

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SEÇÃO CIRCULANTE

**RETRATOS PROIBIDOS: o corpo nu na fotografia**

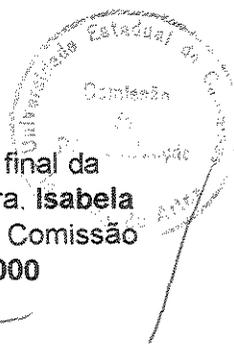
ISABELA CHAVES LULA

CAMPINAS-SP/ 2000

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES  
MESTRADO EM MULTIMEIOS

# RETRATOS PROIBIDOS: o corpo nu na fotografia

ISABELA CHAVES LULA ✓

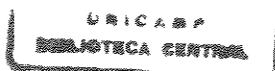


Este exemplar é a redação final da  
dissertação defendida pela Sra. **Isabela  
Chaves Lula** e aprovada pela Comissão  
Julgadora em **04/02/2000**

Prof. Dr. Joaquim Brasil Fontes Jr.  
-orientador-

Dissertação apresentada ao Curso de mestrado em  
Multimeios do Instituto de Artes da Unicamp  
como requisito parcial para a obtenção do grau de  
Mestre em Multimeios sob a orientação do  
Professor Doutor Joaquim Brasil Fontes Júnior, do  
Departamento de Metodologia do Ensino, da  
Faculdade de Educação.

CAMPINAS - 2000



688929700

|             |                          |   |                                     |
|-------------|--------------------------|---|-------------------------------------|
| UNIDADE     | BC                       |   |                                     |
| N.º CHAMADA | TI UNICAMP               |   |                                     |
|             | L969r                    |   |                                     |
| V.          | Ex.                      |   |                                     |
| TOMBO BC    | 44091                    |   |                                     |
| PROC.       | 16-892/01                |   |                                     |
| C           | <input type="checkbox"/> | D | <input checked="" type="checkbox"/> |
| PREC.       | R\$ 11,00                |   |                                     |
| DATA        | 25/04/01                 |   |                                     |
| N.º CPD     |                          |   |                                     |

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

CM-00155001-0

L969r

Lula, Isabela Chaves

Retratos proibidos : o corpo nú na fotografia / Isabela Chaves Lula. -- Campinas, SP : [s.n.], 2000.

Orientador: Joaquim Brasil Fontes Júnior.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes

1. Nudez. 2. Fotografia. 3. Artes. 4. Imagem.  
5. Nú na arte. 6. Imagem corporal. I. Fontes Júnior,  
Joaquim Brasil. II. Universidade Estadual de Campinas.  
Instituto de Artes. III. Título.

Esta dissertação foi julgada e aprovada em sua forma final pelo Orientador e membros da Banca Examinadora, composta pelos professores:

---

Prof. Dr. Joaquim Brasil Fontes  
Orientador

---

Profª. Dra. Ana Maria Faccioli de Camargo

---

Prof. Dra. Célia Maria Castro de Almeida

Campinas-SP, 4 de fevereiro 2000.

*À minha mãe e à minha filha.*

# AGRADECIMENTOS

A todas as pessoas que confiaram suas imagens a mim. Imagens estas que motivaram a realização deste trabalho.

Ao meu compaheiro que acreditou e investiu neste trabalho.

À minha família, especialmente à minha mãe, pelo amor, pelo apoio e por Jasmin.

À minha filha, Jasmin, por existir – meu maior estímulo.

À Alessandra Meleiros por ter lutado por minha causa, enquanto representante discente.

A Lauro, pela amizade, pelo apoio moral, material e afetivo.

A Roselaine, Fabiana e Fernanda pelo carinho e amizade.

Ao professor Joaquim Brasil Fontes, à professora Ana Maria Faccioli e ao professor João Francisco Duarte Jr. por desobstruírem meus caminhos, pela sensibilidade, integridade e pela competência e prazer pelo que fazem.

Ao CNPq pela bolsa de estudos

À Unicamp, símbolo de que a educação não só é fundamental, mas altamente viável neste país.

# ÍNDICE

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SECÃO CIRCULANTE

|  |           |
|--|-----------|
| <b>RESUMO .....</b>  | <b>10</b> |
| <b>INTRODUÇÃO .....</b>  | <b>11</b> |
| <b>O NU ARTÍSTICO .....</b>                                    | <b>15</b> |
| O NU ARTÍSTICO E O NU CORPORAL .....                           | 15        |
| AS SETE EXPRESSÕES DO NU ARTÍSTICO.....                        | 24        |
| <i>APOLO</i> .....   | 24        |
| <i>VÊNUS</i> .....   | 25        |
| <i>ENERGIA</i> .....   | 30        |
| <i>PATÉTICO</i> .....  | 31        |
| <i>ÊXTASE</i> .....  | 33        |
| <i>UMA CONVENÇÃO ALTERNATIVA</i> .....                         | 35        |
| <i>O NU COMO UM FIM EM SI</i> .....                            | 37        |
| <b>O CORPO FOTOGRAFADO – PEQUENA HISTÓRIA .....</b>            | <b>39</b> |
| INTRODUÇÃO.....  | 43        |
| A EXPLORAÇÃO DO CORPO NO SÉCULO XIX.....                       | 44        |
| <i>OS PRIMEIROS RETRATOS</i> .....                             | 44        |
| <i>O SUCESSO DO FORMATO CARTA DE VISITA</i> .....              | 44        |
| <i>A ETNOGRAFIA NA ÉPOCA DO COLONIALISMO</i> .....             | 45        |
| <i>DA ANÁLISE DAS PAIXÕES À IDENTIFICAÇÃO JUDICIÁRIA</i> ..... | 45        |
| <i>A MÁQUINA HUMANA</i> .....                                  | 46        |
| <i>A MORTE E O ESPETÁCULO DA GUERRA</i> .....                  | 46        |
| O NU E A SEXUALIDADE (1850 – 1920) .....                       | 47        |
| <i>NU ARTÍSTICO E PORNOGRAFIA</i> .....                        | 47        |
| <i>A SEXUALIDADE DA CRIANÇA E DO ADOLESCENTE</i> .....         | 48        |
| <i>MULHERES, MODELOS E FOTÓGRAFOS</i> .....                    | 49        |
| <i>A EXCEÇÃO: O CORPO MASCULINO</i> .....                      | 49        |
| O CORPO OBJETO (1910 – 1940).....                              | 50        |
| <i>O MODERNISMO NOS ESTADOS UNIDOS</i> .....                   | 50        |
| <i>AUDÁCIAS E VANGUARDAS NA EUROPA</i> .....                   | 51        |

|   |     |
|---|-----|
| <i>BELEZA E LIBERDADE</i> .....                                     | 54  |
| <i>UM FIM POLÍTICO</i> .....  | 54  |
| <b>O CORPO TRÁGICO (1930 – 1970)</b> .....                          | 55  |
| <i>O INOBSERVÁVEL</i> .....   | 56  |
| <i>OS TRAÇOS DA GUERRA</i> .....                                    | 56  |
| <i>UMA SOCIEDADE EM CRISE</i> .....                                 | 57  |
| <i>FORA DAS NORMAS</i> .....  | 57  |
| <i>FANTASMAS E APARIÇÕES</i> .....                                  | 58  |
| <b>ARQUÉTIPOS (1950- 1990)</b> .....                                | 58  |
| <i>RESPEITO E DIGNIDADE</i> .....                                   | 59  |
| <i>NOSTALGLIA E SONHO</i> .....                                     | 60  |
| <i>ACADEMIES</i> .....  | 60  |
| <i>A MULHER-OBJETO</i> .....  | 60  |
| <i>OS CONSUMIDORES</i> .....  | 62  |
| <i>A CARNE EM SEUS ESTADOS</i> .....                                | 62  |
| <i>UM TERRENO DE EXPERIMENTAÇÃO</i> .....                           | 63  |
| <i>DESEJOS E FANTASMAS</i> .....                                    | 63  |
| <i>A EXPERIÊNCIA AUTOBIOGRÁFICA</i> .....                           | 64  |
| <i>O ESPECTRO DA MORTE</i> .....                                    | 64  |
| <i>DEFORMAÇÕES, DECOMPOSIÇÕES</i> .....                             | 64  |
| <b>NARRATIVA DE UMA FOTÓGRAFA</b> .....                             | 67  |
| <b>ALGUMAS QUESTÕES SOBRE OS NUS FOTOGRÁFICOS</b> .....             | 76  |
| OS TRÊS VALORES DA FOTOGRAFIA: INDICIAL, ICÔNICO, E SIMBÓLICO ..... | 76  |
| AS POSSIBILIDADES DE LEITURA DAS IMAGENS .....                      | 77  |
| OUTRAS QUESTÕES .....   | 80  |
| <i>Descrição de um ensaio</i> .....                                 | 80  |
| <i>Análise comparativa de enquadramentos repetidos</i> .....        | 81  |
| <i>Outras Descrições</i> .....                                      | 82  |
| <b>A IMAGEM FOTOGRÁFICA</b> .....                                   | 86  |
| UMA IMAGEM AUTÔNOMA .....   | 86  |
| A “AURA” NA FOTOGRAFIA .....  | 92  |
| <b>O RETRATO FOTOGRÁFICO</b> .....                                  | 98  |
| RETRATO SOCIAL .....  | 98  |
| RETRATO PROIBIDO .....  | 100 |

|  |            |
|--|------------|
| O RETRATO FOTOGRÁFICO E SEUS AUTORES .....       | 102        |
| <i>O FOTÓGRAFO</i> .....                         | 102        |
| <i>O MODELO (ou o sujeito fotografado)</i> ..... | 120        |
| <i>O ESPECTADOR</i> .....                        | 128        |
| <b>CONCLUSÃO</b> .....                           | <b>137</b> |
| <b>BIBLIOGRAFIA</b> .....                        | <b>140</b> |

---

**RESUMO**

BIBLIOTECA CENTRAL

SECÃO CIRCULANTE

O objetivo principal do presente texto era a reflexão sobre imagens fotográficas de nus realizadas por esta autora entre os anos de 1990 e 1995. Para tanto, reuniu-se, primeiramente, o material empírico necessário: as imagens fotográficas referidas e doze entrevistas abertas com pessoas entre as que posaram nuas para tais fotografias em situações diversas. Em seguida, construiu-se uma pequena narrativa sobre os momentos de realização de alguns desses ensaios fotográficos, visando a compreensão da natureza de cada um (para isso, procurou-se caracterizar as personagens) e da natureza dos códigos usados pelas pessoas para demonstrarem seu desejo de se verem nuas. A necessidade de se compreender as imagens partindo de sua gênese, ocorreu porque estas imagens não integravam nenhum projeto artístico ou discurso pré-elaborado ou consciente, e tanto as composições como a técnica e os modelos eram muito diversos entre si. Desta maneira, os modelos, seus corpos e expressões ganharam importância neste trabalho e questões relativas ao nu artístico (desde o modo como o nu era concebido pelos gregos à revolução da *body art*) e ao uso do corpo na fotografia foram abordadas. Embora a análise das imagens fotográficas tivesse grande importância, outros objetivos surgiram e engendraram reflexões também sobre a autonomia deste tipo de imagem, em detrimento de seu autor como sobre as relações estabelecidas entre modelo, fotógrafo e espectador, devido a uma característica específica destas imagens: a de serem retratos nos quais os modelos tiveram participação ativa, sem intenção de exporem publicamente suas imagens.

---

## INTRODUÇÃO

*“Se considerarmos todas as modelações que sofre, constataremos que o corpo é pouco mais que uma massa de modelagem à qual a sociedade imprime formas segundo suas próprias disposições: formas nas quais a sociedade projeta a fisionomia do seu próprio espírito...”<sup>1</sup>*

Em 1994, comecei, rudimentarmente, a pesquisar a imagem fotográfica e a nudez corporal. Pretendia, com isso, esclarecer algumas problemáticas oriundas de experiências que vivenciei durante um período breve (1990 a 1994) em que atuei como fotógrafa na Bahia. Essas experiências dizem respeito ao fato de eu ter fotografado, sem pertencer a nenhuma editora de revistas eróticas ou pornográficas, mais de vinte pessoas desnudas. Eram pessoas de sexo, idade e classes sociais diversos. Meu questionamento inicial era entender a razão desta necessidade de ver o próprio corpo nu num pedaço de papel. Não num desenho ou pintura, mas no registro mecânico, uma espécie de espelho mágico, onde se congela a própria imagem e põe-se a mirá-la.

Em janeiro de 1995, voltei a Salvador e entrevistei doze pessoas entre várias que posaram nuas para mim e duas delas que haviam posado para uma outra fotógrafa. Indaguei-lhes o motivo de quererem se ver nuas e o que tinha mudado em sua relação com o próprio corpo depois de terem realizado os referidos ensaios. A sinceridade e lucidez com as quais cada entrevistado respondeu às perguntas dispensaram qualquer embate com teorias psicanalíticas e antropológicas. Mas, de tudo o que foi dito por aquelas pessoas a importância do conhecimento e aceitação do corpo na auto-estima de cada um sensibilizou-me a ponto de continuar meus estudos sobre a cultura do corpo. O que me levou a fazer uma disciplina no departamento de Antropologia, referente aos usos e representações do corpo na história do Ocidente.

Depois, busquei referências sobre estudos iconográficos no departamento de História da Arte, estudei a imagem cinematográfica e fiz algumas disciplinas que abordavam o uso da fotografia nas ciências humanas.

---

<sup>1</sup> Rodrigues, José Carlos. *Tabu do Corpo*, Ed. Dois Pontos, Rio de Janeiro, 1986, p. 62.

Fiquei um ano estudando sem definir que rumo dar às minhas pesquisas, que eixo dar ao meu projeto, o que fazer das imagens de que dispunha. Assim comecei a tentar esclarecer a mim mesma o significado de conceitos com os quais eu e as pessoas que fotografei nos debatíamos. No segundo ano deste mestrado eu tinha reunido vários ensaios dispersos referentes à beleza, pornografia, erotismo, arte, nudez e imagem fotográfica. Nem projeto nem eixo para meus estudos. O caos era o que restava para um recomeço melancólico.

Mesmo assim, restou-me uma bagagem da qual eu não poderia me livrar. O que eu faria com todas as leituras e discussões em salas de aula e em textos? Eu sabia que, de uma forma ou de outra, tudo o que eu vira estaria presente em meu trabalho.

Resolvi centralizar minha atenção nas imagens que motivaram a pesquisa, antes de estudar de forma generalizada as representações dos nus. Sem estabelecer uma metodologia que me conduzisse do início ao fim de minha dissertação, resolvi partir de uma interpretação livre das imagens. Descrevi alguns ensaios, discorri sobre a importância e o significado daqueles retratos de nus, não só para mim, mas especialmente para os modelos. Expliquei a preferência por certo tipo de enquadramento e discorri muito brevemente sobre as expressões, as locações, a qualidade técnica.

Desta leitura das imagens, surgiram os questionamentos que deram origem às demais reflexões aqui presentes e à necessidade de construir uma narrativa de algumas experiências que tive com a realização dos retratos nus, usando não só minha versão dos fatos e alguns dados fictícios, mas os próprios depoimentos das pessoas que foram entrevistadas.

Da análise das imagens e dessa narrativa, despontaram as preocupações que, enquanto fotógrafa, eu possuía no ato fotográfico e que, identificadas, poderiam delinear melhor o discurso que sustentava e engendrava tais ensaios. Assim, ainda sem traçar metas específicas ou uma metodologia, tentei delimitar e restringir minhas preocupações que passaram a girar em torno da imagem fotográfica do nu.

Minha primeira preocupação era encaixar o tipo de imagem que eu realizei em alguma classificação dentro do universo abrangido pela fotografia. Isso porque uma das justificativas que os modelos deram para posar nus referia-se ao tipo de fotografia que eu fazia, uma “fotografia artística”. Eu já havia me debatido com o conceito de arte e beleza, mas dessa vez eu precisaria ser mais específica. A fotografia seria um objeto artístico? Sendo um objeto artístico a fotografia, quem seria seu autor: o fotógrafo ou o referente? Ou simplesmente não haveria autor?

Assim nasceu o capítulo “A Imagem Fotográfica”. Nele reúno poucos, mas densos estudos e reflexões que se dividem em dois sub-capítulos: “Uma imagem autônoma” e “A aura na fotografia”.

No primeiro item, eu discuto com outros autores algumas diferenças cruciais entre a fotografia e outros meios de representação da realidade; confronto o caráter documental com o caráter artístico da imagem fotográfica; discorro sobre a presença do fator “acaso” na composição de certas fotografias e sobre a influência do mesmo na sua valorização e classificação; e, justifico, é claro, sua autonomia relativa referente ao seu autor.

No segundo item, dialogo com Walter Benjamin sobre o valor de culto da imagem fotográfica, inserindo-me, para isso, em dois textos seus clássicos que enfatizam as rupturas provocadas com o surgimento dos meios de reprodutibilidade técnica nas relações estéticas vigentes, a ponto de destruírem a característica que dava a um objeto qualquer, segundo Benjamin, seu valor de arte: sua unicidade. Entretanto, o valor de culto deixou seu resquício nos retratos fotográficos.

Seguido este percurso, classifiquei, então, o tipo de fotografia de nu – e não o tipo de nu – que registrei durante o período demarcado, e concedi-lhe o estatuto de arte, mesmo precária, casual e independente.

O capítulo seguinte, “O retrato fotográfico”, justifica-se ao conduzir-me através do conceito e da história do retrato, tipo de representação que é tão antiga como o nu na arte. Ele é sucinto e não se remete à origem mais remota deste objeto de desejo e de culto nem à Roma antiga, onde até os imperadores eram retratados em esculturas, e sem roupas, e onde a beleza ideal superava a mera perfeição física. Limitei-me a descrever brevemente o percurso do retrato fotográfico, desde seu surgimento até as mudanças trazidas pelas facilidades da nova técnica, junto com o barateamento de seus custos. O título desta dissertação *Retratos proibidos: o corpo nu na fotografia* vem deste capítulo e das poucas páginas onde explico como a fotografia mudou o perfil do retrato e o remeteu às suas origens.

Além de justificar o título deste trabalho, o capítulo “O retrato fotográfico” resgata a narrativa sobre os ensaios, em forma de análise dos papéis de todos os elementos envolvidos no ato fotográfico. A abordagem destas relações se torna útil e necessária neste contexto para resgatar a importância do elemento humano (o fotógrafo) nesse registro mecânico da realidade, aproveitando os depoimentos colhidos das 11 pessoas que fizeram nus, mais uma que ficou no limiar do desejo de fazê-lo sem, no entanto, o realizar. O mérito destas falas foi enriquecer meu discurso e mostrar um outro ângulo da criação ou composição da fotografia: o ponto-de-vista

daquele sem o qual não há registro, o referente.

Por fim, o que seria fundamental para iniciar este trabalho ficou para o final: uma análise da representação do corpo na história da fotografia e do gênero “nu”, genericamente, na história da arte. Porém, devido à importância destes dois argumentos para a contextualização de minhas imagens e ratificação do mérito dos estudos realizados em torno do tema da nudez, eles aparecem antes mesmo da narrativa, sendo os capítulos primeiros. A relação com os outros capítulos o próprio leitor terá o prazer de fazer, visto que minha trajetória nada teve de linear e convencional. Porém, reservo um pouco de originalidade para compensar tamanha inexperiência e amadorismo de uma estudante que partiu de uma área tão diversa para adentrar cambaleante pelas ciências sensíveis.

Também fiz questão de enriquecer ainda mais o material aqui disposto com imagens fotográficas, não só as minhas, mas imagens que fizeram história, que fazem parte da história do nu nas artes visuais e de sua influência na nossa maneira de refletir sobre os temas relativos ao corpo e à sexualidade.

Boa viagem!

Isabela Chaves Lula

---

## O NU ARTÍSTICO

### *O NU ARTÍSTICO E O NU CORPORAL*

Existem na língua inglesa dois vocábulos referentes à nudez. Um deles, *naked* (de *to be naked* – estar despido), designa o nu desprovido de roupas e implica uma idéia de embaraço ou de privacidade. Já um outro, *nude* (nu), refere-se a um estado de plenitude, beleza, harmonia e felicidade – o equilíbrio, pois tal vocábulo foi introduzido na língua inglesa no início do século XVIII, por críticos de arte, com o objetivo de dar à nudez o estatuto de tema central da arte, tal qual foi inventado na Grécia, no século V. a.C. .

Partindo dessas definições, Kenneth Clark responde à pergunta que ele próprio elabora em seu tratado sobre o nu artístico, *O Nu – um estudo sobre o ideal em arte*, “o que é o nu?” “É uma forma de arte, inventada pelos Gregos no séc. V. a.C., tal como a ópera é uma forma de arte inventada na Itália no séc. XVIII. A conclusão é certamente demasiado abrupta, mas tem o mérito de evidenciar que o nu não é assunto da obra de arte, mas forma de arte.”<sup>2</sup>

Clark considera que, embora o corpo despido não deva ser considerado senão como um ponto de partida para a obra de arte, constitui no entanto um pretexto de grande importância. Na História da Arte, os temas escolhidos como núcleos, chamemo-los assim, para a revelação do nosso sentido das proporções e da harmonia, têm sido muitas vezes desprovidos de importância em si próprios. Durante centenas de anos e numa zona que se estendeu da Irlanda à China, a mais fundamental expressão da harmonia foi um animal imaginário mordendo a própria cauda. Na Idade Média, o drapejamento adquiriu vida própria, tal como acontecera com as formas de animais confrontando-se, e tornou-se o módulo mais importante da arte românica. O tema não tinha, em qualquer dos casos, uma existência independente. O corpo humano raramente dá lugar à emoção estética concentrada do ornamento animal, mas pode ser o ponto de partida para a expressão duma experiência muito mais vasta e civilizada: é a nossa própria imagem, e permite-nos evocar tudo aquilo que temos em mente fazer de nós próprios. Acima de tudo, o tratamento estético do corpo humano pode assumir uma das formas mais expressivas do nosso desejo de perpetuação.

---

<sup>2</sup> Clark, Kenneth. *O Nu – um estudo sobre o ideal em arte*, Editora Ulisseia, Lisboa, 1956, p.26

Além das necessidades biológicas, há, segundo Kenneth Clark, outros aspectos da experiência humana – que ele utiliza como forma de abordagem do nu artístico no decorrer de seu texto – a propósito dos quais o corpo desnudado constitui uma vívida evocação: harmonia, energia, êxtase, humildade, sentimento do patético. Quando contemplamos os belos resultados de tais corporificações, somos levados a pensar que o nu, como meio de expressão, possui um valor universal e eterno. Contudo, sabe-se que isto não é historicamente verdadeiro, pois a expressão do nu tem conotações diversas, determinadas culturalmente ou impostas por algum fenômeno social. Existem no Extremo Oriente pinturas de figuras despidas, mas só por uma extensão do termo elas poderão ser designadas por *nus*. As gravuras japonesas que fazem parte do *ukiyo*e – episódios da vida corrente – incluem, sem comentários, a representação de certas cenas íntimas, geralmente acontecidas sem que delas se guarde qualquer registo<sup>3</sup>. Exibir o corpo despido por si só, como um tema sério de contemplação, foi idéia que pura e simplesmente não ocorreu aos espíritos japoneses e chineses, e ainda hoje se nota neles uma certa barreira de incompreensão a este respeito. No gótico do Norte, a posição era, fundamentalmente, muito semelhante. É certo que os pintores alemães da Renascença, descobrindo que o corpo despido constituía um tema respeitado na Itália, o adaptaram às suas necessidades e desenvolveram uma notável variante de convencionalismo específico. Contudo, os esforços de Dürer mostram quanto esta criação tinha de artificial. As suas reações instintivas perante um corpo despido eram de curiosidade e horror: Dürer tinha de desenhar uma quantidade enorme de círculos e outros diagramas antes de conseguir forçar-se a transformar o infortunado corpo humano em um corpo nu<sup>4</sup>.

Em vista das constatações acima, Clark critica as pinturas acadêmicas de nus:

“Os nus acadêmicos do séc. XIX são desprovidos de vida porque deixaram de simbolizar necessidades e experiências reais. Encontravam-se entre as centenas de símbolos desvirtuados que obstruíam a arte e a arquitetura do século utilitário”<sup>5</sup>.

Clark cita a opinião de professores de pintura clássica – discordando, logo em seguida, que defendiam a idéia de que um nu artístico implica realmente sua transformação num objeto vazio de significados e apenas ‘perfeito’ esteticamente. Um nu que fosse carregado de associações, especialmente eróticas, seria, assim, segundo tais acadêmicos, um trabalho medíocre. O desafio era trazer o corpo para o mundo das formas e das aparências e dissociá-lo de qualquer outra conotação que não a ‘artística’:

---

<sup>3</sup> *Op. Cit.*, p.6

<sup>4</sup> *Op. Cit.*, pp. 29, 30

“Se o nu”, diz o professor Alexander, “é tratado de tal modo que venha a despertar no observador idéias ou desejos pertinentes ao tema material, nesse caso deve ser considerado arte falsa e má moral”. Esta bem-intencionada teoria é contrária à experiência. Segundo Clark, na miscelânea de recordações e sensações provocadas pelos nus de Rubens ou Renoir, muitas há que são pertinentes ao tema material. Nenhum nu, por muito abstrato que seja, deverá deixar de provocar no observador um certo vestígio de sentimentos eróticos, mesmo que não passe duma sutil sugestão. Se assim não suceder, é que, então, se tratará de arte falsa e má moral. O desejo de contato e união como outro corpo humano constitui uma parte tão fundamental da nossa natureza que um qualquer juízo sobre a chamada “forma pura” é inevitavelmente influenciada por ele, e uma das dificuldades do nu como tema de arte está em tais instintos não poderem permanecer ocultos, como sucede, por exemplo, quando nos deleitamos a observar um vaso de cerâmica, em que prevalece a força da sublimação<sup>6</sup>.

Uma série de informações sobre o nu artístico e as transformações a que foi sujeito, seja por ter saído de moda, seja pelo advento do cristianismo ou mesmo pela influência de artes estrangeiras na Grécia antiga, onde se deu seu advento, faz-se necessário transcrever aqui.

“Somente nos países que marginam o Mediterrâneo o nu se desenvolveu em ambiente próprio, e até mesmo aí o seu verdadeiro significado foi muitas vezes esquecido. Os Etruscos, que deviam três quartas partes da sua arte à Grécia, nunca abandonaram um tipo de figura tumular em que o defunto exhibe o ventre com uma complacência que teria chocado profundamente um grego”<sup>7</sup>. As artes helenística e romana produziram estátuas e mosaicos de atletas profissionais que, pela expressão, se diriam satisfeitos com as suas monstruosas proporções. Mais notável ainda a maneira pela qual a expressão do nu, mesmo na Itália e na Grécia, é limitada pelo tempo. É moda falar de arte bizantina como se esta fosse um prolongamento da arte grega, mas o estudo do nu mostra-nos que tal afirmação é uma das conseqüências de uma visão histórica excessivamente especializada. Entre as nereidas da prataria romana dos últimos tempos do Império e as portas de bronze de Ghiberti, os nus, na arte mediterrânica, são poucos e insignificantes: peças de modesto valor artístico, como um *marfim* de Ravena representando Apolo e Dafne; alguns *objets de luxe*, como o cofrezinho de Veroli com o seu Olimpo tratado à maneira duma “história em quadrinhos”; e um certo número de Adões e Evas, cuja nudez poucos pontos de contato tem com a da forma antiga. Contudo,

---

<sup>5</sup> *Op. Cit.*, pp. 43,44

<sup>6</sup> *Op. Cit.*, pp. 28, 29

<sup>7</sup> *Op.Cit.*, p. 30

durante uma grande parte desse milênio, as obras-primas da arte grega não tinham ainda sido destruídas e os homens encontravam-se rodeados por representações do nu em maior número e, ai de nós!, infinitamente mais esplêndidas do que qualquer das que chegaram até aos nossos dias. Ainda no séc. X, a Vênus de Cnido, de Praxíteles que, segundo se diz, fora levada para Constantinopla por Teodósio, era venerada pelo imperador Constantino VII, *Porfirogênito*; e Robert de Clori faz referência ao original, ou a uma cópia, no seu relato da tomada de Constantinopla pelos Cruzados. Além disso, o corpo humano em si não deixara de ser objeto de interesse em Bizâncio, o que podemos concluir a partir da continuação das práticas desportivas. Enquanto os atletas competiam no circo, os artífices, de tronco nu, erguiam a Catedral de St<sup>a</sup>. Sofia. Portanto, não faltava oportunidade aos artistas para observarem os corpos despidos. O fato de os seus patronos não pedirem representações do nu durante esse período pode ser explicado por um certo número de causas razoavelmente compreensíveis: o medo da idolatria, a moda do ascetismo ou a influência da arte oriental. Na realidade, porém, estas explicações são insuficientes. O nu deixara de ser um assunto das obras de arte quase um século antes do estabelecimento oficial do Cristianismo. E durante a Idade Média, teria havido amplas oportunidades de o introduzir, tanto na decoração profana como nos temas sagrados, como seja a representação do começo e fim da existência terrena<sup>8</sup>.

E por que não aparece então? Encontraremos uma esclarecedora resposta no caderno de esboços do arquiteto do século XIII, Villard de Honnecourt. Este caderno contém belíssimos desenhos de figuras vestidas, algumas das quais patenteiam um elevado grau artístico. Porém, quando Villard se propõe a desenhar duas figuras nuas, segundo o que ele julga ser o estilo antigo, o resultado é lamentavelmente ruim. Era-lhe impossível adaptar as convenções estilísticas da arte gótica a um tema que dependia dum sistema de formas totalmente diverso. Poucas incompreensões em arte haverá que excedam a sua descoroçoante tentativa de traduzir a requintada abstração, que é o torso antigo, em termos de curvas e contracurvas góticas. Além disso, Villard desenhou aquelas figuras segundo um esquema geométrico de curvas apontadas, das quais dá a chave numa outra página. Ainda estava imbuído da idéia de que o corpo humano era suficientemente divino para merecer a bênção da geometria. Cenninno Cennini, o último cronista da arte medieval, diz: “Não farei referência aos animais irracionais porque nunca aprendi nada sobre as suas medidas. Desenhai-os do natural, o que bastará para obter um bom estilo.” Os artistas góticos podiam desenhar animais, porque isso não envolvia a intervenção de

---

<sup>8</sup> *Op.Cit.*, p.31

abstrações, mas não podiam desenhar o nu porque este correspondia a uma idéia, uma ideia que a sua filosofia da forma não podia assimilar<sup>9</sup>.

A busca por uma beleza corpórea ideal obcecou artistas desde a Grécia Antiga e, com todo o relativismo do século XX, sabemos que esta busca ou crença ainda nos assombra. “Cada vez que criticamos a representação duma figura humana apontando o excessivo comprimento do pescoço, a demasiada largura das ancas ou a pequenez dos seios, admitimos, em termos concretos, a existência de uma beleza ideal.”<sup>10</sup>

Tal como acontecia com Diógenes, na procura da beleza física, o nosso instintivo desejo não consiste em imitar mas em aperfeiçoar. Tal desejo faz parte da herança grega e foi formulado por Aristóteles com a sua usual simplicidade aparente. “A arte”, diz ele, “completa o que a natureza não pôde acabar. O artista proporciona-nos o conhecimento dos fins não realizados da natureza.” Esta afirmação baseia-se em inúmeras suposições, a principal das quais é que tudo contém uma forma ideal de que os fenômenos da experiência são réplicas mais ou menos corruptas<sup>11</sup>.

Na procura de um modelo ideal de beleza humana, os críticos têm oscilado entre duas interpretações: a primeira “com origem na crença de que, embora nenhum corpo seja satisfatório no todo, o artista pode escolher as perfeições de diversos corpos e combiná-las para obter um todo perfeito”<sup>12</sup>. A segunda diz respeito uma chamada “forma intermédia” ou “denominador comum” que buscaria na experiência visual de cada artista uma imagem que poderia ser enriquecida e refinada pelas gerações seguintes.

Aliás, até hoje, embora tenha sido “comprovado” por aqueles que (na história da arte) primeiro tentaram explorar empiricamente essas duas hipóteses de concepção de perfeição corporal, que o ideal de beleza num único corpo é irrealizável, além de ser ingênuo o pensamento que acredita que um único modelo possa representar este ideal – como veremos adiante –, essa busca utópica pode ser vista nos meios contemporâneos de exploração visual do corpo. O jornal *A Folha de S. Paulo* publicou no caderno *tv Folha* de Domingo, 11 de maio de 1997, uma reportagem intitulada “Dublê íntimo” com os seguintes subtítulos: “Dublês de

---

<sup>9</sup> *Op.Cit.*, pp. 31, 32

<sup>10</sup> *Op.Cit.*, p. 32

<sup>11</sup> *Ibidem*

<sup>12</sup> *Op.Cit.*, p. 33

corpo substituem atores em cenas de nudez na TV e no cinema” e “Publicidade usa ‘dublador’ de mãos”.

As duas reportagens falam do grande problema que representa para a TV, cinema, publicidade em geral encontrar artistas e modelos que agreguem talento e beleza ao mesmo tempo – ainda mais uma beleza total. Um dos exemplos dados refere-se às cenas de nudez mais ousadas da minissérie “Dona Flor e seus dois maridos”, então em produção pela Rede Globo. Segundo a repórter Elaine Guerini:

“Edson Celulari (Vadinho) grava com Giulia Gam (Dona Flor) as cenas de expressão facial e, quando a protagonista precisa tirar a roupa, quem se encarrega do serviço é a estudante Débora Stroligo, 19, contratada como dublê de corpo da atriz.”<sup>13</sup>

Como não acharam a atriz com o perfil ideal, isto é, que, além de talentosa, tivesse um corpo perfeito para justificar o enredo da minissérie, usaram o talento cênico de Giulia Gam e o corpo, considerado perfeito para o papel, da modelo citada.

No texto referente ao segundo subtítulo citado, o diretor da *Chroma Productions* – uma empresa de publicidade –, para justificar o esquitejamento que fazem de modelos em cenas publicitárias para ilustrar algumas mentiras e invenções da mídia para vender certos produtos, afirma que:

“...O detalhe de mão é o mais requisitado na publicidade. ‘Deus não dá tudo para uma só. A modelo pode ter o rosto lindo, mas dificilmente tem tudo perfeito’.”<sup>14</sup>

Na opinião de Kenneth Clark, o que os críticos de arte tentavam significar como beleza ideal era “na realidade a memória difusa daquele tipo físico peculiar que se cultivou na Grécia entre os anos 480 e 440 a.C., memória essa que, em diversos graus de intensidade e consciência, proporcionou ao espírito do homem ocidental um padrão de perfeição, desde a Renascença até ao século presente.”<sup>15</sup>

Este padrão de perfeição baseava-se na crença e fé que os gregos possuíam pela matemática e a forma visível a ela dada: a geometria. Existe um obscuro e antigo relato em Vitrúvio (Marcus Vitruvius Pollio, que escrevia no tempo de César) que exerceu uma influência decisiva na Renascença. No terceiro livro deste tratado, onde são estabelecidas normas para a construção

---

<sup>13</sup> Guerini, Elaine. “Dublê íntimo” in *Folha de S. Paulo* ( tvfolha), p. 4, 11 de maio de 1997.

<sup>14</sup> Guerini. *Op.Cit.*, p. 5

<sup>15</sup> Clark. *Op. Cit.*, pp. 31, 32

dos edifícios sagrados, é anunciado, subitamente que esses edifícios deviam ter as proporções de um homem. São fornecidas, então, algumas indicações sobre as proporções humanas corretas, com a afirmação de que o corpo do homem é um modelo de proporção porque, com os braços ou as pernas estendidos, se adapta às formas geométricas “perfeitas”: o quadrado e o círculo<sup>16</sup>. Este diagrama foi utilizado várias vezes dos séculos XV ao XVIII, ilustrando tratados arquitetônicos e ficou conhecido como ‘o homem vitruviano’, tendo sua versão mais famosa – mais que a original – sido realizada por Da Vinci, em 1521 [f-1]. Leonardo Da Vinci foi fortemente influenciado por este pensador, e em uma de suas biografias<sup>17</sup>, escrita por Serge Bramly, encontramos a seguinte consideração:

“Leonardo sempre colocaria o homem no centro de suas pesquisas. ‘O homem é o modelo do mundo’, diz ele. Meditando sobre o *De architectura* de Vitruvius (que comenta então um de seus amigos, o arquiteto Jacomo Andrea de Ferrara), onde está escrito que o corpo humano constrói-se a partir do círculo e do quadrado, foi que ele fez seu célebre desenho de Veneza que mostra um homem nu, com os membros estendidos e desdobrados, que se inscreve nessas figuras (ele ditaria, sem dúvida, a seguinte frase do *De Divina Proportione* de seu amigo Luca Pacioli: ‘Os Antigos, tendo tomado em consideração a estrutura rigorosa do corpo humano, elaboraram todas as suas obras, e, em primeiro lugar, os templos sagrados, segundo as suas proporções; pois nele encontravam as duas figuras principais sem as quais nenhuma realização é possível: a perfeição do círculo, princípio de todos os corpos regulares, e a estrutura equilateral do quadrado’.”

Além do idealismo e da fé nas proporções mensuráveis, há outros determinantes do culto grego ao corpo: “a confiança dos gregos no corpo só pode ser compreendida em relação à sua filosofia: exprime, acima de tudo, a importante noção de totalidade humana”<sup>18</sup>. A literatura grega de Homero e Píndaro em diante contém numerosas manifestações deste orgulho físico, algumas das quais ferem desagradavelmente o espírito anglo-saxão e criam problemas de consciência aos professores quando recomendam o ideal grego de perfeição<sup>19</sup>. Este sentido da unidade do espírito e do corpo, a mais familiar de todas as características gregas, manifesta-se no seu tom de conceder às idéias abstratas uma forma sensível, tangível e, a maior parte das vezes, humana<sup>20</sup>.

Não é necessário presumir que muitos gregos se assemelhavam ao Hermes de Praxíteles [f-2], mas podemos ter a certeza que na Ática do séc. V uma maioria de rapazes via os seus ágeis e

---

<sup>16</sup> *Op.Cit.*, p. 35

<sup>17</sup> Bramly, Serge. *Leonardo da vinci (1452-1519)*, Rio de Janeiro, Imago Ed., 1989, pp. 226-227

<sup>18</sup> Clark. *Op.Cit.*, p. 41

<sup>19</sup> *Op.Cit.*, p. 40

<sup>20</sup> *Op.Cit.*, p. 42

equilibrados corpos representados nas cenas dos primitivos vasos vermelhos. Num vaso do *British Museum* há uma cena que desperta hoje grande interesse, mas que para os Atenienses denunciava algo de ridículo e vergonhoso: um rapaz gordo, no ginásio, embaraçado pela sua desgraciosa figura, discute com uma elegante personagem, enquanto dois outros rapazes de compleição mais afortunada lançam respectivamente o dardo e o disco<sup>21</sup> [f-3].

As estátuas gregas, disse Blake, no seu *Descriptive Catalogue*, “são todas elas representações de existências espirituais, de deuses imortais, diretamente destinadas ao mortal, transitório órgão da vista; e, não obstante, são concebidas e organizadas em sólido mármore”. Uma estátua era um complexo repositório: ali estava o corpo, a crença nos deuses, o amor pela proporção racional. O sentido de unidade da imaginação grega alcançara a reunião destes diferentes elementos num único símbolo. O nu conquistava assim o seu valor perdurável, conciliando diversos estados contrários: era a materialização do objeto mais sensual e mais imediatamente interessante – o corpo humano – mas situava-o para além do tempo e do desejo; continha em si o conceito mais puramente racional de que a humanidade é capaz – a ordem matemática – mas fazia dele um encanto para os sentidos; tomava os vagos receios do desconhecido e adoçava-os, mostrando que os deuses são como os homens e podem ser adorados pela sua beleza criadora, em vez de o serem pelos seus poderes mortíferos<sup>22</sup>.

Apetite tão insaciável pelo nu dificilmente se repetirá. Ele proveio duma fusão de crenças, tradições e impulsos muito diversa do que caracteriza a nossa era, com a sua tendência para o essencial e a especialização. Contudo, mesmo no novo reino autônomo da sensação estética, o nu é entronizado. O interesse veemente de grandes artistas fez dele uma espécie de padrão para todas as construções formais e é ainda um meio de afirmar a crença na perfeição última. “Porque a alma é a forma e é ela que molda o corpo”, escreveu Spencer no seu *Hymne of Beautie* (“Hino em Louvor da Beleza”), parafraseando as palavras dos neoplatonistas florentinos. Embora a evidência desta doutrina seja discutível na vida corrente, ela é perfeitamente aplicável à arte. O nu permanece o mais completo exemplo da transmutação da matéria em forma.

Estamos longe, também, da repulsa pelo corpo que caracterizou a experiência ascética do cristianismo medievo. Poderemos já não o adorar, mas chegamos a uma espécie de acordo. Reconciliamo-nos com o fato de que se trata do nosso companheiro pela vida fora e, uma vez que a arte se relaciona com imagens sensoriais, a escala e o ritmo do corpo não são facilmente

---

<sup>21</sup> *Op.Cit.*, p. 40

<sup>22</sup> *Op.Cit.*, pp. 42, 43

ignoráveis. O nosso esforço contínuo, apesar do efeito da gravidade, para nos mantermos equilibrados na posição vertical sobre as pernas, influencia qualquer juízo acerca das formas e até mesmo a concepção sobre qual ângulo deverá ser classificado de “ângulo reto”. O ritmo da nossa respiração e o bater dos nossos corações são parte da experiência por que avaliamos uma obra de arte. A relação da cabeça com o corpo determina o padrão pelo qual julgamos todas as outras proporções na natureza. A disposição das áreas no torso está relacionada com as nossas mais vívidas experiências, a tal ponto que o quadrado e o círculo se nos apresentam como macho e fêmea, e o velho anseio da mágica matemática pela quadratura do círculo é como o símbolo da união física. Os diagramas baseados na forma da estrela-do-mar dos teorizadores da Renascença podem parecer pouco convincentes, mas o princípio vitruviano regula o nosso espírito e não é por acidente que o corpo formalizado do “homem perfeito” se tornou o símbolo supremo da fé europeia. Perante a “Crucificação” de Miguel Ângelo [f-4], lembramos que o nu é, afinal, o mais sério tema de arte e que não foi um advogado do paganismo que escreveu: “o verbo fez-se carne e habitou entre nós...cheio de graça e verdade”<sup>23</sup>.

Impossível resumir estas palavras com as quais Kenneth Clark encerra o primeiro capítulo de seu extenso estudo sobre o nu artístico, com ênfase na arte grega. Todo seu texto é rico em descrições e informações, das quais preferi transcrever algumas por inteiro, para que seu pensamento, suas elucubrações e conclusões acerca do tema não fossem mutiladas por reduções esquemáticas sem sentido. Seu texto prossegue densamente, e a metodologia por ele escolhida para desenvolver seus estudos, baseou-se no tipo de assunto ou emoção dos quais o nu foi escolhido para ser a representação, devido ao seu forte poder semântico. Sua divisão de temáticas relativas ao nu ficou assim disposta:

1- Apolo; 2- Vênus; 3- Energia; 4- Patético; 5- Êxtase; 6- Uma convenção alternativa; 7- O nu como um fim em si.

Tentarei fazer um breve resumo de cada um desses itens, para então fazer um relato, também sucinto, sobre a história do corpo na fotografia.

---

<sup>23</sup> *Op.Cit.*, pp. 44, 45

## AS SETE EXPRESSÕES DO NU ARTÍSTICO

### APOLO

Os Gregos não duvidavam que o Deus Apolo tivesse a configuração de um homem perfeitamente belo. Era belo porque seu corpo estava conforme com certas leis da proporção e assim partilhava da beleza divina da matemática. O primeiro grande filósofo da harmonia matemática chamou-se a si próprio Pitágoras, filho do Apolo Píio. Assim, tudo no corpo de Apolo deve ser calmo e claro: claro como o dia, porque Apolo é o deus da luz. Como a justiça só pode existir quando os fatos são considerados à luz da razão, Apolo é o deus da justiça: *sol justitiae*<sup>24</sup>.

Para Kenneth Clark, o “Efebo” de Critias [f-5] permanece como o primeiro nu verdadeiramente belo na arte. Nele, diz Clark, palpita, pela primeira vez, o prazer apaixonado pelo corpo humano, tão familiar para os estudiosos da literatura grega. A avidez com que o olhar do escultor seguiu cada músculo ou observou a pele esticar ou relaxar quando passa sobre um osso não seria possível sem uma elevada sensualidade. Todos nós conservamos uma imagem mental dessa estranha instituição, o atletismo grego. Nesse estudo do nu é a dissemelhança que é significativa, não apenas porque os atletas gregos não usavam vestuário – embora isso seja de real importância – mas por duas poderosas emoções que dominavam os jogos gregos e são praticamente inexistentes nos nossos: a dedicação religiosa e o amor<sup>25</sup>.

O domínio de Policleto, artista representante da Grécia antiga, sobre a arquitetura muscular foi dos mais rigorosos em toda a história da arte, dele provindo aquela esquematização estandardizada do torso, designada em francês por *cuirasse esthétique*: uma disposição formal dos músculos que passou a ser utilizada, de fato, no desenho das armaduras e se tornou para o corpo heróico o que a máscara foi para o teatro antigo.

O corpo humano é, na realidade, duma complexidade e poder sugestivo inexauríveis, e para um grego do séc. V a.C., era também o repositório de um conjunto de valores, nomeadamente a contenção, o equilíbrio, a modéstia, a proporção e muitos outros, aplicáveis do mesmo modo às esferas ética e estética.

---

<sup>24</sup> *Op.Cit.*, p. 46

<sup>25</sup> *Op.Cit.*, p. 48

No século que se seguiu, as fronteiras da beleza física foram prolongadas materialmente. Apolo tornou-se mais humano e mais elegante, mas jamais voltou, na Antiguidade, a aparecer transfigurado pelo aspecto de autoridade divina que, tanto quanto nos é possível avaliá-lo por testemunhos fragmentários, lhe fora concedido pela imaginação de Fídias<sup>26</sup> [f-6].

Ainda em IV a . C., desenvolveu-se um hábito, considerado de mau-gosto por Kenneth Clark, em Roma. Era a colocação do retrato esculpido de um rosto sobre um corpo esculpido segundo as regras do ideal. Essa prática foi aceita pelos primeiros imperadores de Roma, tornando-se uma convenção. Segundo Clark, isso foi possível porque pensou-se que a divindade dum governante poderia ser realçada atribuindo-lhe o sancionado corpo de um deus.

Para Clark, todas aquelas crenças que enxamearam em volta do nome de Apolo, fizeram ele perder o lugar na imaginação dos homens e só a casca permaneceu para ocupar uma disciplina sem sentido nas academias de arte. Entretanto, Clark é quem afirma que “Os mitos não morrem subitamente, passam por um longo período de respeitável aposentadoria, decorando os recônditos da imaginação, até que algum novo fervoroso evangelizador decida que o seu aniquilamento é necessário à própria salvação<sup>27</sup>.”

Kenneth Clark diz que se passarmos em revista os Apolos da Grécia do séc. V a .C., reconhecemos o quanto a majestade do nu fidiano dependia dum medo latente do Olimpo; e também acode ao espírito que depois do amor não há emoção mais poderosamente criadora da forma do que o medo da ira de Deus. Para ele, é precisamente este receio que está ausente de todas as representações subseqüentes de Apolo e que transformaram a sua imagem na de uma complacente e maçadora personagem corrente através de todo o classicismo.

### VÊNUS

As imagens pré-históricas de mulheres são de duas espécies: as protuberantes estatuetas das cavernas paleolíticas, que evidenciam os atributos femininos a ponto de pouco mais serem do que símbolos de fertilidade [f-7]; e as bonecas de mármore das Cíclades, nas quais o desordenado corpo humano é já sujeito à disciplina geométrica [f-8]. Seguindo o exemplo de Platão, poderíamos chamar-lhes Vênus Vegetal e Vênus Cristalina.

---

<sup>26</sup> *Op.Cit.*, p. 57

<sup>27</sup> *Op.Cit.*, p. 75

A partir do séc. XVII, começou a considerar-se o nu feminino como um tema mais normal e atraente do que o masculino. Mas não foi assim originalmente. Não existe na Grécia nenhuma escultura de mulher nua datando do séc. VI a.C., e ainda são extremamente raras no séc. V a . C. Havia razões tanto sociais como religiosas para esta escassez. Enquanto que a nudez de Apolo fazia parte da respectiva divindade, rituais e tabus de antiga tradição estabeleciam, com toda a evidência, que Afrodite deveria ser coberta com uma túnica. (...) Do ponto de vista social, as restrições eram igualmente fortes. Enquanto os rapazes se despiam para se exercitarem e não usavam habitualmente mais do que um curto manto, as mulheres gregas andavam sempre pesadamente resguardadas da cabeça aos pés e eram confinadas pela tradição aos seus deveres domésticos. Apenas os Espartanos constituíam uma exceção. As suas mulheres escandalizavam o resto da Grécia por exibirem as coxas e competirem nos jogos atléticos. (...) Também não devemos menosprezar a influência daquela peculiar instituição da vida grega, tão veementemente celebrada nas odes de Píndaro e nos diálogos de Platão, segundo a qual o amor entre dois rapazes era considerado mais nobre e natural do que entre sexos opostos. Da arrebatada análise da paixão nasceu a beleza ideal, e não há equivalente feminino para o jovem de Crítias [f-5]. Os raros desenhos de mulheres nuas em vasos primitivos são quase comicamente desprovidos do sentido do ideal<sup>28</sup>. São tão raros os nus femininos no grande período da arte grega que, para seguir a evolução de Vênus antes de Praxíteles, não devemos procurar a nudez absoluta; somos forçados a incluir certas esculturas em que o corpo está coberto por uma túnica leve e aderente, a que os franceses chamam *draperie mouillée*<sup>29</sup> [f-9].

