RESUMO: De todos os gêneros fotográficos, o retrato tem se mostrado, ainda hoje, uma das imagens de maior consumo na sociedade contemporânea, o que gera questionamentos sobre as possíveis razões desse fato. Entre inúmeras abordagens, a teoria de Lacan, quando apresenta a fase do espelho, foi usada como argumento para elucidar essa questão, relacionando-a ao desejo humano de ser conhecido e de auto-reconhecer-se. Essa relação parte do pressuposto de que a imagem fotográfica é especular e apresenta-se como possibilidade (ainda que falaciosa) de permanência temporal.

PALAVRAS-CHAVE: Arte e fotografia. Fotografia. Retratos

A presença inquestionável da fotografia nas sociedades contemporâneas industrializadas, caracterizada pelo consumo compulsório e cotidiano desse meio, gera curiosidade em relação aos questionamentos que se derivam desse fato.

Trata-se de um universo complexo, que abarca as motivações do consumo irrestrito de tal meio, caracterizado por paradoxos e peculiaridades muito controversas.

Como Freud observou: "Toda invenção está condicionada, de um lado por uma série de conhecimentos anteriores e, de outro, pelas necessidades da sociedade." (1974, p.24). Naturalmente, o surgimento da fotografia não se deveu exclusivamente, a um acaso feliz ou, ainda menos, à genialidade exclusiva de um único indivíduo. Os primeiros pro-

FRANCISCA
MICHELON

O desejo de permanência e do reconhe- cimento: uma abordagem do retrato fotográfico a partir do pensamento de Lacan

Porto Arte, Porto Alegre, v. 5, n. 8, p. 17-23, nov. 1993.

cessos fotográficos, engendrados em diferentes locais, mas quase concomitantemente, foram resposta a necessidades emergentes de uma sociedade em acelerada transformação. Resposta, essa, para a concepção do meio, e a sua expansão inconteste. Mas, e o retrato fotográfico? Quais necessidades subjaziam (assim como subjazem ainda hoje), no consumo deste gênero?

Algumas teorias podem elucidar parcialmente tais questões, e torna-se vantajoso o exercício de aplicá-las neste estudo. Ao restringir a porção do vasto universo da fotografia a ser focalizada, delimitando-se a abordagem especificamente ao retrato fotográfico, as teorias de Lacan, sob alguns aspectos, contribuem para o esclarecimento do assunto.

O retrato fotográfico importa por ser um gênero que, na história da fotografia foi de imediato adotado, tão logo o aperfeiçoamento da técnica o permitiu, através do rebaixamento dos tempos de exposição para limites toleráveis. Pode-se dizer mesmo, que foi o segundo e o mais imediato uso da fotografia (considerando-se que o primeiro foram os registros de vistas externas).

Uma vez inventado e daí para frente, o retrato fotográfico constituiu-se numa prática constante, jamais abandonada, ignorada ou desvanecida por outras modas subseqüentes. Assim foi mesmo quando a fotografia atingiu seu estágio de massificação, com o invento das câmaras portáteis para amadores e os retratos, até então exclusivos aos es-

túdios profissionais, transformaram-se em prática doméstica, menos criteriosa mas muito mais intensa.

É procedente aludir à citação de Walter Benjamin sobre o quê Lichtwark falou em 1907:

"Em nossa época não há nenhuma obra de arte que seja considerada com tanta atenção quanto a fotografia de si mesmo, do parente mais próximo, dos amigos, dos entes amados." (1985, p.237).

Apesar do estranhamento que a expressão "obra de arte" causa, da forma como o autor a usou, é valiosa a observação que noticia, já em 1907, uma situação ainda presente hoje.

As fotos de si e dos outros seres queridos importa para o sujeito mais do que como mera reprodução visual de uma realidade dada e não só como reprodução mimética do real. Aí está um ponto paradoxal que não pode ser ignorado: a fotografia não se caracteriza, exclusivamente, por seu potencial de simulacro, mas antes, por constituir-se em "agente de conformação da realidade, num processo de montagem e seleção, no qual o mundo se revela semelhante e diferente ao mesmo tempo." (FABRIS, 1991, p.9).

