alguns textos in *Semiótica e filosofia*, Ed. Cultrix; *Semiótica*, Ed. Perspectiva).
- Rosenblum, N. (1997) *World history of Photography*. Abbeville Press.
- Serge, C. (1989) Ficção, in *Enciclopédia Einaudi*, vol. 17 – Literatura/Texto, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, pp. 41-56.
- Solomon-Godeau (1984) Winning the game when the rules have been changed. In Wells L. (2003) *The Photography Reader*. London, Routledge.
- Tagg, J. (1988) *The Burden of Representatin: Photography and histories*. London, Macmillian.
- Waerzold, W. (1908) *Die Kunst des Portrats*. Leipzig Ed.

## ANEXOS



Figura 1 - Hipolyte Bayard, Auto-retrato como afogado, 1840



Figura 2 - Hipolyte Bayard, Auto-retrato no seu estúdio (depois de 1850)



Figura 3 – Óscar Rejlander, «Rejlander, o artista, introduzindo Rejalnder o voluntário», fotomontagem, cerca de 1871



Figura 4 – Félix Nadar, Auto-Retrato, 1854

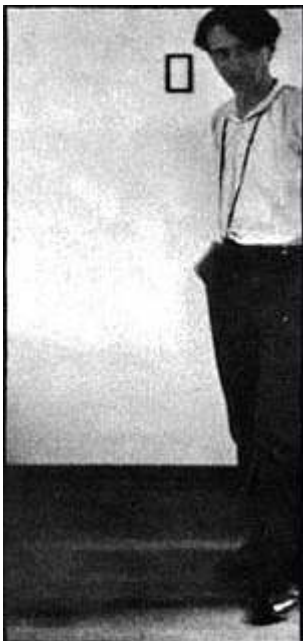


Figura 5 – Edward Steichen, Auto-retrato, 1898



Figura 6 – Man Ray, Auto Retrato 1920, 1925, 1931, 1932



Figura 7 – Jo Spence / Terry Dennet, Marcada para a amputação



Figura 8 – Nan Goldin, Nan, um mês depois de ter sido espancada, 1984



FIGURA 9 – JORGE MOLDER

## NOTAS

1. O que encontra, ainda, confirmação em expressões como o conjunto de lentes que se designam «objectivas» ou na ideia de «tirar» uma fotografia directamente do real, como quem «rouba» uma imagem. Este saque do real constitui, em si mesmo, expressão de um imaginário colectivo que entronca na concepção da tecnologia em geral, e da fotografia em particular, como *Magia Natural*, ou seja, simultaneamente resultado da ciência, e da racionalidade que nela convergiu, e da ilusão e magia, já que é a natureza que se torna a verdadeira produtora das suas próprias imagens, que surgem «como que por magia», num resultado sempre inesperado, porque essencialmente afastado de qualquer gesto criador.
2. No caso particular das câmaras reflexas, o espelho que reenvia a imagem para o prisma que a reconstitui no visor levanta--se para que a luz possa passar e sensibilizar o filme. Nesse momento nada se vê no visor. A insensibilidade a este fenómeno deve-se à instantaneidade do processo. O fenómeno torna-se perceptível nos casos em que o obturador permanece aberto por mais tempo.
3. *Fingere* é a palavra latina que significa «plasmear, modelar, imaginar, representar, inventar» e que está na origem quer de «fingir», que de «ficcinar», que toma também o sentido de «mentir» (cfr. Serge, 1989).
4. Também porque os daguerreótipos, uma das primeiras tecnologias fotográficas, eram extremamente reflectores, dado serem constituídos por placas de cobre prateadas. Para serem vistos, é preciso incliná-los de forma a evitar vermos também o nosso próprio reflexo na placa metálica. Portanto, era um objecto semelhante, também neste sentido, a um espelho (Cfr. Rosenblum, 1997).
5. Apenas um jogo de espelhos nos permite esse acesso mas, como já referimos, nunca de forma independente do nosso próprio olhar, que o jogo de espelhos apenas é capaz de diferir mas nunca de eliminar. Ao espelho, por definição, se nos queremos ver, temos sempre de nos ver a ver. O que não acontece com a fotografia nem com os dispositivos tecnológicos baseados em câmaras, como o cinema ou o vídeo. Aí, o momento da representação é dissociado do momento do olhar e podemos-nos, de certo modo, libertar da nossa imagem. Ela adquire, assim, uma estranha autonomia. Para Roland Barthes, por exemplo, este facto deslocou a temática do duplo para um lugar na cultura, menos evidente do que em épocas anteriores à fotografia. Diz Barthes: «E ainda mais curioso: foi antes da Fotografia que os homens mais falaram da visão do duplo. Aproxima-se