Boa parte das obras de arte da Grécia antiga nos chegaram através de réplicas de suas originais. Um dos exemplos mais famosos é o da Vênus de Milo [f.10]. Esta deve parte de sua celebridade a um acidente: até 1893, quando foi submetida a uma acurada análise, julgou-se que a estátua era um original do séc. V a. C. e a única escultura dum corpo de mulher liberto de qualquer apoio, proveniente do grande período e com vantagem de conservar a cabeça. Beneficiou assim, durante anos, de devotada adesão... Entretanto, a Vênus de Milo não passa da réplica da Vênus de Cápua que, por sua vez, é uma réplica da Vênus de Arles. A Vênus de Cápua fora esculpida de perfil, como um relevo: cerca do ano 100 a.C., ocorreu a algum escultor de gênio redesenhar a figura em termos de profundidade. O resultado foi a última grande obra da Grécia antiga, a Vênus de Milo<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> *Op.Cit.*, p. 78

<sup>29</sup> *Op.Cit.*, p. 79

<sup>30</sup> *Op.Cit.*, p. 90

Assim sendo, não se pode negar que a arte está sempre se remetendo a ideais de beleza criados na Grécia antiga. E mesmo este ideal feminino, outrora tão pouco prestigiado diante do nu masculino, tem lá suas origens. Uma outra invenção da arte antiga, segundo Clark, são as Três Graças. Os artistas da Renascença fizeram-nos sentir que este entrelaçar de três figuras nuas era natural e inevitável. Na verdade, tal concepção não era conhecida nos tempos áureos do classicismo e as suas origens são obscuras. Talvez a complicada “pose” tenha derivado duma fila de dançarinas com os braços sobre os ombros umas das outras [f-11;12;13], alternadamente voltadas em direções opostas, sendo este um motivo ainda comum na coreografia grega. Algum artista teve a feliz idéia de cortar três figuras desta fila para formar um grupo compacto e simétrico, apresentado-as como doces e delicadas companheiras de Vênus. A partir daí, temos as Três Graças de Rafael, Botticelli [f-19], Rubens [f-20] e outros que imortalizaram este ícone.

Embora as “Graças” de Botticelli tenham se tornado mais famosas com a sua Primavera, é Rubens quem vai tratá-las de uma maneira revolucionária ao lhes atribuir um certo peso. Essa foi a mesma intenção dos homens da Renascença, que tentaram obtê-lo recorrendo a formas fechadas que tinham a solidez ideal da esfera ou do cilindro. Rubens tentou-o por meio de contornos sobrepostos e duma rica modelação interior. Procurava assim obter uma maior plenitude e um movimento mais penetrante. Mesmo que não tivesse sentido uma inclinação natural pelas raparigas de formas amplas, teria procurado os acidentes da carne como necessários ao seu sistema de modelação. Aquela sugestão de movimento fluindo através dum torso, que, para o corpo feminino, a Antiguidade realizara pelo recurso à túnica aderente, conseguiu-a Rubens através dos vincos e rugas de uma pele delicada, ora tensa, ora abandonada. Rubens não exaltava as gordas, mas apenas as utilizou como recurso estético em seus quadros, segundo Kenneth Clark.

Com os pintores do realismo revolucionário aconteceu o mesmo. Tentando combater o classicismo e o academicismo, eles estavam mais ligados à tradição do que o admitiam ou do que os críticos, confundidos pelo jorrar dos seus argumentos, foram capazes de reconhecer. Os nus de Coubert são muitas vezes pouco mais do que estudos do natural, e quando ele tenta imprimir-lhes um toque adicional de arte, como no caso da “*Femme au perroquet*”, o resultado mostra-nos uma concepção tão artificial como as do mais comezinho favorito dos salões oficiais. A maneira mais evidente por que ele afirmou o seu realismo foi dar a preferência aos modelos de formas avantajadas. Um destes, a “*Baigneuse*” de 1853, foi concebido com a deliberada intenção de provocar, e teve nisso um sucesso imperial, pois Napoleão III o golpeou com o seu pingalim. Na verdade, foi o único dos seus nus cujas proporções estão longe dos cânones da graça contemporânea tal como a conhecemos através dos estudos do natural de outros artistas e das primitivas fotografias, e está mesmo numa “pose” que tresanda a um

produto da escola de belas-artes.

Não só os tipos físicos ideais da Grécia Antiga influenciaram e continuam servindo de parâmetro para muitos artistas, mesmo os que vão em sentido contrário àquelas concepções, mas também certas poses e expressões fizeram escola. É o caso da clássica pose de Apolo com o peso do corpo sustentado sobre uma de suas pernas tensionada, enquanto a outra, flexionada, era posicionada à frente, alongando o dorso graças à inclinação provocada pela posição; os braços, conseqüentemente parecendo estar lançando dardos, o que acentuava ainda mais a inclinação, flexionando o lado do dorso correspondente à perna esticada e alongando ainda mais o outro lado [ff-14;15;16]. Esta posição fora utilizada à exaustão e adotada pelos executores das Vênus [ff-17; 18] Esta pose ainda será utilizada em vários períodos da arte. Veremo-la em quadros de Botticelli [f-19]; Rubens [f-20] e outros, inclusive em obras mais recentes, inclusive em fotografias [f-4 (cap.2)].

Os meios pelos quais a Vênus foi cristianizada concentraram-se, por exemplo, na atitude e expressão da cabeça e foram inaugurados pelo pintor italiano Giovanni, “profeta gótico”. Em vez de olhar na mesma direção para que tinha o corpo voltado e assim confirmar a sua existência no presente, a Vênus irá olhar para o alto, por sobre o ombro, em direção à cabeça [f-22]. Giovanni Pisano descobriu um gesto que se tornaria a expressão reconhecida do anseio por um outro mundo e viria a ser usado sucessivas vezes até que o seu significado fosse exaurido pelos santos estáticos da Contra Reforma.

Não obstante, todos os nus que se seguiram à Idade Média ainda iludiam a verdade. Usavam todos a mesma convenção da superfície lisa e cerosa; e representavam o corpo como existindo exclusivamente em alamedas à luz crepuscular ou em banheiras de mármore. Esta grata aceitação da irrealidade, tanto na textura como na circunstância, viria a sofrer muito com o choque tão penoso da “Olympia” de Manet [f.-23].

A “Olympia” foi pintada no estilo do jovem Caravaggio, com uma maior sensibilidade pictórica; mas este fato, apenas, não teria aborrecido os amadores; sem dúvida, o verdadeiro motivo para a sua indignação foi a circunstância de, quase pela primeira vez desde a Renascença, uma pintura do nu representar uma mulher real num ambiente provável. As mulheres de Coubert eram modelos profissionais e embora os seus corpos fossem pintados diretamente do natural, normalmente ficavam colocadas perto das fontes dos bosques, segundo a convenção aceita. A “Olympia” é o retrato duma mulher individualizada, cujo corpo interessante mas acentuadamente característico está colocado precisamente onde se poderia esperar encontrá-lo: num quarto, ao lado de uma serva que lhe trazia um buquê enorme,

possivelmente de algum admirador, enquanto ela dirigia um olhar frontalmente lânguido, usando umas sandálias de dedo com pequenos saltos. Os amadores foram assim subitamente postos perante a verdade das circunstâncias em que a nudez lhes era familiar, pelo que o seu embaraço é compreensível. Embora já não seja chocante, a “Olympia” continua a ser excepcional. Colocar num corpo despido uma cabeça com um caráter tão individualizado é subverter todas as premissas do nu.

Kenneth Clark segue seu capítulo sobre Vênus, discorrendo sobre os vários estilos e quadros que marcaram época, porém conclui que o exemplo grego até hoje é o representante indiscutível do ideal de beleza do nu, devido à relação dos gregos com o corpo, algo sem precedentes até hoje.

Falando de Renoir e encerrando o capítulo sobre Vênus, ele dirá sobre as “Grandes Baigneuses”: “Estas encantadoras criaturas, sentadas à beira de regatos, secam-se ou salpicam-se umas às outras com uma *aparência perfeitamente natural e espontânea*. São um tanto mais avantajadas do que a norma clássica e têm um ar de arcádica saúde. Ao contrário dos modelos de Rubens, as respectivas epidermes nunca apresentam os vincos ou rugas dum corpo que está normalmente vestido, mas moldam-se-lhes perfeitamente aos corpos, como peles de animais. *Na inconsciente aceitação da sua nudez elas são talvez mais gregas do que quaisquer outros nus pintados desde a Renascença e estão mais próximas de atingir o antigo equilíbrio entre a verdade e o ideal.*”<sup>31</sup> Kenneth prossegue insistindo no aspecto natural e espontâneo serem determinantes para um modelo nu atingir a perfeição e, falando sobre a trajetória de Renoir, sublinha que o que o atraiu mais durante seu longo preparo como artista plástico foram alguns nus em arte menor que vira em Pompéia: “Escrever sobre os nus de Renoir como se fossem pêssegos maduros que ele tivesse apenas de estender a mão para os colher, é esquecer a sua longa luta com o estilo clássico, luta que continuou após a vitória de 1887. Desenhou não apenas segundo Boucher e Clodion, mas também segundo Rafael e mesmo Miguel Ângelo; e, *acima de tudo, estudou a Grécia antiga*. A recordação do que vira em Pompéia e a vista ocasional de bronzes e terracotas no Louvre afastaram-no do classicismo oficial das oficinas de moldagem para o corpo longo e em forma de pêra do helenismo alexandrino. *Nestas artes menores o nu, embora não atingindo ainda a unidade da Antiguidade, não fora amortecido por séculos de imitação, e sem dúvida o seu sabor a naturalismo popular – o seu toque de Vênus Vegetal – também o atraía*”<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> *Op.Cit.*, p. 151

<sup>32</sup> *Ibidem*

## ENERGIA

Para Clark, a energia é o eterno encanto, e desde os tempos mais primitivos os seres humanos têm tentado imprimi-la em alguns hieróglifos perduráveis. É talvez o primeiro de todos os temas da arte. Mas as admiráveis representações da energia na pintura pré-histórica dizem todas respeito a animais. Não há homens nos muros de Altamira, somente alguns bonecos espalhados em Lascaux; e mesmo em trabalhos evoluídos, como as taças de Vafio, os homens são insignificantes quando comparados com os extraordinários touros. Estes artistas primitivos consideravam o corpo humano, esse rábano bifurcado, essa indefesa estrela-do-mar, um modesto veículo para a expressão da energia, comparado com o relevo muscular do touro ou do ágil antílope. Foram os gregos que, uma vez mais, através da sua idealização do homem, atribuíram ao corpo humano uma encarnação da energia – para nós a mais admirável de todas, pois embora não tenha sido possível atingir o fluxo físico, e sem qualquer espécie de inibição, dos animais, os movimentos humanos dizem-nos respeito mais intimamente. Através da arte podemos reviver a energia nos nossos próprios corpos, e atingir assim aquela desejada vitalidade que todos os estudiosos de arte, desde Goethe a Berenson, têm reconhecido como uma das principais causas do prazer estético<sup>33</sup>.

Os gregos descobriram no nu duas personificações da energia, que sobreviveram na arte européia quase até aos nossos dias: o *atleta* e o *herói*, desde o início estreitamente relacionados um com o outro. As divindades de outras religiões primitivas eram estáticas, e tudo o que rodeava o seu culto era rígido e calmo. Ao contrário, desde os tempos homéricos, os deuses e heróis da Grécia exibiam orgulhosamente a sua energia física e exigiam dos seus admiradores uma idêntica exibição.(...) Nos jogos olímpicos de Atenas, no século VI, costumava-se presentear os vencedores com grandes jarros nos quais estavam pintadas cenas da modalidade desportiva em que eles se haviam evidenciado: e começa nestas pinturas de vasos a longa história do nu em movimento [f-24], que se prolonga até aos dançarinos de Degas<sup>34</sup>.

Através da arte grega e dos seus derivados pós-renascentistas, algumas convenções foram usadas tão naturalmente que mal reparamos nelas, e deixamos assim de reconhecer quanto o nu, como a expressão da energia, depende de um estratagema artificial. Uma dessas convenções foi o uso do panejamento para realçar o movimento dos corpos[ff-25; 26;27]. Os gregos muito cedo utilizaram o panejamento colado ao corpo para realçar o nu feminino. Eles começaram a reconhecer o poder de sugestão do movimento dado pelo uso de tal artifício na escultura. O

---

<sup>33</sup> *Op.Cit.*, p. 153

<sup>34</sup> *Op.Cit.*, p. 154

mais remoto exemplo parece ser a pequena figura de uma rapariga, em Eleusis, correndo com a cabeça voltada para trás, e que data dos princípios do séc. V. A ondulação do respectivo panejamento cinge o corpo e parece que o impele; porém, ele segue as linhas principais do movimento sem uma quebra, e é tão simples como pétalas de acanto primitivo. Somente cinquenta anos mais tarde, na decoração do Partenon, é dada à linha uma vida mais rica e mais complexa. De todos os inacreditáveis aperfeiçoamentos de estilo que se concretizaram sob a direção de Fídias, nenhum atingiu o grau de tratamento dado ao panejamento.

Uma outra convenção, já mencionada aqui, refere-se à pose clássica de Apolo. Em épocas remotas foi determinado que a figura que avançava com uma perna curvada e que com outra formava uma linha reta prolongando a linha das costas era um símbolo de energia e resolução<sup>35</sup>. *Uma vez mais o nu transfere o seu significado da esfera física para a esfera moral.* E se perguntarmos como pode esta classificação ser aplicada à posição de uma figura em movimento, basta dizer que *todas as linhas intencionais* destes corpos esculpidos em movimento nos faz sentir uma capacidade para a resistência e para o auto-sacrifício, acerca das quais a palavra *moral* vem a propósito. Os próprios Gregos tinham, claro está, uma perfeita consciência disto, e foi com uma personificação da energia moral triunfando através da adversidade física que criaram o mito de Hércules. Não há dúvidas de que se tratava de um símbolo moral: Hércules foi um dos principais embaixadores entre o mundo antigo e o medieval. Foi para o nu o mesmo que Virgílio para a poesia, e talvez até com menor alteração do seu significado inicial[ff-28 a 31]<sup>36</sup>.

### PATÉTICO

Nos nus concebidos como expressão da energia, o corpo triunfou. Hércules triunfou sobre os trabalhos que lhe foram impostos, o atleta triunfou sobre a gravidade e a inércia. *Mas também há um nu que exprime derrota. O belo corpo, que parecia seguro e sereno, é derrotado pela dor.* O homem forte que ultrapassou todos os obstáculos pela sua força é derrotado pelo destino. Hércules triunfante transforma-se em Sansão agônico. *Esta personificação do nu, designada por Kenneth Clark, como patética (pathos) é sempre a expressão da mesma idéia: que o homem, com todo o seu orgulho, tem sofrido e é vítima da ira dos deuses.* E como isto pode ser interpretado como o triunfo do divino sobre o material, admite-se este raciocínio: que o corpo

---

<sup>35</sup> *Op.Cit.*, p. 161

<sup>36</sup> *Op.Cit.*, p. 164

deve ser sacrificado ao espírito se o homem quer preservar o seu estado “um pouco inferior aos anjos”.

As primeiras lendas nas quais os deuses fundam a sua divindade são muitas vezes, para a nossa maneira de pensar, cruéis e injustas. Como os deuses gregos eram extraordinariamente belos, há uma certa tendência para nos esquecermos de que eles eram tão ciumentos como Jeová e ainda menos misericordiosos.

Sobretudo quatro destas lendas tocaram a imaginação dos artistas gregos e, através das imagens por eles criadas, afetaram todo o curso da arte européia. Foram elas: a destruição dos filhos de Niobe; a morte de um herói, Heitor ou Meléagro; a agonia do arrogante Mársias; e o destino de Laocoonte, o sacerdote desobediente. Destes temas, só o primeiro pertence ao período clássico do século V, e na arte pré-fidiana são poucas e duvidosas as obras nas quais o corpo em si é expressão de *pathos*<sup>37</sup>.

Depois de introduzir o capítulo sobre o corpo patético, Clark aborda o estabelecimento de convenções representantes deste estado de espírito. O corpo distorcido ou tensionado, simbolizando a dor; a cabeça atirada para trás com o braço estendido sobre ela, simbolizando angústia; o corpo extenuado, do gótico evoluído, inclina-se, os joelhos estão dobrados e retorcidos: é um hieróglifo do *pathos*. Mas, durante o longo período em que o corpo foi banido, apareceu um símbolo do *pathos* mais pungente, mais compreensivo e mais premente que todos os outros: Jesus Cristo ou Nosso Senhor da Cruz.

Antes disso, na arte Antiga, Laocoonte (séc. II a.C)[f-32], segundo Clark, foi a mais influente das figurações do *pathos*, para a qual, segundo Winckelmann, “descobre-se-lhe a dor em cada músculo e sinuosidade do corpo; e o espectador, ao olhar a contração dolorosa do abdômen, sem ver o rosto e as outras partes, pensa estar quase ele próprio a sentir a dor (...) Não lança qualquer grito horrível (...) As dores do corpo e a grandeza da alma mostram-se como que pesadas e distribuídas com igual força através de toda a estrutura da figura.”<sup>38</sup>

Já o Filho do Homem veio preencher a lacuna relativa ao longo período em que o corpo foi banido, devido às associações estabelecidas entre ele e o pecado, pelo monoteísmo. Nada mostra mais decisivamente o caráter ideal do antigo nu do que o fato de, apesar do horror cristão à nudez, a figura desnudada de Cristo ter sido por fim canonicamente aceita nas representações da Crucificação. Os convencionalismos do *pathos* foram adotados pelo cristianismo e o sofrimento

---

<sup>37</sup> *Op.Cit.*, pp. 189, 190

<sup>38</sup> *Op.Cit.*, p. 194

que já era um símbolo universal que expressava uma espécie de triunfo do divino sobre o material, o orgulho sendo punido pelos deuses ou pelo destino, tornou-se uma imagem realmente patética do Filho do Homem.

Os temas da arte cristã na qual as figuras nuas encontram justificação e foram permitidas são, com uma exceção temas do *pathos*: a Expulsão, a Flagelação, a Crucificação, a Deposição no Túmulo e a Pietà. E assim podemos imaginar os artistas da Primeira Renascença, conscientes de que o nu era criação da arte clássica, procurando avidamente entre fragmentos desordenados da escultura antiga motivos que pudessem ser adaptados às necessidades cristãs, e descobrindo assim as quatro figurações do *pathos* com as quais este capítulo começa. Houve, contudo, temas para os quais a Antiguidade não fornecia sequer o mais vago paralelo, e os artistas da Renascença tiveram de inventar “poses” e gestos inteiramente novos para o corpo. Tal foi o caso da Expulsão de Adão e Eva do Paraíso, um dos primeiros temas da arte cristã a inspirar nus expressivos. Contudo, tanto Mesaccio [f-33] como Linburg deram a Eva a atitude da Vênus Pudica e em geral os artistas da Renascença mostraram uma admirável clarividência ao divinizar o significado original de um fragmento clássico e ao transpor esse significado para um contexto cristão<sup>39</sup>.

### ÊXTASE

“Um pequeno Olimpo, além do maior”: com estas palavras, descreve Walter Pater, no seu *Study of Dionysus*, a população de sátiros, ménades, silvanos e nereidas, que representavam, na imaginação grega, *os elementos irracionais da natureza humana*, os restos do impuro animal que a religião do Olimpo tinha tentado sublimar ou dominar. E em arte, também, além das figurações da harmonia e da justiça, da beleza celestial e da vontade, houve *figurações menores do impulso, do abandono ao entusiasmo ou ao pânico, ou ainda às misteriosas influências da natureza*. As obras de arte nas quais se exprimem estes impulsos são menores e menos impressionantes do que os monumentos dedicados aos seres olímpicos; no entanto, tal como o sangue de Dionísio podia correr para a taça da Cristandade, assim, na história da arte, os motivos dionisiacos tiveram uma vida mais longa e mais frutífera, difundindo formas clássicas à margem do mundo antigo e reaparecendo logo e onde as artes figurativas as pudessem receber<sup>40</sup>.

Numa primeira fase da arte grega, os pintores e mesmo talvez os escultores descobriram “poses” e movimentos que exprimiam algo mais do que o abandono físico e que eram de fato

<sup>39</sup> *Op.Cit.*, pp. 198, 199

<sup>40</sup> *Op.Cit.*, p. 222

imagens de *libertação ou ascensão espiritual*, realizada através do *tiaso*, dança processional. E os tiasos, de bacantes ou de nereidas, tomaram-se o motivo favorito dos sarcófagos, *pois mostravam a morte apenas como passagem da alma através de algum elemento menos rígido, no qual o corpo é recordado mais pela sua alegria de sensual participação do que pelo seu peso e dignidade*.

Através do nu dinâmico, o corpo era dirigido pela vontade. Precipitava-se numa diagonal rígida, e mesmo quando assumia as “poses” complicadas dos atletas, fazia-o sob uma rigorosa orientação. Do contrário, *quando o nu exprime o êxtase, a vontade é excedida e o corpo manifesta-se como possuído por qualquer poder irracional*. Assim, já não segue de nenhum modo os meios mais curtos e intencionais: torce-se, salta e lança-se para trás, como se tentasse escapar às leis inexoráveis e sempre presentes da gravidade [f-34]. Os nus em êxtase são essencialmente instáveis e se não se prostram não é em virtude dum domínio consciente mas dum precário equilíbrio devido ao entusiasmo, à providência – que, conforme se diz vulgarmente (embora nem sempre com razão), protege os embriagados.

Por este motivo, os nus em êxtase foram eleitos elementos decorativos, por representar algo a ver com nossos sonhos e com uma alegria desmesurada. As nereidas, do mesmo modo que as ménades[f-35], por exemplo, começam como escultura expressiva, relacionada com uma importante experiência da vida humana e acabam ambas como decoração. Vale a pena divagar um pouco para descobrir, se possível, o que esta transformação do nu dionisiaco significa.

A decoração existe para agradar aos olhos; as suas imagens podem não interessar grandemente ao raciocínio ou não penetrar profundamente na imaginação, mas devem ser aceitas sem qualquer hesitação, como um velho código de conduta. Por consequência, deve-se fazer livre uso de *clichés*, de figuras que, qualquer que seja a sua origem, tenham já sido reduzidas a um hieróglifo satisfatório. Segundo este ponto de vista, o nu é uma inesgotável fonte de perfeito material decorativo. Agrada aos olhos, é simétrico e tem sido reduzido a uma forma simples e memorável que é quase condição de sobrevivência. Pode ser usado como parte componente de uma construção pictural, sendo perceptível apenas um ligeiro sabor de sua intenção original; contudo, há sempre, no corpo humano, um calor latente que poupa tais composições à indiferença. Porém, as figuras nuas que desempenham esta função têm de pertencer a um gênero no qual as faculdades racionais são postas de lado e a razão consente que as preocupações diárias sejam afastadas. Para isto, os aspectos que acabamos de descrever, o triunfo de Baco e as travessuras dos deuses marinhos, estão perfeitamente adequados. Em ambos os casos, a razão é banida de um modo agradável e o seu lugar ocupado por uma exaltação sonhadora e uma voluptuosa instabilidade. Em sonhos, voamos ou nadamos e

acabamos por atingir uma entusiástica liberdade que, na vida real, somente conhecemos no amor. Deste modo o corpo, para ser um motivo perfeito de decoração, deve estar em êxtase, não só porque, nesse momento, se acha num plano diferente da realidade, mas ainda porque, quando se liberta em êxtase, pode ser utilizado com maior liberdade rítmica. Pode florescer como a videira ou flutuar como as nuvens, e deste modo consegue uma espécie de igualdade entre as duas principais fontes de ornamentação da história da humanidade.

### UMA CONVENÇÃO ALTERNATIVA

Apesar da diferenciação que Kenneth Clark estabelece entre o nu e o desnudo, situando o primeiro como forma de arte e o segundo como um estado do corpo desprovido de roupas, denotando privacidade e/ou vergonha, *há um estilo de nu que simboliza este estado vergonhoso da nudez* a que ele se remete em seu texto sobre o nu artístico. Talvez porque, a partir do momento em que tal nudez torna-se um discurso sobre o nu e esse discurso torna-se símbolo no corpo pintado ou esculpido a partir de normas e convenções artísticas, ela ganhe outra dimensão.

Porém, não descartemos as próprias palavras de Clark, para justificar o estudo deste nu envergonhado.

“As raízes e os bulbos trazidos à luz do dia provocam, por um momento, um sentimento de pena. São pálidos e há neles qualquer coisa de indefeso e desamparado. Possuem o caráter informe de seres vivos que tenham sido ao mesmo tempo protegidos e oprimidos. Na escuridão, o seu tatear hesitante é exatamente o contrário dos movimentos rápidos e resolutos das criaturas livres, aves, peixes ou dançarinos, brilhando através dum meio transparente, e isso deformou-os, tornou-os ásperos e indeterminados.

Olhando para um grupo de figuras nuas numa pintura ou numa miniatura gótica temos a mesma sensação. As mulheres como bulbos e os homens como raízes parecem ter sido arrancados da escuridão protetora em que o corpo humano esteve abafado durante milhares de anos. Segundo a minha distinção entre o *nu* e o *desnudado*, pode perguntar-se qual o critério que nos levou a incluir neste livro o estudo do corpo gótico. A resposta resulta do seguinte: *uma vez que foi necessário representar a nudez em certos temas da iconografia cristã, foi também necessário dar ao corpo uma forma definida; e em consequência disso, os artistas góticos acabaram por desenvolver um novo ideal. Podemos chamar-lhe uma Convenção Alternativa.*”<sup>41</sup>

Nos primeiros séculos da Cristandade, muitas causas se combinaram para enterrar o nu. O elemento judaico no pensamento cristão condenava todas as imagens humanas que envolvessem uma quebra do segundo mandamento e *os ídolos pagãos eram particularmente perigosos, porque, na opinião da primitiva Igreja, não se tratava apenas de obras de escultura profana,*

<sup>41</sup> *Op.Cit.*, p. 244

*eram a morada dos demônios, que astutamente assumiam formas e nomes de seres humanos belos.* O fato de estes deuses e deusas estarem, na maior parte, nus, dava à nudez uma associação diabólica que durante muito tempo se manteve. Porém, a iconoclastia e a superstição foram por fim fatores menos poderosos do que a nova atitude em relação ao corpo, que acompanhou o colapso do paganismo. Até certo ponto era uma sobrevivência da velha contenda platônica, em que as coisas espirituais se degradavam ao tomarem a forma corpórea, e isto, como muito mais coisas na filosofia helênica, amalgamou-se com as morais cristãs. Ainda dizemos morais<sup>42</sup>.

Para Kenneth Clark, essa inversão de ideais pela qual o corpo nu passou – da nudez representando a beleza para a nudez representando a animalidade, o vício, a impureza e a inferioridade do corpo físico – não foi uma tragédia. Muito pelo contrário, serviu para estabelecer o equilíbrio entre o espírito e os sentidos, pois a crueza com que o mundo antigo aceitava o corpo, com todas as suas necessidades animais, era algo inadmissível para um mundo civilizado. O dogma cristão, através da arte medieval, conseguiu extirpar completamente a imagem da beleza corpórea.

Este ideal criado pelo Cristianismo atravessou séculos e faz parte ainda de nosso imaginário, assim como é recriado a todo momento por grandes artistas. Por volta de 1631, apareceram duas gravuras de mulheres nuas, em que a imperfeição lastimosa da carne é mais firmemente manifestada do que em qualquer representação anterior ou posterior. Trata-se da obra de um jovem holandês, então conhecido sobretudo pelos seus estudos de pedintes e cabeças expressivas: Van Ryn Rembrandt. Segundo Clark, além da honestidade criadora de Rembrandt, *sua recusa a idealizar o corpo nu*<sup>43</sup> e *a ocultar as imperfeições dos corpos de seus modelos* era um protesto contra a adoção deste método por muitos de seus contemporâneos. Entretanto, a principal motivação deste pintor era a piedade cristã. Para Rembrandt, intérprete supremo da cristandade bíblica, a fealdade, a pobreza e *outras misérias* da nossa vida física não eram absurdas mas inevitáveis, e talvez ele tivesse pensado que eram “naturais” e capazes de receber algum brilho do espírito uma vez que se encontravam libertas de todo o orgulho.

Para Clark, depois do Cristianismo, a procura clássica da perfeição da forma através do estudo do nu tornou-se, paradoxalmente, um meio de representar a imperfeição humilhante a que a nossa espécie normalmente está condenada.

---

<sup>42</sup> *Op.Cit.*, p. 245

<sup>43</sup> Paradoxo de Kenneth. Recusa a idealizar o corpo nu ou recusa a embelezar o corpo nu?

*O NU COMO UM FIM EM SI*

Mesmo crendo que o nu seja, por si só, objeto semântico carregado de idéias ou estados de sentimentos, e criticando aqueles que buscam no nu a pura forma, Kenneth Clark não abriu mão, em seu vasto estudo sobre os aspectos do nu artístico, de explorar também esta busca do ideal plástico e formal através desta figura.

Há milhares de nus na arte européia que não exprimem nenhuma idéia a não ser o esforço do pintor pela perfeição formal. E este aspecto do nu aumentou de importância durante o último século, ao mesmo tempo que diminuía a importância do assunto, da motivação anedótica, em pintura.

Na Idade Média, os artistas resignavam-se a ser artesões e o pintor, o escultor ou o pintor de vitrais aprendia os rudimentos da sua arte como qualquer outro trabalhador manual. Quando esta velha disciplina de misturar as cores, de enquadrar os retábulos e de copiar modelos aprovados desapareceu (evidentemente, foi um processo gradual), uma nova disciplina tomou o seu lugar: o desenho do nu, o desenho do Antigo e a perspectiva. Esta apreensão da capacidade artística foi associada com as palavras *científico* e *naturalista*. Para Clark, um amador do século XVI pode ter seguido a colocação exata de cada músculo e veia, com o mesmo entusiasmo que desperta no espírito do século XX a contemplação do motor dum Rolls Royce. Isto explica os nus anatômicos que aparecem em tantas composições da época, sem a menor justificação temática. São como que certificados de competência profissional<sup>44</sup>.

Já no século XX, acontece uma briga com a arte clássica e o lugar do embate formal ocupa a expressão dos sentimentos. O nu vira uma arma. Um campo minado de referências, críticas e, por vezes, de apologias à Arte Antiga. Kenneth Clark encerra seu estudo sobre o nu citando alguns expoentes da arte contemporânea, como Matisse e Picasso, e as batalhas formais travadas por ambos quanto ao tratamento aplicado à representação do nu. Simplificações, reduções e fusões foram o resultado de uma briga contra tudo o que estivesse envolvido na noção convencional de beleza, na tentativa de encontrar uma fórmula para o tratamento do corpo que não devesse nada à tradição clássica.

Da observação e estudo dessas obras abstratas sobre o corpo, Clark deduz que “uma forma, como uma palavra, sugere inúmeras associações que vibram e frutificam na memória (...) Mas o fato de se poder, de qualquer modo, basear a argumentação na síntese inesperada do sexo e da

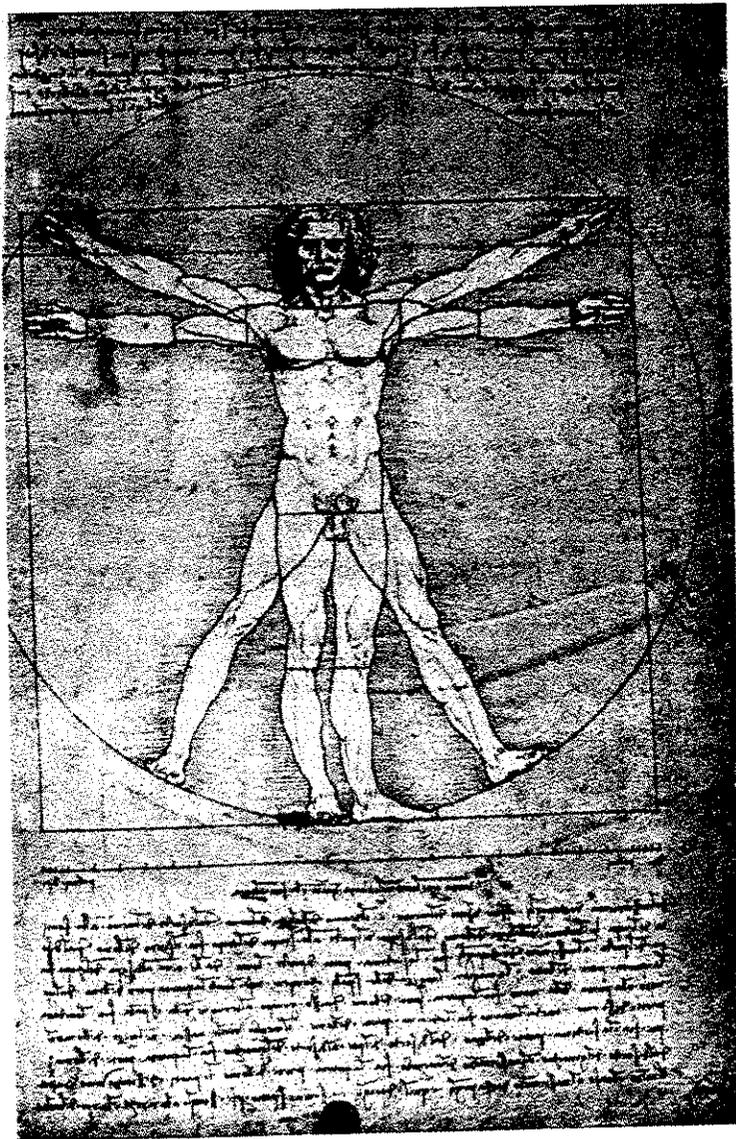
---

<sup>44</sup> *Op.Cit.*, p. 272

geometria constitui uma autêntica prova de quão profundamente o conceito do nu está ligado às nossas mais elementares noções de ordem e composição.”<sup>45</sup>

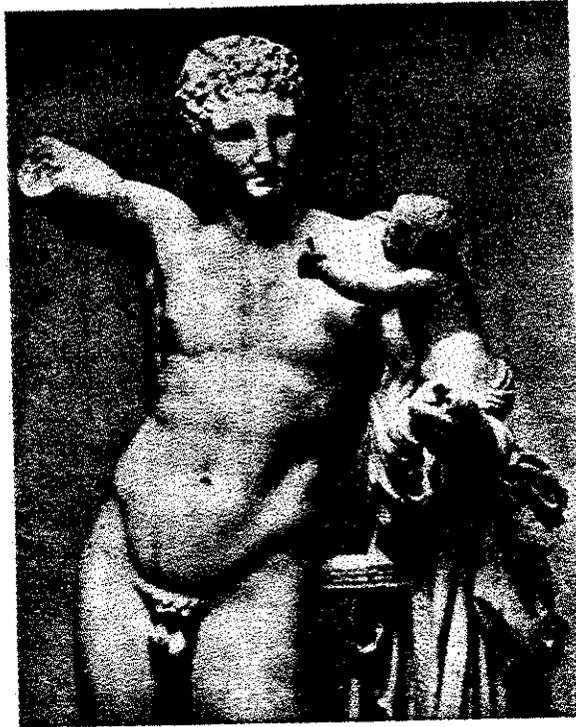
---

<sup>45</sup> *Op.Cit.*, p. 276



9. LEONARDO DA VINCI. O Homem de Vitruvius.

Figura 1



31. PRAXITELES. c. 350 a.C. Hermes

Figura 2



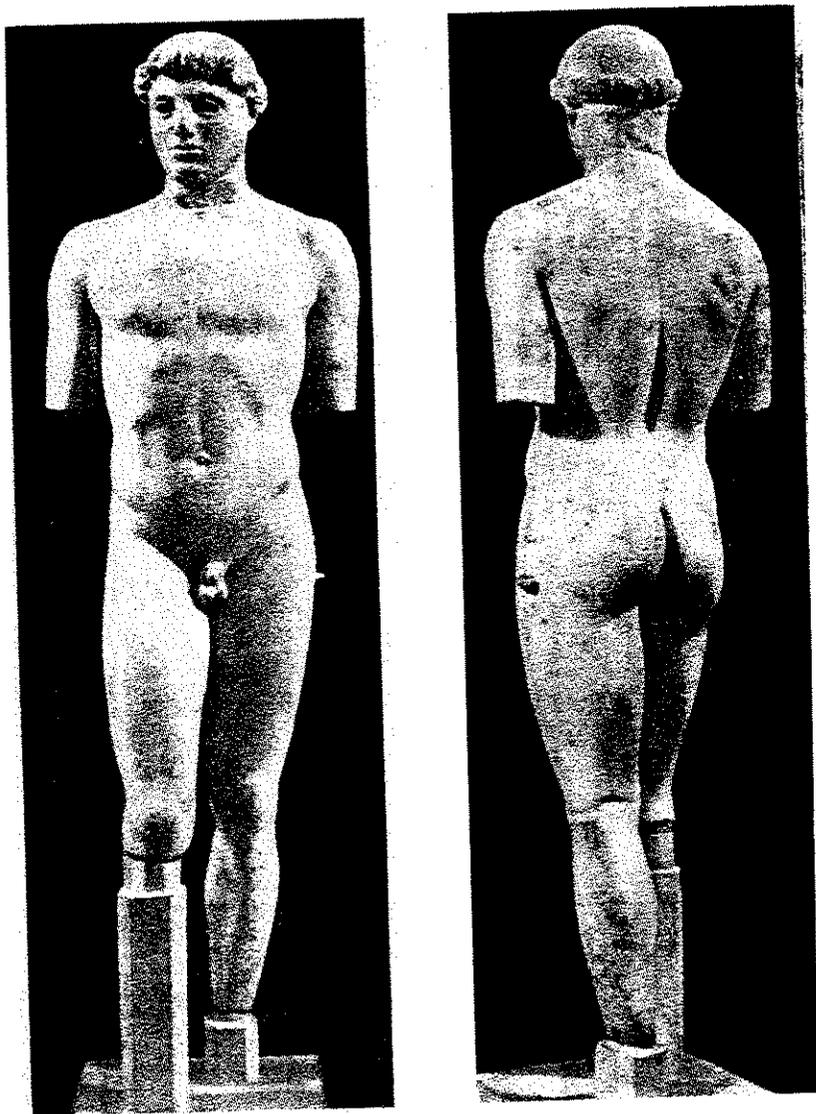
17. ATICA. Princípio do séc. V a.C. Cena na palestra.

Figura 3



19. MIGUEL ANGELO. Crucificação

Figura 4



24 - GRIFFAS - 1950 - A.C. Jovani

Figura 5



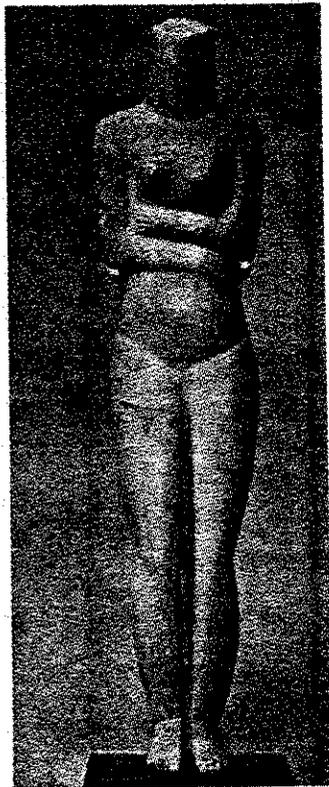
30. ESTILO DE FIDIAS. Apolo do Tibre

Figura 6



PRE-HISTORIA. Figura de mulher

Figura 7

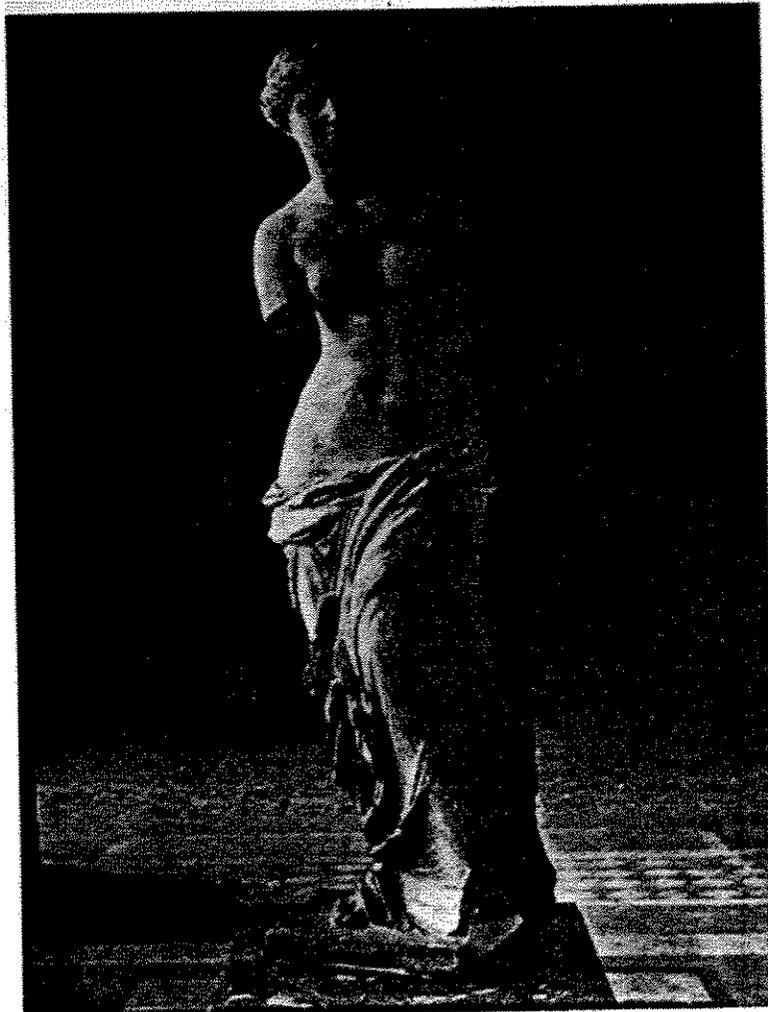


52. BONECA DAS CICLADES



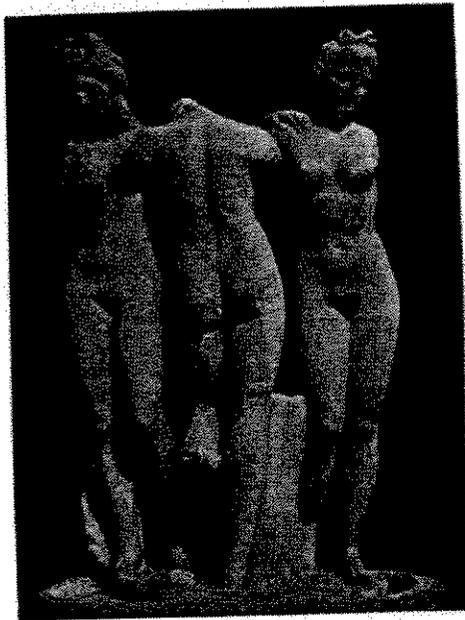
61. HELENISTICO. «Venus Genetrix»

Figura 8 e 9



68. GREGO, c. 100 a.C. Vénus de Milo

Figura 10



71. GRECO-ROMANO. As Três Graças



73. GRECO-ROMANO. Séc. I d.C.  
As Três Graças

Figura 11 e 12



72. GRECO-ROMANO. As Três Graças

Figura 13



21. CÓPIA DE POLICLETO. c. 450 a.C. Doriforo



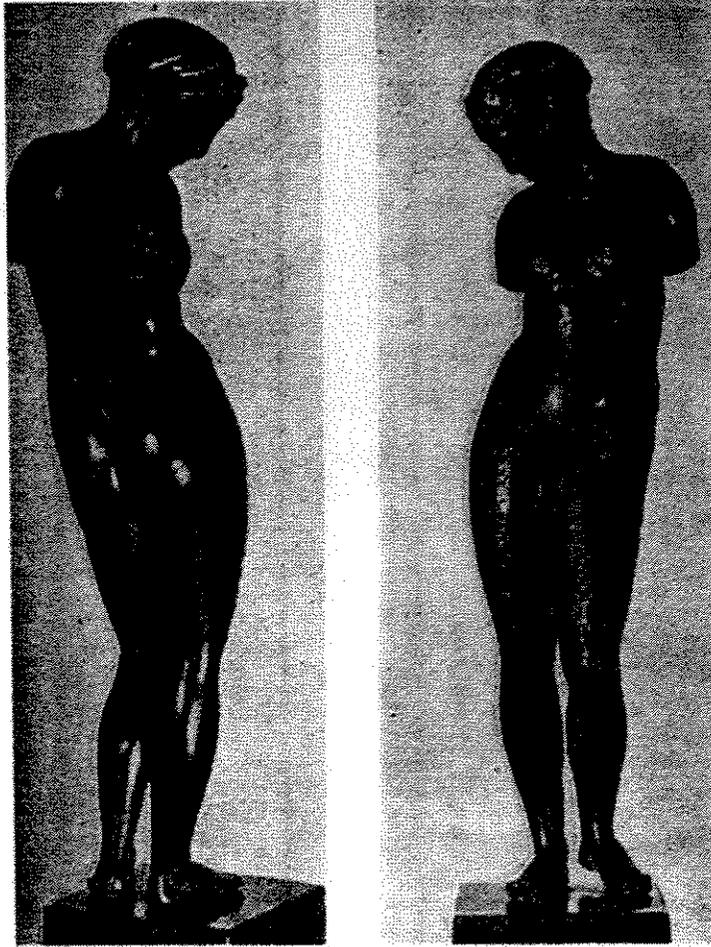
27. GREGO. Séc. IV a.C. (?)  
O Idolino

Figura 14 e 15



28. GREGO. c. de 400 a.C. (?)  
Cópia do Discóforo de Policleto.

Figura 16



62, 63. GREGO. c. 400 a.C. Figura de rapariga em bronze

Figura 17



61. CÓPIA DE PRAXÍTELES. c. 350 a.C. Vénus de Cnido

Figura 18

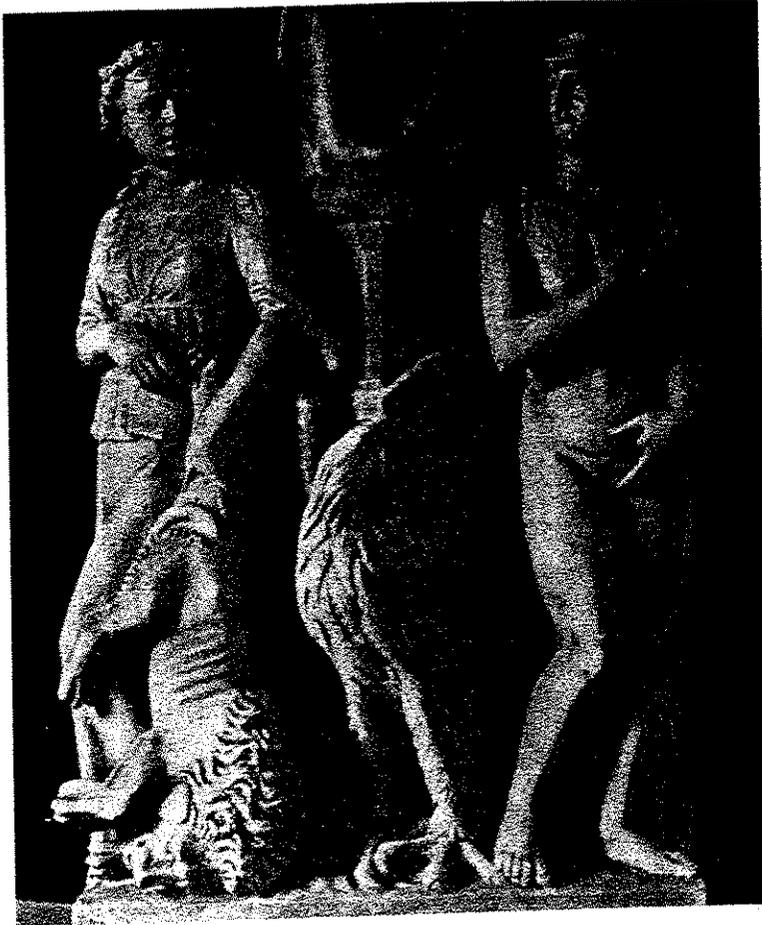
UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SEÇÃO CIRCULANTE



76. BOTTICELLI. As Três Graças (pormenor de «Primavera»)

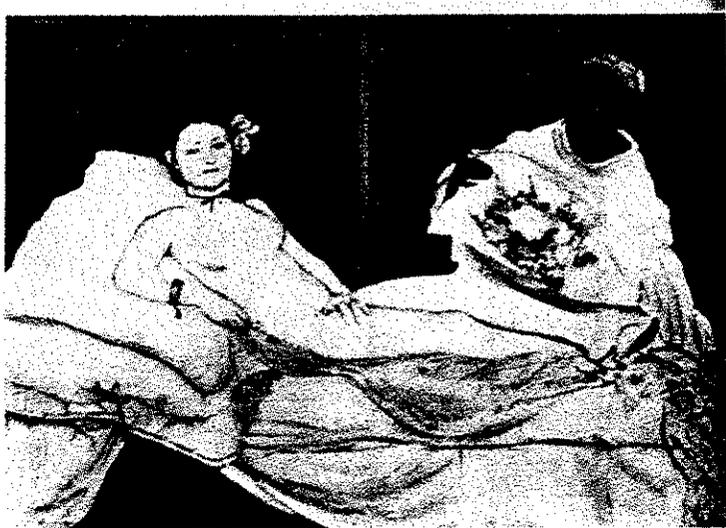


104. RUBENS. As Três Graças



74. GIOVANI PISANO. A Temperança

Figura 22



119. MANET. Olympia

Figura 23



124. ANFORA PANATENAICA. Séc. VI a.C.

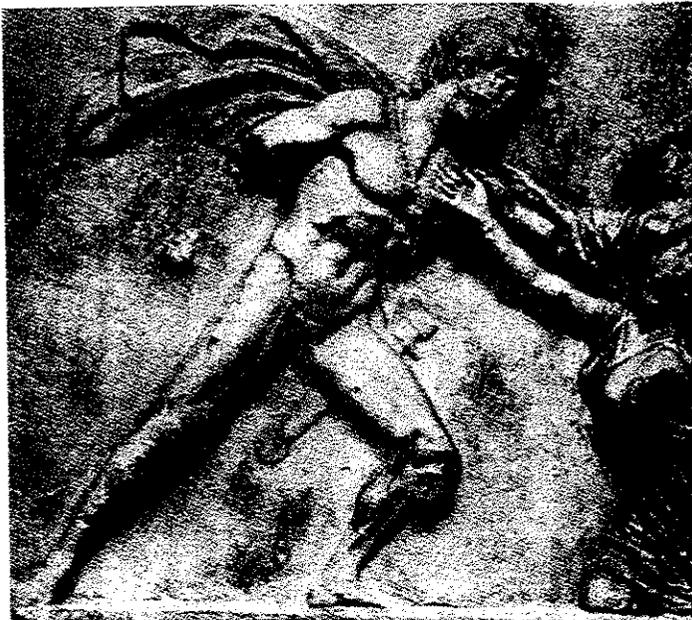
Figura 24



133. ATICA, c. 440 a.C. Iris. Do frontão oeste do Pártenon



134. OFICINA DE ESCOPAS, c. 350 a.C. Uma amazona. Do friso do Mausoléu





189. ANTIGUIDADE TARDIO. Séc. IV.  
Hércules e veado

Figuras 28 e 29



142. POLLAIUOLO. Hércules matando a hidra



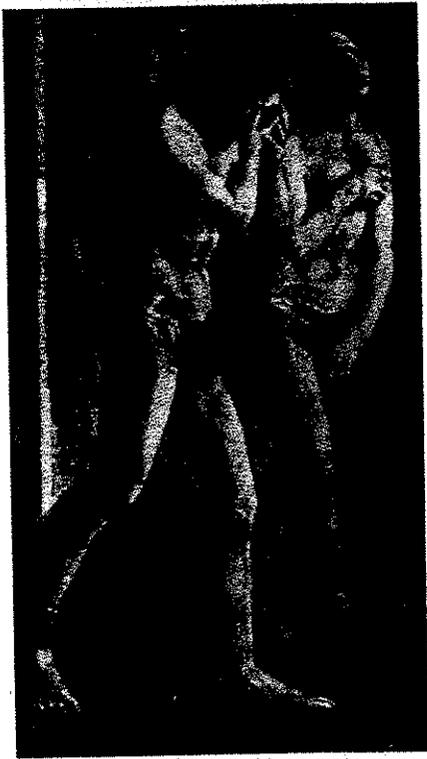
144. POLLAIUOLO. Hércules e Anteu



141. ANTICO. Hércules e o leão



175. ESCOLA DE PERGAMO (1). Séc. II a.C. Laocöonte



150. MASACCIO. A Expulsão



212. HELENÍSTICO. Sec. I a.C. O Vaso Borghèse



215. GRECO-ROMANO. Três Ménades

---

## O CORPO FOTOGRAFADO – PEQUENA HISTÓRIA <sup>46</sup>

A partir da citação abaixo, a antropóloga Marcia Rego começa uma abordagem sobre certo tipo de nudez, ao desenvolver um estudo sobre a cultura de um grupo de nudistas de uma praia localizada no litoral Rio Grandense. Aproprio-me dela para apontar a importância dos estudos sobre a relação entre corpo e cultura, tentando enfatizar o papel deste corpo como um reflexo da sociedade em que está inserido, articulando significados sociais, e não apenas como um mero organismo portador de processos exclusivamente biológicos.