Ser simultaneamente igual e diverso. Com essa constatação Fabris revela a forte dialética que permeia toda a imagem fotográfica e que juntamente com a questão do tempo, fazem com que a fotografia seja uma imagem especular.

*O retrato sublima,
com uma aparência
lógica, o desejo de
exorcizar o tempo...*

Sobre o tempo nesta imagem, Bazin (1975) encontra na técnica de embalsamento, ou no *complexo da múmia*, a origem mais remota da fotografia, pois, para a religião egípcia, dirigida contra a morte, a sobrevivência estava vinculada à perenidade material do corpo. Segundo esse autor "com o avanço da civilização, as artes plásticas teriam camuflado as suas funções mágicas: ao invés de se embalsamar para driblar a efemeridade do corpo, as pessoas passaram a se fazer retratar." (BAZIN, 1975, p.10). Portanto, o retrato sublima, com uma aparência lógica, o desejo de exorcizar o tempo, criando "um universo ideal à margem do real e dotado de um destino temporal anônimo." (idem).

Assim, o tempo na fotografia também é uma dimensão virtual, uma dialética constante entre as concepções estabelecidas de passado e presente.

Esse aspecto de presentificar na imagem um tempo passado, implica na reflexão sobre o grau de realidade da foto, ou mais precisamente, o quanto se atribui de veracidade a essa imagem. Trata-se da crueldade implícita de uma imagem que reverencia o passado, afirmando a finitude do homem (principalmente).

Pois bem, a fotografia envelhece com o homem (e seria tolo admitir que ela supera a degenerescência, toda emulsão fotográfica é altamente deteriorável, e por mais que seja prolongada a sua vida, quem sabe, já não sumiram mais fotos do que homens que habitaram a terra nesses 154 anos de existência oficial do meio). E é possível observar isso no retrato fotográfico, aplicação

magnífica da fotografia, principalmente agora que a fotografia digital vem evidenciar o quanto é possível (e interminável) as intervenções que se pode fazer na imagem.

Olhagaray, com muita clareza e brevidade, clarificou este aspecto da foto ao dizer que:

"(...) a fotografia nos fala das unidades mínimas de tempo, decompõe-no, atomiza-o (o instantâneo é uma fração mínima de tempo) e além disso, faz com que nos demos conta desse minimalismo temporal através de um paradoxo: o olhar que é seduzido e retido pela imagem fotográfica propõe no momento de sua leitura um agora presente, mas que nos reenvia a outro tempo, aquele fotografado, sempre no passado." (1991, p.26).

Como todo o signo, a foto é a presença (representação) de uma ausência. Dessa forma, dubiamente mimética, com uma temporalidade inquietante, a fotografia e, em especial, o retrato fotográfico resulta, como disse Sontag, o "(...) objeto mais misterioso que compõe e dá consistência ao mundo que identificamos como moderno." (1981, p.4).

É possível iluminar essa questão tomando-se como primeira referência um paralelo com o "estágio do espelho" que Lacan evidenciou como elemento fundamental no processo que dá forma ao *Eu* (ou seja, a uma identidade).

Segundo Gallop, o que Lacan percebeu como essencial nessa fase é que:

" (...) no estágio do espelho, a criança que ainda não conseguiu ficar em pé e que se apóia ou em outra pessoa ou em algum dispositivo protético,

quando se vê no espelho 'assume em júbilo' a posição de pé. Ela encontra já lá, na imagem do espelho um domínio que ela aprenderá mais tarde. O júbilo, o entusiasmo são ligados a dialética temporal pela qual ela parece já ser o que ela só se tornará mais tarde." (1992, p.80).