a heautosopia de uma alucinação; durante séculos ela foi um grande tema mítico. Mas hoje é como se recalçassemos a loucura profunda da Fotografia: ela só recorda a sua herança mítica por esse leve mal-estar que sinto quando «me» vejo num papel.» (Barthes, 1980, p. 28)

6. É a famosa passagem de «A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica»: «Chegou o cinema e fez explodir este mundo de prisões com a dinamite do décimo de segundo (...). Assim se torna compreensível que a natureza da linguagem da câmara seja diferente da do olho humano. Diferente, principalmente, porque em vez de um espaço preenchido conscientemente pelo homem, surge um outro preenchido inconscientemente. Mesmo que seja comum observar, ainda que grosseiramente, o andar das pessoas, nada se sabe da sua atitude na fracção de segundo em que avançam um passo. Em geral, o acto de pegar num isqueiro ou numa colher é-nos familiar, mas mal sabemos o que se passa entre a mão e o metal ao efectuar esses gestos, para não falar de como neles actua a nossa flutuação de humor. Aqui a câmara intervém com os seus meios auxiliares, os seus «mergulhos» e subidas, as suas interrupções e isolamentos, os seus alongamentos e acelerações, as suas ampliações e reduções. A câmara leva-nos ao inconsciente óptico, tal como a psicanálise ao inconsciente das pulsões» (Benjamin, 1936, p. 104). Aspectos que, evidentemente, são comuns à imagem parada da fotografia.

7. Estamos a usar os conceitos de ícone e de índice genuíno da Semiótica de Charles S. Peirce (cfr. *Collected Papers*). Um ícone nunca nos diz nada sobre a existência ou não do seu referente, ao contrário dos índices genuínos. Podemos recorrer também à interpretação que deste assunto faz Deledalle em *Théorie et Pratique du Signe* (1979), em particular a sua proposta de análise dos interpretantes (o seu «triângulo dos interpretantes»), em que para a pintura, e a propósito da existência dos referentes, teríamos de proceder por indução (Id2-If2), ao passo que, em geral, no caso da fotografia bastaria um percurso abdução (do tipo Id1-If1). Embora, como também é próprio da natureza dos processos semióticos, possamos sempre encontrar casos diferentes destes (nomeadamente todas as questões que a imagem digital tem vindo a suscitar).

8. Este problema não é resolvido pelo cinema. Apesar de nos vermos aí em movimento e de, aparentemente, esse aspecto de *animação* se relacionar com o pulsar animado da *vida*, essa reconstituição cinematográfica dos nossos gestos mantém a mesma relação com o passado que a fotografia: aqueles gestos que agora vemos já foram *gesticulados*, os passos que nos vemos dar são, sem dúvida nenhuma, passos já perdidos. A temporalidade interna do cinema acrescenta mais um factor de ilusão a esses gestos. O tempo no cinema (que é sempre um problema de duração) é o tempo do próprio dispositivo, é mais um elemento moldável, como qualquer outro elemento. Não é o tempo existencial dos objectos. O que acontece é que existe uma modulação do tempo que se adequa melhor à temporalidade do nosso sistema perceptivo, imitando-o, o que produz um *efeito de real*. Mas, de facto, essa imitação realista é apenas uma das possibilidades à disposição do realizador. Correlativamente, também o instantâneo não é o único tempo fotográfico, apesar de ser esta a temporalidade que historicamente constituiu a identidade do dispositivo fotográfico.