A nudez reveste-se de diferentes matizes, dependendo do contexto em que se apresenta...o artístico nu do século XIX, a nudez inocente e mítica do Éden, a provocante e erótica nudez da strip-tease, a nudez humilhante dos castigos e a nudez torturante da privação são apenas algumas de suas tonalidades. (...) A história nos mostra sucessivas mudanças nas convenções em torno da nudez. (...) Vestir um traje de banho teria parecido “uma idéia extravagante na Idade Média”. Um relato feito em 1415 dos banhos suíços de Bade, descreve mulheres de todas as idades, completamente nuas, banhando-se nas piscinas públicas, “à vista dos homens que não se voltam e não pensam no mal”. (...) A nudez familiar e coletiva também fez e ainda faz parte da cultura oriental. De acordo com DESCAMPS (1987), a nudez foi considerada como um meio de aproximação do divino e integrado dentro de certas religiões orientais, principalmente na Índia; e o nu coletivo continua sendo praticado em certas regiões do Japão, Tailândia, Bali e Polinésia. A liberdade da nudez pública e coletiva se perde na Europa a partir do século XVI, mas até o século XVIII, as damas vão poder, sem ofender seus convidados, recebê-los durante o banho. Até que, no século XIX, considerado por Bologne “desgraçadamente pudibundo, instituíram-se as salas de banho privadas e os longos trajes de banho.”<sup>47</sup>

Escritos históricos, antropológicos, sociais e psicológicos embasados em estudos de hábitos, costumes e posturas corporais têm sido desenvolvidos por intelectuais dessas áreas e trazido revelações surpreendentes e de suma importância para as sociedades e os indivíduos. Suas revelações têm engendrado reflexões sobre o corpo como mais um produto cultural, que traz consigo códigos específicos inseridos pelo meio social ao qual ele está integrado.

Já se passaram 65 anos desde que o artigo de Marcel Mauss, “As Técnicas Corporais”, foi publicado em abril de 1936, a partir de uma Comunicação apresentada à Société de Psychologie em 17 de maio de 1934.

---

<sup>46</sup> O desenvolvimento do tema deste capítulo baseou-se, principalmente, num estudo histórico sobre o corpo fotografado desenvolvido na obra de Mondenard, A. & Pultz, J. *Le Corps Photographié*, Paris, Flammarion, 1995.

<sup>47</sup> Rego, Marcia Souza. 1992: 1,2

Neste artigo, Mauss chama atenção para a necessidade de estudos sociais mais específicos e aprofundados sobre o tema de sua comunicação, para que este tema venha a emergir das trevas dos conhecimentos ainda não explorados:

Nas ciências naturais, tais como elas existem, encontra-se sempre uma rubrica indigna. Há sempre um momento em que, não estando ainda a ciência de certos fatos reduzida a conceitos, não sendo tais fatos sequer agrupados organicamente, implanta-se sobre essas massas de fatos a baliza de ignorância: “diversos”. (...) Sabia muito bem que o caminhar, a natação, por exemplo, todas as espécies de coisas deste tipo, são específicas de sociedades determinadas; que os polinésios não nadam como nós, e que minha geração não nadou como nada a geração atual. Mas que fenômenos sociais eram estes? Foram fenômenos sociais “diversos”, e, como esta rubrica é uma abominação, tenho pensado freqüentemente nesse “diversos”, pelo menos cada vez que tenho sido obrigado a falar deles, e muitas vezes no entretanto.<sup>48</sup>

Segundo Mauss, o corpo do homem é seu primeiro instrumento e é utilizado de forma técnica, através de treinamentos específicos de cada sociedade, de acordo com as convenções existentes e por construir. No segundo capítulo de seu ensaio, ele traça os princípios de classificação das técnicas corporais de acordo com: 1) divisão de técnicas corporais sobre os sexos; 2) variação das técnicas corporais com a idade; 3) classificação das técnicas corporais em relação ao rendimento; e 4) transmissão da forma das técnicas.

Em seguida, enumera as técnicas corporais de acordo com o processo de desenvolvimento do homem em: 1) técnicas de nascimento e da obstetria; 2) técnicas da infância – criação e alimentação da criança; 3) técnicas da adolescência; e 4) técnicas da idade adulta. Este último item, ele subdivide assim: 4.1) técnicas do sono; 4.2) vigília: técnicas do repouso; 4.3) técnicas da atividade, do movimento; 4.4) técnicas dos cuidados corporais; 4.5) técnica do consumo: comer; 4.6) técnicas da reprodução; e 4.7) técnicas dos cuidados, do anormal.

Seria interessante acrescentar às técnicas definidas por Mauss as de comunicação, quando o corpo se faz um meio de transmissão de mensagens ou se transforma em signo e/ou símbolo. O corpo como um objeto cultural, um lugar de representações.

Em *Os índios e nós – Estudos sobre sociedades tribais*<sup>49</sup>, Anthony Seeger dedica uma atenção especial ao uso do corpo pelos Suyá - índios que vivem na parte setentrional do Parque Nacional do Xingu, norte do Mato Grosso - como um campo simbólico, o corpo como um objeto cultural, um lugar de representações. A identidade física dos Suyás é dada através de

<sup>48</sup> Mauss, Marcel. “As técnicas corporais” in *Sociologia e antropologia*, volume II, Edusp, São Paulo, pp. 211; 212

<sup>49</sup> Seeger, Anthony. *Os índios e nós – estudos sobre sociedades tribais brasileiras*, Rio de Janeiro, Editora Campus Ltda., 1980

ornamentos corporais. Esses ornamentos são, na verdade, marcas que simbolizam os “ritos de passagem” pelos quais homens e mulheres Suyás passam:

Os ornamentos corporais Suyás são inseridos em ritos de passagem e constituem marcas de status. Eles também assinalam a ênfase social de certas faculdades nas fases particulares do ciclo vital. As orelhas de ambos os sexos são perfuradas no primeiro sinal de atividade sexual; o lábio dos homens é perfurado quando eles são grandes (depois dos 15 e antes dos 20 anos), quando atingem uma idade em que podem ser considerados homens completamente adultos (...) Enquanto vivem na casa dos homens, isto é, antes de se tornarem pais e de fixarem residência uxorilocal com as suas mulheres, espera-se que os jovens cantem constantemente e dediquem suas energias à fabricação de discos labiais cada vez maiores para si.<sup>50</sup>

José Carlos Rodrigues em seu minucioso trabalho *O tabu do corpo*, sobre o corpo, seus componentes culturais e implicações sociais decorrentes deles, afirma categoricamente o quanto é possível descobrir sobre a estrutura de uma sociedade, através da observação deste campo semântico que é corpo humano<sup>51</sup>. Mais além, ele é mais enfático:

(...)uma sociedade não pode sobreviver sem fixar no físico de suas crianças algumas similitudes essenciais que as identifiquem e possibilitem a comunicação entre elas<sup>52</sup>.

Um exemplo de como essas marcas sociais são estabelecidas no mundo civilizado é dado por Georges Duby em uma coletânea de ensaios por ele organizados e que resultou no livro *Imagens da Mulher*<sup>53</sup>. Neste livro, tenta-se mostrar como o comportamento da mulher muitas vezes foi modelado não só pela repressão imposta pela sociedade patriarcal, através da força física e poder econômico, mas também pela manipulação do inconsciente social via controle das imagens femininas produzidas outrora. Numa das passagens do texto de Duby<sup>54</sup>, ele cita o trabalho de castração, via censura e alienação, realizado pela Igreja em relação ao corpo da mulher:

Quando a cultura antiga se desmoronou, o nu foi recusado, excluído, em conseqüência da tendência profunda que, em certos meios dirigentes, conduzia à recusa de representar formas humanas, mas, sobretudo, pela violência dos evangelizadores que se obstinavam em destruir as estátuas dos falsos deuses, a apagar tudo o que poderia alimentar a memória do paganismo, na marcha de um cristianismo inteiramente dominado pelos monges, homens para quem a virgindade era o valor supremo, a fornicção o pior dos pecados, que consideravam a mulher

---

<sup>50</sup> *Ibid*, p.51

<sup>51</sup> Rodrigues, J. C. *Tabu do corpo*, Rio de Janeiro, Ed. Dois Pontos, 1986, p. 44

<sup>52</sup> *Op. Cit.*, p. 45

<sup>53</sup> Duby, Georges. *Imagens da Mulher*, Edições Afrontamento, s/d

<sup>54</sup> *Ibid*, pp. 23, 24

como o mal absoluto e para quem o corpo feminino era apenas um repugnante saco de excrementos. O eclipse durou séculos, tendo-se aparentemente instalado uma repulsa geral, numa época em que as mulheres não saíam de casa senão embrulhadas em tecidos, veladas, com os cabelos aprisionados numa touca.(...) Quanto à arte sacra, os seus objectivos obrigavam-na, por vezes, a mostrar corpos de mulheres despidas, para ilustrar a narrativa do Génesis ou a predição do Juízo Final. Eram então feitos todos os esforços para neutralizar, reduzir a signos abstractos, despojar de toda a sedução estes corpos femininos, ou mesmo para apresentá-los como vis, objectos, evocadores de bestialidade e de inelutável corrupção.

Esta obra explora as várias formas de representação e os estereótipos atribuídos à imagem feminina pelos homens até chegar ao século XX e trazer representações de mulheres feitas por outras mulheres, especialmente através da fotografia, uma das últimas fronteiras da arte figurativa.

Aliás, enquanto, por muito tempo, a manipulação e representação da imagem da mulher foram usadas para modelar um protótipo feminino de acordo com os anseios do “macho”, hoje recorre-se à representação como forma de também desvelar o que está oculto atrás do molde social. A popularização e acessibilidade da fotografia contribuíram para tornar esta prática de auto-representação algo comum e com bastantes vieses a serem analisados.

A fotografia e, mais especificamente, o retrato fotográfico provocaram uma revolução do olhar sobre a mulher e sobre o corpo humano em geral. As facilidades trazidas por essa nova técnica de representação criaram brechas na maneira restrita e elitizada de se lidar com as imagens e abriu novas perspectivas contra o tradicionalismo sufocante que antecedeu o surgimento de uma massa variada de modos de ver o corpo, os gêneros, e seus papéis sociais. Isso favoreceu o fomento de discussões e pesquisas iconográficas voltadas não somente para a estética, mas para questões sociais, históricas, culturais e até econômicas.

Desde a invenção das primeiras técnicas fotográficas (procedimento de Daguerre e Niepce, em 1839), o corpo humano esteve ocupando um papel predominante na fotografia, culminando com a sua onipresença na criação fotográfica contemporânea. A própria noção de corpo, tal qual nós a apreendemos hoje, tem sido formatada, ao longo desses anos, pela fotografia.

Este capítulo sobre a história do corpo na fotografia tentará mostrar brevemente como se deu a evolução da representação do corpo humano através da fotografia. Baseamo-nos, para tanto, num estudo já realizado sobre as interações desses diferentes tipos de imagens com a noção de identidade pessoal, a sexualidade, a sociedade, o poder, a ideologia, a política por John Pultz e Anne de Mondenard<sup>55</sup>. Tal obra se apoiou sobre um certo número de conceitos oriundos de

---

<sup>55</sup> *Op.Cit.* p.37

domínios diversos, do marxismo às teorias psicanalíticas, bem como sobre numerosos exemplos emprestados à antropologia, literatura, história, sociologia e história da arte. Procurando traçar uma linha de desenvolvimento dos estilos e técnicas, a obra que se resume aqui apresenta tanto fotografias célebres quanto aquelas menos conhecidas, tanto imagens com clara vocação artística quanto aquelas com caráter documental. Tais informações serão importantes no desenvolvimento das reflexões sobre as imagens de nus que pretendemos analisar e na redefinição de conceitos relativos à imagem fotográfica adaptados a essa análise. A introdução, a seguir, apontará os passos seguidos por A. Mondenard e J. Pultz e resumirá cada tópico por eles desenvolvido de acordo com temas e períodos estabelecidos.

## **INTRODUÇÃO**

O uso da técnica fotográfica passou por várias fases. Sua popularização inicial, em fins do século XVII, contribuiu para valorizar o indivíduo, convertendo-se logo num instrumento de poder e de controle social, utilizado nos empreendimentos colonialistas e nos estabelecimentos policiais, com o fim último de registrar anomalias que escapavam às normas. As representações das mulheres, nesse sentido, revelam as estruturas patriarcais da sociedade.

Na primeira metade do século XIX, verifica-se uma apropriação artística das técnicas fotográficas, com a predominância do nu, empreendida pelas vanguardas americanas e européias, estas últimas, em especial, propondo a própria desconstrução dos corpos, de acordo com suas premissas estéticas.

A crise dos anos 30 e a Segunda Guerra marcam a representação de um corpo trágico, simbolizando todas as desordens sociais: pobreza, desemprego, exclusão; visões de cadáveres evocam a guerra e o holocausto.

No pós-guerra, dominado por um espírito de reconstrução, pelo nascimento da sociedade de consumo e por uma progressiva liberação sexual, surge a representação de um corpo que trabalha, consome, seduz e sente prazer.

No entanto, porém, o corpo nunca esteve tão presente como na criação dos anos 80. Temas como envelhecimento, morte, sexualidade e identidade são colocados na ordem do dia, traduzindo todas as inquietações de um fim de século.

## *A EXPLORAÇÃO DO CORPO NO SÉCULO XIX*

Desde a sua invenção, a fotografia esteve ligada à representação do corpo, encontrando no retrato um tema privilegiado. Até o surgimento da técnica fotográfica, recorria-se à pintura, normalmente dispendiosa, quando se queria retratar alguém. O registro fotográfico, pouco acessível nos primórdios da produção, passou a ser cada vez mais difundido e barateado, com a aparição de novas técnicas fotográficas entre 1830 e 1860.

### *OS PRIMEIROS RETRATOS*

O daguerreótipo foi o primeiro procedimento fotográfico a autorizar uma grande difusão do retrato. Mas a partir de 1841, quando se obteve a redução do tempo de exposição de vários minutos para menos de vinte segundos, apenas a burguesia afortunada podia dar-se a esse luxo. São comuns, nessa época, os retratos descontextualizados, do ponto de vista social, apresentando apenas os modelos, quase sem acessórios ou cenários.

Algumas exceções, entretanto, se verificam. Hippolyte Bayard, em 1840, ultrapassou o domínio da figuração do corpo, chegando ao nível da alegoria. Ele se representou a si mesmo sentado, semi-nu, os olhos fechados num simulacro de morte. Entre 1843 e 1847, o pintor escocês David Octavius Hill e o fotógrafo Robert Adamson executaram juntos retratos e cenas de gênero onde o modelo, geralmente cercado de outras pessoas, readquiria um contexto social. Eles realizaram um verdadeiro retrato da sociedade escocesa.

Desde 1854, Félix Tournachon, célebre caricaturista conhecido como Nadar, realizou uma série de retratos de homens de letras, procurando deixá-los à vontade, obtendo sempre uma “aparência íntima”, a marca de todo o seu trabalho.

### *O SUCESSO DO FORMATO CARTA DE VISITA*

No início dos anos 1850, novas técnicas possibilitaram o desenvolvimento e a difusão da fotografia comercial. Dois formatos diferentes obtiveram bastante sucesso junto ao público, sendo logo produzidos em série, a carta estereoscópica e o retrato em forma de carta de visitas. Esta última, em especial, que tinha um formato reduzido (6 x 9 cm), tornou-se acessível a toda a burguesia.

Tomou-se prática comum a coleção de fotografias de amigos, membros da família e celebridades em álbuns especialmente criados para isso, a partir de 1860. O envio de retratos,

através da correspondência, contribuiu para manter vivos elos familiares, rompidos pela migração, pelo êxodo ou pela guerra. A fotografia oferecia à burguesia a possibilidade de testemunhar a existência de suas gerações.

Um outro interesse das cartas de visita residia, justamente, no fato de tornar próximas personalidades célebres. O lançamento de alguns álbuns (*Galerie des Contemporains*, de 1862; *Galerie des Artistes Contemporains*, de 1866; e *Nos Actrices chez elles*, de 1896) é testemunha do verdadeiro culto à personalidade que se instala nesse período.

### *A ETNOGRAFIA NA ÉPOCA DO COLONIALISMO*

A fotografia no século XIX funcionou como testemunha, como documento ideal, da expansão colonial européia neste período, retratando mais do que nunca o *outro*. Com o desenvolvimento das viagens, a fotografia evoluiu na direção da lembrança turística, passando logo a funcionar como ferramenta central dos cientistas, etnólogos e antropólogos, que viam na técnica uma espécie de registro documental incontestável.

Nesse sentido, foram elaborados inúmeros arquivos fotográficos no intuito de mapear as características raciais dos povos colonizados. Preocupados com a objetividade científica, os estudiosos acabaram isolando seus modelos, apresentando-os como tipos característicos, muitas vezes de maneira indigna (nus ou semi-nus, de frente e de perfil), sem nenhuma referência ao contexto social e cultural de que provinham.

A “objetividade” da fotografia e a “evidência” de uma hierarquia racial nutrem-se mutuamente. As fotografias definem o *outro*, colocando-o enquanto objeto de um olhar. O espectador é dotado, simbolicamente, de autoridade e de poder sobre o corpo retratado, uma relação que se explica, segundo o historiador C. B. McPherson, pelo papel que a coleção desempenhou, a partir do século XVII, no contexto do capitalismo ocidental – a identificação do individualismo ao direito de possuir e de deter.

### *DA ANÁLISE DAS PAIXÕES À IDENTIFICAÇÃO JUDICIÁRIA*

A sociedade do século XIX criara um certo número de estruturas (sociais, médicas, judiciárias) destinadas a controlar os comportamentos individuais, fixando as normas. O pensamento positivista reinante, que pretendia resgatar os “movimentos da alma” a partir das características físicas externas, não podia prescindir da fotografia. Ela foi utilizada pela ciência, de um modo geral, para explorar de maneira metódica o funcionamento do corpo humano, a

começar pelo retrato, seguindo a tradição de estudos fisiognomônicos de análise do caráter a partir do formato da cabeça.

Em meio ao sistema penal, pelo caráter de prova que se lhe atribuía, a fotografia iria desempenhar um papel central. Devido à grande concentração humana nas cidades, as forças policiais enfrentavam dificuldades na identificação de criminosos, utilizando-se da fotografia, a princípio, de maneira ocasional, para logo em seguida criar arquivos fotográficos organizados a partir de uma classificação antropométrica. Esse tipo de classificação desemboca rapidamente na análise comparativa e determinação do retrato do criminoso típico. Desde 1870, o italiano Cesare Lombroso utiliza-se da fotografia para determinar os traços do criminoso-nato. O fundador da eugenia, Francis Galton, utilizando-se de um método de sobreposição de imagens, chega a uma síntese das especificidades comuns, eliminando particularidades.

### *A MÁQUINA HUMANA*

O estudo do corpo humano passa pela sua descrição e pela compreensão de seu funcionamento enquanto máquina. Dois pesquisadores, Étienne Jules Marey e Eadweard Muybridge, destacam-se na utilização da fotografia como métodos de registro e análise. Marey analisa o movimento de animais. Utilizando-se de filmes mais sensíveis e de máquinas posicionadas em vários pontos do caminho de um cavalo, ele consegue realizar o registro de seu galope, que chega a pôr em questão a verossimilhança de certas representações na pintura). Em 1882, com o objetivo de estudar o movimento, Muybridge inventou o *chronophotographe*, que permitia o registro de várias imagens sucessivas numa única placa.

Na medicina, a fotografia foi utilizada para repertoriar problemas, anomalias e perturbações. Albert Londe adaptou o método de Muybridge para registrar as diferentes etapas de uma crise de histeria. Em 1851, o doutor Hugh Welch Diamond instalou um laboratório fotográfico dentro de um hospício, com o objetivo de identificar e diagnosticar os tipos de loucura, assim como de seguir a evolução da doença. Em 1895, um passo decisivo é dado nessa preocupação de compreender os mecanismos do corpo. O físico Wilhelm Conrad Röntgen descobre os raios que permitem visualizar o esqueleto de um corpo humano vivo.

### *A MORTE E O ESPETÁCULO DA GUERRA*

As fotografias de corpos mortos exerceram uma verdadeira fascinação, correspondendo à prática bastante difundida das máscaras mortuárias. Era comum realizar-se,

como uma última lembrança, um registro logo após a morte.

Mas o lugar privilegiado do registro da morte foram, nessa época, os campos de batalha (Comuna de Paris e guerras da Criméia e da Secessão), cujas imagens tiveram grande impacto, logo nos primórdios dessa sua utilização documental, na população civil, a ponto do governo logo proibi-las, compreendendo seu potencial perturbador e político.

## ***O NU E A SEXUALIDADE (1850 – 1920)***

No decorrer da segunda metade do século XIX, a fotografia não só tinha servido para definir as diversas classes sociais e para realizar uma tipologia humana, tanto física quanto psicológica; ela tornou-se um meio privilegiado para revelar o corpo nu e a sua sexualidade. Inicialmente ligada aos modelos da pintura e da escultura, as fotografias acabaram por reproduzir algumas das poses femininas dos ateliês dos artistas, que formavam o público a quem se destinavam, muitas das vezes, esses estudos de nus. Uma produção de imagens pornográficas, por sua vez, não poderia deixar de circular clandestinamente.

Pouco a pouco o nu pornográfico se afirmou como verdadeiro gênero artístico, reivindicando valores estéticos e eróticos. As fotografias que se fundam sobre princípios artísticos, tais como aquelas realizadas com finalidade documental ou científica, não escapam da subjetividade do olhar, submetendo-se a diversas forças ideológicas.

### *NU ARTÍSTICO E PORNOGRAFIA*

No período que separa a Revolução Francesa do Segundo Império (1804 – 1815), dominado por uma estética neoclássica, o pudor não autorizava a representação do corpo feminino, dominando nas artes plásticas a presença do corpo masculino. Na Segunda República (1848 - 1852) e no Segundo Império ( 1852- 1870) verifica-se o aparecimento de formas femininas, amplas e curvas.

No início dos anos 1850, e mais particularmente na França, um certo número de fotógrafos produziu imagens apresentando o corpo feminino como um objeto estético e erótico. A maior parte deles, tais como Eugène Dirieu, Auguste Belloc, Félix Jacques Antoine Moulin ou Vallou de Villeneuve, eram velhos pintores e gravadores, e seu trabalho era geralmente destinado a seus colegas pintores e escultores. Imagem que se substituía ao estudo de ateliê a partir de um modelo, mas igualmente objeto erótico, o nu artístico iria tornar-se um gênero em

si, revelando uma profunda mutação na cultura francesa.

Gustave Le Gray, Charles Nègre e Eugène Atget realizam estudos de nu, apresentando as formas femininas sob ângulos diferentes das convenções picturais, aumentando assim a carga erótica das imagens. Eles antecipam as representações fragmentadas do corpo, que os artistas de vanguarda vão explorar mais tarde.

Os estudos de nus destinados ao uso profissional dos pintores foram igualmente utilizados com fins mais licenciosos e apreciados por um certo público de amadores. Seu realismo despertava o interesse de um público largo, alimentando os fantasmas masculinos. No século XIX, com o advento da cultura de massas, a pornografia, antes veiculada por escrito ou camuflada nas cenas mitológicas da pintura, passa a ser algo bem mais difundido e palpável, embora sujeita à clandestinidade.

#### *A SEXUALIDADE DA CRIANÇA E DO ADOLESCENTE*

A Inglaterra da segunda metade do século XIX é dominada por uma moral vitoriana, fruto de uma dominação cultural empreendida por negociantes e fabricantes, que preconizava a extensão dos valores burgueses para a sociedade como um todo. O controle da prostituição, dos nascimentos e os serviços médicos colocavam o corpo feminino, sempre retratado com recato na fotografia, no centro deste combate.

Fotógrafas como Julia Margaret Cameron e Clementina Hawarden acabaram reproduzindo na fotografia um ideal feminino de fragilidade e submissão, apresentando o lar, domínio por excelência da mulher, como o lugar da virtude, paz e tranqüilidade.

Tanto a representação da mulher como a de crianças e adolescentes, apenas deixam entrever um pouco da sensualidade e da sexualidade que se procura negar. As fotos de Lewis Carrol, nesse sentido, são bastante emblemáticas. O autor de *Alice no País das Maravilhas* realizava retratos que denunciavam uma evidente preocupação artística, sem provocação alguma, mas suas meninas apresentam, apesar de tudo, uma sexualidade que as leis e a sociedade da época lhes recusava. A idade núbil, em 1885, passou de 13 a 16 anos, um indício da correspondência jurídica à visão da infância como longo período de latência sexual.

O corpo dos adolescentes vai aparecer na fotografia pictorialista, corrente internacional com ambições artísticas que se desenvolveu no fim do século.

Outros pictorialistas iriam prolongar o discurso sobre o corpo da mulher e da criança. Em parceria, algo raro numa época influenciada pelo ideário individualista do gênio romântico, Alfred Stieglitz e Clarence H. White realizaram retratos sugestivos e audaciosos de nus femininos. Sozinho, White é dono de uma produção de fotografias bem mais pudicas, ainda com claras influências vitorianas. Ele fundou sua própria escola em 1914, formando algumas das principais fotógrafas do começo do século XX nos Estados Unidos.

A escola pictorialista francesa também produz imagens onde as formas femininas são pretextos para composições estéticas.

Na virada do século, seguindo o caminho deixado por Hawarden e Cameron, muitas mulheres optam por se exprimir através da fotografia. Algumas delas mantêm traços da imagem vitoriana da mulher, representada no espaço doméstico com seus filhos, caso de Gertrude Käsebier. A liberação progressiva do corpo da mulher, assim como traços do discurso e da prática feminista, aparecem na obra de Annie Brigman, cujas fotografias fazem sentir um extraordinário sentimento de liberdade física. Ela representava o corpo feminino em paisagens selvagens e virgens. "Este deslocamento para além dos interiores confinados de Julia Margaret Cameron e de Hawarden refletia a crença segundo a qual a fertilidade da natureza correspondia à própria essência da mulher". Uma outra fotógrafa, Alice Austen, também influenciada pelo feminismo, adotou um estilo realista, fazendo questão de expressar seu homossexualismo.

#### *A EXCEÇÃO: O CORPO MASCULINO*

O corpo masculino é raramente representado na fotografia do século XIX. As exceções, na sua maioria, correspondem a estudos de nus realizados a pedido de pintores e escultores. Modelos viris e musculosos são a regra. Por volta de 1884, Thomas Eakins, diretor da academia de Belas Artes da Filadélfia, faz-se fotografar a si mesmo, enquanto modelo, para um quadro que pretendia fazer. A pose, bastante diferente do padrão de representação masculina, aproximando-se um pouco dos modelos femininos, aliada à velhice e ao pouco vigor físico, fazem dessa fotografia uma exceção.

Por volta de 1885, o barão Wilhelm Von Gloeden fotografou adolescentes sicilianos. Conscientes e orgulhosos de seus corpos, eles desafiam sem pudor o olhar do fotógrafo.

Em 1886, em Paris, Edmond Desbonnet, dono de uma espécie de academia de musculação,

na defesa da “cultura física”, lança fotografias que valorizam o corpo atlético.

Fred Holland Day também se interessou pelos nus masculinos e adolescentes na puberdade. Assim como os pictorialistas, Day utilizou o fluidez artística e o claro-escuro para criar uma atmosfera ao mesmo tempo estética e mística. Fascinado pela transgressão, o conteúdo homossexual de suas imagens é mascarado com dificuldade pelas referências iconográficas a personagens mitológicos. Em 1898, ele empreendeu uma série sobre a Paixão de Cristo, posando como Jesus, realizando mais de duzentos clichês.

### ***O CORPO OBJETO (1910 – 1940)***

Os nus fotográficos dos anos 1910, 1920 e 1930 participam da nova liberdade sexual que emerge na virada do século. Homens e mulheres escapam ao puritanismo, influenciados pelo feminismo, de um lado e pelas idéias de Freud, de outro. As concepções do psicanalista colocavam em evidência a idéia de que a sexualidade não podia ser reduzida à procriação, podendo ser salutar fonte de prazer. Como resultado desse processo, a emancipação do corpo gera maior liberdade de movimento. Os anos trinta presenciaram o desenvolvimento dos esportes e do nudismo.

Surge uma nova estética, acompanhando o movimento dos modernistas americanos, que sucedem os pictorialistas. “O corpo, que era até esse momento o ‘sujeito’ da imagem, tornou-se desde o princípio do século vinte um pretexto para composições puramente fotográficas, abandonando toda referência à pintura”. Estabelece-se uma preferência por enquadramentos mais fechados, registrando fragmentos de corpos. Os fotógrafos europeus, munidos de aparelhos mais fáceis de manejar, experimentam as tomadas com grandes angulares e tele-objetivas (em mergulho e contra-mergulho), não hesitando em deformar os corpos que se transformavam assim em volumes, materiais, objetos, da mesma maneira que uma hélice de avião ou a proa de um barco. A sociedade dos anos 20 e 30 estava convencida das virtudes do progresso. A máquina exprimia a modernidade e o corpo se encontrava assimilado a uma força mecânica.

### ***O MODERNISMO NOS ESTADOS UNIDOS***

O modernismo, alavancado por Alfred Stieglitz por volta de 1910, propôs uma nova

visão frente à estética anterior, pictorialista. Caracterizada pela obediência ao modelo pictural, pelo recurso a retoques e recursos especiais, essa escola visava obter, por aproximação, o estatuto de arte para a fotografia.

Nos anos 1910, os fotógrafos abandonaram o uso de efeitos em prol da busca de uma imagem 'pura', caracterizada pela ausência de toda e qualquer manipulação, um enfoque perfeito, a utilização do conjunto da gama de tons, do preto ao branco, bem como por um total desvinculamento em relação aos protótipos da pintura.

Edward Weston e Alfred Stieglitz se definem nessa época através de uma série de nus artísticos. Esse último realizou, entre 1917 e 1933, uma série de clichês tendo por modelo a pintora Georgia O'Keeffe, que se tomará mais tarde sua esposa. Esta série constitui-se numa visão radicalmente nova do corpo, assim como da arte do retrato. A intenção do autor, inspirado em diversas correntes contemporâneas, que viam a realidade como que formando um conjunto multifacetado (do pensamento de Bergson, passando pela arte de Picasso, ao desvelamento sequencial do cinema narrativo), era fazer emergir, através da composição das várias facetas representadas nos múltiplos retratos, um todo único. Georgia O'Keeffe acabou por promover uma imagem bastante forte da mulher-artista. Isso se revela na sua própria produção. "Seus quadros apresentando formas naturais produzem, de maneira intencional, abstrações de órgão sexuais femininos e seu estatuto de artista é hoje o de um pintor<sup>56</sup> americano de primeiro plano, classificado na categoria 'mulher'". A americana Imogen Cunningham também desafia as representações convencionais. Em 1913, ela publicou um ensaio chamado *A Fotografia como profissão para uma mulher*, denunciando a tradicional divisão sexista entre profissões. Outra fotógrafa emblemática da mulher independente é Margrethe Mather. Junto com seu amigo mais próximo, o pintor Billy Justema, comercializou cenas eróticas desenhadas por ele, reproduzidas em fotografia na forma de suntuosas provas em platina.

#### AUDÁCIAS E VANGUARDAS NA EUROPA

"O corpo ocupa um lugar importante também na criação européia, mas as representações são bastante diferentes. A Europa, menos puritana, utiliza o corpo de maneira bastante livre em composições bem menos formalistas, e os artistas de vanguarda procuram, antes de mais nada, provocar a boa consciência burguesa. Um pouco antes, as correntes oriundas do picturalismo ou

---

<sup>56</sup> Vale a pena lembrar que, em francês, existem vocábulos que dão nome a profissões tradicionalmente masculinas e que não possuem equivalente feminino. Assim acontece com *peintre*, *médecin*, *directeur*, *professeur*. Para contornar esse tipo de inconveniente, já que as mulheres conquistam cada vez mais o mercado de trabalho, utilizam-se expressões, tais que *Madame le professeur fulana de tal*. Na tradução, essa sutileza da necessidade de se frisar que o pintor é na realidade "uma pintora", perde-se.

do simbolismo haviam começado a tratar o corpo como um objeto que se coloca em cena, às vezes mesmo com uma intenção de perturbar ao invés de provocar”.

As estéticas vanguardistas, mais especificamente ligadas aos movimentos dadaísta e surrealista permitem uma desconstrução do corpo, pendendo, em alguns casos, para o deboche, muito comum no uso de bonecas e de manequins como forma de apresentar uma representação desnorteante do corpo feminino. É freqüente a utilização dos mais variados recursos na concepção da imagem. Retoques, distorções, espelhos, ângulos inusitados são postos em ação pelos fotógrafos de vanguarda.

O pintor austríaco Egon Schiele, por exemplo, representa-se a si mesmo, em 1914, em posturas teatrais, afirmando a impotência da fotografia em traduzir sua personalidade. Ele retoca o negativo, embora a estética dominante no período, da fotografia pura, proscrisse esse tipo de atuação.

O tcheco Frantisek Drtikol também fotografou o corpo humano em posições pouco naturais e estudadas, procurando fazer dele um acessório decorativo nas suas composições de formas geométricas.

Man Ray, estabelecido em Paris em 1921, adere aos princípios de provocação e de deboche do movimento Dadá, criando uma fotografia, a *Dadaphoto*, emblemática do princípio de insubordinação à representação tradicional do nu feminino. “Man Ray consegue cativar o olhar através de justaposições inesperadas: um fragmento de corpo feminino, um tronco, prolongado por uma perna esquerda e uma meia perna direita, munido de um busto e de braços de fantoche em madeira, articulados”

“Na Europa movimentada dos anos 1920, a ‘nova fotografia’, liberada do modelo da pintura, se desenvolveu sob diversas formas: o surrealismo na França, a Nova Objetividade (*Neue Sachlichkeit*) na Alemanha, o construtivismo na Rússia”. Os fotógrafos alemães interessam-se pelos objetos tomados em grande plano, fora de seu contexto, ignorando, o mais das vezes, o corpo humano. O húngaro Lászlo Moholy-Nagy, membro da Bauhaus, por seu lado, influenciado pelos construtivistas russos, brincava com as perspectivas e pontos de vista, propondo imagens cujas deformações óticas eram até então consideradas como erros de enquadramento. A representação do corpo não é central. Quando ele aparece, não passa de um elemento em meio a estruturas urbanas (escadas, balcões, fachadas e trilhos).

No começo dos anos 30, em Paris, são várias as publicações a testemunhar as mudanças no nível da criação. O álbum *Photographie*, editado por Charles Peignot apresenta um conjunto de

trabalhos que indicam as mesmas preocupações formais: pesquisa de enquadramento de ângulos por vezes insólitos, grandes planos, detalhes, para tornar estranho o que é familiar. Em 1929, Peignot criou um dos primeiros estúdios de publicidade, fabricando um mundo de sonhos muito próximo das criações dos surrealistas.

Se os fotógrafos foram influenciados pelos surrealistas, também os surrealistas utilizaram a fotografia. A revista *Minotaure* é testemunha disso. Nela, em dezembro de 1933, foi publicada a célebre colagem de Dalí, *Le Phénomène de L'extase*.

O advento da tomada instantânea de uma fotografia fascina os surrealistas, sendo percebida como um equivalente da escrita instantânea. É nesse sentido que se devem ler os primeiros trabalhos de Henri Cartier-Bresson. De posse de uma Leica de fácil manejo, ele capta imagens insólitas.

Em 1933, o húngaro André Kertész, estabelecido em Paris, submete o corpo feminino a uma série de deformações, possibilitadas pela utilização de um espelho esférico. As distorções de Kertész, formalmente inovadoras, escondem um desejo de controle sobre o corpo feminino. “Aos olhos de Kertész, este transforma-se numa massa mole, sem músculos nem espinha dorsal, submetido à sua vontade.”

Nessa mesma época, Brassai, também de origem húngara, mexendo nos negativos, impõe algumas brutalidades ao corpo feminino: suprime algumas partes e redesenha os contornos acentuando o arredondado da barriga e dos seios.

Paul Outerbridge é sem dúvida o artista americano mais próximo do surrealismo. Ele fotografou corpos de mulheres em posições e situações fetichistas que incomodavam o puritanismo americano. Ele efetuava retoques, como a supressão dos pêlos pubianos. Privando o corpo de um signo de maturidade sexual, ele o infantilizava e, por isso mesmo, apresentava-o menos ameaçador para os homens. Por outro lado, ele criou imagens, como a de *Nude Woman wearing Meat-Packers* (uma mulher portando luvas de açougueiro com pontas de aço, com as quais ela toca o peito e a barriga), que carrega em si algo de voyeurismo e de sadismo masculinos.

Hans Bellmer, de origem alemã, utilizou-se largamente de manequins no seu processo de criação, o que possibilitava a montagem de cenas fortemente eróticas.

Americano de origem alemã, Herbert Bayer recorreu a processos de fotomontagem, filiando-se a uma corrente de fotógrafos alemães que se dedicaram a ver o mundo cotidiano de maneira

diferenciada, criando o que eles chamaram de “nova visão”.

### *BELEZA E LIBERDADE*

O período de entre-guerras viu nascer o fotojornalismo, consequência de inovações tecnológicas. Paralelamente, o lazer e os esportes se desenvolvem, revelando nas fotografias um corpo dinâmico, praticando exercícios ao ar livre. É essa imagem, explodindo de juventude e de energia, que transparece nessas imagens.

O americano Weege, acostumado a documentar a violência das ruas, entrega-se, em 1940, ao registro de milhares de banhistas na praia de Coney Island, acessível aos nova-iorquinos pelo metrô.

A fotografia de moda se desenvolveu também no período entre-guerras, ao mesmo tempo que as revistas femininas, tais como *Vogue* e *Harper's Bazaar*. Adolf De Meyer, criava um mundo de sonhos, utilizando um vocabulário próximo do simbolismo e do picturalismo, sendo logo eclipsado diante de novas tendências, tanto das roupas quanto das poses das modelos. Seu sucessor, George Hoyningen-Huene, americano de origem russa, utilizando-se de uma estética modernista, explora formas geométricas, criando uma imagem que reflete a liberdade adquirida (cabelos presos, pernas e braços nus). Esta liberdade encontra seu emblema numa fotografia revolucionária, atribuída a Martin Munkacsy, que conseguiu aplicar movimento a uma foto de moda, registrando a corrida de uma jovem em traje de banho numa praia. “Esta imagem mítica descrevendo a beleza esportiva, é a primeira evocação da liberdade de movimento na fotografia de moda, e suas repercussões foram consideráveis.” Os fotógrafos subsequentes, tributários de Munkacsy, vão aproximar o manequim da vida cotidiana.

É comum nesse período de entre-guerras o desejo de retorno a uma idade de ouro, provocada pelo desejo de reconstrução. São inúmeras as referências aos ideais gregos de beleza, explorando-se o corpo masculino de maneira erótica.

### *UM FIM POLÍTICO*

“Depois da Primeira Guerra, manifestou-se a esperança de ver nascer uma arte mais próxima da vida. Uma arte que fala das realidades do mundo moderno, do trabalho industrial, do urbanismo, da atualidade e da política.”

O americano Lewis Hine e o francês de origem húngara François Kollar realizam enquetes

sobre o mundo do trabalho, registrando cenas do mundo industrial, quase sempre atrelando a presença do homem à máquina. “Eles se serviram de seu corpo para exaltar uma força de produção e realizaram imagens onde o propósito ideológico dominante consistia sobretudo em fazer a apologia do trabalho do operário, da sua adequação em relação à máquina.”

Os movimentos revolucionários e políticos chegaram a fazer utilização do corpo com fins políticos. Imagens de proletários foram publicadas em cartazes, em informes publicitários, em capas de revistas. A imagem foi a principal ferramenta utilizada pelo jornal operário alemão AIZ (*Arbeiter Illustrierte Zeitung*), que combateu a ascensão nazista.

O russo Alexander Rodtchenko, ligado ao governo comunista soviético, apesar da fidelidade ao realismo soviético, “...pela sua maneira de enquadrar os corpos, de inseri-los num jogo de linhas desequilibrado e cheio de movimento”, foi um dos guias do movimento modernista europeu dos anos 1920-1940.

Leni Riefenstahl, conhecida como a principal cineasta e fotógrafa do regime nazista, preocupava-se em retratar a beleza e o movimento dos corpos que faziam lembrar a supremacia da raça ariana. Mesmo que ela não figure nos dicionários nem nas histórias da fotografia, “sua obra resume, entretanto, em muitos pontos esse período de entre-guerras: a herança do pictorialismo pela utilização de um grão bastante presente, as composições modernistas com pontos de vista audaciosos em grande angular (contra-mergulho), as referências à Grécia Antiga na escolha dos temas, as representações de corpos dinâmicos, e a recuperação política.

### *O CORPO TRÁGICO (1930 – 1970)*

Desde o começo dos anos 30, a Europa se preparava para viver uma década de Apocalipse. Nazismo na Alemanha, Guerra Civil na Espanha, desemprego sem precedentes na Inglaterra, crise econômica, ainda refletindo a quebra de 1929, nos Estados Unidos.

A imprensa ilustrada, através do olhar de seus fotojornalistas, era testemunha deste período problemático: conflitos políticos e sociais, miséria das classes trabalhadoras, de quem eles mostravam os corpos exaustos e moribundos. A fotografia apresentava imagens insuportáveis e constatações irrefutáveis, que forçavam uma tomada de consciência, como no caso da documentação visual sobre a liberação dos campos de concentração, em 1945, ou sobre a Guerra do Vietnam.

As imagens mostram e denunciam os golpes infligidos contra o corpo, o sofrimento e a

morte. “*Ce corps tragique* nós o encontramos, independentemente das publicações na imprensa, com os fotógrafos que traçam um retrato pessimista da sociedade: pobreza, violência, exclusão, loucura, droga”.

Há quem se afaste desse cotidiano trágico, procurando se voltar para si mesmo e para seu ambiente familiar.

### *O INOBSERVÁVEL*<sup>57</sup>

O século XIX já havia produzido imagens desconcertantes, como as da Comuna de Paris ou as da Guerra da Secessão. Mas é no século XX que a fotografia, sujeita a uma crescente melhoria técnica, vai ilustrar todo o horror correspondente à realidade histórica do período. O fato mais monstruoso, o assassinato em massa de judeus pelos nazistas na Segunda Guerra, até então descrito por meio de palavras, permaneceu insondável até a publicação das primeiras fotografias, realizadas por correspondentes estrangeiros, tais como Lee Miller (Vogue), Margaret Bourke-White (Força Aérea americana), George Rodger (Life). “O mundo começou a perceber que o inimaginável havia tido lugar.”

Rodger chegou a desistir da profissão, retomando em 1947 com a fundação de uma agência especializada, a Magnum, através da qual, juntamente com outros fotógrafos, ele viajou através da África, por dois anos, “à procura de homens vivendo em simbiose com a natureza, longe da civilização ocidental”.

### *OS TRAÇOS DA GUERRA*

“A partir da publicação das imagens da liberação dos campos de concentração, os fotógrafos da imprensa cobriram todos os conflitos do planeta para denunciar as atrocidades.”

Paralelamente ao surgimento do fotojornalismo (nascido na Alemanha sob a República de Weimar, através de jornais de grande tiragem, que começaram a valorizar o potencial informativo das imagens, cedendo-lhes largo espaço), desenvolve-se toda uma vertente de reportagens de Guerra. Repórteres como Robert Capa, morto ao saltar sobre uma mina na Indochina em 1954, Ut Gong Huyn, Larry Burrows e Don McCullin destacam-se pelo poder de denúncia de suas imagens, realizadas num período em que ainda estavam autorizados a entrar nos campos de batalha, realizando registros bastante contundentes dos corpos em luta.

Durante a Guerra do Vietnam, essa proximidade dos campos de batalha fez com que os registros fotográficos levassem ao repúdio da opinião pública americana a intervenção militar neste conflito. A partir daí, o governo americano nunca mais autorizou nenhum fotógrafo a seguir os soldados. “As guerras às quais se assiste são doravante desprovidas de corpos.”

### *UMA SOCIEDADE EM CRISE*

A utilização da fotografia como meio de documentar e de denunciar os problemas sociais foi comum tanto no século XIX, mesmo antes do aparecimento do fotojornalismo, quanto no século XX.

No fim do século XIX, o fotógrafo americano de origem sueca Jacob Riis realiza uma reportagem sobre as condições de vida dos imigrantes, que vivem em condições de vida miseráveis, casas arruinadas, ruas sórdidas. Lewis Hine também se interessa pelo tema, realizando, a partir de 1908, um vasto estudo com o objetivo de denunciar o trabalho infantil.

Nos anos 30, o governo americano, através da FSA (Farm Security Administration), encomenda a uma série de fotógrafos, dentre eles Walker Evans e Dorothea Lange, uma série de reportagens visando mapear a realidade do campo. A intenção era diagnosticar o panorama de crise rural instalada após 1929, com vistas a conquistar o aval da opinião pública na implementação de incentivos agrícolas.