Essa dialética temporal também é comum ao retrato fotográfico: o júbilo pelo que ainda parece ser, já não sendo de forma alguma. Na fotorretrato o passado assume uma permanência que gera no sujeito - tanto no fotografado como no observador da foto - uma ilusão de poder: o domínio do tempo. Mas assim como a criança (...)" quando assume sua imagem no espelho, ficando cativada por uma analogia e terminando com sua descrença" (GALLOP, *idem*), o sujeito diante do retrato fotográfico também experimenta a descrença (ou o desapontamento), por não poder fugir da constatação de que o poder experimentado é uma ilusão, tão virtual quanto a representação que a foto apresenta.

Uma análise instigante que revela esse aspecto da fotografia é feita por Dubois a respeito da instalação fotográfica do artista canadense Michael Snow. Essa instalação realizada em 1969 e que se encontra hoje na Galeria Nacional em Ottawa, foi intitulada "Authorization". Trata-se de um autorretrato fotográfico onde se vê um grande espelho, sobre o qual estão colocadas cinco fotografias polaroid, quatro dessas no centro, mostrando a imagem do artista fotografando o seu reflexo, progressivamente coberto pelas fotos. Sobre isso diz Dubois:

"Vê-se que há um jogo nesse dispositivo (a instalação de Snow): um

assunto de tempo e de registro, de sujeito e de máscara, de morte e de dissolução. Há duas imagens e duas temporalidades. Há o espelho que reflete sempre, unicamente, o aqui e o agora em curso, o presente singular do que se está olhando (de ver e ser visto). É assim a foto, que remete sempre a uma anterioridade, na qual foi retida, fixada em seu tempo e em seu lugar (e a Polaroid nada muda desse traço inelutável da foto, pelo contrário, só exacerba sua impossibilidade efetiva de recuperar o tempo)." (1986, p.14).

Esse poder frustrado de domínio do tempo, encontra equivalência na reprodução mimética do real, que aparece ilusoriamente na fotografia. No entanto, sob esse aspecto, há uma coerência na ampla aceitação do retrato fotográfico, pois o que o sujeito deseja não é a verossimilhança do real, mas uma imagem idealizada que, de alguma forma, relaciona-se com o que Cauduro (1990) observa como sendo característico na fase do espelho: "a identificação narcisística". Sobre isso Fabris observou que "A 'semelhança parecida' que a fotografia poderia proporcionar desagrade, entretanto, os clientes, que buscam no retrato uma imagem ideal." (1986, p.71).

Abordando especificamente os primeiros decênios do retrato fotográfico, as observações de Fabris são valiosas porque tornam evidente que as expectativas do sujeito em relação ao retrato permanecem as mesmas ainda hoje.

O processo fotográfico, oficializado pelo governo francês em agosto de 1839, estava muito distante das facilida-

des da fotografia atual. A daguerreotipia (tal como foi batizada) consistia em um processo laborioso onde a placa metálica emulsionada necessitava de longas exposições à luz, para o registro da imagem e uma revelação, imediata ao uso, em vapor de mercúrio. A imagem resultante era única, não servia para reprodução e apresentava limitações que em poucos anos foram superadas.

Na década de 50, do século passado, as principais dificuldades do novo meio já estavam resolvidas e, segundo Benjamin (1985), a fotografia já se encontrava em plena era da sua industrialização. No entanto, o daguerreótipo ainda era um objeto caro e limitado a um grupo muito pequeno. Era necessário que a questão da reprodutibilidade e do tamanho da chapa metálica fosse resolvida e, muitos sabiam que achar a solução seria achar o caminho da fortuna. Foi o que Eugène Disdéri fez por volta de 1852-53: diminuiu o tamanho, 6 à 9 cm, e substituiu a placa metálica pelo negativo de vidro, já inventado há muito tempo. O 'cartão de visitas fotográfico' ou 'retrato-cartão', como seu inventor o chamou, custava um quinto do preço de um único daguerreótipo e fornecia ao cliente doze cópias de um cliché. Definitivamente a fotografia estava popularizada.