9. No verso da sua fotografia, Bayard escreve ironicamente: «O corpo do homem que vedes na fotografia é o do inventor Sr. Bayard, inventor do processo cujos resultados gloriosos acabastes de ver ou estais prestes a ver. Tanto quanto sei, este cientista talentoso e incansável trabalhou cerca de três anos no aperfeiçoamento da sua invenção. A Academia, o Rei, e todos aqueles que viram esta imagem ficaram cheios de admiração, tal como vós, embora o artista achasse a imagem insatisfatória. Trouxe-lhe grande honra, mas nem um centavo. O governo, que deu tanto ao Sr. Daguerre, diz-se impotente para fazer qualquer coisa pelo Sr. Bayard. Em resultado, o pobre homem afogou-se. Oh! Instabilidade das coisas humanas! Artistas, cientistas e jornais interessaram-se durante muito tempo por ele, mas hoje, depois de estar depositado na morgue há alguns dias, ninguém o reconheceu ou reclamou os seus restos mortais. Senhoras e Senhores, mudemos de assunto com medo de que os vossos órgãos olfactivos sejam afectados, porque, como reparastes, a cara e as mãos do senhor já começaram a decompor-se». Assinado «H.B.» e datado de 18 de Outubro de 1840 (Koetzle, H.-M., 2002, p. 29).

10. De sublinhar ainda, neste auto-retrato, o recurso ao estereótipo da «deposição de Cristo», que aumenta o potencial comunicativo da imagem (mesmo que o seu uso não tivesse sido intencional, uma vez que os estereótipos funcionam por naturalização).

11. Os bizantinos chamaram à imagem de Cristo impregnada no Santo Sudário uma imagem «acheiropoiéto», traduzida por esta expressão latina e que está na origem da iconofilia e da sua importância na cultura ocidental, em especial na tradição católica romana (ver a propósito Debray, R., *Vie et Mort de l'Image*, Paris, Gallimard).

12. Ver tradução portuguesa deste texto, publicada na *Revista Litteraria* (Porto, Março de 1839), em Sena, A., *História da Imagem Fotográfica em Portugal*, Porto Editora, p. 16.

13. A simplicidade do seu uso é evidente no famoso *slogan* do final do século XIX que anuncia a nova câmara da Kodak: «basta carregar num botão, nós fazemos o resto» – e podemos ver neste «fazemos o resto» um sinal de controlo não apenas económico mas também simbólico, já que estas câmaras foram especialmente concebidas para produzir um determinado tipo de imagens dos seus assuntos, estabelecendo um padrão. As câmaras Kodak são geralmente associadas à democratização da fotografia, a qual não aconteceu sem esta normalização, que configura um poderoso discurso sobre a subjectividade.

14. E assim não passar de uma «máquina acoplada a outra máquina», como refere o pintor Eugène Delacroix num excerto do seu *Journal*, onde, para evitar essa *maquinação*, defende a primazia da composição, que é a arte da síntese e da escolha, em detrimento do acaso e do rigor do detalhe, que relaciona com a fotografia: «O realista (...), se se trata de composição, não deve tomar uma parte isolada ou mesmo uma coleção de partes para delas fazer um quadro. Deve antes circunscrever a ideia para que o espírito do espectador não divague sobre um todo necessariamente recortado; sem isso, não existirá arte. Quando um fotógrafo toma uma vista, apenas vemos uma parte recortada de um todo: os bordos do quadro são tão interessantes como o centro (...). O acessório é tão capital como o principal; o mais frequente é apresentar-se em primeiro e ofuscar a vista» (Delacroix, 1859, p. 22). O pintor considera mesmo que eliminar o excesso de detalhes é uma das principais tarefas do pintor realista, já que esse excesso «falseia a visão dos objectos à força de ser justa» (*idem*, p. 24). A sua argumentação baseia-se numa teoria da visão natural compreendida como um processo de filtragem e de retenção, pela atenção apenas daqueles aspectos da realidade considerados relevantes para a acção. A fotografia perturba por não fazer isso, segundo o pintor. O que nos revela bem o impacto fortíssimo da imagem fotográfica.