Na Europa, berço de origem dos imigrados, reinavam a miséria e o desemprego, retratados por fotógrafos como August Sander, na Alemanha e Gisèle Freund e Bill Brandt, na Inglaterra. Os trabalhos de Sander e de Brandt revelam um desejo de criar um repertório de tipos de trabalhadores.

### *FORA DAS NORMAS*

Enquanto em pleno entre-guerras, um bom número de fotógrafos celebra a beleza do corpo, alguns se distanciam dos cânones da beleza, já no início da Segunda Guerra. Surge nos estados Unidos toda uma corrente de fotógrafos preocupados em retratar a crueza da vida cotidiana, pondo abaixo a construção mítica de uma identidade baseada no sonho americano. Lisette Model, em especial, exerceu grande influência sobre os fotógrafos americanos dos anos 60,

---

<sup>57</sup> Uma tradução literal para *l'irregardable* seria o não-olhável. A expressão, parecida com a idéia de “inenarrável”, passa a idéia daquilo que é impossível de se olhar, tamanhas as dimensões de sua brutalidade.

entre eles Diane Arbus, “...pelo poder gráfico de suas imagens cáusticas e pelos seus cursos na New School of Social Research de Nova York, a partir de 1950”

Weegee, de origem austro-húngara, e Larry Clark destacam-se na representação do submundo urbano. O primeiro trabalhou em colaboração com a polícia, fotografando sobretudo à noite, com flash. O segundo, pertencente ao meio marginal, faz imagens da amizade, adolescência, sexualidade, droga, álcool, violência, delinquência, prostituição.

### *FANTASMAS E APARIÇÕES*

Após a Segunda Guerra, a fotografia volta-se, mais uma vez para a subjetividade. Questões essenciais da existência, como o nascimento e a morte são tematizados, recorrendo-se sempre a uma atmosfera que impregna o cotidiano de elementos fantásticos e misteriosos (luzes, sombras, aparições e fantasmas).

O americano Ralph Eugene Meatyard, tendo como modelos os membros de sua família, cria imagens inquietantes, apresentando rostos fluidos, corpos que parecem flutuar, como que desaparecendo. Harry Callahan, fotografando sobretudo sua esposa, também segue essa linha.

O italiano Mario Giacomelli consegue recuperar elementos do mundo camponês dos contos de fadas num trabalho sobre o vilarejo de Scanno, em 1957.

O americano Duane Michals brinca, de maneira narrativa, com as temáticas da morte e do sonho, apresentando seqüências de imagens que visam a apresentar episódios perturbadores, de aparições e de desaparecimentos.

### *ARQUÉTIPOS (1950- 1990)*

“Depois da Segunda Guerra, em decorrência de mudanças econômicas e sociais, a função do corpo na fotografia começa a mudar. Em virtude da expansão econômica, cria-se uma demanda consumista, estando a representação do corpo submetida a uma lógica de standardização”. Quer se tratasse de vender produtos de limpeza, cosméticos ou roupas, a publicidade utilizou à vontade o corpo feminino e fabricou imagens estereotipadas: a faxineira, o símbolo sexual, a sedutora, a mulher submissa. O eterno feminino era exaltado pelos costureiros.

Mesmo o fotojornalismo, a serviço de uma sociedade que saía há pouco do caos, não se contrapôs a essa visão tranquilizadora e conformista.

Depois do Maio de 68, as noções de desejo e de sexualidade tornaram-se cada vez mais presentes na fotografia, ora de maneira estereotipada (fabricação do corpo ideal, desejado, inacessível e artificial), ora recuperando os nus dos anos 30, ora restaurando uma imagem erótica e homossexual do corpo masculino. Alguns chegaram a propor críticas aos modelos estereotipados, especialmente à dominação sobre a mulher.

### *RESPEITO E DIGNIDADE*

Depois da guerra, o fotojornalismo se engajou numa nova via, mais pessoal, do chamado ensaio fotográfico, “uma reportagem minuciosamente construída, montada como uma narração, na qual o autor afirmava de maneira resoluta o seu ponto de vista, seu engajamento, ou melhor, sua compaixão.”

O americano Eugene Smith foi um dos principais atores dessas novas tendências, compondo verdadeiras narrativas através da intervenção direta nas cenas que retratava. Tal como um diretor de cinema, ele chegava, por exemplo, a aplicar maquiagem e a direcionar os olhares das pessoas fotografadas. No seu trabalho mais célebre, *Country Doctor*, publicado na revista *Life*, sobre um médico rural, Smith apresenta-o como um verdadeiro herói, protagonista do drama de uma menina ferida por um cavalo.

Na Europa, Robert Doisneau interessa-se pelo cotidiano de Paris e seu arredores, traçando uma imagem da identidade francesa, ao mesmo tempo em que cria uma tipologia social a partir de registros temáticos: “o porteiro, os carregadores, os cafeiteiros, os casados, os apaixonados.(...) Todos respeitando os códigos morfológicos e vestimentais, as atitudes próprias às suas profissões.”

O brasileiro Sebastião Salgado é, sem dúvida, o fotógrafo contemporâneo que vai mais além na vontade de assimilar o homem (e seu corpo) a seu ambiente de trabalho e a seu estatuto social. Salgado realizou várias séries de reportagens (sobre as populações de trabalhadores na América Latina, ou sobre a fome em Sahel, por exemplo) procurando mostrar, de maneira precisa e codificada, imagens relativas à difícil realidade nos países em desenvolvimento. Encontra-se nele um desejo explícito de defender o pobre e o oprimido, levado a cabo “por composições clássicas mas eficazes, apresentadas por massas em preto e branco bastante estudadas.”

## NOSTALGIA E SONHO

Enquanto Doisneau e Salgado encontram meios para expressar uma certa nostalgia (nostalgia de uma época, no caso do primeiro, e nostalgia de uma harmonia entre o homem e o trabalho, no caso do segundo) na representação de elementos da própria realidade contemporânea, alguns fotógrafos acabam evocando esse tipo de sentimento através de imagens construídas. É o caso de David Hamilton, que cria imagens de adolescentes que lembram em muito a estética pictorialista do fim do século XIX. Embora seu primeiro álbum, *Sonhos de moças* (1971) tenha encontrado grande repercussão junto ao público em geral, “para o meio profissional ele encarna o último grau de amadorismo de vocação erótica”.

Bernard Faucon cria imagens com bonecos e adereços, procurando revisitar cenas e lugares de sua infância, em Libéron, França.

Os artistas Pierre e Giles também fabricaram um mundo ideal, de artifício e sonhos, recorrendo ao conjunto de imagens da cultura popular e de massa (imagens piedosas, cantores da moda, histórias em quadrinhos, séries televisivas americanas), além de imagens que eles trazem da Ásia e de países árabes.

## ACADEMIES

Nos anos 80, e mais particularmente nos Estados Unidos, um outro tipo de erotismo é introduzido nos meios de representação oficial da fotografia: o corpo masculino visto por homossexuais. Eles se inspiram nos nus masculinos realizados pelos europeus na década de 30, provocando escândalo através da exposição do corpo masculino na América puritana. O americano Robert Mapplethorpe, em harmonia com a onda de libertação dos estigmas e tabus vivenciada pelos homossexuais, faz de sua obra um manifesto da estética homossexual, utilizando modelos negros e musculosos. “Seus nus esculturais e eróticos são colocados em cena como nas academias.”

O olhar homossexual sobre essas imagens parece-se com o dos heterossexuais diante da imagem feminina, traduzindo-se por um desejo de posse.

## A MULHER-OBJETO

“As capas de revistas, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos contribuíram, depois da guerra, na difusão dessa imagem da mulher desejada, que deve agradar. Brincando com esse

corpo, os fotógrafos elaboraram uma nova imagem, aquela da mulher-objeto”. Nos anos 50, nem a moda nem a publicidade ainda haviam feito recurso ao nu feminino, que já havia invadido, nas duas décadas precedentes, as revistas de fotografia, norteadas por critérios artísticos.

À imagem da mulher-objeto corresponde aquela da dona-de-casa dedicada, que impregna a obra de vários fotógrafos nos anos 50, entre eles o americano Harry Callahan, que realiza retratos de sua mulher e filha nuas no ambiente doméstico.

Algumas mudanças sociais, como a liberação sexual, marcam o fim dos anos 60, mas o papel da mulher permaneceu inalterado até fins da década de 70, quando algumas delas começam a participar mais ativamente dos processos de criação, realizando críticas ao processo de representação da mulher.

“Através de uma obra composta essencialmente de auto-retratos, a americana Cindy Sherman utilizou o seu corpo para colocar em cena os diversos papéis atribuídos tradicionalmente às mulheres, ou aqueles que a sociedade lhes impõe através da mídia. Seu objetivo é não tanto realizar uma investigação sociológica dos papéis atuais, mas de analisar a maneira como eles foram representados nos meios de comunicação dos anos 50, em particular nos filmes e revistas sobre papel brilhante.” Seu primeiro trabalho, *Untitled Film Stills* (Fotografias de Filmes sem Título), do final dos anos 70, inspirado em filmes de segunda categoria, apresenta uma mulher vulnerável, fraca, às vezes à beira da loucura. Representada nas várias facetas das personagens, Sherman encampa a jovem ingênua, a pequena estrela, a dona-de-casa.

No começo dos anos 80 ela adota a cor, posando agora em ambientes domésticos, tradicionalmente definidos como femininos. A partir de 1983, ela abandona as fantasias dos anos 50 em prol de imagens cada vez mais sombrias, grotescas e fragmentadas. “Depois de uma série sobre a moda, ela apresenta corpos deformados, desfigurados, mutilados depois de catástrofes. O corpo da mulher é às vezes reduzido aos seus componentes físicos, como as vísceras, ou seus dejetos – sangue menstrual, vômito. Utilizando todos os tipos de próteses (seios, nádegas de plástico, máscaras, etc), ela analisa as diversas maneiras com que a mulher foi representada na pintura do ocidente.

A americana Laurie Simmons também explora as representações da mulher na sociedade de consumo, criando imagens que apresentam a face consumista do turismo, traduzido em mero consumo de um conjunto de imagens pré-existentes. Ela sobrepõe imagens de bonecas a diapositivos bastante coloridos de monumentos famosos, como a Torre Eiffel, o Taj Mahal e as

pirâmides.

### *OS CONSUMIDORES*

Nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha, nos anos 70, surge o interesse de documentar elementos peculiares à sociedade de consumo. Pouco a pouco aparecem representações de corpos num ambiente cercado de bens de consumo. Os fotógrafos, dentre eles o americano Philip-Lorca DiCorcia e o inglês Martin Parr, privilegiam as cores, adotando um estilo documental, embora a maior parte das cenas sejam dirigidas, criando um produto ambíguo, situado entre a reportagem e a ficção.

“O italiano Oliviero Toscani, autor dos cartazes da Benetton, utiliza os corpos para elaborar um conceito publicitário (ao provocar o olhar) e retomar o consumo (fazendo falar da marca)”. Sem apelar para a beleza estereotipada de modelos profissionais (utilizando-se de modelos ocasionais encontrados pelas ruas, cada um com seu tipo de beleza peculiar), Toscani cria imagens inquietantes, que nada têm a ver com a função normalmente atribuída à fotografia na publicidade, nem com seus valores de frivolidade e futilidade. Ele coloca em cena questões essenciais da existência humana, questionando padrões culturais e preconceitos.

### *A CARNE EM SEUS ESTADOS*

Nos anos 60, apesar da expansão econômica, a representação fotográfica dos marginais e excluídos mostra que o sonho americano se arruína. A juventude pós-68 recusa o ideal consumista. O corpo se libera dos estereótipos, tomando-se, através das performances, o próprio centro da criação artística. Uma revolução tem repercussões determinantes sobre o ato fotográfico propriamente dito. Muitos são os que, na linha de Marcel Duchamp, privilegiam a idéia, desprezando o objeto de arte bem acabado, bem pintado. A fotografia, para esses artistas conceituais, oferecia uma rapidez de execução que lhes permitia captar a arte no momento em que se fazia (performances, *happenings* etc.).

A estes anos de libertação, sucedeu um período cheio de incertezas, suscitadas por crises sucessivas, o que fez com que a fotografia refletisse um olhar da sociedade para com suas mazelas. “Os fotógrafos revelaram um corpo envelhecendo, doente, moribundo.”

As guerras (Golfo e Iugoslávia) fazem renascer lembranças dolorosas. A Aids coloca em questão os princípios da vida e da morte, que se confundem mutuamente.

*UM TERRENO DE EXPERIMENTAÇÃO*

Nos anos 60 e 70, cresce o interesse por uma representação fotográfica do corpo em performance artística.

“A entrada em cena do corpo ocupa um lugar central na criação da década de 70, sendo vários os artistas conceituais que utilizaram a fotografia, ferramenta ideal, dada sua imediatividade, para registrar suas performances”.

Homens como Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, americanos, Arno Rafael Minkkinen, finlandês, e John Coplans, inglês, utilizam seus próprios corpos para criar representações inusitadas, por vezes surrealistas, que colocam em cheque as representações tradicionais do elemento masculino.

John Coplans, em especial, a partir de 1985, faz de seu próprio corpo, em vias de envelhecimento, o tema único de sua obra. “Ele enquadra da maneira a mais fechada os fragmentos de sua anatomia, com exceção de seu rosto, numa visão que poderia ser cruel mas que ele domina perfeitamente. (...) Coplans não possui complacência, nem concessões para com o seu próprio corpo. Conscientemente, ele chama a atenção para a sua idade, não hesitando em mostrar sua carne flácida, seus pêlos cinzas, seus pés calejados. Coplans quebra assim o tabu, em vigor desde a segunda metade do século XIX, segundo o qual o corpo masculino não pode ser explorado nem representado na cultura visual.” Mesmo não pertencendo à imagética homossexual, Coplans choca as convenções com tanta violência quanto os nus de Mapplethorpe.

*DESEJOS E FANTASMAS*

Depois dos anos 60, o corpo se exhibe sob todas as suas formas, libera-se e torna-se um verdadeiro objeto de investigação. Há um desejo de exploração dos fantasmas sexuais, que se reflete, por exemplo, em algumas fotos de Andy Warhol, fazendo lembrar cultos dionisiacos, ou na obra do pintor francês Pierre Molinier, que cria imagens eróticas sadomasoquistas. O fotógrafo alemão Helmut Newton, residente em Paris desde 1956, busca inspiração no fotojornalismo e nos clichês roubados dos *paparazzi*. Em 1970, ele retrata belas mulheres ricas, à borda de piscinas, em hotéis luxuosos, evocando ao mesmo tempo o sexo, o poder e o dinheiro. Numa outra série, *Grandes Nus*, de 1980, ele fotografa mulheres esculturais, nuas, penteadas, pintadas, calçando sapatos de salto alto, em poses altivas, que fazem lembrar mulheres livres e independentes.

## *A EXPERIÊNCIA AUTOBIOGRÁFICA*

“Longe dessas encenações, alguns utilizaram a fotografia para testemunhar a sua existência no dia-a-dia. Uma diferença essencial os separa dos adeptos da tradição documental: sua própria vinculação ao grupo que escolheram como modelo. Eles devem assim rejeitar o estatuto de espectador privilegiado e reconhecer os laços emotivos e psicológicos existentes entre eles e o seu objeto. Eles vivem do que eles fotografam e fotografam o que vivem”.

É o caso de Larry Clark e Nan Goldin, que utilizam a fotografia como uma linguagem autobiográfica. Seus trabalhos são reflexos de suas experiências de adolescentes, um mundo povoado pela liberdade sexual e pelas experiências com as drogas. O mesmo faz Sally Man, abordando a sexualidade adolescente e pré-adolescente através da representação de suas próprias filhas.

Christian Boltanski não acredita que a fotografia, entendida como uma ilusão da realidade, possa reconstituir sua história. Ele reúne fotos de seus colegas de infância, decidindo render-lhes homenagem. Ele cria o seu *Momuments*, em 1985, colocando cada uma das cabeças das crianças dentro de um quadro, fazendo lembrar caixões e, por extensão, a morte dos judeus nos campos de concentração.

## *O ESPECTRO DA MORTE*

Nos anos 70, os artistas optaram por representar a degradação do corpo até a morte. Temáticas como o envelhecimento, morte e doenças como a Aids estiveram em pauta. Fotógrafos como Richard Avedon, Alon Reiniger, Jane Evelyn Atwood, Nicholas Nixon, americanos, e o italiano Mario Giacomelli dedicam-se a fotografar pessoas idosas, à beira da morte, ou pacientes terminais, a maior parte vítima da Aids, uma forma, nesse caso, de promover a conscientização para o perigo de contaminação.

## *DEFORMAÇÕES, DECOMPOSIÇÕES*

“A criação artística contemporânea, sobretudo aquela dos anos 80, privilegiou as representações mórbidas do corpo. As tiragens em formato grande mostram-no morto: a carne aparece constantemente apodrecida. Nesse fim de século, com efeito, um bom número de representantes dessa fotografia “plástica” privilegiaram o estudo da matéria (corpo, rostos, paisagens, naturezas mortas) para abordar os temas da destruição, da decomposição e da morte”.

Eles receberam a influência do movimento dos *Actionnistes*<sup>58</sup> vienenses que, “no começo dos anos 60, representavam e exibiam o corpo humano como um material.”

O fotógrafo alemão Dieter Appelt, inspirado pela estética do grupo, realiza auto-retratos, colocando-se em extrema comunhão com a natureza. Nas suas imagens, em que ele se mistura à terra, à poeira e ao barro, é difícil distinguir seu corpo da matéria bruta, tomando-se difícil “...saber se este corpo está prestes a se decompor, a transformar-se em pó ou, ao contrário, se ele está na iminência de renascer”.

Annete Messenger faz representações fragmentadas do corpo humano. Da denúncia às torturas que as mulheres se impingem em nome da beleza (*Les Tortures Volontaires / 1972*), à criação de um imenso *panneau* formado por pequenas fotografias de diferentes partes do corpo (*Mes Voeux / 1989*), inspiradas nos ex-votos populares, Messenger faz de sua vida de mulher o objeto da sua obra.

A partir do começo dos anos 80, uma série de artistas exploraram os limites do inobservável, apresentando imagens de corpos deformados, aberrações congênitas, cadáveres.

Joël-Peter Witkin mostra essencialmente corpos disformes, criando verdadeiras encenações com seus monstros (anões, hermafroditas etc). Uma mulher que possui desenvolvimento irregular das pernas é apresentada em pose erótica e narcisística.

Uma série de artistas, a exemplo do alemão Rudolf Schäfer e do americano Andres Serrano, optaram por mostrar o corpo sem vida, com o fim de colocar em evidência essa oscilação dos corpos em direção ao apodrecimento.

Em 1991, a fotógrafa francesa Sophie foi ao deserto do Kuwait, alguns meses depois da guerra. A bordo de um avião, ou mesmo na superfície do solo, ela registrou as próprias cicatrizes do conflito impressas sobre a desolação da paisagem. Na ex-Iugoslávia, Ristelhueber optou por traçar um documentário da guerra a partir de sua marca nos corpos, registrando feridas.

“Num contexto que se pode qualificar de ‘fim de século’, as imagens de todos esses corpos, por vezes insuportáveis, nos reenviam a visão de uma sociedade doente, obcecada pelo desaparecimento e pela morte. Elas dominam a criação artística contemporânea e são recebidas como mensagens apocalípticas, sem esperança.”

---

<sup>58</sup> O termo *Actionnistes* sugere a idéia de ação (action), podendo ser traduzido como acionistas.

Alguns fotógrafos, entretanto, escapam a essa visão desencorajadora. Procuram asilo em suas tradições, história, ritos populares. É o caso da espanhola Cristina García Rodero, que vai ao encontro das festas populares nos vilarejos da Espanha e do Mar Mediterrâneo.

**Foto1:** Anônimo

Filipino de 8 anos com um par de pernas extra; c. 1900

**Foto 2:** Anônima – sem título; c. 1890



**Foto 3:** Dieter Appelt

Vestígios de memória; 1978

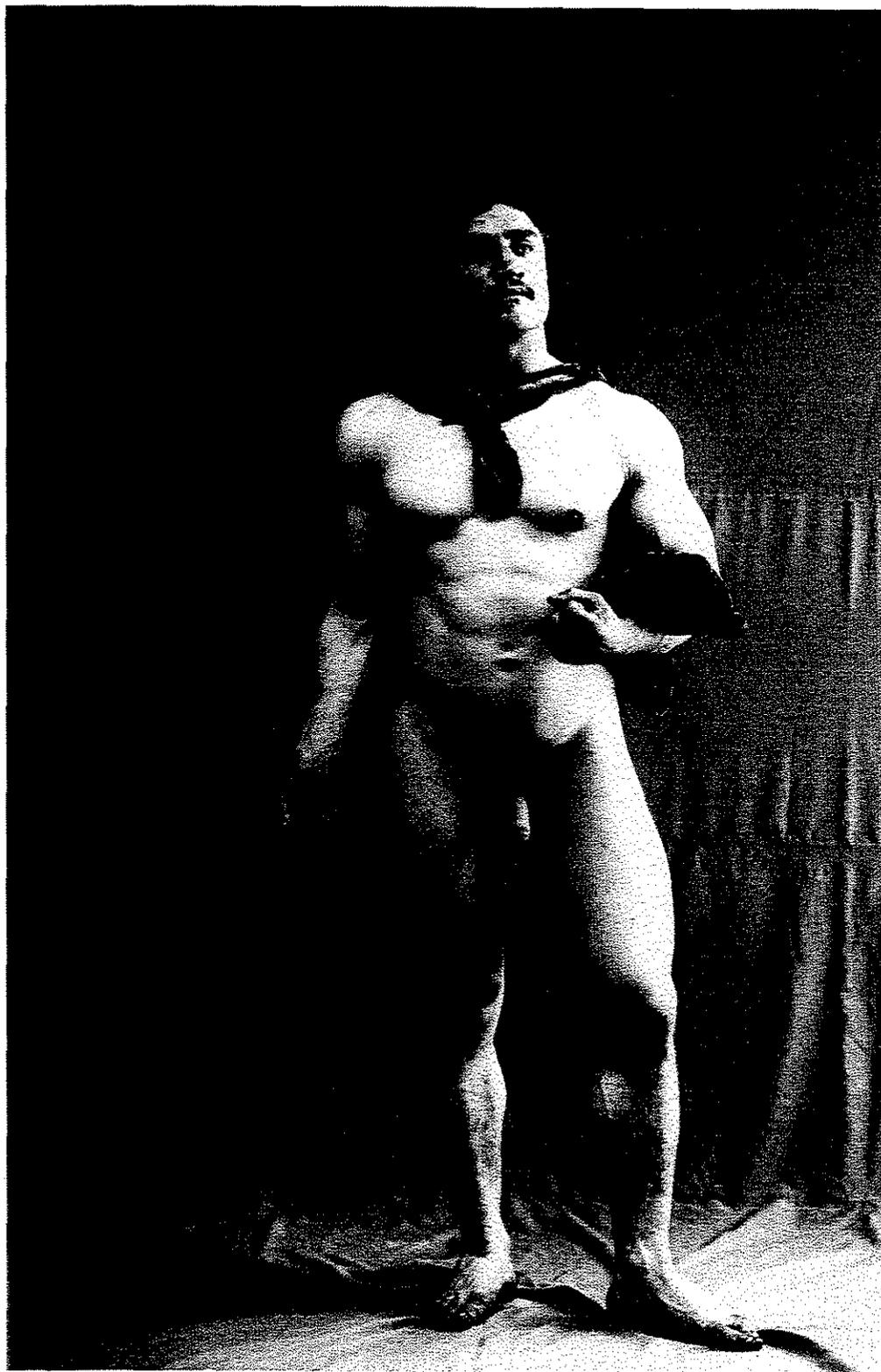


Foto 4: Anônimo; Um dos dez irmãos Deriaz; O método Desbonnet; c. 1902

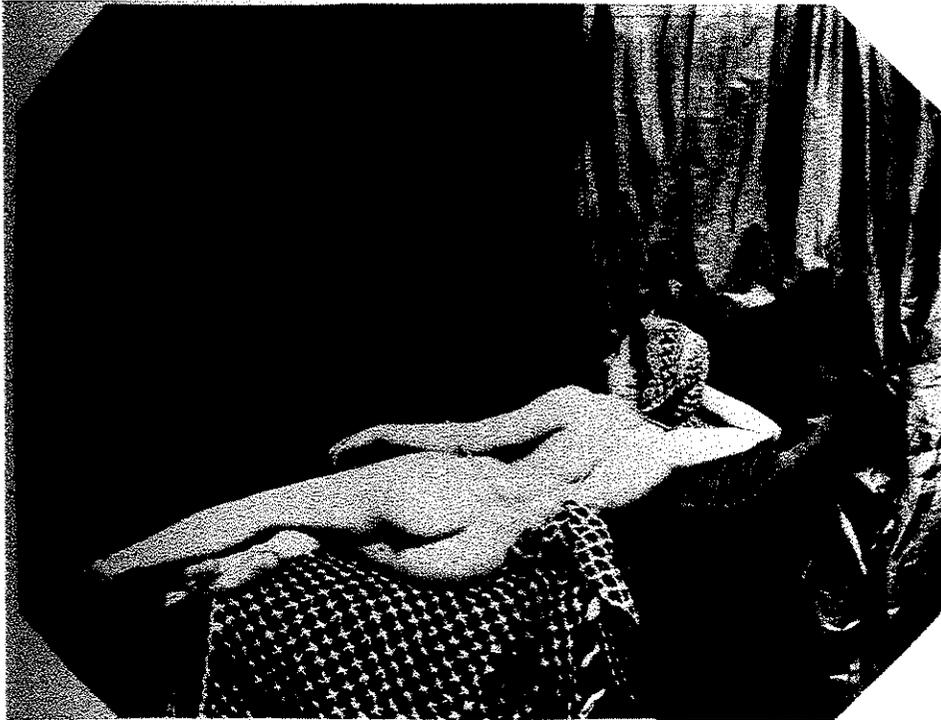


Foto 5: Auguste Belloc; sem título; c. 1854

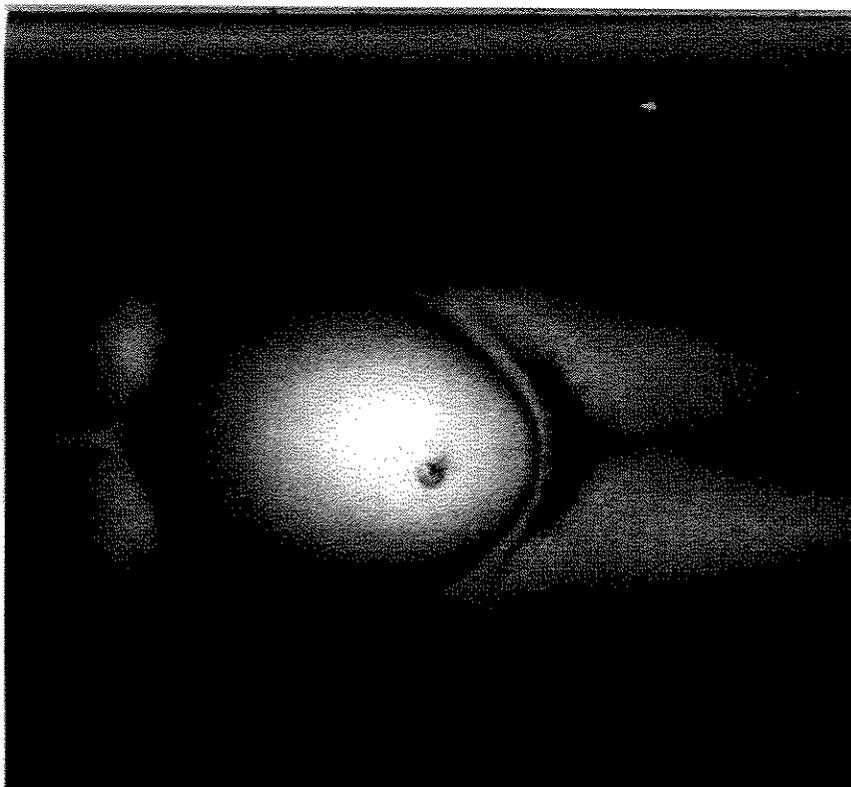


Foto 6: Anônima; sem título; c. 1920

**Foto 8: Imogen Cunningham**  
Grávida nua; 1959



**Foto 7: Harry Callahan**  
Eleanor, Chicago; 1949



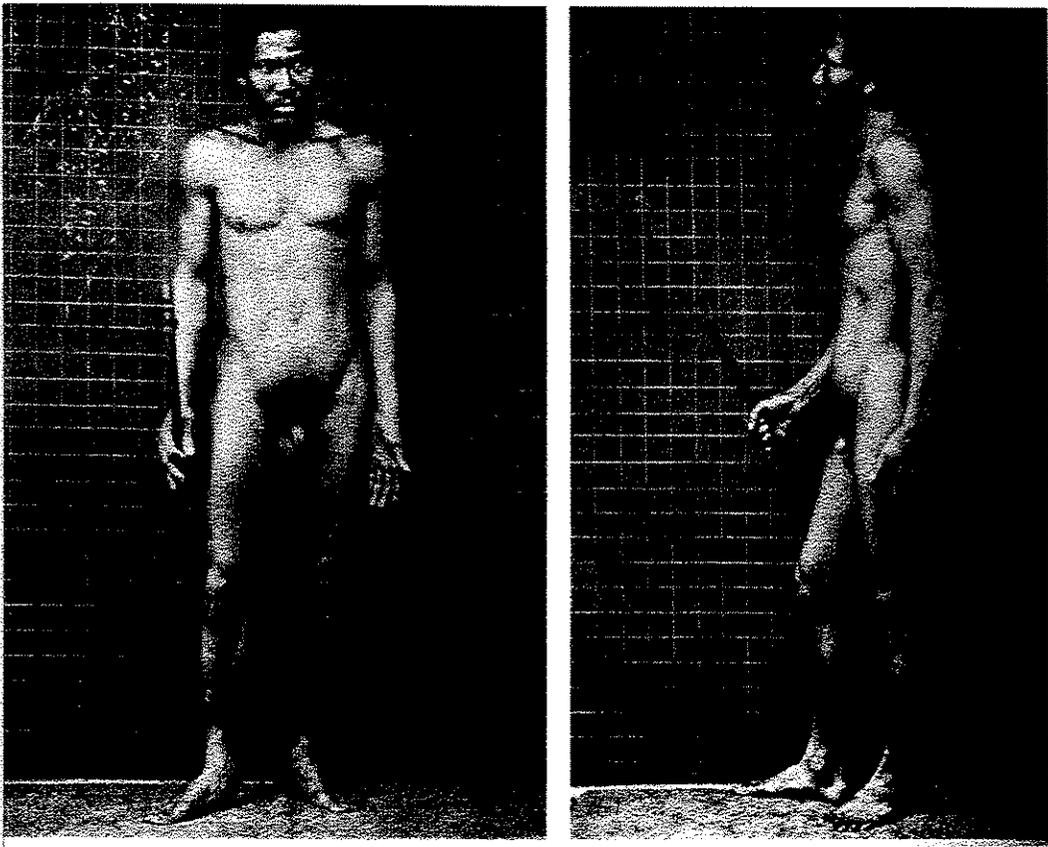


Foto 9: John Lamprey; Estudo de um malaio macho; c. 1868-69



Foto 10: Wilhelm von Gloeden; sem título; c. 1890



Foto 11: Wilhelm com Gloeden; sem título; c. 1890



Foto 12: Louis Amédée Mantes e Edmond Goldschmidt; O pequeno lago; c. 1895-1905



**Foto 13: John Coplans; auto-retrato; 1984**

**Foto 14: John Coplans; auto-retrato; 1985**

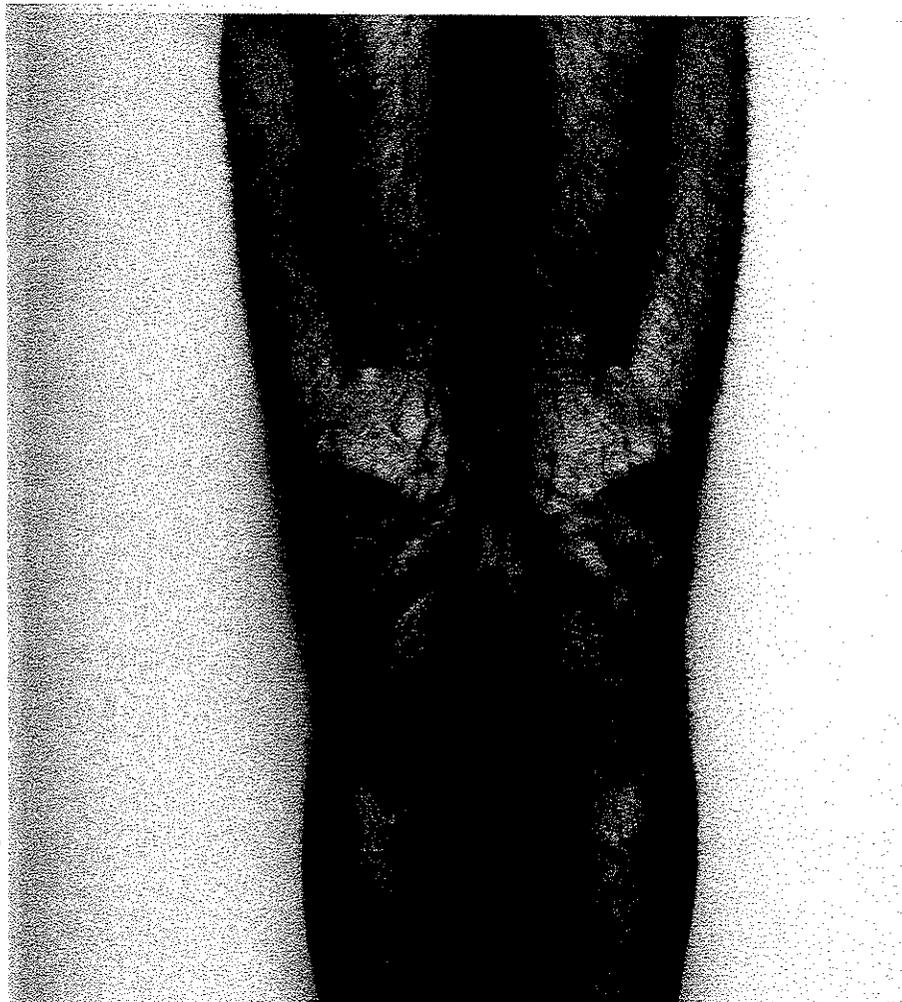




Foto 15: Robert Mapplethorpe; Milton Moore; 1981

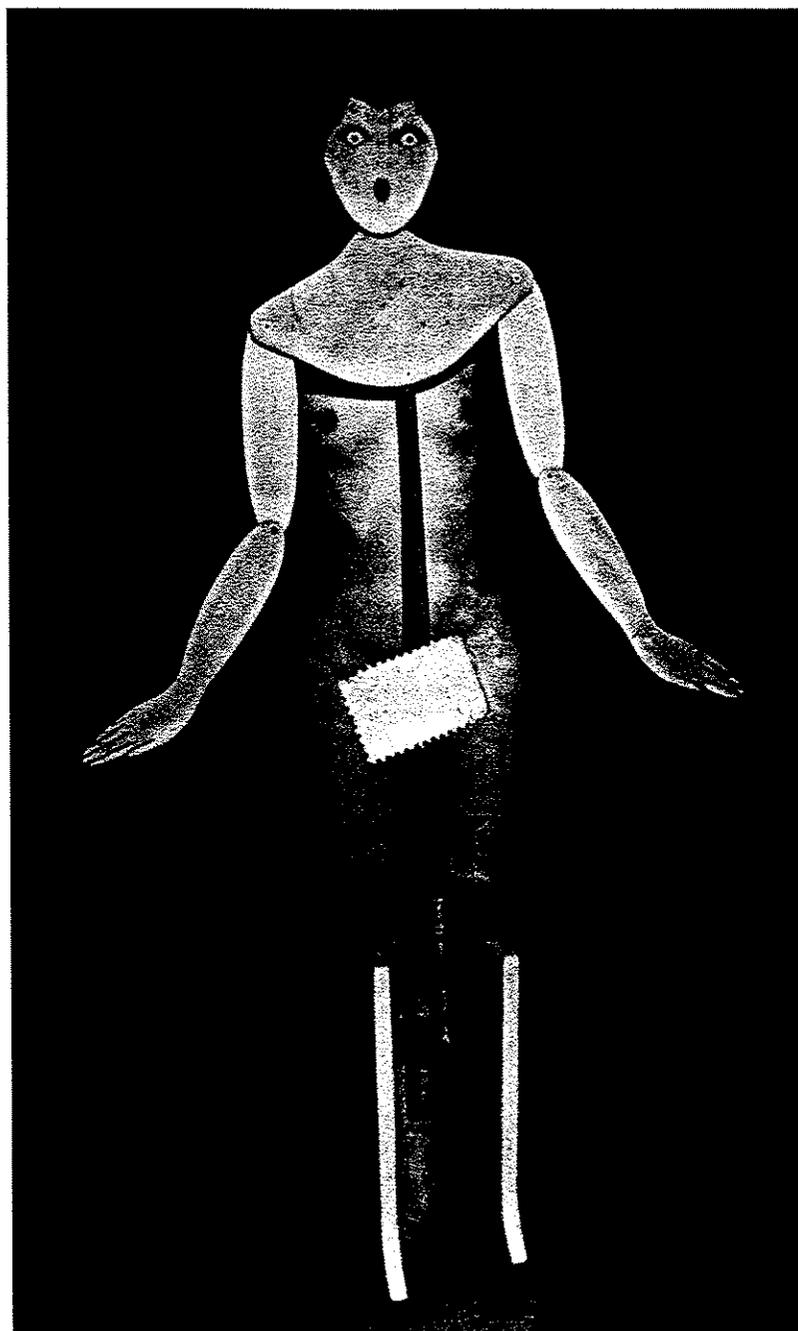


Foto 16: Man Ray; sem título; 1960

Foto 17: Matuschka; beleza dilacerada; 1993





Foto 18: Pierre Molinier, Raiz do amor, 1970



Foto 19: Nan Goldin Contusão em forma de coração; 1980

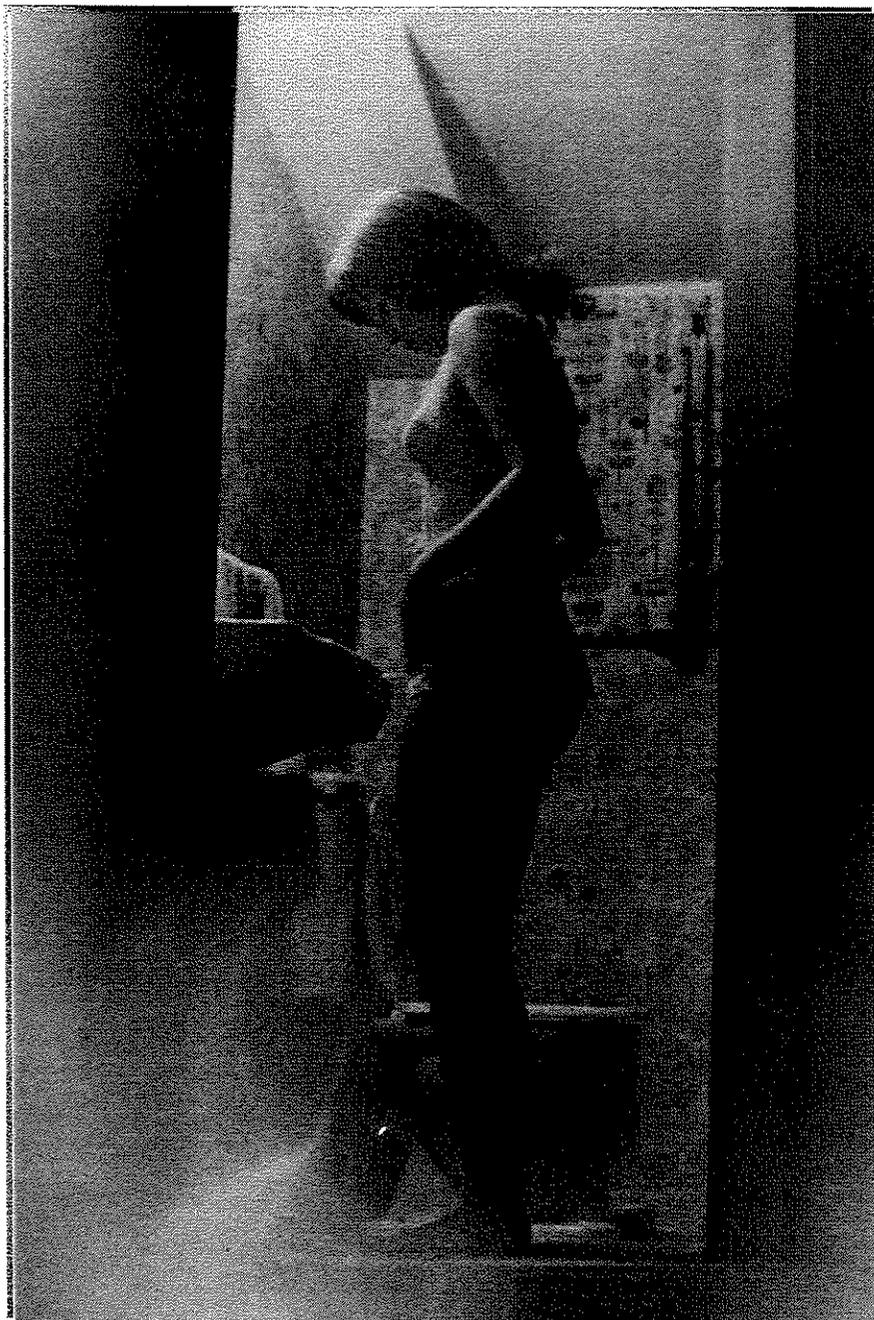


Foto 20: Cindy Sherman; Filme sem título; 1977



Foto 21: Alfred Stieglitz; Georgia O'Keeffe; O retrato; 1918

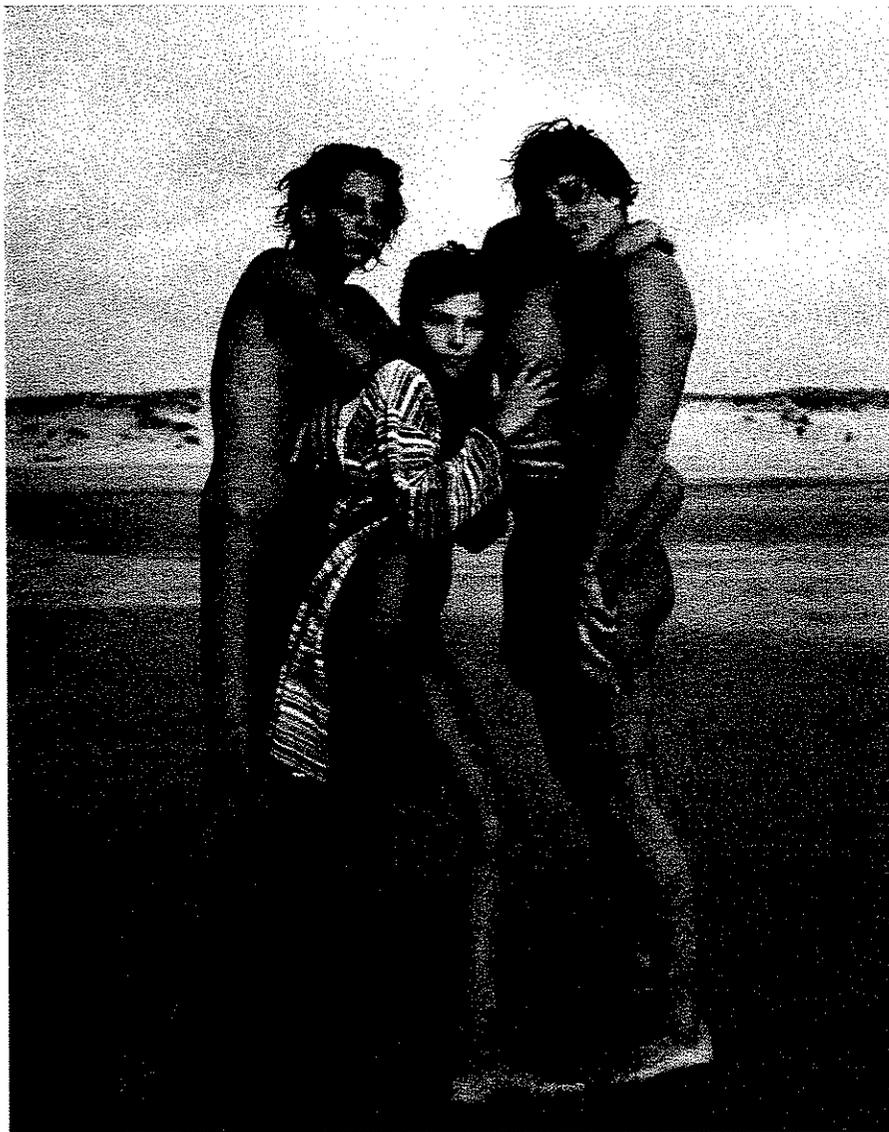
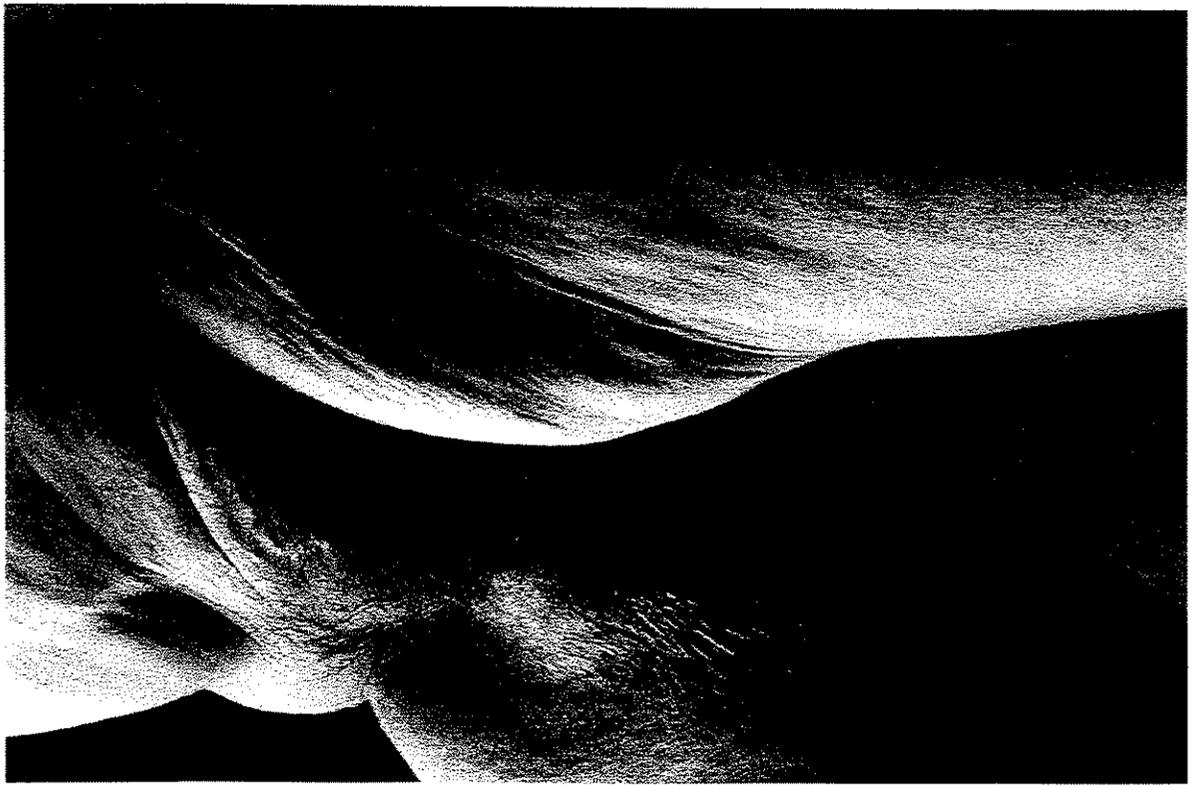


Foto 22: Jock Sturges; Gaële, Marine, Valentin e Marie-Claude; 1987

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SEÇÃO CIRCULANTE



Fotos 23 e 24: Yves Trémorin; Certa mulher, 1985-86



Foto 25: Guia da foto ocidental; c. 1940

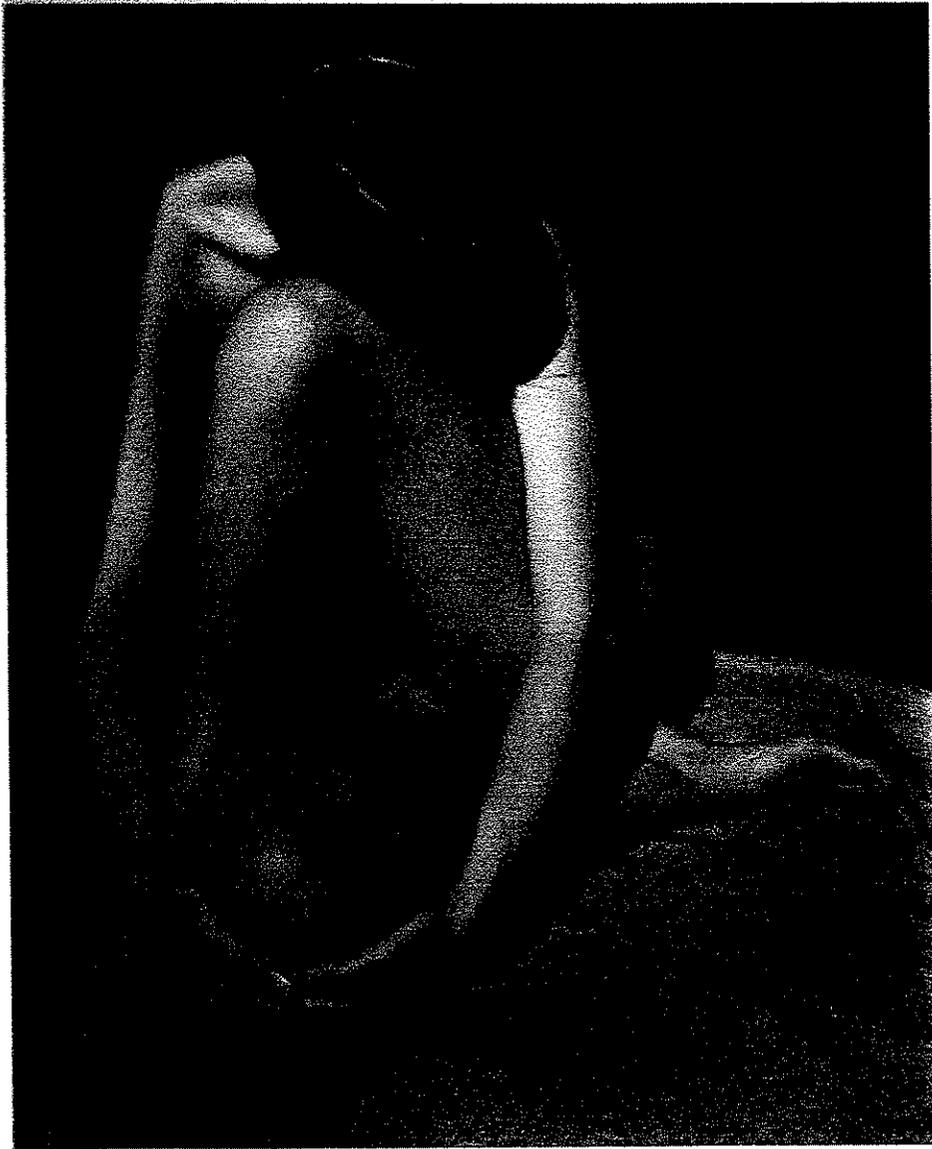


Foto 26: Edward Weston; Charis nua; 1936

---

## NARRATIVA DE UMA FOTÓGRAFA

1990

Eu não me lembro ao certo a primeira vez em que alguém se insinuou para que eu fizesse um nu. Lembro-me apenas dos primeiros nus de fato que realizei.