Na sua pesquisa sobre a fotorretrato no século passado, Fabris observou que o fotógrafo-artista Nadar buscava a interioridade do modelo (o que o levou a condição de artista), enquanto que Disdéri buscava agradar sua ampla clientela através da 'máscara social' (o que o caracterizou como um fotógrafo industrial). Disdéri não revela o sujeito

da classe inferior através de uma representação óbvia. O que seus clientes buscavam era serem representados em situações, cenários e vestimentas que os assemelhasse aos nobres e ricos. Mas é pelo contraste que a máscara social se revela nas fotografias de Disdéri. Como observa Fabris "O pobre travestido de rico (...) trai seu acanhamento na timidez com que se localiza num ambiente estranho e nas roupas que não lhe servem." (1991, p.21).

No entanto, o certo e constatável é que num e noutro caso o cliente buscava algo para além de si mesmo, uma representação que não fosse só ele próprio. Em relação aos clientes de Nadar, exigente aristocracia que se submetia a altos preços, a essência do retrato deveria ser a sua individualidade, de alguma forma perceptível na imagem. Para os numerosos clientes de Disdéri, importava que a representação denunciasses de imediato o seu papel social. Nadar optou, dessa forma, pelos enquadramentos fechados e luz mais dramática; Disdéri percebeu que seu público preferia a imagem totalizada do corpo ao invés daquela 'em pedaços'.

Sobre este aspecto é pertinente que se faça uma rápida observação: vários teóricos do cinema - entre eles Eisenstein - contam o caso observado por Vertov sobre uma camponesa russa que já adulta, residindo em Moscou, vai pela primeira vez ao cinema, por sugestão de seu patrão e volta para casa horrorizada devido à visão de pessoas despedaçadas, mostradas no écran (ou seja, foi dessa forma que ela entendeu os primeiros planos e os closes dos artistas). E Lacan observou, mais uma

vez elucidando aspectos aqui colocados, que o corpo 'morcelé', despedaçado, é a maior ameaça ao ego.

No entanto, tanto em Nadar, Julia Cameron, Le Gray como em Disdéri e outros incontáveis 'fotógrafos industriais', o que se percebe é a conformação de seu ofício com o desejo de seus clientes, que se sabe o mesmo: ter uma imagem em que se possam reconhecer, de acordo com o seu ego social e ser reconhecido pelo 'outro', inclusive para além de sua existência. "Outro", porque se trata de uma imagem ideal: o retrato que não corresponde às projeções ideais que o sujeito faz de si não é um bom retrato e, também, porque essa impossibilidade de permanência biológica, faz com que o ser esteja constantemente em um processo de transformação. Com exceção das relações de alguns pontos básicos na estrutura anatômica do corpo humano, tudo, permanentemente, modifica-se.

Sontag reitera essa idéia com sua afirmação de que "a vocação mais elevada da fotografia é explicar o homem ao homem. Mas a fotografia não explica, reconhece." (1981, p.7).

Portanto, o que o retrato fotográfico faz é mediar o desejo do sujeito por reconhecimento de si por outros e pelo "outro" (e de si por si mesmo), identificando-se como ser inserido numa ordem social que o confirma. O retrato fotográfico é, ou deve ser, um atestado de semelhança, que legitima o sujeito quanto a sua ascendência, através das características comuns (reconhecíveis entre ele e os seus pais, tios, avós, etc.) e o aceita. Qualquer outra forma de retrato (desenho, pintura) poderia atender e,

durante séculos, atendeu a essa necessidade fundamental do ser. Mas a fotografia com suas peculiaridades únicas, conquistou, com exclusividade, tal posição. Nenhum outro meio simula tanta objetividade ao mesmo tempo em que revela o quanto pode ser subvertido. Nenhuma outra imagem é tão especular que faça o sujeito ver um outro como a si mesmo e que permita que essa imagem atue como um certificado da sua condição social, familiar e outras tantas condições que o integram a dadas estruturas simbólicas. E só a fotografia é capaz de gerar essa ilusão de tempo passado-presente, como se fosse realmente possível vencer a inexorabilidade dessa dimensão.