15. In Kember, S., *Virtual Anxiety: Photography, new technologies and subjectivity*, M.U.P., 1998, p. 22.

16. É também notório deste entendimento a inexistência de referências aos autores das imagens, nos casos dos usos científicos

por exemplo, na imagiologia médica, ou nos registos criminais, nas fotografias militares e nos usos topográficos –, bem como nas práticas domésticas. Mesmo no caso do fotojornalismo a obrigatoriedade de publicar os créditos fotográficos surge sobretudo após a segunda guerra mundial (e em Portugal torna-se prática frequente apenas nos anos 80 do século XX).

17. E a presença dos modelos de representação da pintura de género torna também a imagem fotográfica um meio de narração que antecipa o cinema.

18. Honoré Daumier caricaturou, numa célebre gravura, este contraste: o retrato do homem da natureza e o retrato do homem civilizado (trata-se de *Croquis Parisien*, publicado em 1853). O que Tagg verifica é que, no decurso do século XIX, o modelo aristocrático se tornou modelo da representação burguesa, enquanto o retrato frontal desceu na escala social e passou a ser usado na representação dos pobres e dos marginalizados, e também na fotografia amadora (de rua), que se populariza com as câmaras de filme e de pequeno formato (como as Kodak e as Brownie).

19. No século XIX o detalhe espalhava-se pela imagem. Uma imagem não poderia ser imagem de um único detalhe, com excepção de alguns usos científicos. É também mais frequente surgirem



grandes planos sempre que o elemento fotografado apresentava um carácter indicial (uma mão marcada com ferro, sinal de uma condecoração; a camisa do imperador Maximiliano baleada, etc.)

20. Trata-se de «The Photographer's Eye», texto originalmente publicado nessa data, num catálogo do MOMA, por ocasião de uma exposição com a mesma designação (Cfr. Wells, L., *The Photography Reader*, 2003, pp. 97-103).

21. Possibilidade que surge em 1883 com o processo dos «meios tons». O que tornou a fotografia o primeiro meio visual de massas.

---

## RESUMOS

Este texto procura compreender a predominância das práticas da auto-representação e da autobiografia na fotografia contemporânea, indagando-as a partir da história da fotografia, em particular do auto-retrato, e procurando caracterizar as principais questões que essas práticas actualmente dirigem ao *medium*. Assim, partindo das questões emergentes a propósito do estatuto do autor e da sua subjectividade, traça-se o percurso das principais definições do fotográfico, desde a de «registo imparcial de uma vista» até à constituição de uma «visão de autor» e ao repensar contemporâneo do seu estatuto indexical e automático.

This paper tries to understand the predominance of self representation and autobiographical practices in contemporary photography. It draws questions about the history of photography, particularly of self portraiture, in order to make clearer the present discussions of photography's identity. Addressing the question of subjectivity and authorship, we present a brief sketch of the main arguments about the medium's identity, from «an impartial vista» to the constitution of «an author's view», up to contemporary rethinking of its indexical and automatic state.

## ÍNDICE

**Keywords:** photography, autobiography, index, staging, fiction

**Palavras-chave:** fotografia, autobiografia, índice, encenação, ficção

## AUTOR

TERESA MENDES FLORES

Escola Superior de Comunicação Social

Instituto Politécnico de Lisboa

mflores@escs.ipl.pt