Eu tinha ido fazer uma reportagem numa ilha deserta, em uma cidade da Região Metropolitana de Salvador, que era propriedade privada de uma ex-miss Brasil. Escolhera o final-de-semana para fazer tal reportagem, pois aproveitaria para levar umas amigas para conhecer a cidade onde eu trabalhava. Passaríamos o dia inteiro lá.

Chegando, de canoa, na tal ilha, resolvemos dispensar o canoeiro por algumas horas e ficar no lugar fotografando e explorando. Diante do isolamento do lugar e da inexistência de qualquer sinal de vida humana a não ser a de nós três, nos desnudamos. Eu comecei fotografando a paisagem e, logo, fotografava também minhas amigas nuas dentro da paisagem e a paisagem fundida na nudez de seus corpos. Uma delas, ao notar que eu a fotografava, começou a andar de costas e a mover os braços alternadamente, como se estivesse dançando. Depois, deitou-se na beira da praia e começou a girar sobre a areia molhada que aderira ao seu corpo. Apenas quando voltamos à Salvador nos demos conta de que eu tinha fotografado seus nus e de que elas nunca tinham posado sem roupas, por diversos motivos. Mas não discutimos muito o assunto. Eu não tinha muito o que dizer, apenas prometi-lhes entregar as cópias das ampliações dos nus junto com os negativos, para elas não ficarem preocupadas. Assim foi feito. A única lembrança fotográfica que ficou comigo, do tal dia, foi nossa imagem numa canoa indo em direção à tal ilha.

ABRIL/1991

Convidei um ator e dançarino para fazer um ensaio fotográfico, porque eu precisava organizar um porta-fólio e Oswaldo Rosa era muito expressivo. Pedi que ele trouxesse uma amiga, também dançarina. A idéia era fotografá-los dançando e expressando-se da forma que quisessem. Marcamos um final de tarde para aproveitarmos a luz amarelo-púrpura dos crepúsculos da Barra, que incidia sobre a janela do estúdio, banhando-o de um colorido maravilhoso.

A amiga de Osvaldo chamava atenção não só por sua beleza; ela era alta e possuía traços extremamente delicados. Tanto Osvaldo como Daniela sentiram-se bastante à vontade comigo. Embora houvesse trocador no estúdio, eles se despiam e se trocavam no próprio salão e até isso, para mim soava como mais uma performance, que eu, certamente, fotografei sem nenhuma contestação.

Eles não se sentiam nus. Sentiam-se vestidos da exuberância que eram seus corpos. Eu fotografei seus corpos em sua inteireza e os ângulos maravilhosos que eles formavam. Mesmo os fragmentos de seus corpos encantaram-nos, quando eles se depararam com as imagens ampliadas.

Em junho, Daniela viajou para os Estados Unidos com a Companhia de Dança do Teatro Castro Alves e ficou mais um mês na casa de uma irmã. No mesmo mês da viagem de Daniela, sua outra irmã [que eu não conhecia], Leila, me ligou e combinou uma sessão fotográfica. Ela estava um pouco tímida, mas, diante do meu tom informal, ela ficou mais tranqüila para falar sobre seu desejo de ser fotografada por um profissional. Pedi para ela chegar um pouco mais cedo para tomarmos um chá e conversarmos um pouco sobre o que queríamos.

Ela veio disposta a realizar nus, sem que tivesse coragem de dizê-lo. Tinha uma postura condicionadamente austera. Seu corpo era muito bonito também, mas, ao contrário de Daniela, que vivia num meio que lhe facilitou a mudança de uma série de atitudes relativas ao seu corpo e às posturas e atitudes sociais, Leila vivia num mundo tão austero quanto a educação de seus pais.

Ela se graduara em administração de empresas e trabalhava numa instituição financeira, além de ter se casado, aos dezoito anos, com um empresário. Foi fazer as fotografias sem comentar nada com ninguém, com medo de críticas. Como Daniela, ela estava decidida a fazer nus, embora não verbalizasse. Entretanto, uma garrafa discreta de uísque que ela trouxe “para desinibir” foi o sinal que eu recebi para ficar à vontade com a câmara quando a fotografasse. Leila deixou transbordar um lado extremamente sensual nas fotografias. Infelizmente, meu amorismo fez com que eu só dispusesse de dois filmes com 72 chapas. Quando começamos os nus, os filmes terminaram.

SETEMBRO/1991

A casa de Daniela e dos seus pais parecia uma galeria de arte, com uma biblioteca maravilhosa. Ela e sua mãe me mostraram toda a casa. No quarto de Dani, muitos livros e discos espalhados por prateleiras, armários, cadeiras, escrivaninha.

Eu estava na casa de Daniela para fotografar sua mãe, Ana Maria Vilar, professora da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, uma respeitável restauradora de obras de arte. Ela estava elegantemente vestida para ser fotografada. Recebeu-me com muito carinho e simpatia. Mesmo gostando da idéia de conhecer melhor seu estilo de vida, achei estranho ela preferir ser fotografada em casa, com a filha do lado. Normalmente, acontece uma inibição quando há alguém muito íntimo presente em ensaios fotográficos.

Ana resolvera se deixar fotografar porque viu as fotos de nus que suas filhas fizeram, como isso fez bem para a auto-estima das duas e como esse desejo, que também era seu, povoava o inconsciente de qualquer mulher e não só, como declarara em entrevista, das prostitutas que posaram para os alunos da Escola de Belas Artes há trinta anos atrás. No meio das sessões, e quando sua filha se afastava para fazer algo, ela insinuava o decote e os ombros, baixando as alças do vestido que estava usando. Tirou os sapatos, expôs seus pés e pernas. Ela desejou ver seu corpo, através da fotografia, embora não tivesse se despido.

#### NOVEMBRO/1991

Feira de Santana, a cidade onde eu cresci, estudando em escolas particulares, ficava a 100 km de Salvador e meus pais moravam lá. Procurei os diretores das escolas onde estudei, quando comprei meu estúdio fotográfico, e propus fazer fotos 3X4 dos alunos, mais fotos das turmas no final do ano, dando uma comissão para as escolas, desde que me cedessem um espaço para montar o estúdio. Consegui fechar contrato com três escolas e paguei os equipamentos que comprara com cheques pré-datados.

O fenômeno da nudez revelou-se muito mais manifesto nos adolescentes que fotografei nos três meses que permaneci na cidade. Um mês em cada escola. Eles chegavam sutilmente ou para fazer as fotos, ou para perscrutar. Saber quem eu era. Como eu era. Às vezes, eu precisava expulsá-los do estúdio, ou eles ficavam o dia inteiro interrogando-me sobre tudo: fotografia, teatro, sexo, política, jornalismo, opções profissionais, sexuais.

Da abertura para conversas sobre os assuntos mais diversos para a manifestação objetiva do desejo de ver seu corpo nu em fotografia era um passo. Entretanto, eu lhes explicava que, como eles eram menores, eu precisava da autorização de seus pais para realizar tais fotografias, ou poderia até ser processada por abuso de menor ou algo assim. Eles eram compreensivos. Para consolá-los, fazia umas fotos com roupas curtas, dando *close* nas costas, pernas, busto. Alguns meninos tiravam a camisa e umas meninas fizeram o mesmo, escondendo os seios com os cabelos. Um dos meninos encomendou várias cópias de uma foto sua, e pôs à venda na escola, ganhando um bom dinheiro, realizando a fantasia de suas admiradoras, de terem sua imagem

guardada. Outros adolescentes, quando viam as fotos de seu amor platônico expostas no mural que eu usava para mostrar algumas fotografias, pediam para eu lhes vender. Alguns chegavam ao cúmulo de oferecerem-me dinheiro para eu fotografar aquela menina ou aquele menino.

Usar certas roupas íntimas socialmente já era moda neste período e muitas meninas posavam com mini-corpetes de renda que levavam na mochila, junto com maquiagem, sapatos, e até lentes de contato coloridas. Os meninos, bermudas curtas ou de lycra, e um deles pediu para ser fotografado com seu carro, um fusca.

A auto-estima na adolescência está bastante associada à definição do corpo que está se transformando. Espinhas, nariz que cresce, seios muito grandes ou muito pequenos, pernas finas e cintura eram determinantes da falta ou excesso de inibição no momento das fotos. Conheci uma garota chamada Ronise: loira, alta e muito bonita, que se sentia uma “girafa [como seus irmãos a tratavam], nariguda” e achava suas costas muito largas e desproporcionais com o resto do corpo. Ela se dirigiu ao estúdio com uma colega que, aparentemente, não tinha recalques e pediu-me que eu fotografasse seus seios. Disse que era maior e mostrou a identidade. Sem que eu pedisse, tirou a blusa e ficou nua, esperando eu arrumar as luzes. Fotografei e observei a atenção de sua colega. Perguntei se ela não faria umas fotos e ela falou que não tinha ido preparada para isso. “Preparada, como?”. Ela respondeu, rindo: “psicologicamente”. Sua amiga incentivou-a e ela prestou-se timidamente a algumas fotos. Depois pediu, delicadamente, que eu a fotografasse de costas e tirou a blusa.

1992

Em Salvador, eu dividia apartamento com um jovem de minha idade, que fazia mestrado em Comunicação e Cultura e era bacharel em filosofia. Ele, como eu, era do interior e, vez ou outra, hospedavam-se conosco amigos seus, conterrâneos. Certa vez, apareceram duas irmãs bastante gentis e muito recatadas, uma das quais era casada.

O estúdio fazia parte da decoração da imensa sala do apartamento, que possuía apenas um tapete quadrado 3X3m em cordão desfiado e um sofá em forma de L. Além de prateleiras discretas, onde ficavam TV e aparelho de som. O fundo infinito ficava do lado da janela e era móvel. Mas deixávamos sempre naquele canto. Quando eu estava trabalhando, fechava a janela e as cortinas e desenrolava o fundo que iria usar. Havia também uma girafa – tripé imenso, com um super-flash que fornecia iluminação de teto e dois flashes em tripés comuns, mas tudo impressionava a quem não tinha familiaridade com aqueles equipamentos.

As garotas ficaram minhas amigas e se ofereceram para um teste. Quando alguém não tinha

recursos e queria fazer fotos, perguntava se eu não precisava de uns modelos para teste. Eu, como era fascinada com toda forma e expressões humanas, ia fazendo testes dentro de minhas possibilidades financeiras. Fiz com as meninas e uma delas, a casada, fez umas fotos sem camisa e com os seios descobertos.

Dei-lhe as ampliações. Porém, percebi que os negativos haviam desaparecido do meu arquivo, na época bem organizado e acessível.

1991-1992

Um certo sensacionalismo, não sem mérito, girava em torno do nu fotográfico. As fotógrafas que eu conhecia, com poucas exceções, tratavam do tema com naturalidade, mas tudo muito plástico, muito harmônico, muito clássico. Alguns fotógrafos sentem-se constrangidos em propor nus femininos para mulheres, e nem pensam em fotografar homens. Um outro conhecido que tinha um estúdio sofisticado e trabalhava para agências de publicidade, Saulo Miranda, mostrou-me uns nus que ele fizera de ex-namoradas suas, que se aproximavam de imagens de revistas masculinas. Conheci também o trabalho de Mário Cravo Neto, como explorava o corpo humano, tanto masculino como feminino, sempre estabelecendo relações míticas associando-os e fundindo-os com animais, explorando a textura do corpo, cabelo, penas, peles. Havia Evelino Alves, vi umas fotos suas de nus associados aos Orixás do candomblé. Ele tinha um filho adolescente que fazia somaterapia e muitos de seus amigos posaram nus para seu pai. Eu conhecia uma das garotas, que disse que ele aproveitou os ensaios para acariciar seus seios. Conheci um fotógrafo que usava bermudas sem cuecas, quando alguma mulher ia fotografar com ele; sempre repetia a mesma técnica que assustava ou resultava em imagens artificiais e estereotipadas. O tema da nudez sempre está presente em entrevistas com fotógrafos famosos. Há uma entrevista com J.R. Duran na *Írisfoto* onde ele enumera algumas mulheres famosas que posaram nuas para si e com quem ele manteve relações íntimas, em consequência dos ensaios.

A fotografia brasileira que explora o corpo nu ainda é muito machista e nela o nu tem uma acepção muito limitada, muito restrita ao objeto de prazer. É sempre explorada ou a plasticidade do corpo feminino ou sua eroticidade, ligada sempre a um ideal de beleza estética superficial, fundamentado apenas em formas, no aparente. Não é a toa que fotografar para a *Playboy* nacional ou conceder-lhe entrevistas sobre sua vida íntima não causa nenhuma contrariedade para o fotógrafo e nem o impede de continuar fotografando celebridades.

Conheci uma fotógrafa que era uma verdadeira e assumida gorda, Lorena Valha. Seus pais eram gordos, bem como seus avós, bisavós, tios e primos, e essa era sua realidade corpórea. Ela tinha seu namorado, sua profissão e amigos gordos e magros. Ela era uma gorda multimídia.

Fazia teatro, canto, artes plásticas, fotografia e ainda produzia seus namorados – um após o outro, todos músicos. Um dia, uma amiga de infância dela começou a engordar. Quando se deu conta, tinha ganho 15 quilos e uma depressão profunda por causa disso. Lorena ficou indignada e resolveu fazer uma campanha desmistificadora do poder de sedução relacionado a um padrão de beleza feminina veiculado pelos meios de comunicação. Neste período, ela trabalhava como repórter fotográfica do caderno cultural de um jornal de Salvador e anunciou que as mulheres gordas que não tivessem problemas de rejeição ao seu corpo e desejassem fazer um *book*, ganhá-lo-iam totalmente grátis, desde que essas mulheres posassem nuas para ela e permitissem a exposição das suas imagens.

Lorena maquiou e penteou suas gordas. Usou com talento a iluminação, de modo que os corpos das suas modelos não apresentassem as estrias e celulites, que são alguns dos fantasmas truculentos dos tempos modernos. Este era o padrão Lorena. Os corpos das gordas apareceram com seus pesos e carnes a mais, porém sem os outros atributos, que, aliás, não são exclusividade das gordas.

Eu fotografei três pessoas que posaram para Lorena nas seguintes condições: Fátima, a convite, fez testes para o porta-fólio, tinha um rosto bonito, alta, corpo também belo; Cristiano encomendou um *book*, porque era muito sensual e queria tentar carreira de modelo; e Henrique, um ex-professor de inglês que Lorena não via há muito tempo e que, quando se encontraram e ela lhe contou que tinha montado um estúdio fotográfico, comentou sobre seu desejo de fazer uns nus e que já estava colecionando fotos e postais há algum tempo, pensando num ensaio ideal para ele. Na verdade, ele projetava realizar nus estereotipados. Desde travestis a poses esculturais, obscenas, escatológicas, clássicas etc.

Em Salvador, as pessoas são surpreendentes. Elas trabalham oito horas por dia, vão à praia nos finais-de-semana, freqüentam os eventos culturais locais e ainda têm tempo para ler Kant, cuidarem do corpo e terem uma vida sexual ativa. Henrique era um desses modelos. Ele estava procurando alguém sem preconceitos e que não fizesse julgamentos diante de suas fantasias. Ele sabia que um auto-retrato e muito menos as imagens fugazes do espelho nunca lhe ofereceriam a diversidade de ângulos e pontos-de-vista novos e diversos que um outro fotografando-o poderia oferecer. A fotografia lhe ofereceria outras possibilidades. A possibilidade de olhar seu corpo de vinte anos e confrontá-lo com o de trinta anos. Ficar frente-a-frente com seus vários personagens, com suas diferentes realidades, com suas prováveis ou possíveis identidades.

Fátima tinha 22 anos quando posou para Lorena, com um saxofone à frente dos seios. Falava com voz e tom infantis, era muito religiosa e só viajava com os pais. Cresceu com Lorena. Eram

vizinhas e filhas únicas. Ambas sem problemas financeiros. Lorena sempre teve seu carro, desde os dezoito anos, e todos seus projetos [ateliês, estúdios, laboratório fotográfico, laboratório de informática, castração de seu gatinho de estimação etc] financiados pela família. Fátima sempre foi tratada como uma mulher da época colonial, totalmente dependente dos pais e com liberdade vigiada. Não se queixava. Casou-se com um protestante e converteu-se. Quando fez os quase-nus com Lorena, disse que a mulher das fotos não era ela e se era, estava amordaçada e não se mostrava para a sociedade.

Fátima aprendeu em sua infância e acreditava que mulheres nasceram apenas para a maternidade e que precisavam ser recatadas para se casarem e serem respeitadas pelos homens. Foi com repulsa e excitação que recebeu o resultado dos testes com Lorena. Foi com assombro que se viu transfigurada em mulher fatal. Foi com o escudo da amizade por Lorena que justificou um ato tão desconcertante. E quando posou para mim foi para mostrar que não tinha preconceito com o nu, mas também lhe era indiferente ver-se despida em fotografias. Não quis nenhuma foto e pediu para eu destruí-las, com ar indiferente.

Cristiano era um jovem muito bonito, com físico atlético. As fotos que Lorena fez dele realçavam bem seu belo corpo e rosto. Lorena estava comprometida com outro projeto quando ele disse que precisava fazer uns nus para dar de presente para uma namorada sua. Ela me indicou e nós fizemos um ensaio que não o satisfiz, porque meu estilo era totalmente diferente do estilo de Lorena, com o qual ele se identificava bastante. Foi um trabalho bastante delicado, pois o conceito de sensualidade e beleza de Cristiano eram totalmente divergentes do meu. Eu busquei algumas expressões despreziosas e até suaves de Cristiano, que ele nomeou como apáticas e sem graça.

1993

Em julho de 1992, eu deixei Salvador e abandonei a pretensão de ser fotógrafa, pois eu passaria, certamente por dificuldades financeiras, diante de minhas atitudes anti-convencionais diante do que se costuma chamar de beleza. Fiquei afastada do meio fotográfico por não me identificar com as fotografias que eram veiculadas nas mídias, expostas nos museus e vendidas como obras de arte. Eu ia às exposições fotográficas e achava as imagens sintéticas e desprovidas de um discurso coerente ou simplesmente de algum conteúdo. Os nus que eu havia feito não poderiam ser expostos lá. As pessoas [modelos] liberavam a exposição se fosse feita fora do Estado, e eu não estava convencida de que mereciam ser expostas tais imagens. Parti, então, para o sertão baiano, na Chapada Diamantina, vendendo cartões-postais e comida natural.

Era incrível como havia pessoas que tinham se mudado para a Chapada por não se

adequarem às grandes cidades. Fora os habitantes nascidos em Lençóis, a cidade era habitada pelos dissidentes sociais. Gente de várias áreas. Um ex-reitor; um ex-funcionário do Banco Central; ex-psicólogos; ex-jornalistas; ex-modelo; ex-freira; ex-estudantes de artes plásticas, administração e direito; e um monte de adolescentes filhos de pais liberais e adeptos de somaterapia que se instalavam lá para viverem alternativamente.

A cidade tinha pouco mais de 11 mil habitantes e vivia do turismo. Os filhos pródigos (\$) que se instalaram lá há anos atrás, acabaram virando empresários do ramo hoteleiro; outros, menos pródigos, especializaram-se em algum tipo de artesanato que vendiam para Lençóis, região e Salvador; outros comercializavam diamantes; outros produziam jóias desses diamantes; outros montaram bares, pizzarias, viraram guias turísticos, massagistas, tarólogos, terapeutas alternativos, donos de lojas de artesanato, agências de turismo, pousadinhas, professores de língua estrangeira, dança etc.

Ganhava-se muito pouco e gastava-se muito pouco também. Eu vivia com uma renda de, aproximadamente, R\$200,00. Pagava um aluguel de U\$60,00 por uma casa bem confortável, e taxas de luz e água irrisórias. Frutas, legumes e verduras eram muito baratos e o lazer eram as caminhadas pelas trilhas e os passeios às cachoeiras e rios dentro da cidade. Sem falar que havia bares dançantes e violência zero.

Eu tinha uma velha máquina de escrever Olivetti, minha companheira durante os dois anos em que morei sozinha nesta cidade, e recebia por correio e pessoalmente livros emprestados de amigos. Aprendi a cozinhar e montei um pequeno restaurante. Tinha levado meu laboratório fotográfico e vendia fotos da cidade para os turistas e moradores. Acabei sendo chamada por amigos para fotografá-los. Fiz nus de algumas amigas grávidas, um amigo guia turístico, nativo da região, um moço da somaterapia, duas amigas, também nativas, algumas mulheres lindas e muitos retratos do povo daquela terra.

Em Lençóis, todos os habitantes da classe dos dissidentes praticavam freqüentemente o nudismo. Não se vendiam biquínis na cidade. O hábito já havia se espalhado, inclusive, entre alguns moradores nativos. Quando alguém me procurava para sessões de fotografia ou se eu chamava alguém para fazer umas fotos, as pessoas naturalmente se despiam, pois, era assim que todos queriam se ver: nus, inteiros, íntegros. As pessoas nunca se maquiavam ou levavam adereços para se fazerem fotografar comigo em Lençóis. Todos lá pareciam comungar da consciência de que a maior alegoria ou ornamento de uma pessoa é seu corpo, sua história, sua formação e os desejos que carregam em suas expressões, em sua postura, no olhar, no sorriso, nas rugas. Independente de idade, cor e sexo.

JULHO/1992

Quando me preparava para mudar-me de Salvador, estava dividindo apartamento com uma garota de Belo Horizonte, Noêmia, e estava hospedada comigo minha prima, Mônica, de Vitória da Conquista, sudeste da Bahia.

Um amigo meu havia me emprestado uma máquina fotográfica antiga para eu levar para uma exposição de equipamentos e imagens fotográficas que um shopping próximo de minha casa estava organizando na Semana da Fotografia. Resolvi fotografar a máquina.

Porém, não me agradava a idéia de fotografar um objeto, por mais raro e exótico que ele fosse, assim isoladamente, para eu me lembrar dele – a idéia era muito documental, preferia revesti-lo de alguma atmosfera qualquer, inseri-lo no meu ambiente de algum modo.

Chamei Mônica para compor uma imagem, onde a máquina apareceria em primeiro plano. Mônica se colocou num banco à frente da câmara, como se estivesse posando para ela. Mas suas roupas agrediam a antiguidade do objeto e pedi que ela as tirasse. Mônica obedeceu e fizemos as fotografias.

A garota mineira ficou um bom tempo nos observando, até que eu lhe disse que, se quisesse, poderia ajudar bastante na composição, mas teria de tirar as roupas também. Ela as tirou, sem cerimônia, e apareceu deitada de costas num terceiro plano. Mônica era o segundo e a máquina, o primeiro.

Mônica era muito tímida, mas algum tempo depois ela fazia novas fotografias de nus comigo. A surpresa da situação havia favorecido seu gesto. Noêmia há muito tempo contemplava minhas imagens, mas como tínhamos poucas afinidades ela se mantinha distante. Eu lhe perguntei se queria aproveitar e fazer mais fotografias. Ela disse que sim, mas vestiu-se. Ela era extrovertida e brincava muito. Começou a fazer poses e caretas; passou um batom e fez trejeitos de travesti; estava com uma blusa folgada e contorceu-se de um modo que seus seios apareceram. Então, lhe pedi para tirar a roupa. Ela reclamou que estava gorda e isso e aquilo. Eu não dei a mínima importância. Ela continuou seu jogo cênico, ajoelhou-se e tirou a camisa. Depois tirou a bermuda.

Noêmia, embora tivesse um belo corpo, achava que eu iria enfatizar alguma característica de seu corpo que não lhe agradava. Alguns anos depois que saí de Salvador, encontrei-a de cabelos raspados; estava estudando alemão e queria fazer novas fotos comigo.

---

## ALGUMAS QUESTÕES SOBRE OS NUS FOTOGRÁFICOS

### *OS TRÊS VALORES DA FOTOGRAFIA: indicial, icônico, e simbólico*

*As imagens foram feitas, de princípio, para evocar a aparência de algo ausente. A pouco e pouco, porém, tornou-se evidente que uma imagem podia sobreviver àquilo que representava; nesse caso, mostrava como algo ou alguém tinha sido – e, conseqüentemente, como o tema havia sido visto por outras pessoas.<sup>59</sup>*

Diante desse quadro complexo no qual o corpo é, ou melhor, tornou-se mais um objeto cultural, é impossível, logo depois de identificar um nu numa fotografia, ou seja, o referente naquela fotografia, não pensar que aquela imagem – apesar de ser uma marca (a marca daquele nu), um registro, um índice – expressa algum tipo de conotação, uma significação, da qual a tal imagem de corpo em sua totalidade e expressividade é o símbolo, estabelecido por uma convenção social.

Os nus, ora analisados, podem ser considerados ícones (mesmo sendo a fotografia uma emanção do real, a prova, a autenticação de algo que já foi), pois o fato de o referente da imagem ali registrada não mais existir, já ter se transformado em passado, extinguido e não mais ser, e desta imagem ser, agora, uma mera semelhança ou registro do que existiu um dia, dá à fotografia a qualidade de signo representante daquela imagem da qual ele emanou e do momento em que tal imagem foi feita.

Desta maneira, embora as fotos em questão sejam isentas de um objetivo consciente de codificar uma mensagem, elas carregam em si – só por serem índices de um objeto-corpo que representa todo um discurso que acompanha o processo de civilização da maior parte das sociedades – uma série de questões, sejam elas de ordem ética, moral e estética. E não se deve esquecer o paradigma da fotografia como um reflexo do ponto-de-vista de quem a tirou. A forma como os nus estão retratados, o tipo de nus retratados, e a própria composição – o espaço, a iluminação, a pose.

---

<sup>59</sup> Berger, John. *Modos de Ver...*

Está sendo proposta a análise de imagens de nus de uma fotógrafa que não tinha um discurso definido ou consciente. As imagens foram feitas de forma aleatória. Muitas vezes, sua efetivação era totalmente casual (um modelo que, numa troca de roupa, deixava-se fotografar nu) e, em outras, era uma espécie de performance que alguém pedia que registrasse (como o ator e dançarino que trouxe alguns personagens para o estúdio e começou a fazer expressões e gestos, seguindo uma trilha sonora). Porém, não devemos esquecer que mesmo estas fotos não premeditadas passaram pelo processo de significação ou, como Dubois preferiu chamar: pelos “momentos de codificação”, que ele define na fotografia como uma “inscrição natural do mundo sobre a superfície sensível” e que existem do lado de quem realiza a fotografia e do lado de seu espectador, pois dependem de gestos que, mesmo espontâneos, são “gestos completamente culturais, codificados, que dependem inteiramente de escolhas e de decisões humanas”<sup>60</sup>.

Do lado do fotógrafo: escolha da câmara, a temática mais atraente, ângulo de visão, tipo de película (até o ser indiferente entre a cor e o preto-e-branco é uma questão cultural), o tipo de exposição a ser feita de tal foto, o processo de escolha de tal foto a ser mostrada (e como ser mostrada: categorização, tamanho, tipo de papel, moldura) entre tantas outras realizadas etc. E, do lado do espectador, as informações que ele possui sobre as imagens vistas por ele lhe facultarão, conseqüentemente, e, mesmo, inconscientemente, a possibilidade de leitura e interpretação das fotografias.

### ***AS POSSIBILIDADES DE LEITURA DAS IMAGENS***

O período em que decidi pesquisar o nu em fotografia compreendeu os anos de 95 e 96, e, coincidentemente, o assunto mais polêmico deste período em revistas de arte e cadernos culturais era o corpo e os fenômenos a ele relativos (desde os banhos públicos na idade média à cultura do corpo do século XX, a violência urbana, os corpos pré-fabricados – silicones, lipoaspirações, cirurgias plásticas, mudanças de sexo etc, e o então Projeto Genoma), o que tornava minhas fotografias de nus em nada anacrônicas ou descontextualizadas, mas inseridas no âmbito das discussões e representações contemporâneas. A temática referente ao corpo vai atingir seu apogeu com a Bienal de Veneza de 95, que elegeu como tema: *Identidade e Alteridade: representação do corpo – 1895/1995*. E, aí, tudo foi válido, desde estudos de nus de

---

<sup>60</sup> Dubois, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*[Coleção Ofício de Arte e Forma], Campinas, Editora Papirus, p.51

1883, fotografias escatológicas, trágicas, até fotografias de corpos tornados monstruosos através da computação gráfica e outras formas de truncagens<sup>61</sup>[f-1 – 7A].

Ainda tentando entender e classificar o tipo de imagens que eu realizei, relaciono-o neste contexto com um movimento chamado *Body Art*. Espécie de performance que se utiliza do próprio corpo como o objeto de arte. Ou seja, o corpo deixa de ser um tema dentro de uma obra para ser a própria obra, e ganha o status de um quadro ou de uma escultura. A escultura pode representar o corpo usando os materiais que lhe são próprios, como gesso, pedra, argila, madeira etc. E o corpo, em carne, osso, artérias, toma-se o lugar das representações. Ele é pintado, mutilado, excitado, flagelado ou apenas exibido. Segundo o autor de *A Arte da Performance*, Jorge Glusberg, o denominador de todos os movimentos incluídos nesta categoria de *Body Art* é desfeticizar o corpo humano – eliminando toda exaltação à beleza a que ele foi elevado durante séculos pela literatura, pintura e escultura – para trazê-lo à sua verdadeira função: a de instrumento do homem, do qual, por sua vez, depende o homem.<sup>62</sup>

Assim sendo, temos o registro de performances, uma série de imagens de nus fotográficos em situações e expressões diversas. Uns até plantam bananeira[f-8], outros estão acorados com expressões burlescas[f-9], outros apenas exibem suas partes íntimas [f-10; 11; 12; 13; 14], alguns exibem suas gorduras[f-15], celulites[f-16], estrias[f-17] e até feridas[f-18]. O caráter deserotizado da maioria dessas imagens traz uma série de questões: qual o objetivo destas imagens? O que elas significam? O que pretendem as pessoas que posaram para tais fotografias? Em que contexto elas foram realizadas? O que elas podem dizer do mundo de onde se originaram? Essas imagens podem ser consideradas belas?

Conforme a personalidade de cada modelo, os ensaios são dirigidos ou não pela fotógrafa; alguns nus são performáticos[f-19; 20; 21; 22; 23], outros tímidos[f-24; 25; 26]; uns sensuais[f-27; 28; 29; 30]; uns brincam, outros se escondem[f-31; 32; 33]. Mulheres esboçam olhares reflexivos e desafiadores[f-34; 35]; sonhadores[f-36; 37], serenos e calmos[f-38; 39]; algumas meditam [10A]. Mas, a naturalidade na revelação desses corpos magros, gordos, esbeltos, marcados ou não e a espontaneidade dos modelos, muitas vezes revelada até na fisionomia e/ou gesto, postura desconcertados de alguns deles, combinadas com uma escolha aleatória do espaço para o ensaio confirmam e compõem a singularidade desses ensaios fotográficos [f-39; 40; 41; 42; 43; 44; 45; 46]. A sensualidade ganha dimensões mais amplas e significativas.

---

<sup>61</sup> IDENTITÀ E ALTERITÀ: figure del corpo 1895/1995 – La Biennale di Venezia, 46. Esposizione Internazionale d'arte, Marsilio Editori s.p.a., Venezia, 1995.

<sup>62</sup> Glusberg, Jorge. *A Arte da Performance*[Coleção Debates], São Paulo, Editora Perspectiva, 1987, p.42

Apesar de também repetir o estigma do nu sensual, de olhar lânguido ou submisso, os nus aqui expostos ganham vida própria e se adornam do inusitado.

Cada nu retratado nesses ensaios está se desnudando pela primeira vez e de acordo com seus desejos e expectativas imagéticas de seu próprio corpo. Uma garota de dezesseis anos se explica sobre o fato de não ter a mesma atitude de sua colega que, diante de um fotógrafo profissional, aproveitou a oportunidade e pediu-lhe para fotografá-la sem camisa: “Não que eu não quisesse, que, por mim, eu acho lindo. Inclusive, dá até prazer algumas coisas de nu artístico. Eu acho bonito, eu acho lindo mesmo. Eu queria até fazer, inclusive. Mas eu sei que seria um impacto muito grande. Porque, em primeiro lugar, meus pais não sabiam que eu estava fazendo foto nem que tipo de foto eu iria tirar. Se eu falasse que ia fazer nu artístico, eles jamais deixariam. Então, era mais fácil eu tirar as fotos e depois mostrar a eles. Como eu teria que mostrar, eu tirei fotos mais reservadas”[f-47]<sup>63</sup>. Uma menor diante do proibido; diante da possibilidade de uma reação intempestiva dos pais. Acusação de sedução de menor. Acusação de conduta imprópria da filha. A fotografia de nu como uma denúncia de sedução.

Já uma outra garota, Lúcia Maria, 20 anos pediu para ser fotografada nua[f-48] e disse que nunca tivera problemas com a representação ou exposição de sua nudez, pois sua mãe era artista plástica e, para ela, o corpo era mais um objeto artístico e dessa forma ela encarava a nudez.

Na contramão dos fotógrafos brasileiros que são famosos por seus nus altamente plásticos, realizados ou não em estúdio (como os nus eróticos de J.R.Duran, fotógrafo da Playboy ou o fotógrafo-publicitário Klaus Milterdorf e seus corpos perfeitos, estilizados e objetivados), as fotografias aqui apresentadas são, marcadamente, displicentes com seus modelos, o que os obriga a terem uma participação ativa no ato fotográfico. O modelo não é usado nem como mera composição nem como fetiche. É a antítese silenciosa e desprezenciosa das fotos objetivantes do corpo. Há nos modelos a consciência de sua nudez e uma busca dessa nudez mediada pelo fotógrafo. A nudez em si. O nu sem retoques, com as “imperfeições” do corpo[f-49; 50; 51; 52; 53; 54]. Não há papéis a serem desempenhados, nenhum modelo está emprestando seu corpo para alguma composição surrealista nem a campanhas publicitárias.

A espontaneidade e originalidade das fotografias aqui analisadas aproximam-nas de uma experiência biográfica. Dos modelos, da fotógrafa. Grande parte dos modelos tem alguma relação com a fotógrafa. Alguns são parentes e outros amigos, hóspedes, colegas de trabalho,

---

<sup>63</sup> Entrevista com Ronise Reis, janeiro de 1995, anexo.

vizinhos. E a preocupação principal do grupo é sua auto-estima, diretamente ligada à aceitação do próprio corpo e ao reconhecimento de elementos belos, sensuais, singulares em sua busca individual por um padrão de beleza particular. O desvendamento das partes íntimas, o rompimento de barreiras e tabus referentes à exposição e observação do próprio corpo também são características relevantes observadas nas fotografias.

## *OUTRAS QUESTÕES*

Grande parte das fotos aqui expostas são tomadas verticais. A foto horizontal dá a impressão de que o corpo fotografado na posição vertical está encaixotado[f-55]. Normalmente, esta forma de composição está presente quando há outros elementos ou outros planos no enquadramento[f-10A;56] ou quando os modelos se encontram deitados [f-57]. O espaço, mesmo vazio, se retratado com o modelo, passa a disputar, com este, a atenção do espectador. Nesses momentos, o motivo principal, o corpo, fica suscetível de interpretações variadas envolvendo o espaço[f-58]. A foto 58 ilustra esse afastamento do objeto principal. Nota-se um distanciamento do corpo nessa fotografia, como se ele só devesse ser visto como um objeto de forma e composição singulares. Não há evidência no nu.

A foto vertical dá a dimensão requerida por um corpo humano. Ela é retangular, comprida. A horizontal é achatada, panorâmica. Ela relativiza, enquanto a vertical singulariza, especifica, aponta. Faz dos nus, não paisagens, mas retratos humanos.

Por este motivo, também, dificilmente os corpos são retalhados ou há enquadramentos específicos de detalhes. Deixaria de ser um nu. O nu só é nu em sua totalidade. Um peito é um peito. A nudez tem cara, tem expressões, identidade.

### *Descrição de um ensaio*

No trabalho realizado em Salvador, referente às entrevistas e aos ensaios fotográficos, nada tinha sido elaborado metodicamente. Nem as perguntas que deveriam ser feitas nem os passos que os ensaios deveriam seguir. Às vezes, uma questão abordada por um dos entrevistados era usada nas entrevistas seguintes. Também as fórmulas usadas em alguns ensaios eram repetidas em outros.

Eu ainda não tinha noção de como iria conduzir a sessão de fotos com Leila, quando ela se pôs nua à minha frente. Meu primeiro pensamento foi fotografá-la como ela estava: tão

desprevenida como eu e simples e espontaneamente nua [f-59(prova contato): 39A], esperando que eu lhe desse uma feição, uma pose. Assim o fiz, num segundo momento, a partir da 38A. Da 36A até a 33A, representamos o casual - “tanto faz...”, “estou nua, e daí?”. Na 32A, tentei mudar o plano, pedindo que se agachasse, usando, ainda o grande difusor de luz como segundo plano - sempre gostei de trabalhar com ‘contra-luz’. Tínhamos poucos elementos para usar na composição das fotos (e eu não estava muito preocupada com isso); portanto, explorávamos as formas das quais podíamos nos apropriar: de pé, sentada, agachada etc. Quando resolvemos utilizar o banco, senti que o filme já estava no fim e avisei a Leila. Talvez, por isso, as fotos tornaram-se mais sensuais ou insinuantes. Resolvemos fazer alguns ‘clicks’ dela sorrindo; depois com um chiclete; lambendo o dedo e posicionando as pernas de modo que seus contornos mais íntimos fossem evidenciados.

A sessão foi muito rápida e é difícil analisar o que aconteceu no campo das emoções. Porém, desde a reação de Leila ao meu convite para a entrevista e um novo ensaio até sua espontaneidade e agitação ao responder às minhas perguntas e ao sentir-se livre para falar o que estava com vontade, eu sabia que podia contar com sua entrega, durante os ensaios. Amor, submissão? Sim. Ao que eu represento para ela. Eu fui o canal de seus desejos e de suas curiosidades mais secretas. Rendição? Não, eu não a procurei na primeira vez nem tentei persuadi-la a fazer nada que não quisesse.

#### *Análise comparativa de enquadramentos repetidos*

##### *Mônica e Henrique*

Algumas fotos eram meramente casuais. Às vezes, eu nem gostava do ângulo escolhido, mas, como estava fazendo o modelo se contorcer tanto por algum tempo, clicava, então, para que houvesse um relaxamento dele e meu (que preparava-me para recomeçar a busca). Isso aconteceu com Henrique e Mônica, coincidentemente, em posições semelhantes [f-60; 61]. É certo que, em todos os nus, eu busquei suas partes mais íntimas porque eles queriam que eu as fotografasse. Era uma curiosidade nossa, não um desejo ou apetite sexual. Faço com meus modelos o que permitir-me-ia fazer naquele momento comigo. O ser humano não é absolutamente ‘individual’. Temos características comuns e próprias, sejam elas culturais, históricas ou simplesmente da “Natureza Humana”. Eu percebi em todos eles a curiosidade que eu tinha de conhecer as partes ‘profanas’ do meu corpo, que não me permitiam olhar quando criança e que só o espelho não revela. Eu não mandei ninguém ficar de quatro ou pôr suas intimidades em evidência. Dirijo os corpos até onde vou sentindo que eles não oferecem resistência. Se, em algum momento, sinto que um corpo se trava, mudo a direção de um

movimento que não pôde alcançar o seu termo.

### *Outras Descrições*

Ao contrário de um Mapplethorpe, que se utiliza de seus nus para escandalizar a sociedade americana, para trivializar, sancionar certos tipos de prática sexual, consideradas aberrações, perversões ou mesmo associá-las ao pecado, ao demônio; ao contrário da “Balada Sexual” de Nan Goldin, que registra o cotidiano incomum de um grupo social também na contramão do socialmente correto, os retratos de nus em análise não chocam, e se o fazem, não trazem implícita esta intenção, tampouco são uma referência consciente a qualquer obra de arte. Os nus encarnam uma certa puerilidade e cada foto compõe um quadro lúdico, um jogo sem ganhadores, um entretenimento. Esse descompromisso com qualquer moral, questão ética, responsabilidades, é que veste estes nus. As personagens regridem às suas infâncias e exploram seus corpos, brincando e tendo como interlocutor nesta brincadeira uma fotógrafa, que permite que isto se torne possível à medida que se maravilha com toda e qualquer imagem de nu, desvinculada dos nus objetivados e virados em mercadoria com os quais conviveu durante sua vida numa sociedade onde o corpo (não só o feminino, mas também o masculino) é catão-postal para o mundo; onde paisagens atraem menos que as fantasias sexuais despertadas pela mídia carnavalesca e suas imagens sensuais. Onde, desde a mais remota infância se convive com a imagem de desfiles carnavalescos com mulheres semi-nuas posando de confete de um bolo gigantesco, exibidas como aperitivo para os olhares masculinos lascivos e consumistas. Olhares que se deliciam com as mulatas “tipo-exportação” exibidas freqüentemente pela televisão, especialmente no carnaval; com as chacetes e suas sucedâneas dançando de maiôs ou saias e shorts muito curtos; com as rainhas do “bumbum” e seus rebolados que lhe proporcionam a venda de muitos discos para pais e mães que presenteiam suas pequenas filhas para que elas apreendam a arte de ser mercadoria, mulher objeto das fantasias sexuais do homem desde cedo.

À medida que a fotógrafa se surpreende e se encanta em vez de censurar ou demonstrar qualquer tipo de comedimento ou restrição a padrões estéticos, suas fotos acontecem e flagram pessoas nuas de maneira inusitada.

Estas fotos têm em comum o fato de todos os modelos estarem tentando ser fotografados com suas partes íntimas descobertas. Se houvesse um acordo mais explícito entre fotógrafo e modelo, se ambos não tivessem tantos cuidados com sua nudez, com a nudez do outro e com as interpretações sobre um pedido explícito de fotografar as partes mais íntimas tanto de um lado como do outro, as poses seriam menos discretas. Não houve uma tentativa de imprimir uma sensualidade velando a nudez total. Houve sim o aproveitamento de oportunidades oferecidas

sutilmente pelos modelos. Uma fotógrafa cuidadosa com as vergonhas dos modelos e um modelo preocupado com o universo mental do fotógrafo. As fotografias masculinas são mais raras, porém não vou me ater ao fenômeno que tanto pode ser meramente casual como algo mais complexo, que requeira a elaboração de uma outra dissertação. A única afirmação que pode ser feita com relação aos nus masculinos é que eles são menos discretos. Há menor inibição em exibir o corpo nu no homem do que na mulher. A ponto deles se permitirem performances mais ousadas, como o rapaz plantando bananeira [f-8], o dançarino completamente nu e à vontade diante da câmara [f-9; 22; 53], e o bancário apoiado sobre seus quatro membros de costas para a câmara [f-61].

Na fotografia 18 vemos molduras e luvas flutuando no campo imagético, sem uma função definida e uma modelo coberta de lama numa pose de estátua sentada ao lado dos panejamentos postos de lado. Se analisarmos a seqüência do ensaio [f-63] que deu origem a esta imagem veremos um cenário totalmente caótico em algumas tomadas, assim como a fantasia vestida pela modelo: uma camisa amarrada à cabeça como um lenço, uma sombrinha que vai usar para rebater a luz de um flash na foto 41 [f-63]; óculos escuros, luvas brancas de manusear negativos e nua da cintura para baixo. Portanto, não se pode dizer que a modelo estava realizando alguma fantasia de emulação social, pois não havia nada relativo aos aparatos que normalmente compõem o cenário de certos meios sociais, como sempre se praticou desde a invenção da fotografia entre os fotógrafos que tinham estúdios fotográficos e os modelos que os procuravam, e até hoje ainda acontece. Poderíamos supor que sua fantasia, ou a da fotógrafa, fosse vesti-la como uma pessoa insana, totalmente desequilibrada, o que não seria de se surpreender, considerando o contexto em que os ensaios encontravam-se inseridos: uma cidade de Salvador caótica, loucos-mendigos e loucos e mendigos transitando entre cidadãos comuns não só pelas vias públicas, mas nos transportes coletivos. O mesmo se repete com o rapaz que planta bananeira completamente nu [f-8]. Duvido que alguém buscasse um ideal de beleza ou de sensualidade em si ou no outro estando naquela posição. Ele apenas exibia seu domínio corporal e seu liberalismo em plena ascensão da somaterapia de Roberto Freire em Salvador.

É claro que há fotos, nesses ensaios, de rara beleza. Cansados, fotógrafo e modelo, das brincadeiras e mais à vontade um com o outro, a poesia ganha outras dimensões e o discurso emitido através dos gestos e expressões congelados toma a forma do desejo encoberto de revelar-se uma outra nudez. É o que se capta, principalmente, nas fotografias das mulheres grávidas [f- 26; 32; 37; 38; 44; 56] e aí vem uma restrição financeira à continuidade da experiência (que se nota, especialmente, na qualidade do material fotográfico, desde filmes de baixa qualidade às revelações baratas que comprometeram os negativos com sujeiras, arranhões,

sub ou super-exposição, má fixação etc.): o filme acaba.

Ao contrário do que se pode afirmar sobre um estilo calcado em uma técnica específica para mostrar um único aspecto de um tema escolhido conforme um discurso que tem uma intenção óbvia como Cindy Sherman e seus auto-retratos simulacros dos estereótipos femininos criados pela mídia através do cinema e da televisão e, posteriormente, seus ensaios recriando as famosas imagens femininas imortalizadas de pintores renascentistas, as fotos deste ensaio, apesar de terem sido realizadas por uma única fotógrafa, são notadamente heteróclitas entre si. Algumas possuem uma qualidade técnica irrepreensível, como as fotos 21 e 36; outras estão sub-expostas, como as fotografias 13, 17 e 18. Alguns nus foram realizados em estúdio fotográfico e sua iluminação parece ter sido estudada, como a super-exposição das fotos 55 e, em fundo branco; outros, sob luz natural e em flagrante instantâneo, como as fotografias 24, 28, 31 e 64. Além dos deslizes cometidos, obviamente, em laboratórios que comprometeram boa parte dos trabalhos estudados, como nas fotos 13, 18, 27 e 29. A escolha entre preto e branco e colorido parece, também, não obedecer a uma lógica pré-determinada. Tudo é acidental, incoerente, apesar de termos vários nus aqui expostos. Não se pode afirmar haver, por trás de tais ensaios, uma intenção erótica, feminista, libertadora, um novo discurso estético. Elas não pretendem ser eróticas ou pornográficas ou temas ou mesmo sombrias, escatológicas. Mesmo quando o são.

O fato de ter havido indução ou não do fotógrafo para que seus modelos realizassem tais fotos não tira às imagens seu caráter acidental. E é nisso que reside o valor de tal obra. Na inexistência de um projeto para esses ensaios. Seja temático, estético (primariamente formal). Os nus olhados isoladamente emitem discursos diferenciados, como se tivessem sido realizados por fotógrafos diferentes. Se em um, o modelo esconde o pênis ou os seios com suas mãos [f-53; 55] ou eles são revelados num jogo de luz e sombras [f-24; 65], em outro, outro modelo coloca-se à vontade totalmente nu e deixa a luz registrar suas partes mais íntimas [f-10; 12; 13; 14; 21; 57; 58]. Numa foto, há alguém usando artifícios pictóricos clássicos [f-41]; em outras, figuras sem nenhuma maquiagem aparecem despojadas [f-44]. É como se o modelo, de certa forma, conduzisse os ensaios.