Portanto, de acordo com Lacan, o que o sujeito deseja até o final de sua existência é ser "um com o mundo" (CAUDURO, 1990), recobrar a sua impossível totalidade perdida. Nesse sentido, o que o retrato fotográfico faz é medializar esse desejo através de uma imagem que oferece a possibilidade virtual de satisfazê-lo, pois é um dos objetos de maior potencial de semelhança com o sujeito.

É possível pensar que a fotografia tem uma humanidade implícita no seu tempo e que a ela compete dar ciência da esgotabilidade humana, evocando o homem na sua ausência.

Entre tantos signos engendrados pela civilização ocidental, esse, possivelmente, seja um dos mais dúbios e instigantes, e isso talvez, porque trate das impossibilidades mais perturbadoras para o sujeito: ser invariavelmente reconhecido, identificado com o mundo e eterno.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARNHEIM, Rudolf. *Intuição e intelecto na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BAZIN, André. Ontologie de l'image photographique. In: _____. *Qu'est-ce que le cinema?* Paris: Edition du Cerf, 1975. v.1, p.9-17.
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: FERNANDES, F. (Org.). *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1985. p.219-240.
- BOURDIEU, Pierre et al. *Un art moyen*. Paris: Les Editions du Minuit, 1986.
- CAUDURO, Flávio V. *The subject of the signification*. Londres, 1990. Tese de Doutorado - Departamento de Tipografia & Comunicação Gráfica, Universidade de Reading, Inglaterra.
- DISDÉRI, Eugene. Sur le Portrait photographique. In: IRIZOT, Michel; DUCROS, Françoise (Org.). *Du bon usage de la photographie*. Paris: Centre National de la Photographie, 1987. p.37-47.
- DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós, 1986.
- FABRIS, Annateresa. A invenção da fotografia: repercussões sociais. In: _____. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1991. p.11-37.
- _____. A pose pausada. *Revista ECA - USP*. São Paulo, n.16, p.70-74, 1986.
- FREUD, Gisele. *Photographie et société*. Paris: Edition du Seuil, 1974.
- FONTCUBERTA, Joan. *Estética fotográfica: seleccion de textos*. Barcelona: Blume, 1984.
- GALLOP, Jane. *Lendo Lacan*. São Paulo: Imago, 1992.
- GAUDIN, Marc Antoine. Sur la pratique photographique. In: IRIZOT, M.; DUCROS, F. (Org.). *Du bon usage de la photographie*. Paris: Centre National de la Photographie, 1987. p.19-20.
- KEIM, Jean. *La photographie et l'homme*. Paris: Castermann, 1971.
- LEMAGNY, Jean-Claude. *Histoire de la photographie*. Paris: Bordas, 1986.
- MOURA, Carlos Eugênio (Org.). *Retratos quase inocentes*. São Paulo: Nobel, 1983.
- NEWHALL, Beaumont. *História de la fotografia: desde sus origenes hasta nuestros dias*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1982.
- OLHAGARAY, Néstor. Tiempo videografico el tiempo justo. *Olho Latino: revista latino-americana de Artes Visuais*, n.1, p.24-27, 1991.
- SONTAG, Susan. *Ensaio sobre fotografia*. São Paulo: Arbor, 1981.

O desejo de permanência e do reconhecimento: uma abordagem do retrato fotográfico a partir do pensamento de Lacan. Trabalho de conclusão da disciplina *Semiótica da Comunicação Visual* do Curso de Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Porto Alegre - RS.

FRANCISCA FERREIRA MICHELON. Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Professora do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Letras e Artes da Universidade Federal de Pelotas - RS.