De acordo com a personalidade de cada um, a sessão era dirigida. O rapaz que, em sua primeira sessão de fotos, usara de artifícios para parecer erótico e sensual, não sabia o que fazer estando totalmente nu. Mas deixou-se levar. Porém, os negativos estão péssimos. Um outro modelo masculino levava música e artefatos cênicos para ilustrar seu desnudamento e a câmara apenas procurou o melhor ângulo para enquadrá-lo. Um terceiro modelo, mais desinibido e sem intenções eróticas ou artefatos cênicos forçou um trabalho conjunto. As mulheres belas posaram seus corpos lânguidos e calmos diante da câmara, enquanto as outras, timidamente, cruzavam os

braços, olhavam para baixo, ficavam tensas ou explodiam em atitudes desinibidas de aceitação do próprio corpo. Há muita coisa a ser extraída dessas imagens sobre os indivíduos fotografados e as relações tecidas entre eles e a fotógrafa no momento do ensaio. Cada fotografia evoca um sentimento diferente e uma relação específica de cada modelo com seu próprio corpo, reveladas nos diversos direcionamentos dados pela fotógrafa com os modelos aos ensaios fotográficos e que resultam em fotografias que poderiam ser auto-retratos, pois traduzem um pouco da essência e da individualidade de cada modelo.



Foto 1: Enrico Job, *Metamorfose*; 1972



Foto 2: Fotografia identificadora dos prisioneiros judeus do campo de Auschwitz



Foto 3: Anônimo;  
Fotografia anatômica do final do século XIX

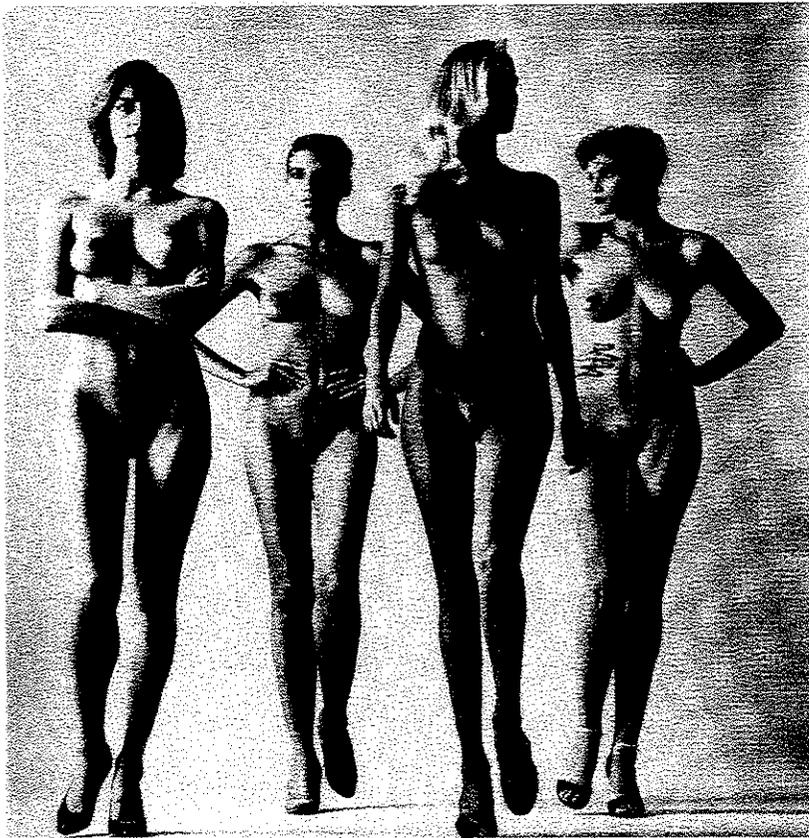


Foto 4: Helmut Newton; 1981



Foto 5: Fêmeas argelinas; 1960

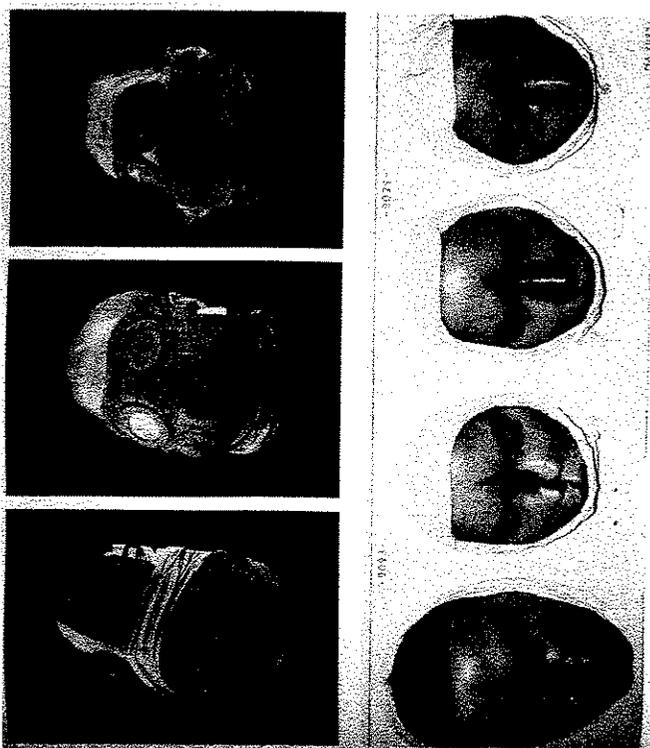
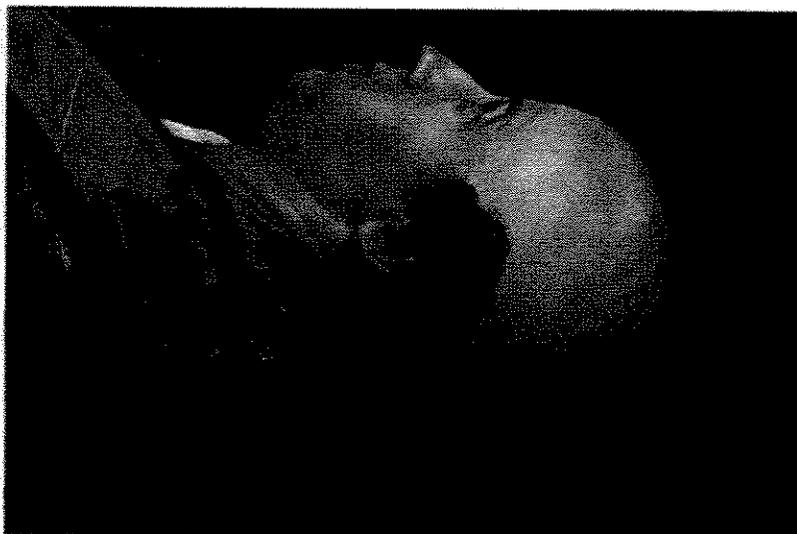
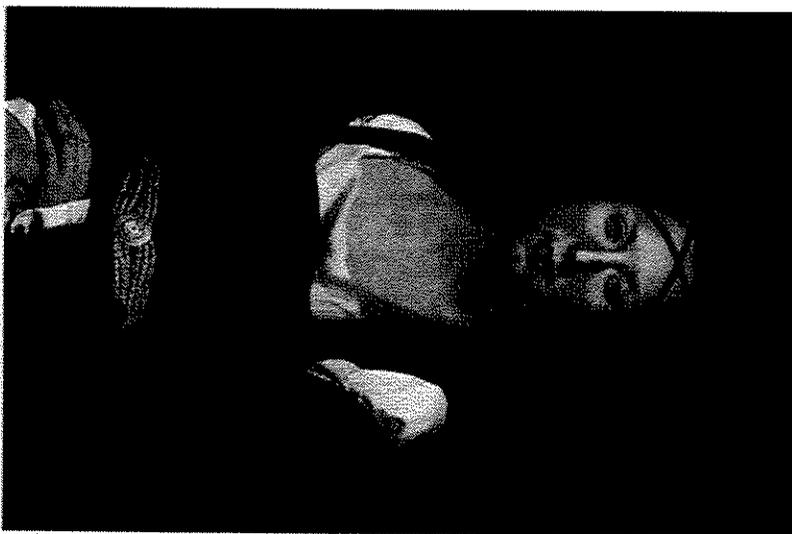


Foto 6: Anônima; tampões que servem de máscara de gás  
Foto 6A: Anônima; máscaras de cera de um ferido



Foto 7: André Kertész Distorção

Foto 7: Cindy Sherman; sem título;  
1989



UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SECÃO CIRCULANTE



Foto 8

Foto 9

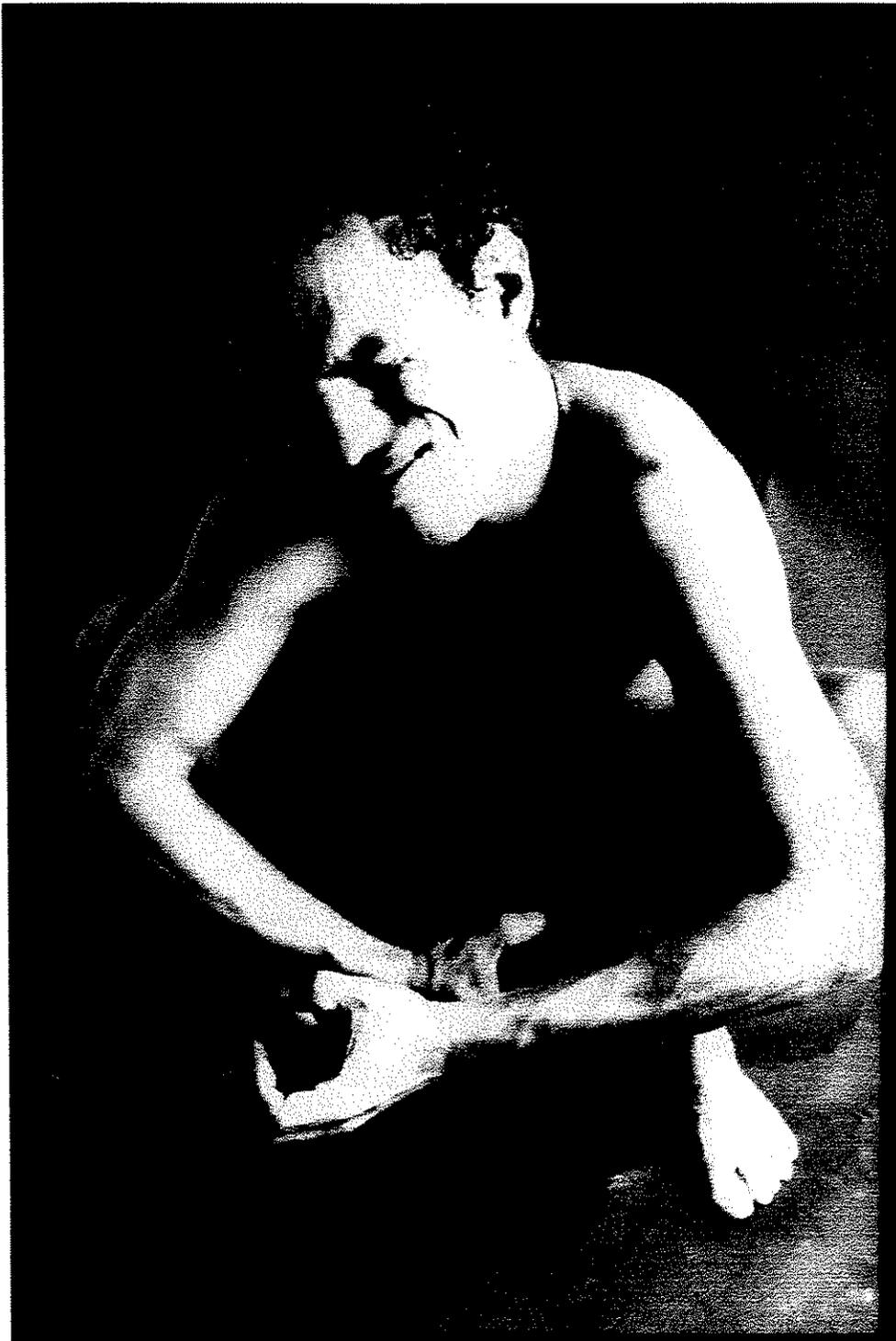


Foto 10





Foto 10a



Foto 11



Figura 12

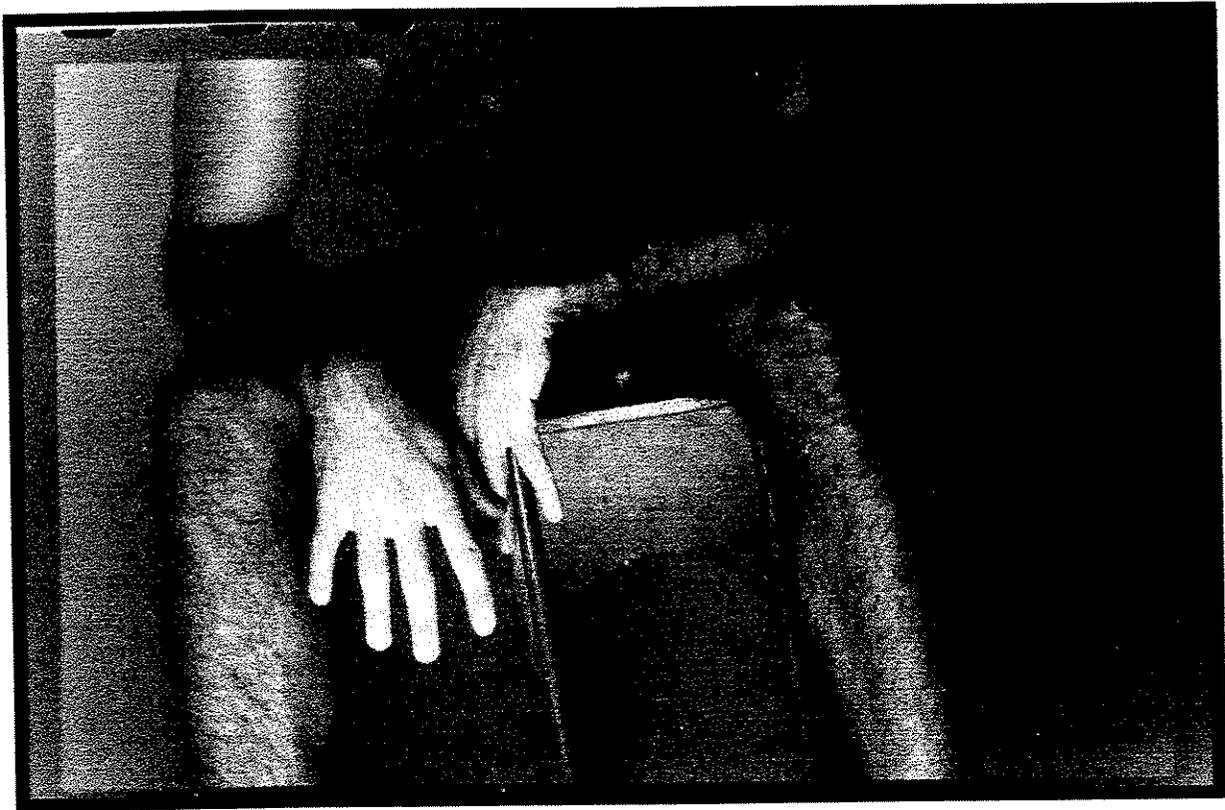


Figura 13

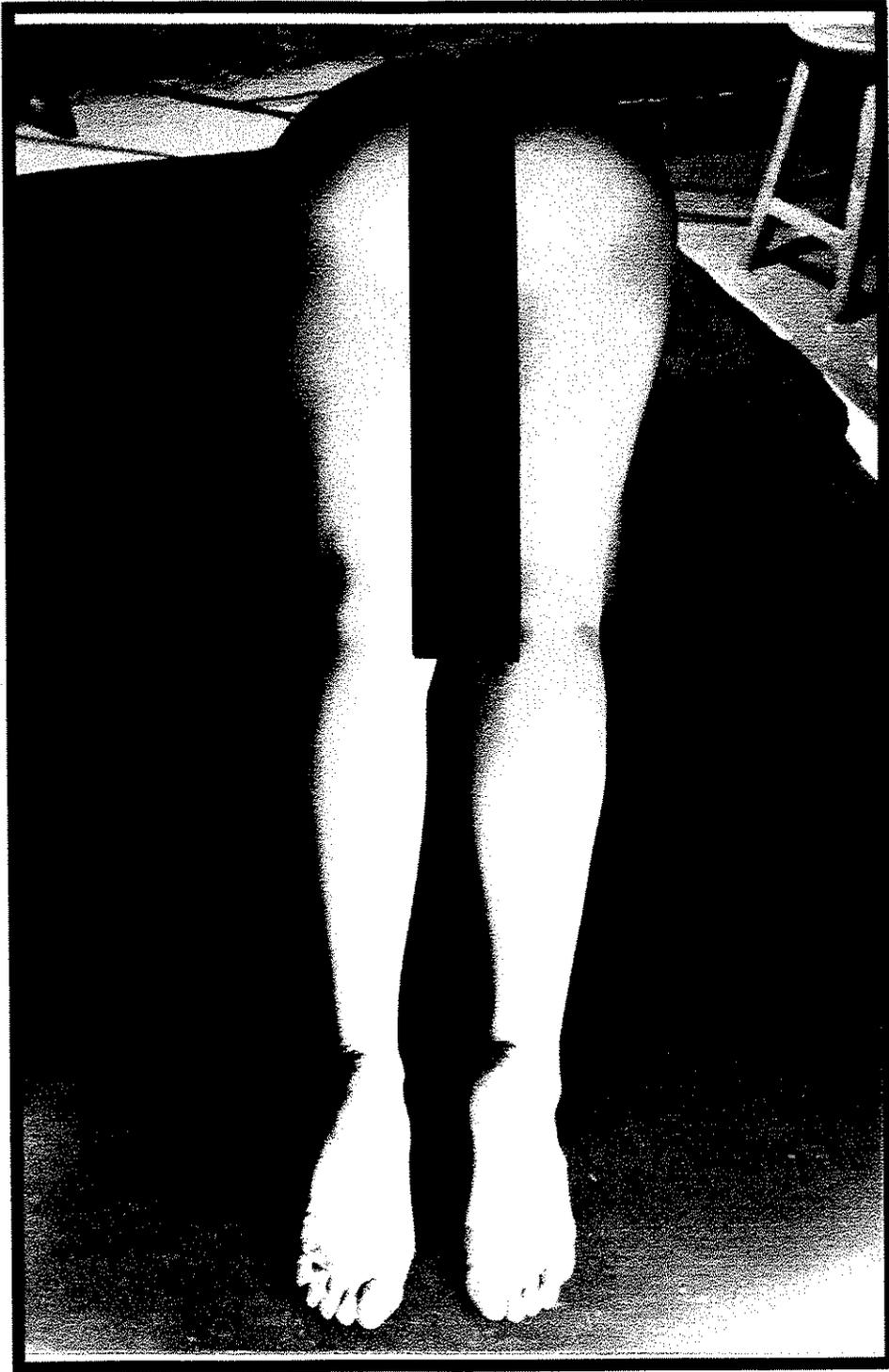


Foto 14



Foto 15

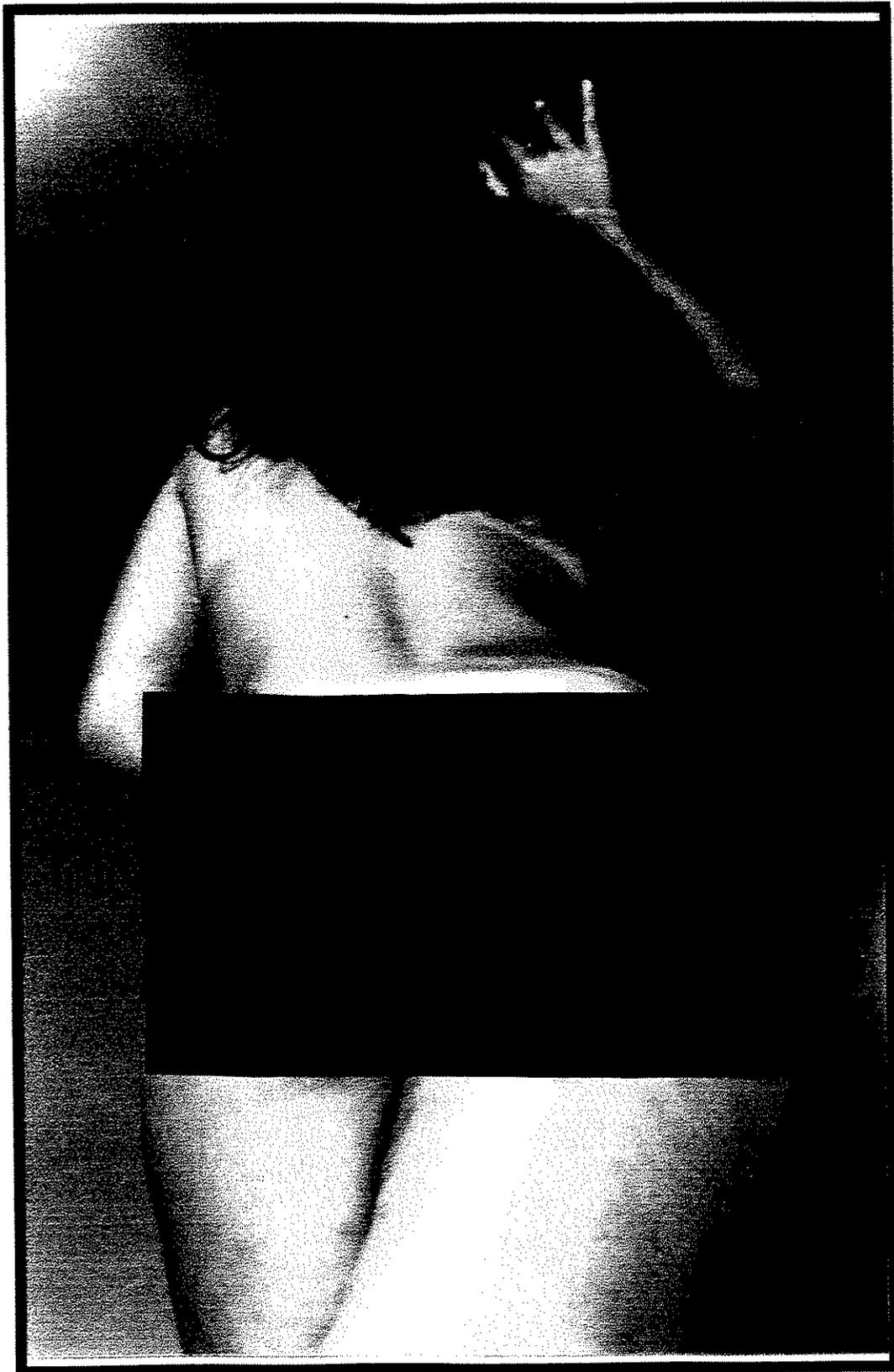


Foto 16

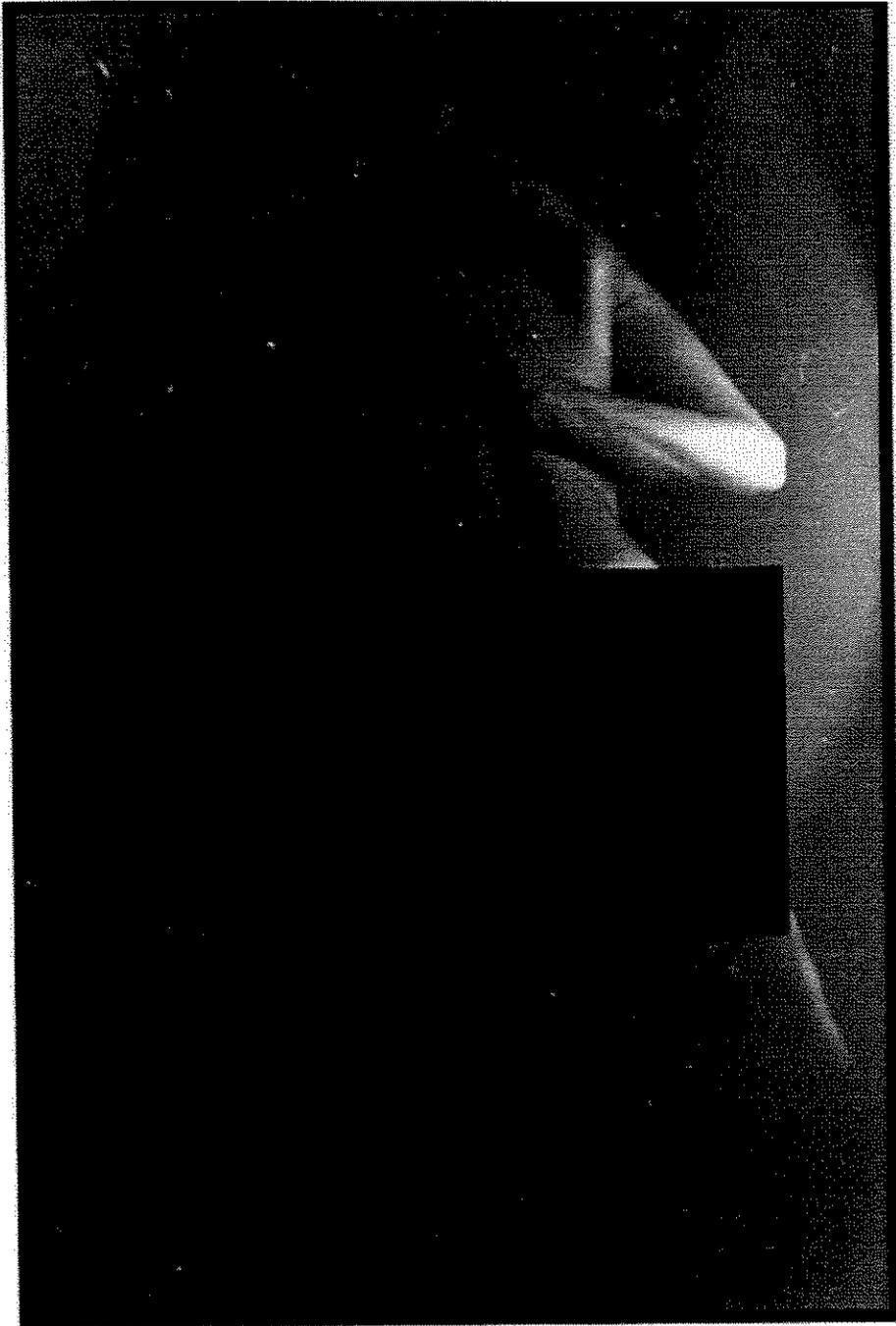


Foto 17



Foto 18

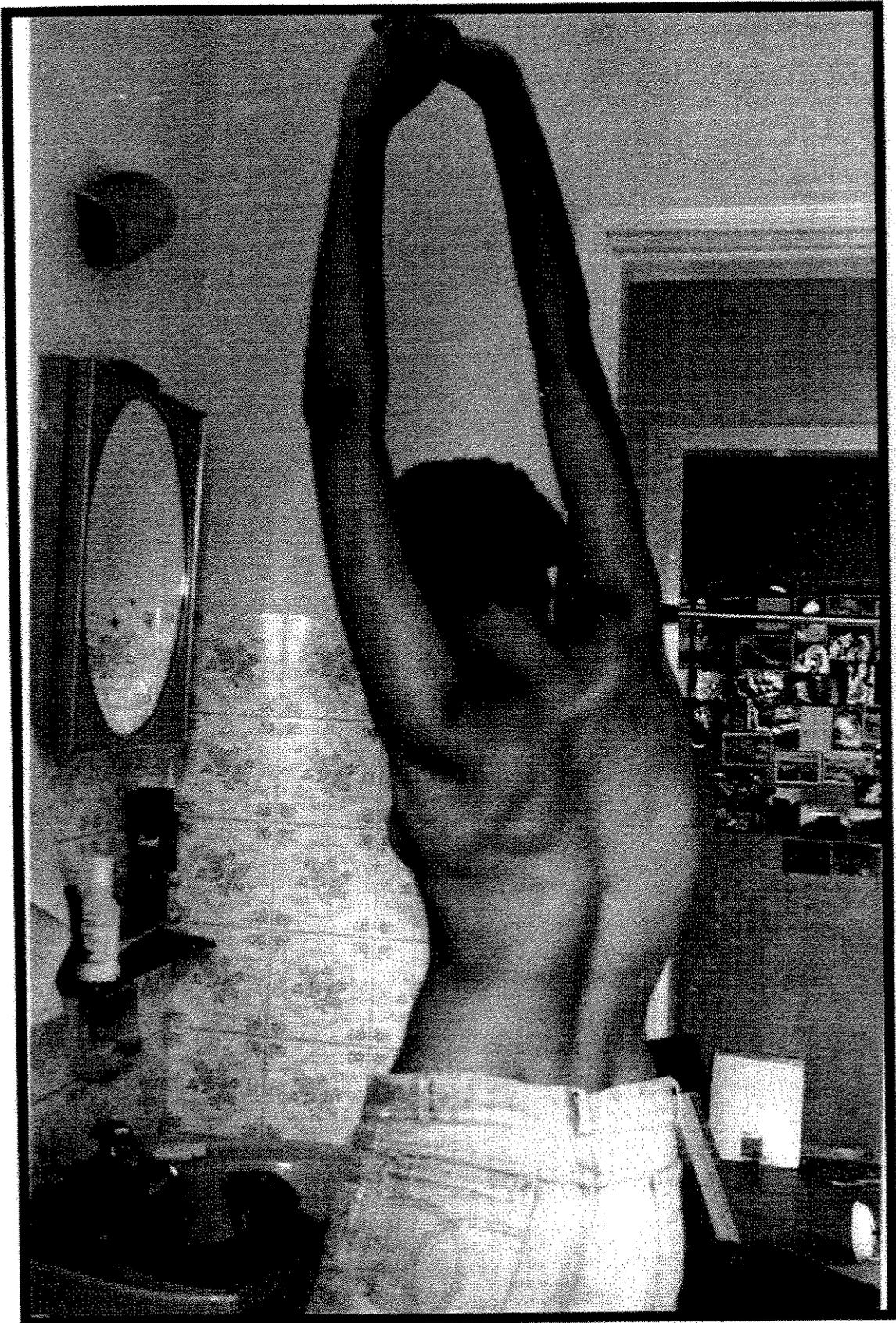


Foto19

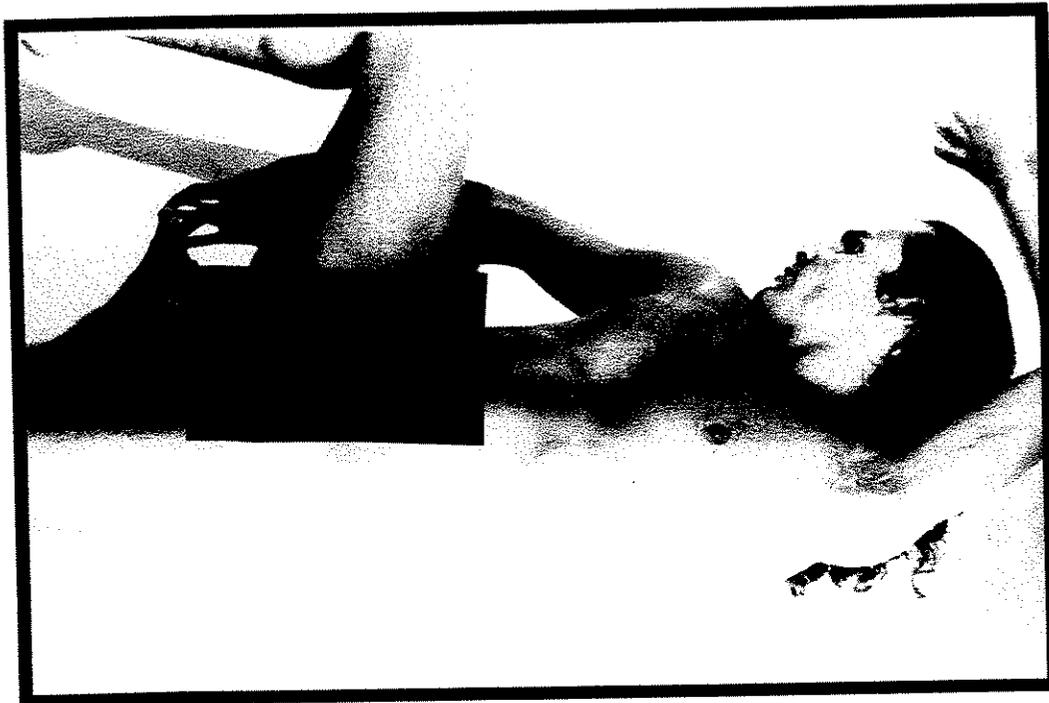


Foto 20

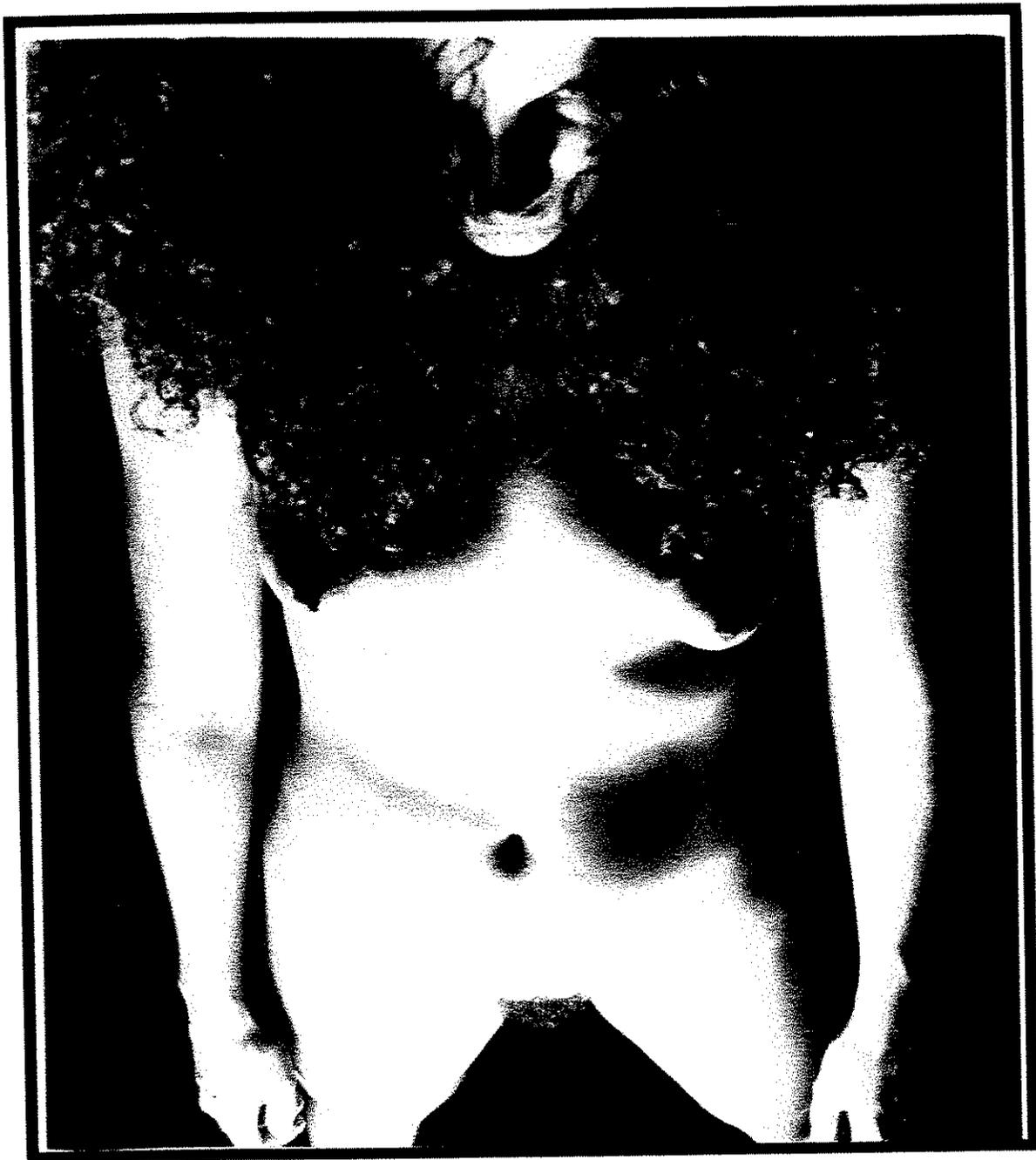


Foto21

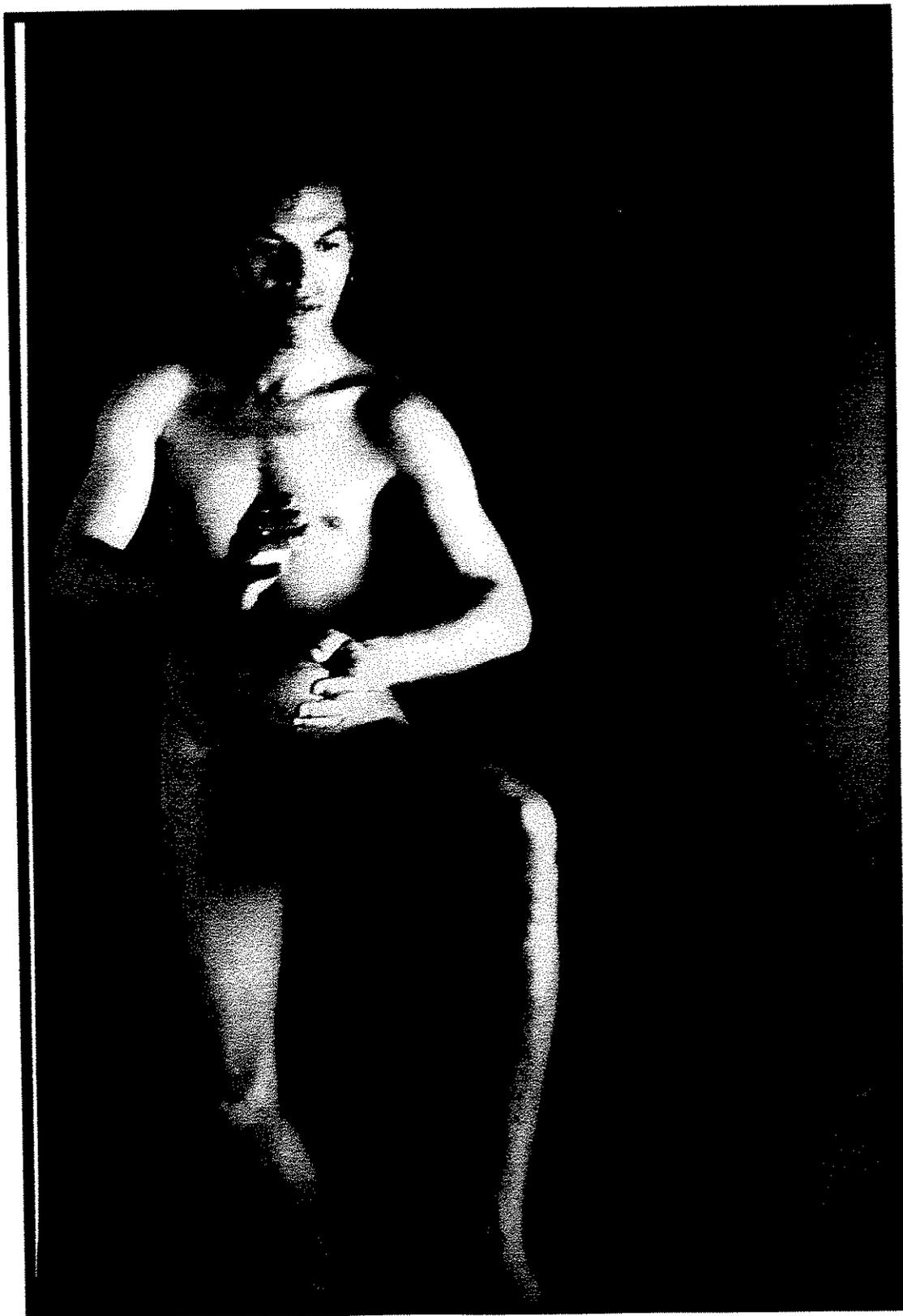


Foto 22



Foto23



Foto 24



Foto 25

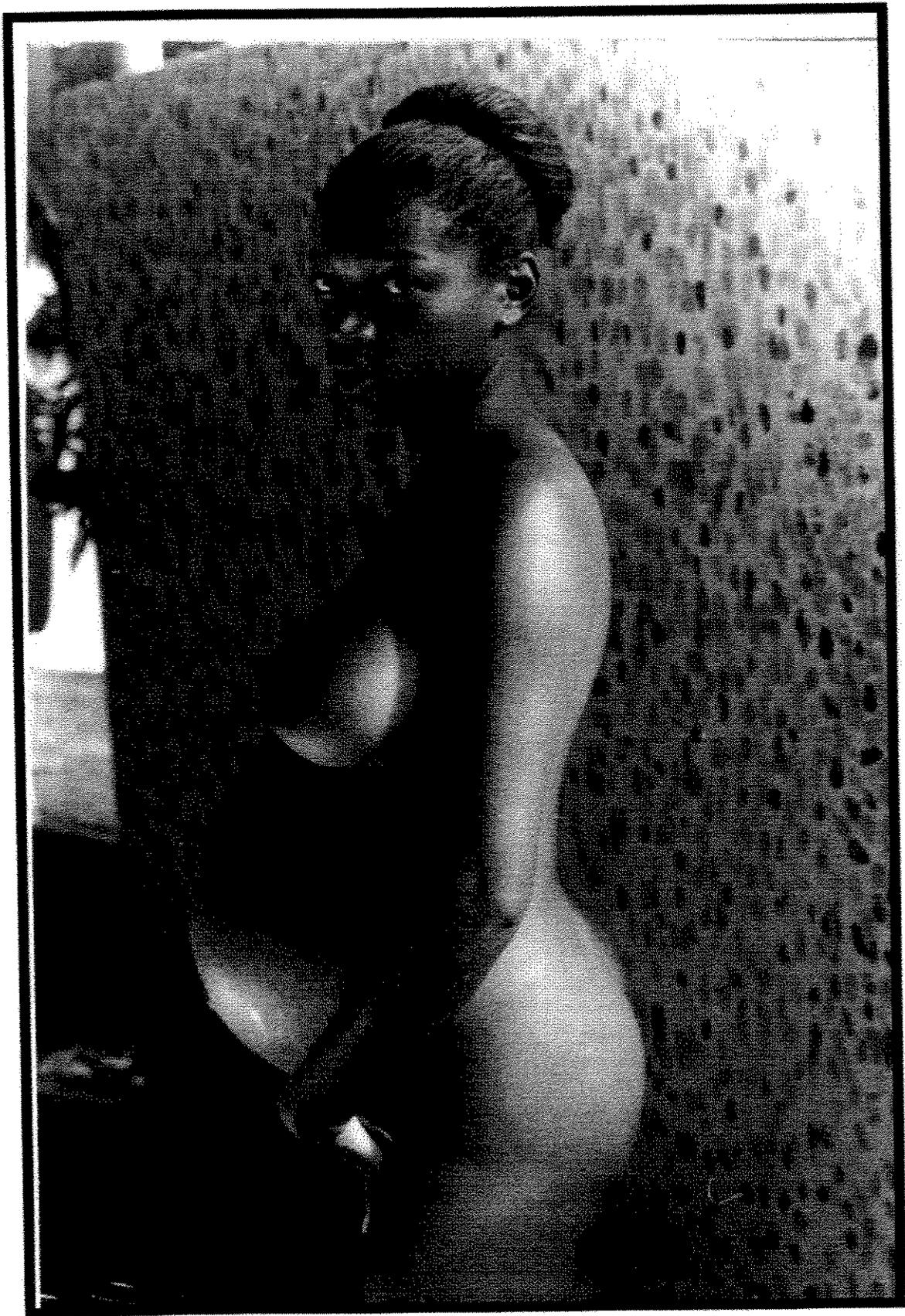


Foto 26

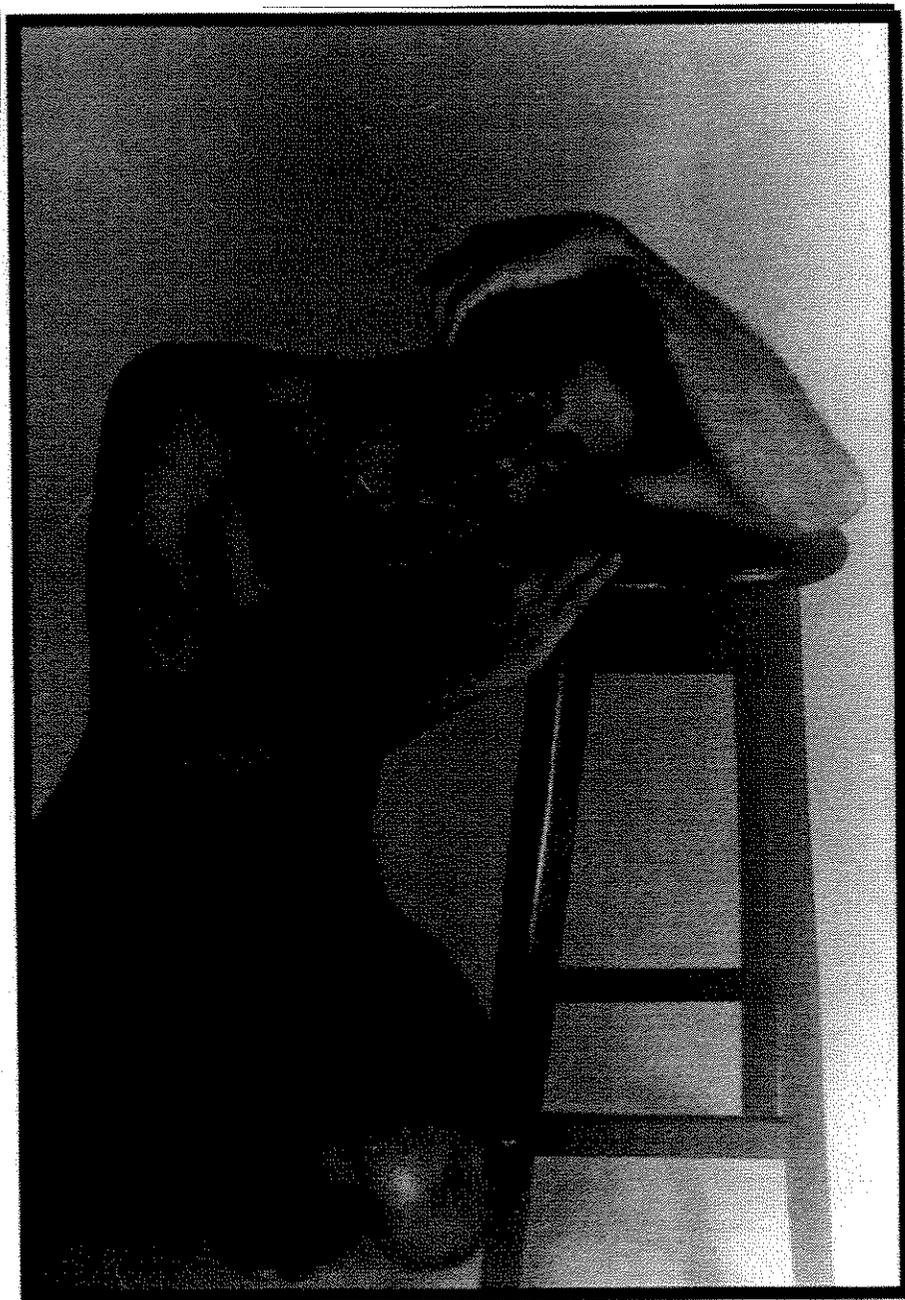


Foto 27



Foto 28

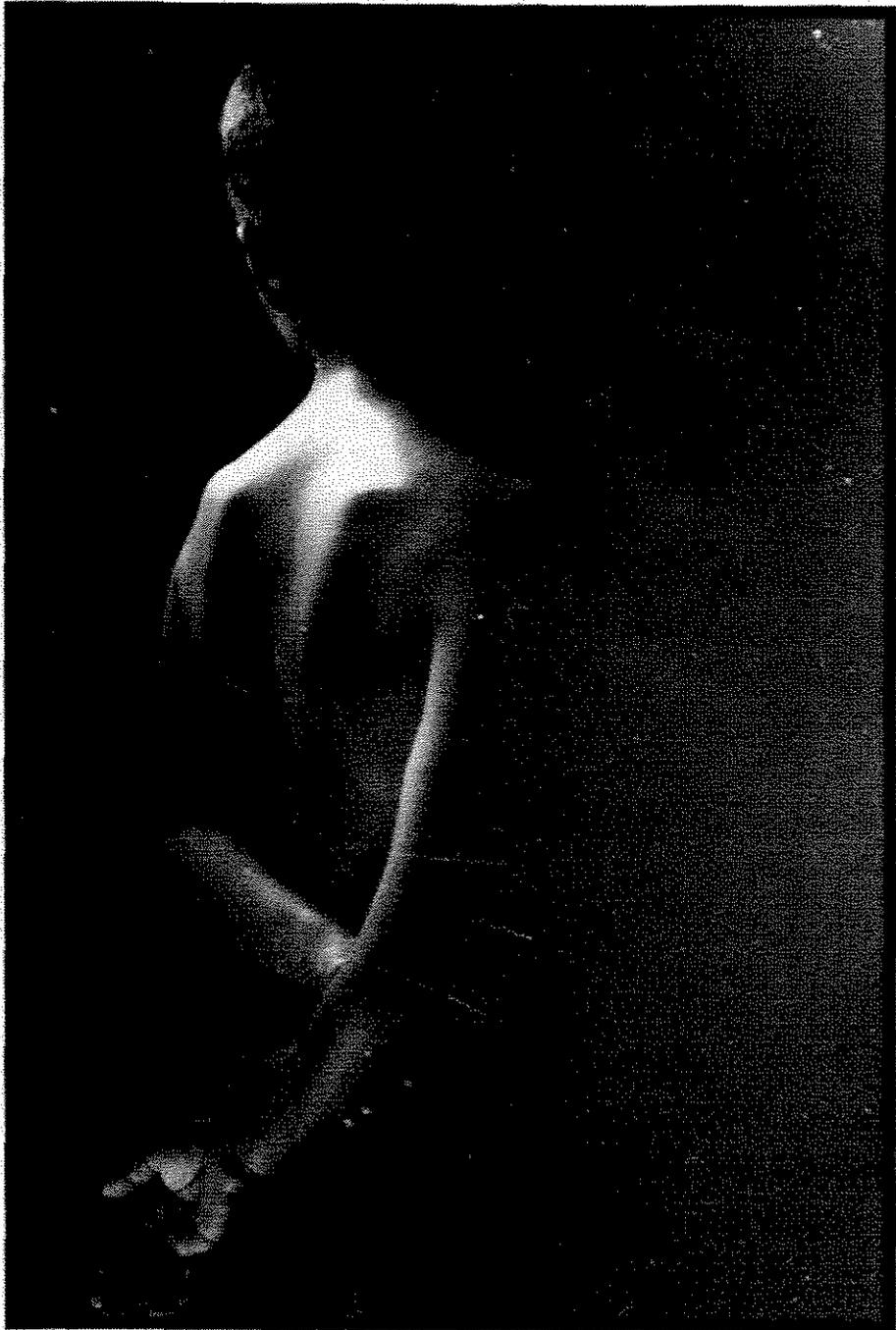


Foto 29

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SECÃO CIRCULANTE

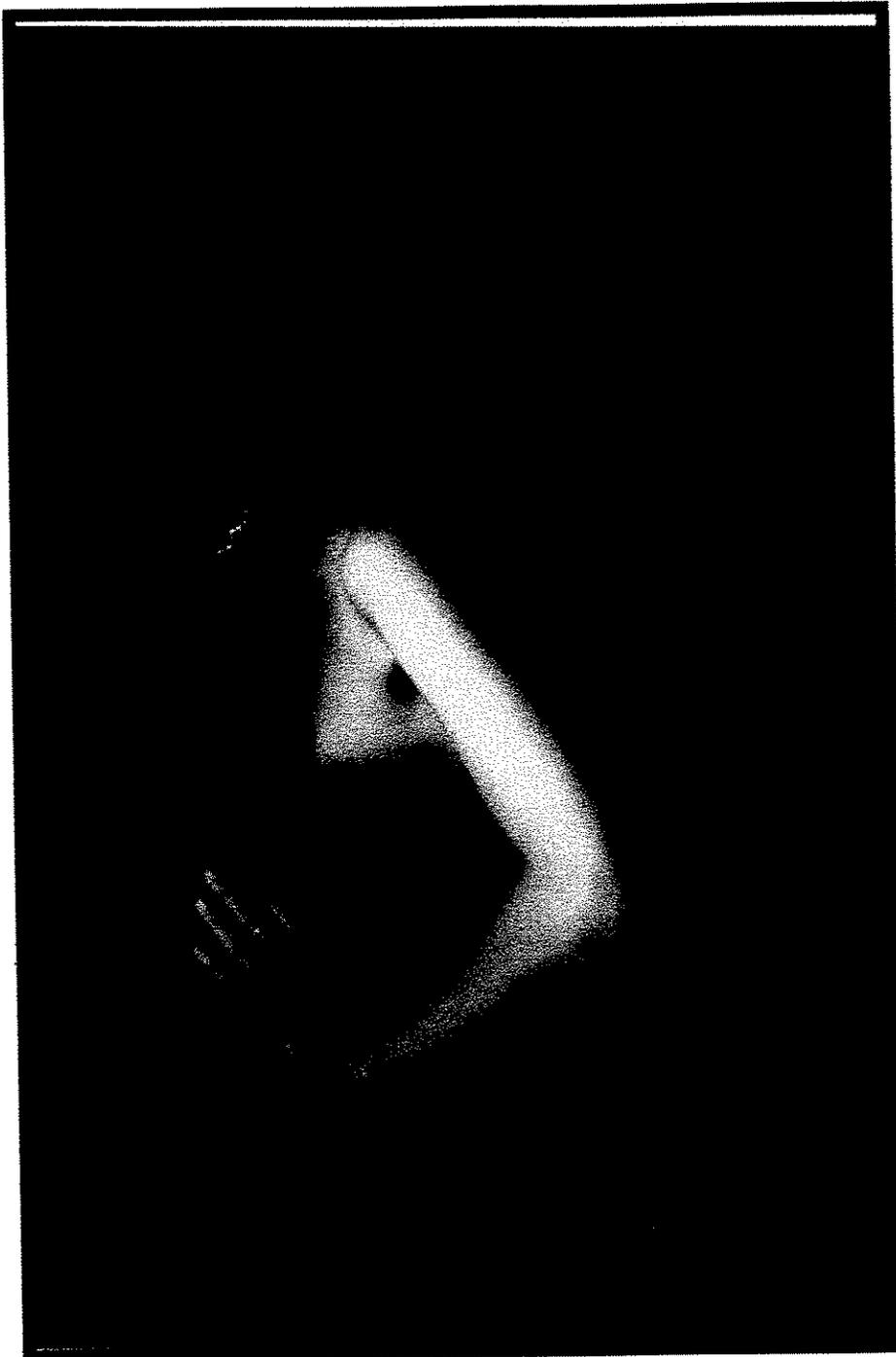


Foto 30

Foto 31



Foto 32



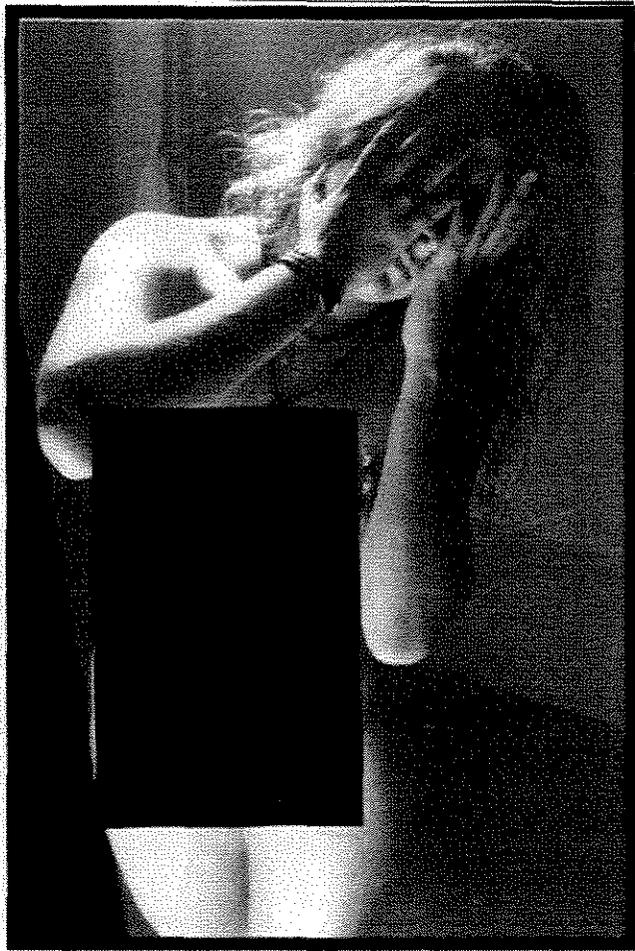


Foto 33



Foto 34

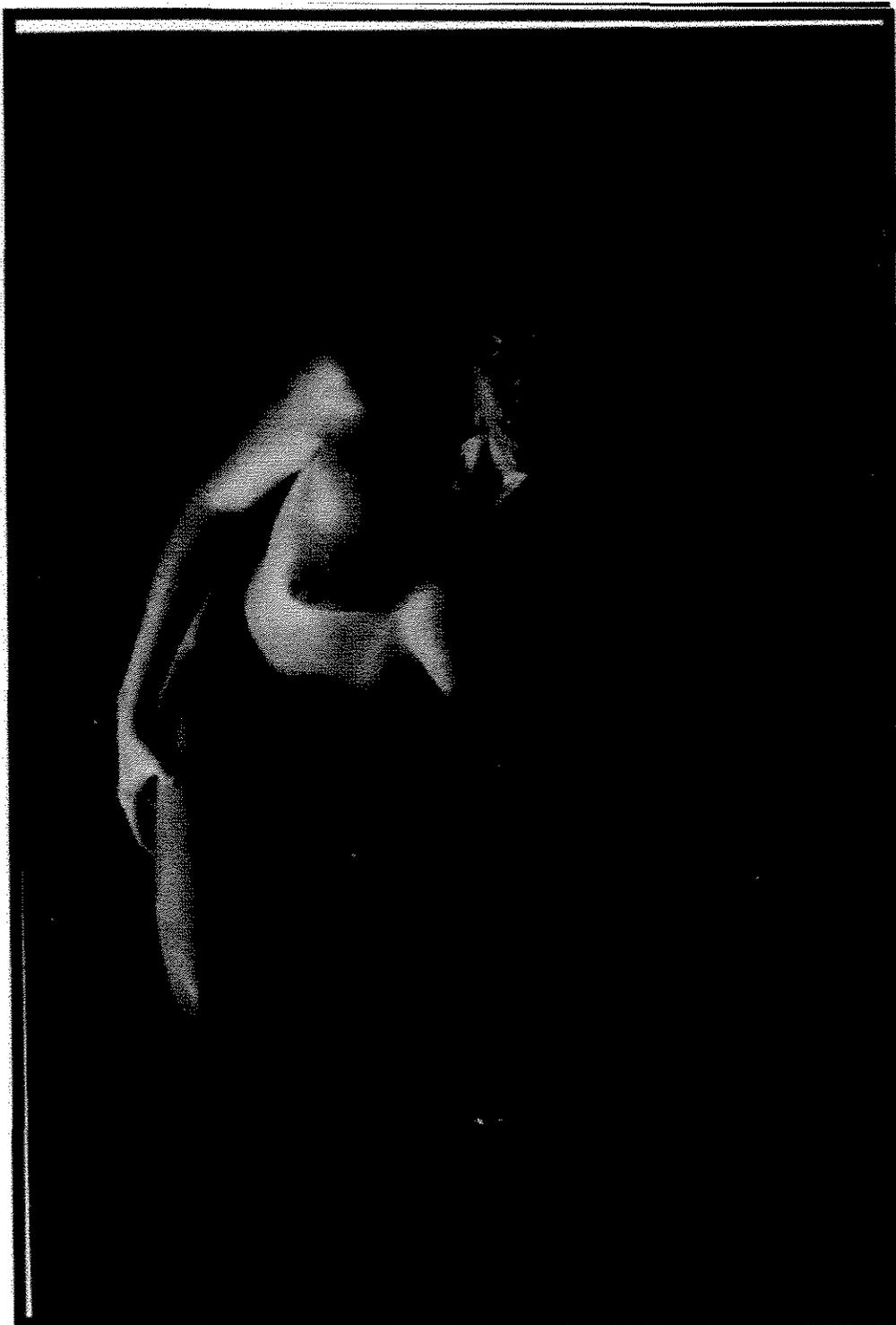


Foto 35





Figura 37



Figura 38



Figura 39



Foto 40



Foto 41

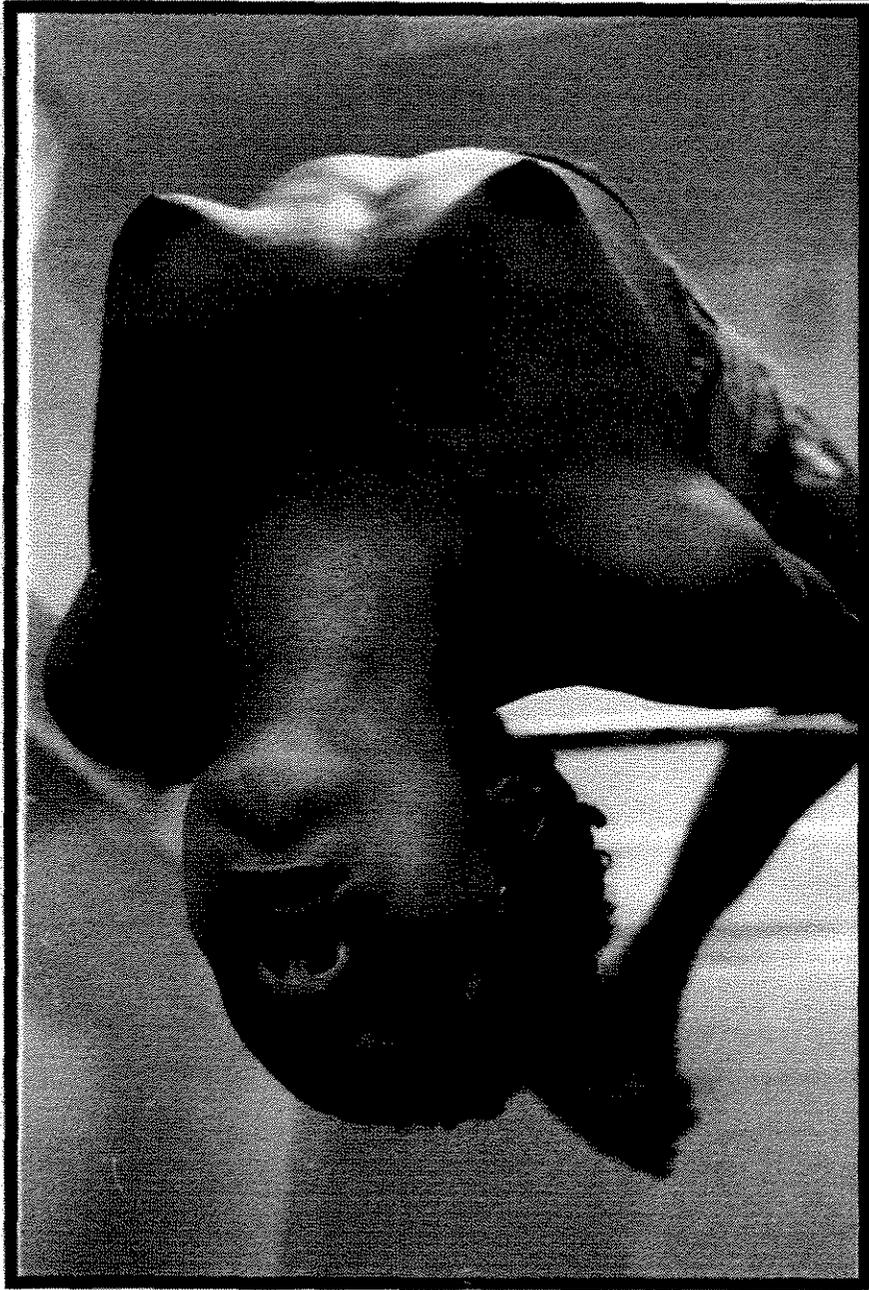


Foto 42

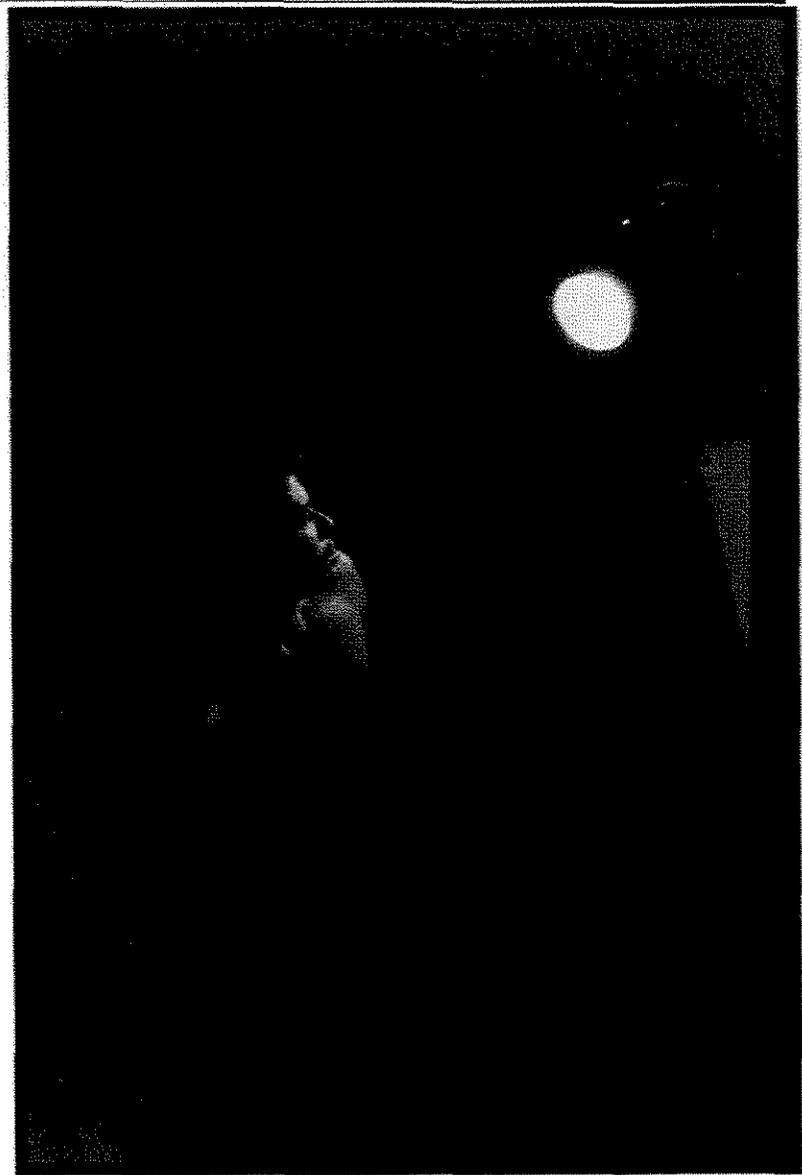


Foto 43

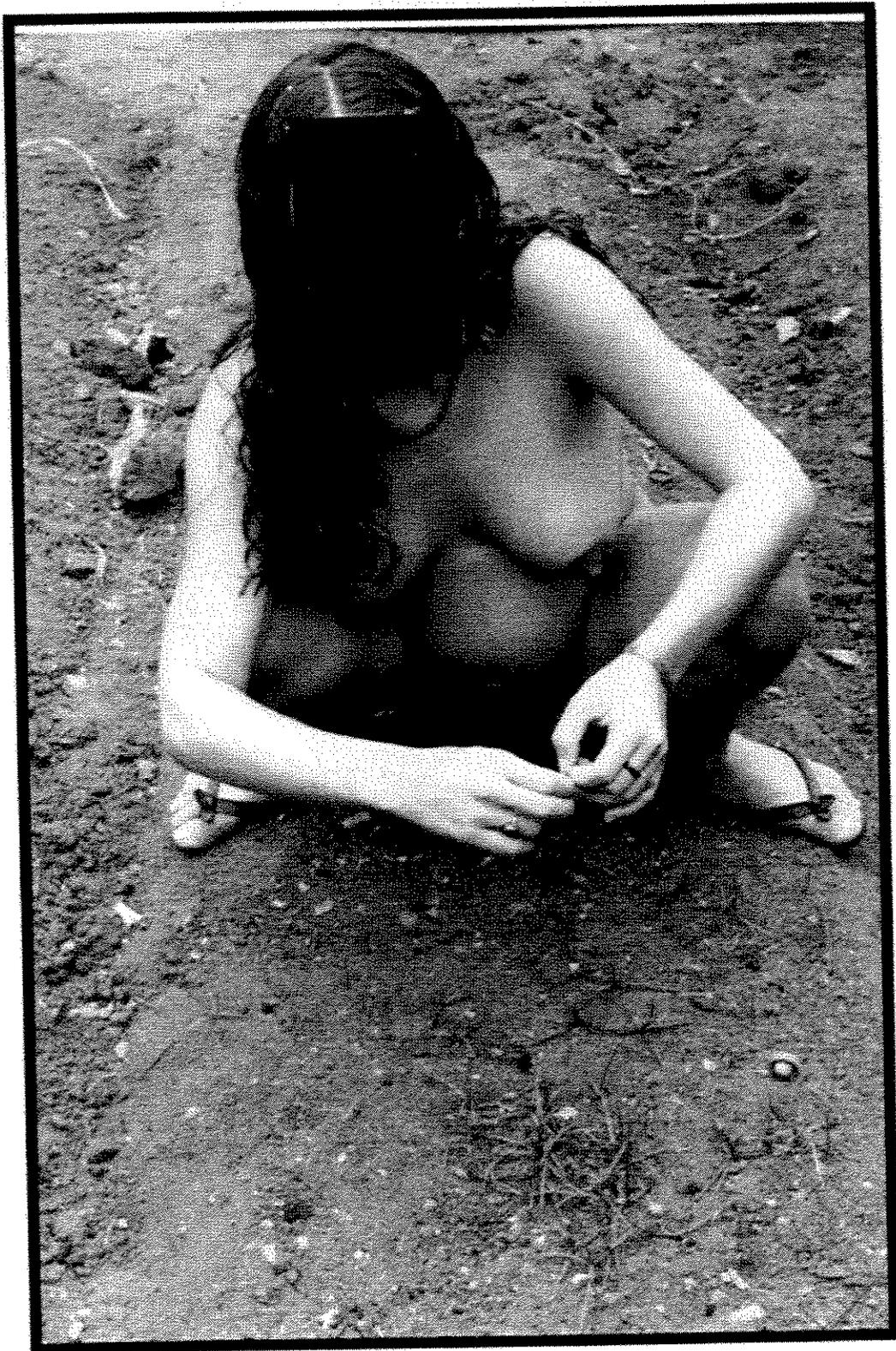


Foto 44

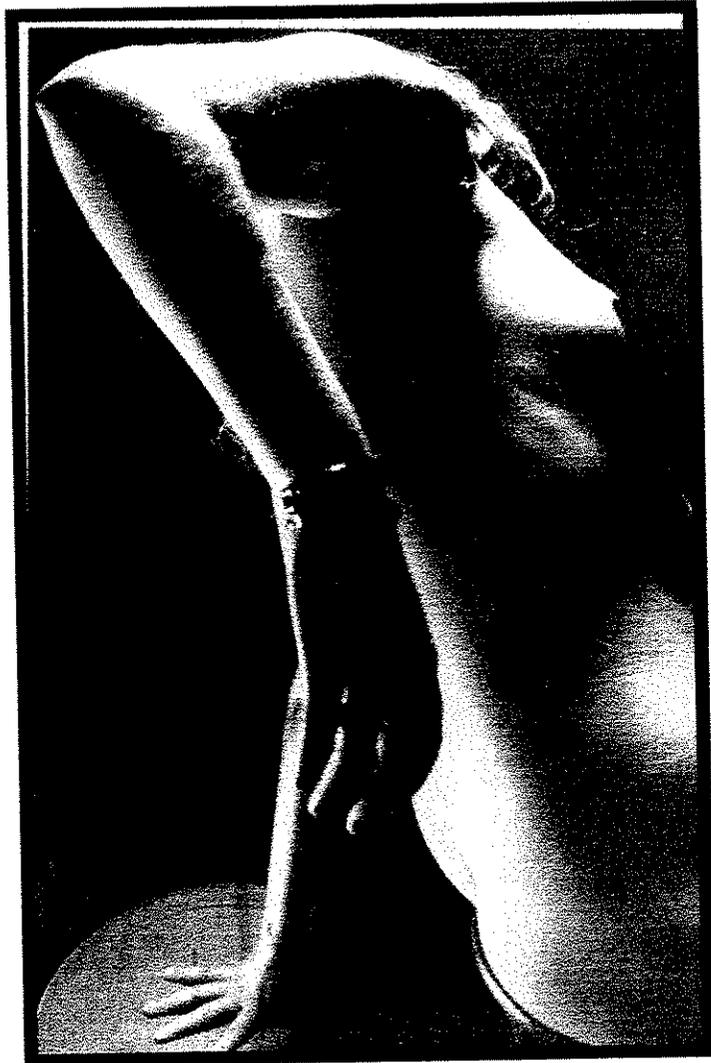


Foto 45



Foto 46

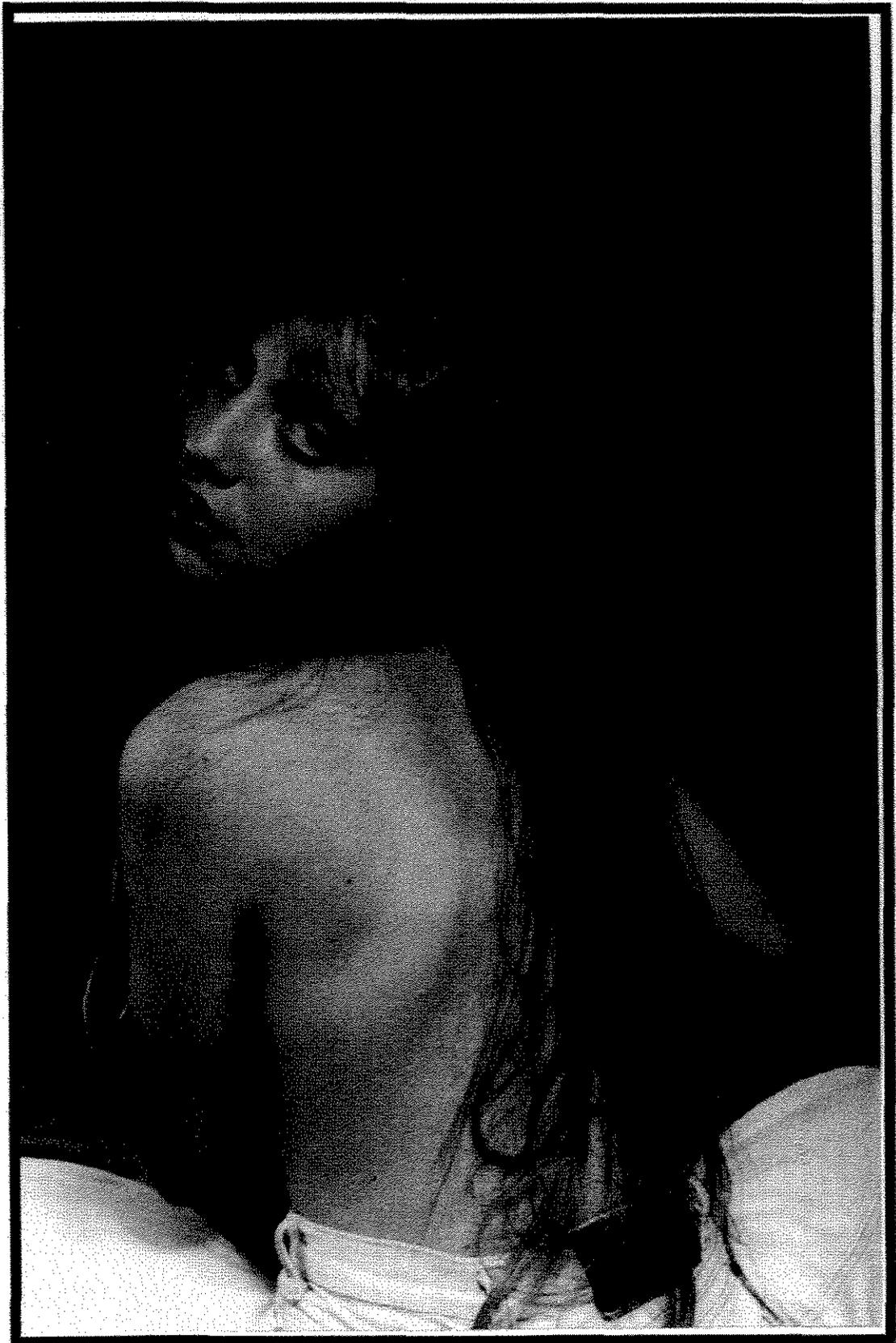


Foto 47

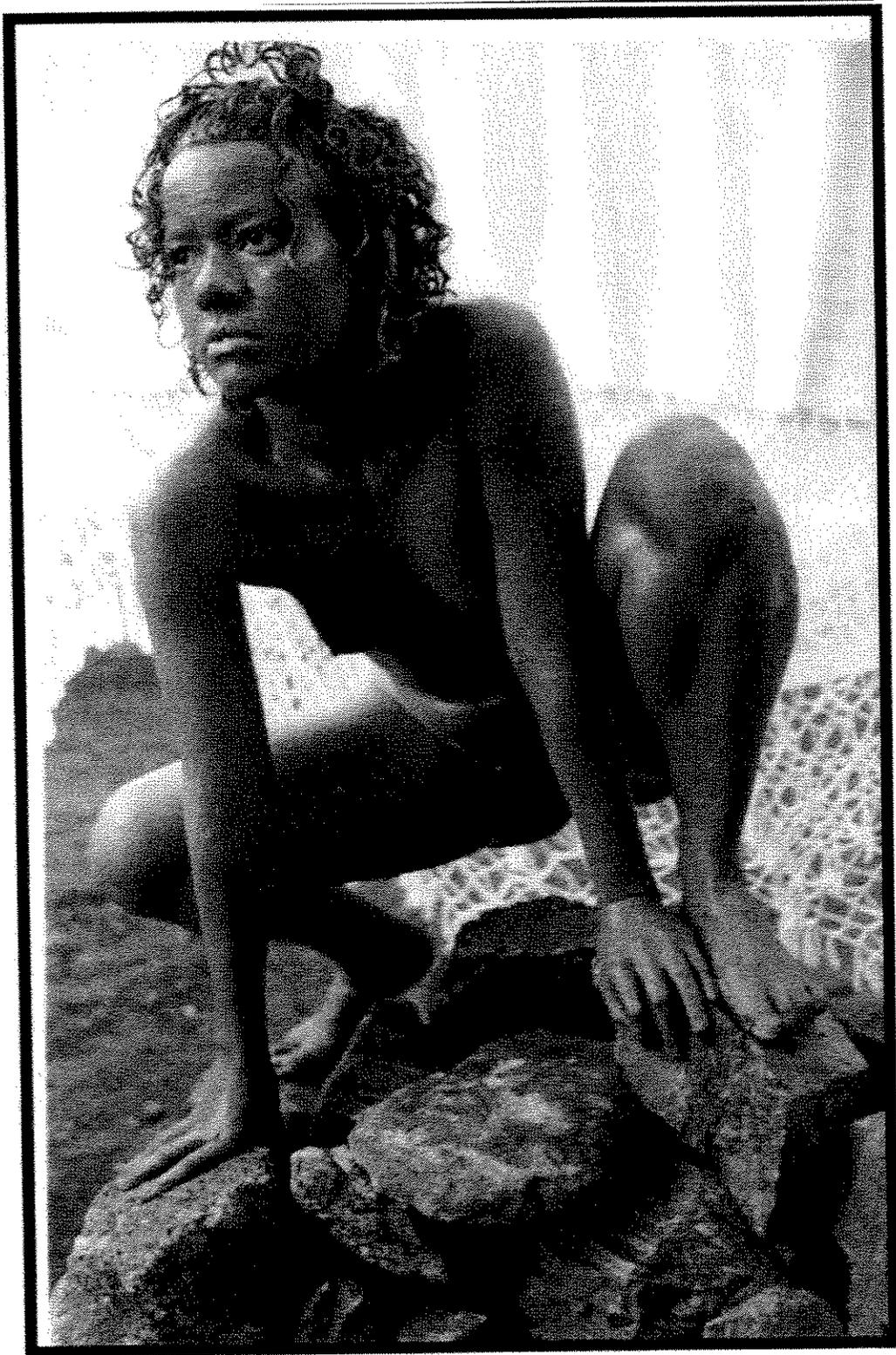


Foto 48



Foto 49

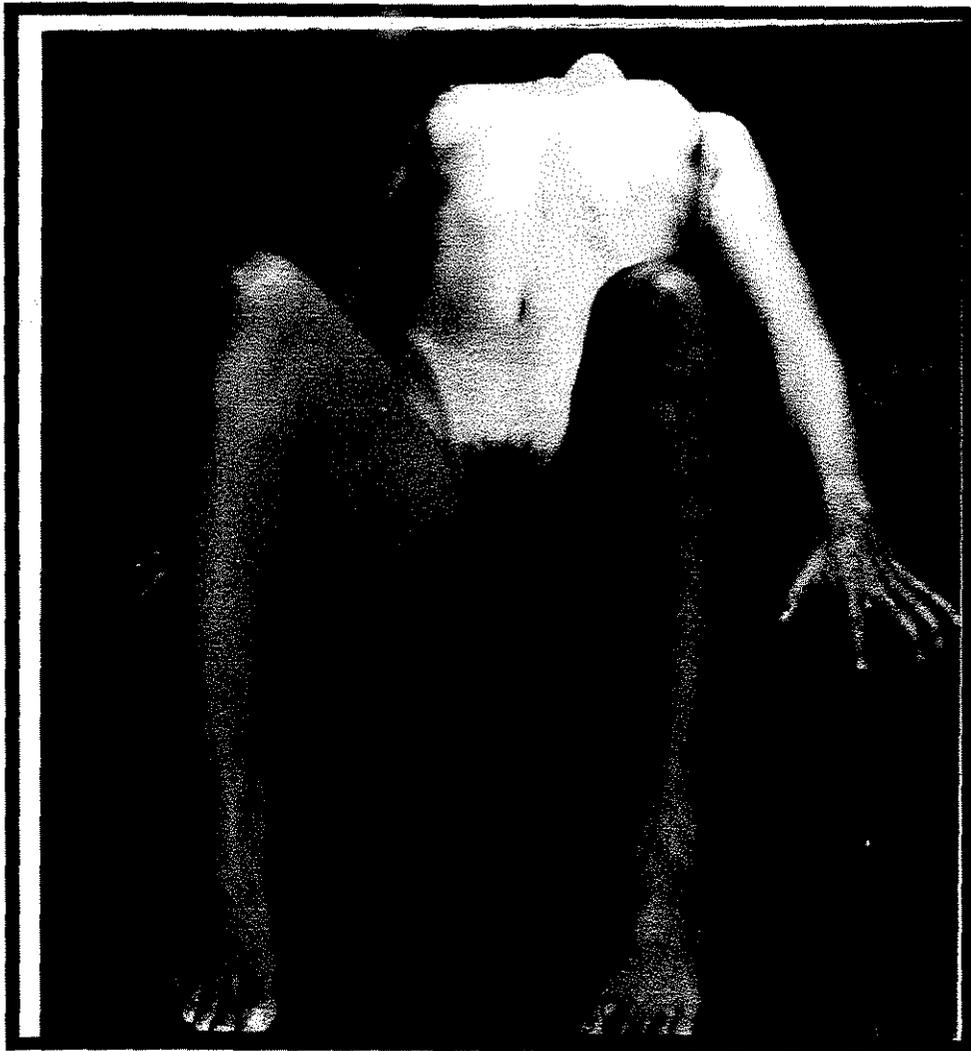


Foto 50



Foto 51

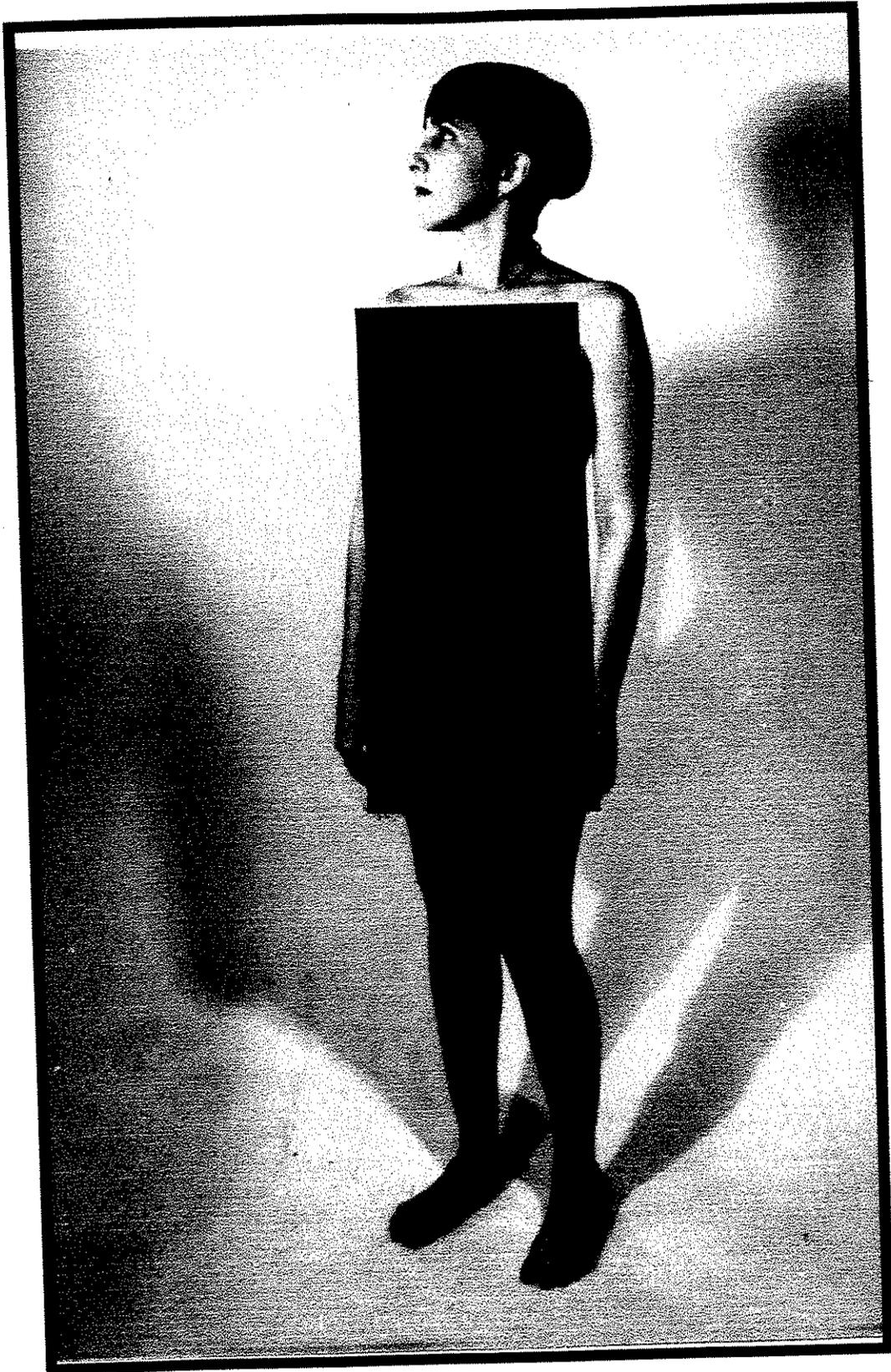


Foto 52

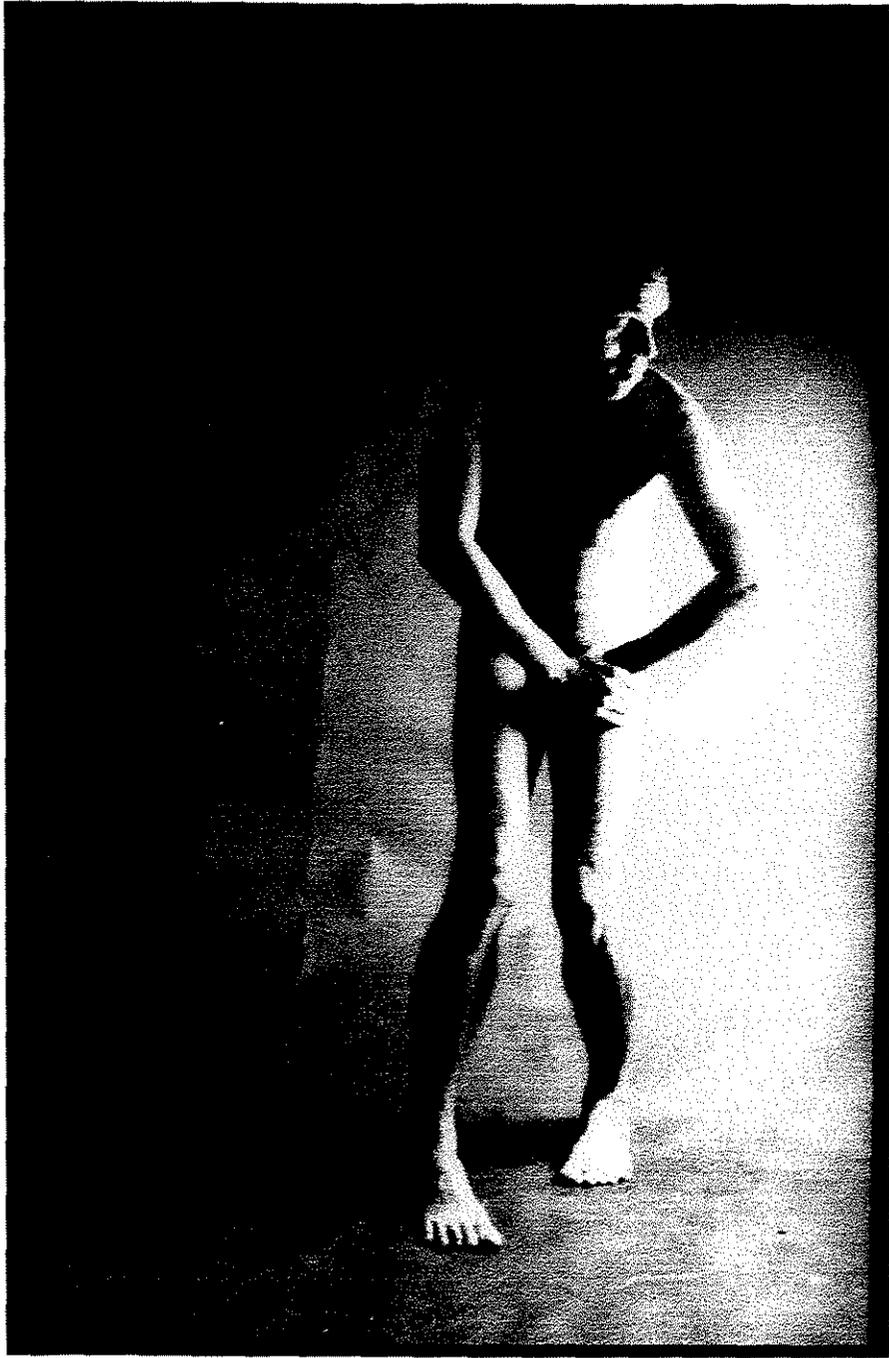


Foto 53



Foto 54



Foto 55

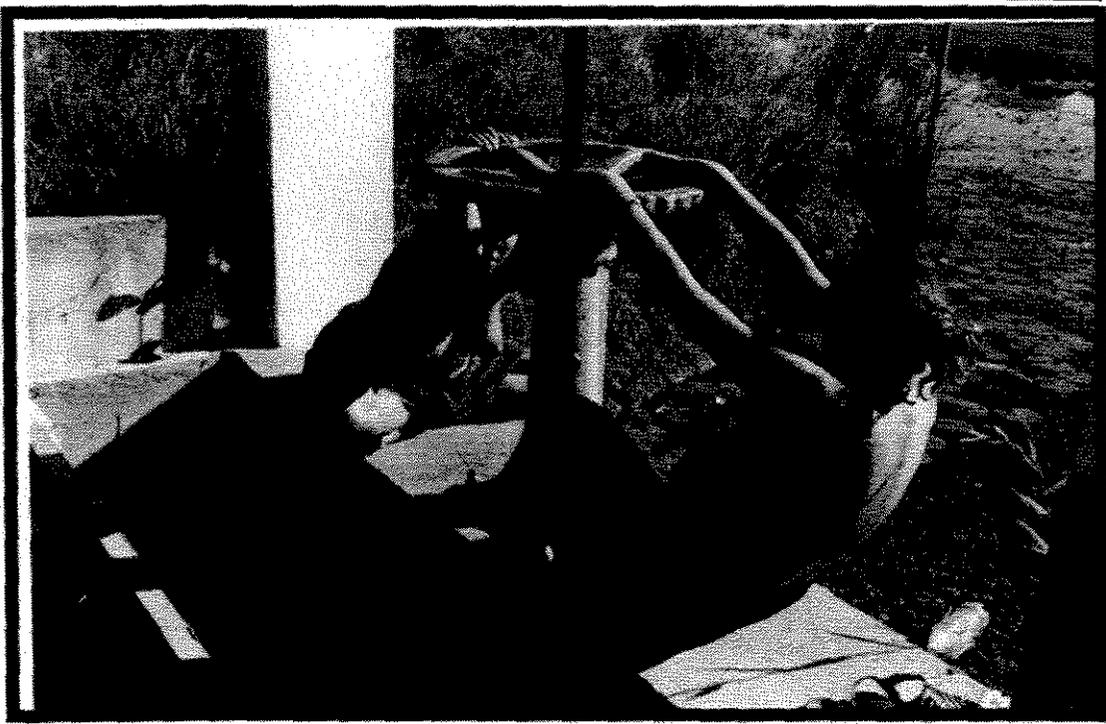


Foto 56

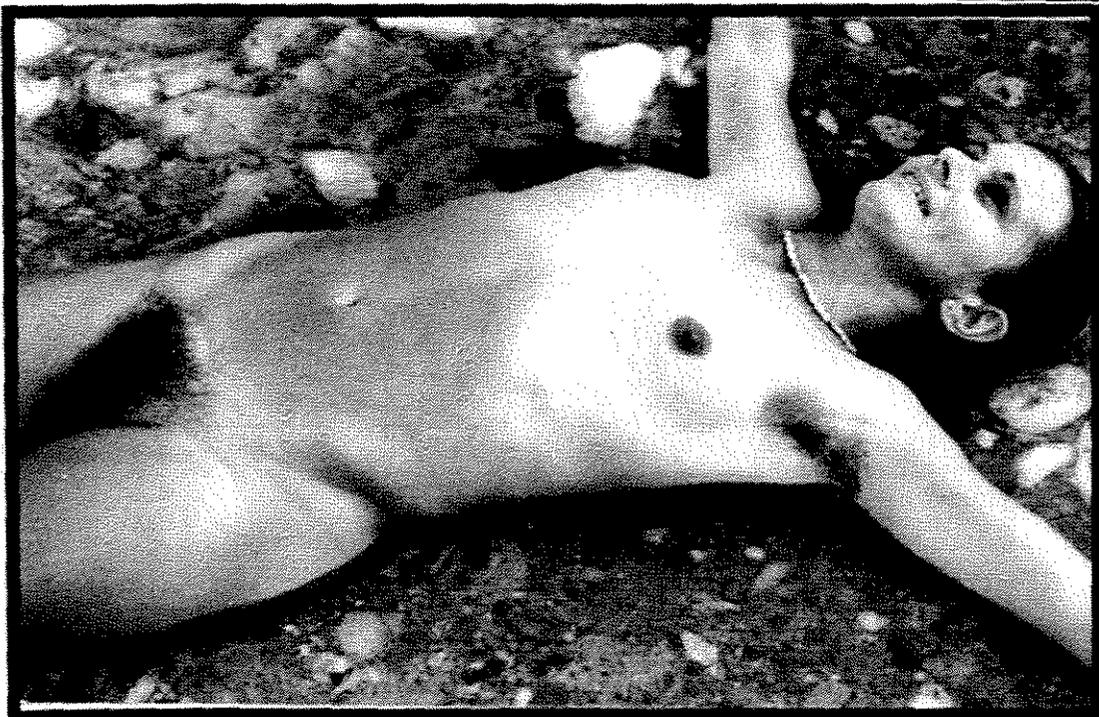


Foto 57

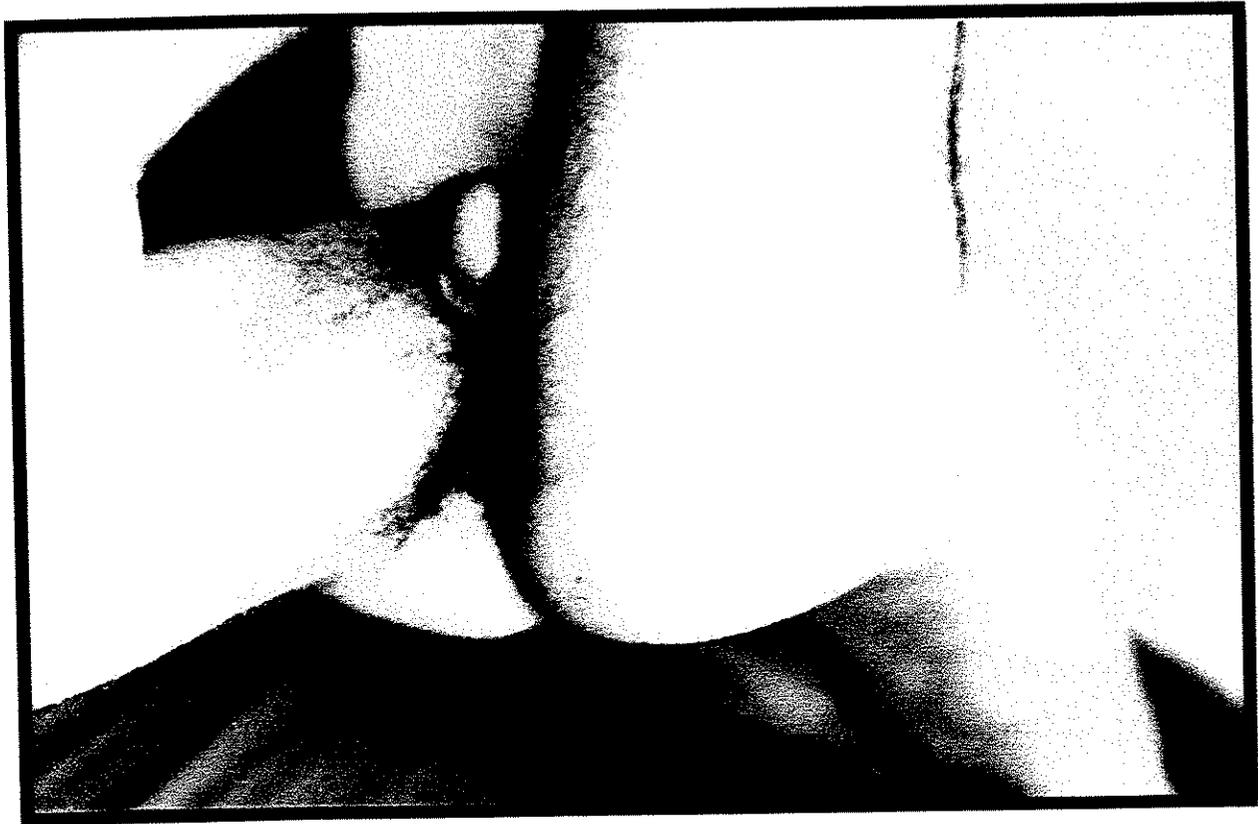


Foto 58

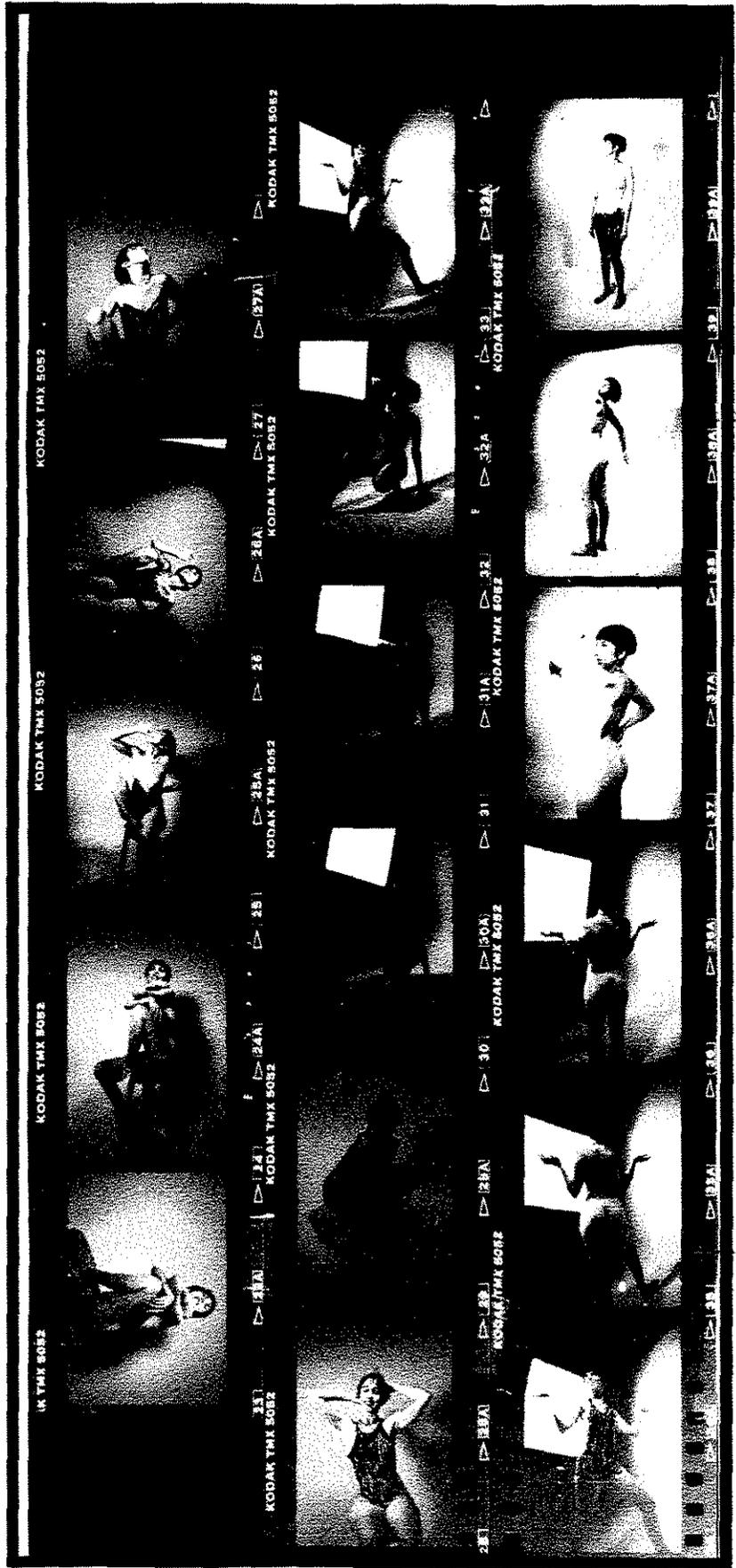


Foto 59

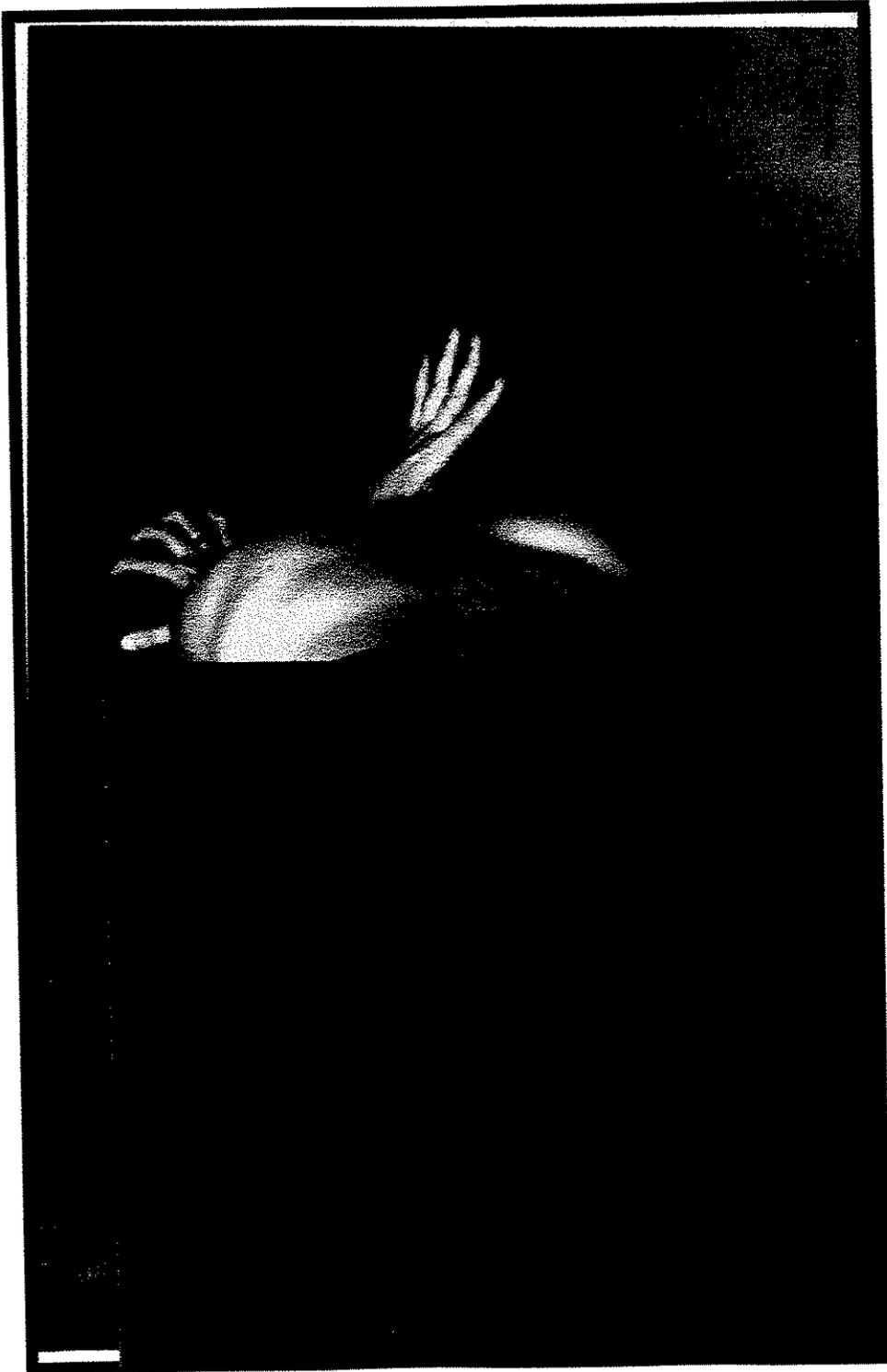


Foto 60

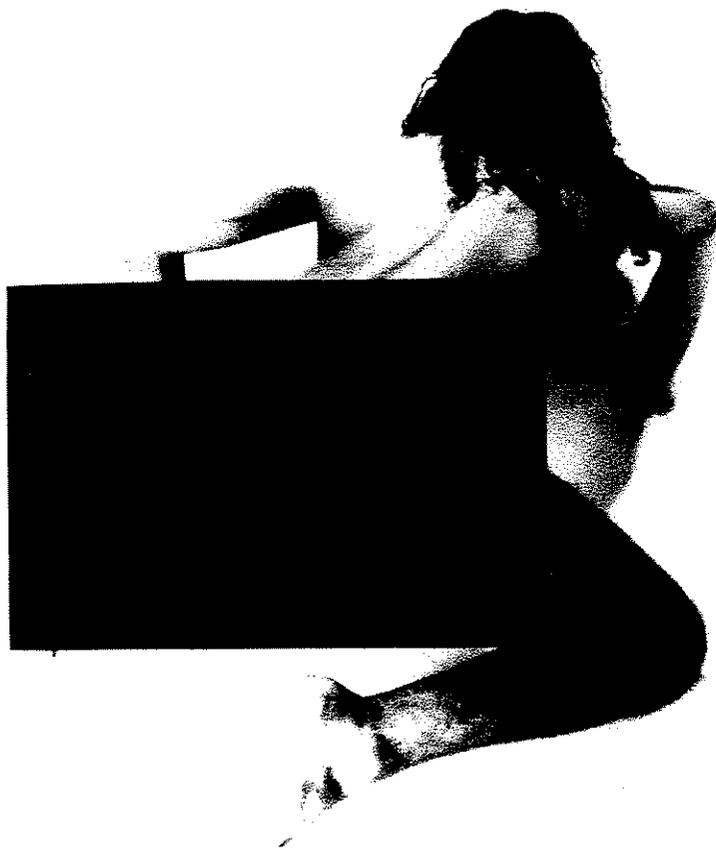


Foto 61

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SEÇÃO PERMANENTE

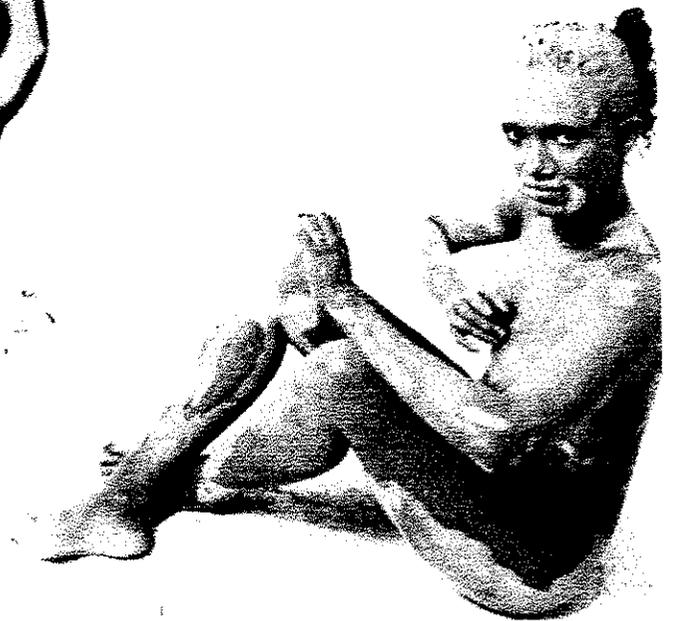




Foto 63



Foto 64



Foto 65



Foto 66

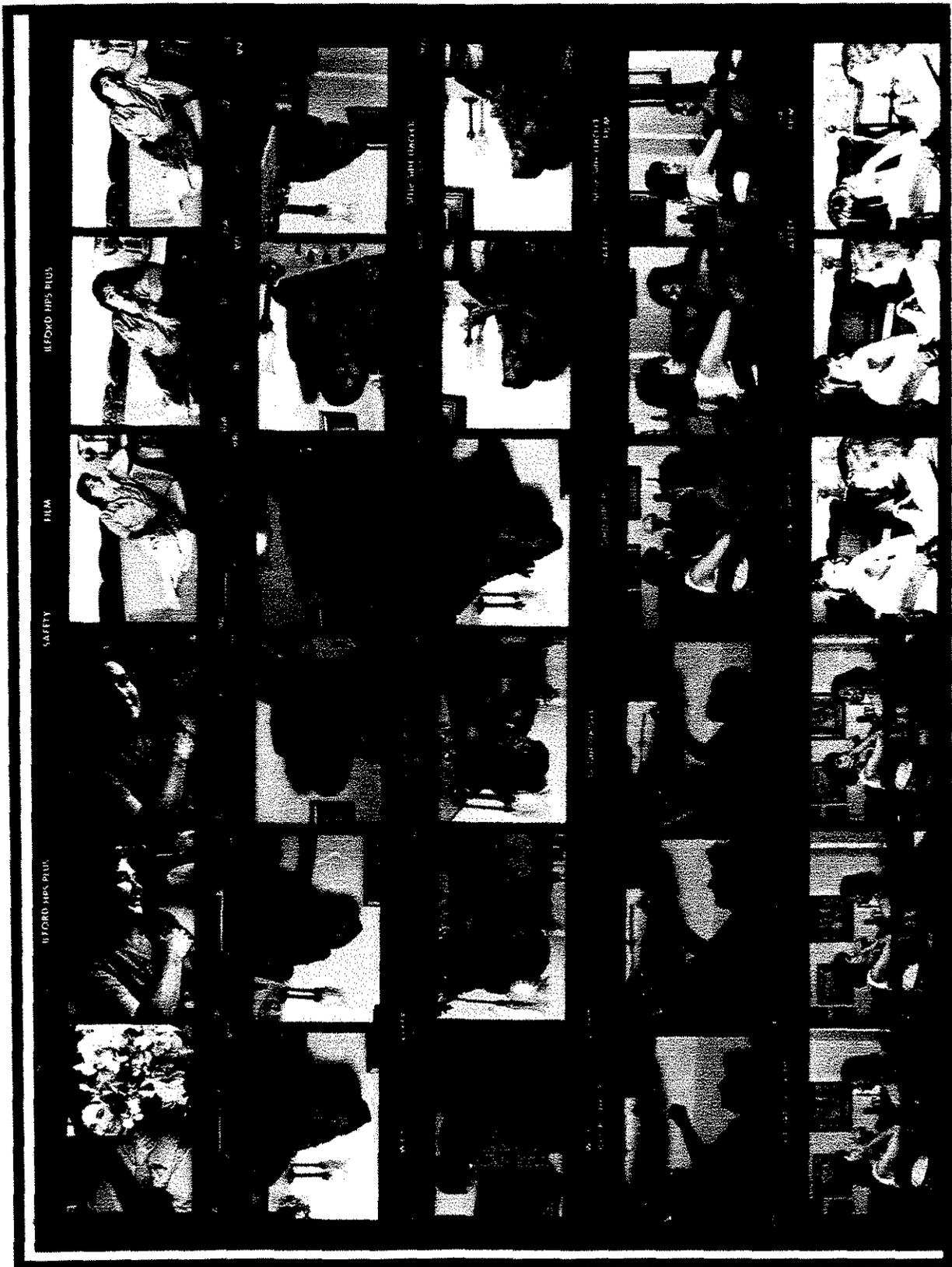




Foto 68



Foto 69



Foto 70 / Mônica Lula

## A IMAGEM FOTOGRÁFICA

*A fotografia para surpreender fotografa o notável, mas logo, por uma inversão conhecida, ela decreta o notável aquilo que ela fotografa: o “não importa o quê” se torna então o ponto mais sofisticado do valor.<sup>64</sup>*

### UMA IMAGEM AUTÔNOMA

Como a fotografia não deixa de ser um registro mecânico da “realidade” e seu estatuto de documento está-lhe intrínseco, enquanto fotografia (não considero aqui as imagens fotográficas que são submetidas a trucagens ou truncagens), a avaliação a que é submetida dependerá muito do discurso por trás de determinada imagem e/ou de seu caráter documental – especialmente nos casos em que se desconhece o autor da imagem ou quando este já é morto. Esta segunda condição nos revela que a fotografia tem um caráter autônomo e, diferentemente de outras manifestações artísticas relacionadas metonimicamente com seus autores que podem ser identificados na obra pelo estilo da mesma, sua relação metonímica é com o seu referente e não com seu autor.

Esta autonomia da imagem fotográfica (entre outras características) faz dela, segundo o pesquisador Jean-Marie Schaefer, uma imagem precária. Para ele, a imagem fotográfica como instituição de museu oscila sempre entre o documento e o monumento e toda imagem fotográfica é, a um só tempo, signo informacional (índice icônico) e obra de arte (boa ou má), ou seja, é, simultaneamente, o registro do “real” e sua figuração<sup>65</sup>. Valho-me aqui do exemplo de Eugène Atget, para ilustrar esta afirmação de Schaefer, neste momento. As fotografias de Atget, além de terem se transformado em documentos que ilustram a Paris do começo de século, através da forma como ele as captou, através de sua maneira de retratar o mundo à sua volta, tornaram-se precursoras de um movimento artístico de dimensão internacional:

Eugène Atget fue “descubierto” de la misma manera por los surrealistas, y, sobre todo, por Berenice Abbott en 1926. Berenice Abbott era entonces ayudante de Man Ray en París, y esse año se publicaron cuatro fotografías de Atget en *La Révolution Surréaliste* (órgano oficial de esse movimiento). Atget iba por los estudios de París mostrando sus fotografías, y se le consideraba un “primitivo”, una especie de Aduanero Rousseau de la calle. Sus vistas de París, incomparablemente

<sup>64</sup> Barthes, Roland. *A Câmara Clara* (Coleção Arte e Comunicação), Edições 70, Lisboa, 1989, p.57

<sup>65</sup> Schaeffer, Jean-Marie. *A imagem precária – Sobre o dispositivo fotográfico*, ed. Papyrus (Coleção Campo Imagético), Campinas, 1996, pp. 90 e 142.

impresionantes y obsesivas, varias de las cuales se usaron para la producción de tarjetas postales, fueron tomadas entre 1898 y 1915, y son más de ochocientas. Se las compraron, entre otros, Picasso, Braque, Derain, Utrillo, Duchamp, Man Ray y Dalí. Algunas de ellas se supone que fueron usadas para cuadros, según Arthur D. Trottenberg (véase su introducción a *A Vision of Paris* [Nueva Uork, 1963]).<sup>66</sup>

Poder-se-ia dizer de Atget que ele não considerava suas imagens como obras de arte porque, simplesmente, se desfazia delas, vendendo-as para pintores que poderiam utilizá-las como um recurso a mais na composição de sua obra? Não se sabe. Entretanto, mais do que meros documentos ou registros de Paris, suas fotografias continham toda uma ideologia que marcou de forma única cada uma de suas composições e ainda serviu de inspiração, segundo Benjamin, para um movimento que começa a tomar forma quando sua morte é próxima ou já acontecera.

A fotografia, de um modo geral, é uma imagem aberta<sup>67</sup>. É sempre uma surpresa até para o próprio fotógrafo. Além de ser uma composição ultra-rápida em que luz e motivo se reúnem de forma automática no campo de visão do fotógrafo, existe um intervalo de tempo (o mínimo costuma ser uma hora, aproximadamente e o máximo até que os fungos atinjam o negativo sensibilizado e isso pode durar alguns anos) entre a captação pelo olho-registro no negativo e sua revelação em papel que permitem que a imagem fotográfica ganhe certa autonomia até mesmo para quem lhe deu uma segunda vida – considerando que nenhuma imagem de entes animados e inanimados permaneça inerte ou estática por muito tempo, desvanecendo-se graças a fatores como luminosidade (a menos que o objeto esteja num estúdio, ou coisa parecida, sendo iluminado artificialmente) e enquadramento (um objeto, mesmo fixo ou fixado em algum lugar nunca será enquadrado de maneira idêntica, a menos que se utilize um tripé e que objeto e tripé permaneçam no mesmíssimo lugar sempre que o primeiro for fotografado) serem condicionantes básicos na conformação ou composição da fotografia, já que ela é perspectiva e é luz. A mínima alteração num desses dois fatores já faz uma imagem se diferenciar da outra, independentemente do grau dessa diferenciação. Assim, a segunda vida de determinada imagem depende do registro fotográfico, do autor do registro. Registro que garante sua eternidade e que, ao mesmo tempo, é seu atestado de óbito.

Este intervalo de tempo, acima descrito, constitui-se no distanciamento do fotógrafo do resultado de sua ação: a imagem já impressa no papel. Um pintor, escultor e mesmo o arquiteto (que planeja sua obra, mas não a executa) imaginam imagens, reproduzem-nas manualmente, inserem nelas informações, desprezam outras etc., criam panoramas, compõem, enfim, suas imagens-quadros fechadas, inventadas, cada coisa no seu devido lugar, no lugar escolhido pelo

---

<sup>66</sup> Scharf, Aaron. *Arte y Fotografía*, Alianza Editorial (Alianza Forma), Madrid, 1994, p. 394.

<sup>67</sup> Este conceito deve ser aprofundado em outro trabalho.

artista e, muitas vezes, alterado, apagado, cores primárias, cores secundárias, paulatinamente, gradativamente. São tratados icônicos fechados, sem uma única brecha que permita uma leitura transviada. Uma expressão imbecil, inteligente, reticente são determinadas pelo pincel do pintor que as planejou, de acordo com seus anseios ou com os anseios de seu cliente. O fator acaso não tem lugar na pintura, escultura ou arquitetura, que são obras únicas, partem de uma idéia e visam um único objeto, que, uma vez terminado, não pode ser alterado. A fotografia, mesmo encomendada, planejada, é suscetível de variações, brechas e ambigüidades em sua composição.

O texto de Walter Benjamin, “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”<sup>68</sup>, confronta o cinema com a arte grega, ao refletir sobre as transformações ocorridas com a arte em virtude do advento dos meios de reprodutibilidade técnica. Nesta confrontação, ele opõe à arte moderna o valor de eternidade da arte grega:

Os gregos só conheciam dois processos técnicos para a reprodução de obras de arte: o molde e a cunhagem. As moedas e terracotas eram as únicas obras de arte por eles fabricadas em massa. Todas as demais eram únicas e tecnicamente irreprodutíveis. Por isso, precisavam ser únicas e construídas para a eternidade. Os gregos foram obrigados, pelo estágio de sua técnica, a produzir valores eternos.<sup>69</sup>

Quanto ao cinema, representante magno da arte moderna da era da reprodutibilidade, pois só é concebível enquanto reproduzível, ele vai apontar uma característica que irei, aqui, aplicar à fotografia, enquanto objeto artístico. Vejamos o que ele diz:

O filme é uma forma cujo caráter artístico é em grande parte determinado por sua reprodutibilidade. Seria ocioso confrontar essa forma, em todas as suas particularidades, com a arte grega. Mas num ponto preciso esse confronto é possível. Com o cinema, a obra de arte adquiriu um atributo decisivo, que os gregos ou não aceitariam ou considerariam o menos essencial de todos: a perfectibilidade.<sup>70</sup>

Essa perfectibilidade à qual Benjamin se refere diz respeito às várias tomadas de uma mesma cena que são feitas para que delas, se extraia a mais perfeita do ponto de vista técnico, para que o resultado final da *montagem* seja o mais perfeito possível.

Quero esclarecer aqui, sem aprofundar esta discussão sobre a distinção entre a fotografia com todas as novas formas de representação figurativa do real e as artes tradicionais, que, quando falo da fotografia, não quero abranger todas as formas de manifestações artísticas que se utilizam da fotografia como um recurso que vai ser utilizado numa obra híbrida, que se utiliza de vários elementos para compor seu discurso estético.

---

<sup>68</sup> Benjamin, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”[primeira versão-1935/36], in in *Obras Escolhidas*, Brasiliense, São Paulo, 1985, 165-196.

<sup>69</sup> *Op. Cit.*, p.175

Para melhor entender a diferença entre a fotografia como objeto artístico e a fotografia como recurso estilístico, consideremos, como exemplo, três conclusões a que chegou o especialista em cinema, vídeo e fotografia, Philippe Dubois, ao tentar responder à questão “ A Arte é (tornou-se) fotográfica?”<sup>71</sup>, quando ele compara a própria fotografia com uma escultura:

A foto não está mais em busca da pintura. É a arte contemporânea inteira que se torna fotográfica, no sentido fundamentalista do termo.(...) a imagem fotográfica em si mesma só tem sentido encenada num espaço e num tempo determinado, ou seja, *integrada num dispositivo que a ultrapassa e lhe proporciona sua eficácia*.(...)trata-se de considerar a foto aqui não apenas como uma imagem, mas também (e às vezes sobretudo) como um objeto, uma realidade física que pode ser tridimensional, que tem consistência, densidade, matéria, volume. Em suma, que pode ser encarada igualmente como uma escultura.<sup>72</sup> [grifos meus]

O autor considera aí a instalação que permite que a fotografia seja vista de um modo específico e que é um fator importante no sentido que o fotógrafo-artista deseja que atribuam à sua obra, ou melhor, no sentido que ele quer inserir nela. Desde uma mostra fotográfica numa galeria à disposição de fotografias em álbuns, ou rasgadas e distorcidas, a fotografia será revestida de significados, neste caso, que ultrapassarão seu próprio valor ontológico como registro do real.

Este tipo de uso da fotografia como um meio e não um fim em si mesma, despojando o interesse pela imagem que ela representa e dificultando seu reconhecimento e que pretende mais criticá-la ou ultrapassá-la do que usá-la como um meio de representação que já foi assimilado e que tem sua inserção e seu reconhecimento em todos os setores sociais, realmente pode ser chamado de escultura ou instalação fotográfica, mas jamais de fotografia, como o fazem os cadernos culturais de todos os periódicos que conheço.

Se engaiolo uma escultura para expô-la, ela não será mais vista como uma escultura, mas como uma instalação, pois o ato de engaiolá-la tem um valor semântico que lhe ultrapassa. Ver fotografias em álbuns na casa de parentes e amigos é totalmente diferente de ver fotografias dispostas em álbuns num museu, pois seu valor semântico não é mais o da imagem fotográfica simplesmente. Acrescentam-lhes uma outra carga simbólica, na qual o sentido de tais imagens está no fato delas estarem reunidas numa certa seqüência dentro de um álbum (que pode lembrar os velhos álbuns de fotos de família ou um *book* ou um caderno com recortes de jornais com certas imagens fotográficas). Certamente o que estará sendo exposto de forma ‘artística’ é o

---

<sup>70</sup> Benjamin, *op.cit.* p.68, p. 175

<sup>71</sup> Dubois, Philippe. *O Ato Fotográfico e Outros Ensaio*s, editora Papyrus (Coleção Ofício de Arte e Forma), Campinas-SP, 1994.

<sup>72</sup> *Op. Cit.*, pp. 291; 292.

valor daquelas imagens, enquanto documentos específicos e o tipo de instalação do qual elas farão parte é que lhes dará este sentido que se quer expressar. Normalmente, nesses casos de instalação e nos de distorção da fotografia, as imagens usadas são de autores desconhecidos.

Assim sendo, voltando à discussão sobre a diferença entre a fotografia e as artes tradicionais, e retomando a característica atribuída ao cinema em oposição aos *valores eternos* da arte grega, ou seja, a *perfectibilidade*, o poder de escolha que o diretor de cinema tem para eleger a mais representativa das cenas entre as tomadas realizadas, notamos que, também na fotografia, ele está presente. Isso nos remete a algo que Benjamin chamou de inconsciente ótico da fotografia, que é sua capacidade de registrar coisas despercebidas pelo olho humano. Uma dessas coisas pode ser o estado de espírito de alguém que está sendo fotografado e que só será percebido olhando atentamente as fotografias tiradas em seqüência, ao acaso ou propositalmente.

As novas artes visuais – fotografia, cinema e vídeo – são cheias de rupturas com o autor. Uma dessas rupturas se deve às interferências de terceiros a que são necessariamente submetidas para finalizarem-se. No caso da fotografia, a menos que o fotógrafo resolva abarcar todo o processo de realização da imagem fotográfica, desde a elaboração do tema, montagem da imagem a ser registrada e revelação do material, mais o acabamento técnico, outros profissionais participarão da realização, ou melhor, da concretização da imagem fotográfica. E, normalmente, é o que acontece. A grande maioria dos fotógrafos delega o trabalho de revelação e acabamento das imagens a técnicos e especialistas em laboratório fotográfico. A outra ruptura é a ruptura temporal, já descrita no começo deste capítulo e que se caracteriza pelo distanciamento ou intervalo de tempo que existe entre a captação da imagem e seu registro em papel ou sua realização material.

Além do distanciamento entre o ato de captar a imagem e sua realização, o que a torna uma surpresa para o fotógrafo, este também nem sempre tem tempo para se familiarizar com seu referente como imagem ou com a imagem que ele está captando. Seu trabalho é notá-la e registrá-la da melhor maneira que puder fazer com as ferramentas de que disporá no momento, e esta familiaridade ainda é mais difícil quando se trata de instantâneos, de fotos de acontecimentos e imagens inesperadas. O fotógrafo olha seu referente já distanciado dele, pois seu olhar é intermediado pela objetiva, ou melhor, restrito a um olhar “perspectivo”. E seus instantâneos são captados com a luz e o fundo que ele não planejou – o que torna a foto ainda mais surpreendente. Ademais, devido à rapidez com que capta as imagens, a fotografia ainda revelará em sua “profundidade de campo”(que é tudo aquilo que não é o objeto principal focado) elementos não-vistos pelo fotógrafo ou vistos e não-notados e que podem dar uma outra importância à fotografia até para o próprio fotógrafo.

Uma outra característica das novas artes visuais, com exceção da computação gráfica, é o fato de haver uma dependência direta do referente para se concretizarem. Esta dependência, no caso da fotografia, confunde e torna ainda mais ambígua a questão da “criação” e do autor, dando, conseqüentemente, mais força à imagem fotográfica em si e ao tipo de registro mecânico que ela faz, do que ao seu valor como uma criação artística. Para Barthes, esta ambigüidade gerada pela fotografia deve-se, principalmente, a uma “perturbação de propriedade”:

O direito disse-o a seu modo: a quem pertence a fotografia? Ao sujeito (fotografado)? Ao fotógrafo? A própria paisagem não é apenas uma espécie de empréstimo feito pelo proprietário do terreno? Inúmeros processos, parece, exprimiram essa incerteza de uma sociedade para quem o ser estava baseado no ter.<sup>73</sup>

Sendo assim, não poderíamos atribuir esta mesma discussão à pintura, caricatura ou a qualquer técnica de representação do real? Um modelo pictórico não poderia também requerer certos direitos de propriedade sobre o uso de sua imagem pelo pintor? Possivelmente não, porque é o caráter documental da fotografia que se sobrepõe a qualquer classificação que se faça dos seus usos e funções. A imagem fotográfica de uma pessoa, por exemplo, sempre será vista como um documento que pode ser usado contra ela ou em seu proveito. A fotografia de uma pessoa é sempre uma parte inalienável dela, pois impõe a existência de seu referente, o que nenhum retrato pintado ou esculpido poderia fazer, mesmo supondo que ele parecesse muito verdadeiro.

Concluindo, a dependência do referente (que assegura à fotografia e nela imprime um caráter documental, tornando-a um atestado de presença desse referente), o distanciamento temporal entre captação e realização da imagem, e a interferência de terceiros na realização da imagem são os fatores determinantes da autonomia da imagem fotográfica. Isto permite que ela exista e até sobreviva independente de seu autor. E, somando a estes fatores que determinam a autonomia da imagem fotográfica ao caráter acidental ou casual de muitas fotografias, característica de muitos instantâneos, podemos afirmar que esta autonomia determina a precariedade da imagem fotográfica como obra de arte, pois como bem colocou Jean-Marie Schaeffer a respeito da fotografia:

Existe uma dissociação entre a avaliação das qualidades de uma imagem individual e a noção de “obra” quanto a um talento regular: podemos ter uma obra de arte sem obra e sem mestre de obra.<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> Barthes. *Op. Cit.* p.67, p. 28

<sup>74</sup> Schaeffer. *Op. Cit.* p.67, p. 144.

Indo mais longe e se se quiser adotar uma conclusão a respeito do que foi agora discutido, é só retomar Barthes e transcrever algumas de suas elucubrações sobre a fotografia:

A foto não é uma cópia do real, mas uma emanção do real passado: uma magia, não uma arte.<sup>75</sup> (...) o Particular absoluto, a Contingência soberana, impenetrável e quase animal<sup>76</sup>; (...) o inclassificável, porque não há qualquer razão para marcar esta ou aquela das suas ocorrências<sup>77</sup>; (...) arte pouco segura, tal como o seria uma ciência dos corpos desejáveis ou detestáveis<sup>78</sup>.

Apesar de todas as conclusões tiradas a respeito desta autonomia, que determina a precariedade da imagem fotográfica, ela tem, hoje, o mesmo respeito e espaço que outras formas de manifestações artísticas. E sua singularidade está também no fato dela, contendo ou não um discurso, possuindo um tratamento técnico e estético admiráveis ou estando avariada ou sub-exposta, sendo resultado do disparo de um imbecil ou de um artista intelectual, ser sempre um objeto de museu: digna de ser vista, admirada, estudada e, ironicamente, copiada. A fotografia está tanto para uma manifestação artística, quanto para um registro documental ou um achado arqueológico. É nisso que Schaeffer diz residir sua precariedade como obra de arte e é nisso que reside sua sedução, seu intrigante fascínio – nesta capacidade de ser tantas coisas sendo apenas uma ‘fotografia’.

## ***A “AURA” NA FOTOGRAFIA***

A seguir, tentar-se-á compreender, com mais apuro, o que determina que certas fotografias sejam consideradas obras de arte e certos fotógrafos, artistas. Para isso, retomaremos o famoso conceito de *aura* do filósofo Walter Benjamin e examinaremos sua aplicação na fotografia, visto que, com o surgimento dos meios de registro e reprodução em série de imagens, Benjamin asseverou que o estado “aurático” da obra de arte fora abalado<sup>79</sup>.

Entretanto, que estado aurático seria este, específico das obras de arte? Seu abalo implica a destruição ou o fim da arte, ou indica apenas que houve uma transformação radical na forma de concepção e de percepção do objeto artístico depois do surgimento de seus meios de reprodutibilidade técnica? E este novo objeto artístico, seria ele desprovido de *aura*?

---

<sup>75</sup> Barthes. *Op. Cit.* p.67, p. 132

<sup>76</sup> *Op. Cit.* p.17

<sup>77</sup> *Op. Cit.* pp.19, 20

<sup>78</sup> *Op. Cit.* p. 34

Se considerarmos a definição de Benjamin para aura, certamente as novas formas de arte decretaram seu fim. Para outros autores, a aura continua existindo, porém, com uma nova concepção. Jacques Aumont discute a especificidade deste tema no texto “A imagem aurática”, no seu livro *A Imagem*<sup>80</sup>. Primeiro, ele tenta responder o que vem a ser uma obra de arte, discutindo questões ligadas à estética, ao tratamento do belo e do sublime, e às diversas ideologias presentes nas diferentes manifestações artísticas que caracterizam determinados períodos e sociedades específicas. Segundo Aumont, a arte responde a uma necessidade das sociedades, inicialmente ligada à necessidade religiosa, ao sagrado, sempre vinculada a um desejo de “superar” a condição humana, de chegar a uma experiência e a um conhecimento de ordem transcendental. A aura, então, adviria desta exaltação que implica todo objeto tomado como artístico e que é dotado de um valor especial que confere às suas produções uma natureza fora do comum, um prestígio particular: uma aura.

O ícone bizantino tinha uma aura sobrenatural, decorrente de sua função religiosa; um quadro clássico, suponhamos um Poussin, tinha uma aura ligada à superioridade reconhecida do pintor, a seu talento (mais tarde, falar-se-á de gênio); a aura da peça exposta hoje em uma galeria ou em um museu resulta sobretudo da própria exposição que a consagra como obra de arte (ao conferir-lhe ao mesmo tempo valor comercial, do qual a arte se tornou inseparável).<sup>81</sup>

Para Aumont, o estado aurático da obra de arte não se deve apenas ao seu valor enquanto ícone sagrado, mas a qualquer mérito que a obra de arte ou seu autor tenham, a ponto de serem expostos e considerados artísticos. Ele considera as leituras da tese de Benjamin muito “unilaterais”. Segundo Aumont, elas esquecem que, por um lado, a arte da época da reprodução em massa encontrou outros valores auráticos (que se podem sempre contestar, é claro: é uma questão de gosto) e, por outro, que a noção de aura não deve ser compreendida de forma muito duradoura:

O que valeu para Michelangelo e Rembrandt a admiração de seus contemporâneos certamente não é o que fundamenta sua glória presente – e obras que vemos como especialmente dotadas de aura, como as de Vermeer ou de Georges de La Tour, foram em sua época vistas como relativamente banais. A arte em geral só tem sentido se estivermos preparados para aceitar o valor aurático das obras de arte – mas a natureza dessa aura e as obras em que será reconhecida não pararam de mudar desde que existe arte. Nossa época associou a aura artística tanto à instituição (à assinatura), quanto ao caráter “historicamente importante” das obras do passado; não há dúvida de que essa dupla definição pode ser mudada no futuro. Em todo caso não vale nem mais nem menos do que as concepções que a precederam.<sup>82</sup>

---

<sup>79</sup> Benjamin. *Op. Cit.* p. 69, pp. 165-196.

<sup>80</sup> Aumont, Jacques. *A Imagem*, Papirus Editora [Coleção Ofício de Arte e Forma], Campinas-SP, 1993, p.297

<sup>81</sup> *Ibid*, p. 300

<sup>82</sup> Aumont. *Op. Cit.* p.73, pp. 301/302

Parece que a modernidade trouxe um novo mito para a estética debulhar em lugar do ‘belo’: a aura. Enquanto as discussões se travam em torno da existência ou não de novas formas de culto, tentaremos nesta dissertação, modestamente, melhor entender o significado de aura na obra de Benjamin, para certificarmos-nos se cabe aplicá-la aos objetos de nossa reflexão e nos aproveitaremos de suas conclusões sobre as diferenças entre as imagens do passado e as imagens modernas (neste trabalho, a palavra imagem significa imagem feita pelo homem ou uma vista que foi recriada ou reproduzida<sup>83</sup>) e dos conceitos gerados em consequência disso. Tomemos, assim, sua própria definição:

O que é aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja.<sup>84</sup>

Para Benjamin, a partir do momento em que o homem capta, através da mediação da máquina fotográfica (ou outro meio de reprodutibilidade técnica, como o cinema) esta ‘aparição’ que deveria ser *única*, reproduzindo-a em série, e aproximando-a das massas, tirando-a de seu contexto, ele destrói a unicidade da obra de arte, que é a sua inserção no contexto da tradição. Esta se refere a todas as alterações sofridas pela obra desde sua origem e às suas relações de propriedade, que são o testemunho de sua história. E, apesar da variância desses fatores, dos diversos significados e valores atribuídos a determinada obra, de acordo com seu uso, trata-se de uma única peça, um ícone sagrado e consagrado por esta unicidade. Seu valor de culto, donde sua aura, se devem a essas características, e baseiam-se, unicamente, na relação com o objeto e não com a sua reprodução.

A unicidade da obra de arte é idêntica à sua inserção no contexto da tradição. Sem dúvida, essa tradição é algo de muito vivo, de extraordinariamente variável. Uma antiga estátua de Vênus, por exemplo, estava inscrita numa certa tradição entre os gregos, que faziam dela um objeto de culto, e em outra tradição na Idade Média, quando os doutores da Igreja viam nela um ídolo malfazejo. O que era comum às duas tradições, contudo, era a unicidade da obra ou, em outras palavras, sua aura.<sup>85</sup>

Benjamin remonta-se aos primórdios da história da arte para discorrer sobre o processo revolucionário que houve nas formas de concepção e percepção de uma obra de arte, estabelecendo como um limítrofe marcante desta metamorfose o surgimento da fotografia. Ele confronta dois valores essenciais existentes na obra de arte – o valor de culto e o valor de exposição – e diz que, à medida que este crescia, o valor de culto foi se reduzindo até que a obra de arte tornou-se, em sua essência, reproduzível e desprovida de aura. É importante esclarecer

---

<sup>83</sup> Aproprio-me aqui da definição dada por John Berger para Imagem em seu livro: *Modos de Ver*, Edições 70 [Coleção Arte e comunicação], Lisboa – Portugal, 1972, p.13

<sup>84</sup> Benjamin. *Op.Cit.* p. 69, p. 170

<sup>85</sup> Benjamin. *Op.Cit.* p. 69, p. 171

que a perda de aura da obra de arte, para Benjamin, não era encarada como um fator desmerecedor ou depreciativo desta. Em sua “Pequena História da Fotografia”<sup>86</sup>, ele chega a demonstrar um certo desejo de que a obra de arte seja liberada de sua aura, quando confronta o trabalho do fotógrafo Atget, fotografias desprovidas da atmosfera humana, com os antigos retratos, que ele afirma serem a última trincheira, “o refúgio derradeiro do valor de culto...o culto da saudade, consagrada aos amores ausentes ou defuntos”. Para Benjamin, é nesses retratos que a aura acena pela última vez “na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos”. Mas, vejamos o que ele diz sobre o fim do valor de culto:

...as fotos parisienses de Atget são as precursoras da fotografia surrealista, a vanguarda do único destacamento verdadeiramente expressivo que o surrealismo conseguiu pôr em marcha. Foi o primeiro a desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional, especializada em retratos, durante a época da decadência. Ele saneia essa atmosfera, purifica-a: começa a libertar o objeto da sua aura, nisso consistindo o mérito mais incontestável da moderna escola fotográfica. (...) Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto de tão perto quanto possível, na imagem, ou melhor, na sua reprodução. (...) Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar o “semelhante” no mundo é tão aguda que, graças à reprodução, ela consegue captá-lo até no fenômeno único.”<sup>87</sup>

Benjamin não era nostálgico em relação ao que estava sendo modificado, porém apontava os perigos da nova arte e as conseqüências que ela trouxera para a relação arte-sociedade. Uma delas foi o surgimento da ‘teologia negativa da arte’ que não rejeita apenas toda função social (uma preocupação presente nos dois textos de Benjamin ora utilizados) com o discurso da ‘arte pura’ ou ‘doutrina da arte pela arte’, mas também qualquer determinação objetiva. Uma de suas críticas é em relação à fotografia que cedeu à moda e na sua divisa ‘o mundo é belo’, considerou como criatividade qualquer composição que se liberasse de contextos políticos e científicos, além de interesses fisionômicos. Em oposição a esta fotografia criadora, está a fotografia construtiva, que visa a experimentação e o aprendizado:

Na fotografia, ser criador é ceder à moda. Sua divisa é: “o mundo é belo”. Nela se desmascara a atitude de uma fotografia capaz de realizar infinitas montagens com uma lata de conservas, mas incapaz de compreender um único dos contextos humanos em que ela aparece. Essa fotografia está mais a serviço do valor de venda de suas criações, por mais oníricas que sejam, que a serviço do conhecimento. Mas, se a verdadeira face dessa “criatividade” fotográfica é o reclame ou a associação, sua contrapartida legítima é o desmascaramento ou a construção. Com efeito, diz Brecht, a situação “se complica pelo fato de que menos que nunca a simples reprodução da realidade consegue dizer algo sobre a realidade...”<sup>88</sup>

---

<sup>86</sup> Benjamin, Walter. “Pequena história da fotografia” in *Magia e técnica, arte e política – Ensaios sobre Literatura e história da Cultura*(coleção Obras Escolhidas, vol. 1), Editora Brasiliense, São Paulo, 1987, p. 104

<sup>87</sup> *Op.cit.*, p. 101

<sup>88</sup> *Op.cit.*, pp. 105/106

Uma outra preocupação de Benjamin é que, com a transferência da responsabilidade da criação da mão para o olho, ou melhor, para uma máquina, a arte passa a ser utilizada a serviço do capital; principalmente porque ela vai passar a ser um fenômeno de massas. Destrói-se o mito e cria-se um monstro a serviço do capitalismo, do fascismo e do nazismo. A arte aurática que representava o homem e seu meio se emancipou; se antes ela se fundia inteiramente com o ritual, hoje ela se funde inteiramente com o capital. A arte que representava o sagrado, hoje serve para desmistificá-lo; a magia vira técnica; as imagens de sonho são agora imagens de objetos ou vistas microscópicas ou simples ampliações de fragmentos de realidade. No mundo desvendado pela ciência, os mitos se humanizaram e se tornaram estrelas de cinema, modelos fotográficos; e o capital fomenta esses mitos para que eles continuem vendendo potes e mais potes de margarinas. A práxis da arte da era da reprodutibilidade deixa de fundar-se no ritual e passa a fundar-se na política. De qualquer forma, ela continua mediando uma relação de poder, ou melhor, de manipulação, que sai da esfera religiosa para a política, seja através das novas imagens, seja através dos novos motivos, que ainda mantêm o mistério em torno da obra de arte clássica – substitui-se o verdadeiro significado das imagens pelo seu valor de mercado, mistifica-se a obra e omite-se seu valor histórico:

A arte do passado já não existe como existiu outrora. A sua autoridade perdeu-se. Surgiu, em seu lugar, uma linguagem de imagens. O que importa agora é saber quem usa essa linguagem e com que fim. Esta questão prende-se com outras, com os direitos de autor de reproduções, com a propriedade dos jornais e das edições de arte, com toda a orientação geral das galerias de arte e dos museus. Tal como são normalmente apresentadas, estas questões parecem estritamente profissionais. Uma das ambições deste ensaio foi mostrar que o que está em jogo é algo bastante mais vasto. Um povo ou uma classe que é segregada do seu próprio passado é menos livre de escolher e agir como povo ou como classe que outros que hajam conseguido situar-se a si próprios na história. É esta a razão – e a única razão – pela qual toda a arte do passado se tornou agora uma questão política.<sup>89</sup>

A história da arte, para Benjamin, é a história da relação entre seus dois valores: o de culto e o de exposição. Ele vai dizer que, “estudando as transformações contemporâneas da faculdade perceptiva (ou modo de ver) segundo a ótica do declínio da aura, as causas dessas transformações se tornariam inteligíveis”. Embora não se aprofunde na questão que concerne à história da percepção, ele diz que ela é composta por condicionamentos naturais e históricos e, em suas conclusões, ele irá se referir a dois tipos de recepções da obra de arte moderna: a ótica e a tátil. A primeira, ele identifica com o espectador conhecedor, que tem uma atitude de recolhimento e que mergulha na obra de arte ao contemplá-la. A recepção tátil, ele identifica com a atitude das massas que procuram na arte a distração. A arte para as massas seria objeto de diversão e, para o conhecedor, de devoção. Tentarei aprofundar mais essa questão da recepção

---

<sup>89</sup> Berger. *Op.Cit.* p.74, p. 37

ou faculdade de percepção no capítulo referente ao Retrato Fotográfico, no item sobre o Espectador.

Concluindo este capítulo, verificamos que a existência da obra de arte não depende do que Benjamin chamou de “estado aurático”, pois este foi totalmente abalado com as transformações sofridas pela arte, sua tradição, e os conceitos que lhe eram intrínsecos. E seu abalo foi o denominador da inversão de valores que se seguiu, quando a arte perde o valor de culto e passa a ter um valor de exposição que por si só, às vezes, justifica um objeto como sendo artístico, nem que este objeto seja um monte de formigas devorando torrões de açúcar.

A obra de arte que de imagem tornou-se reprodução, segundo Benjamin; que de única passou a ser seriada; que, em alguns casos, deixou de ser uma criação individual; que deixou de ter uma dimensão religiosa para fundar-se na política; que encaixa-se em qualquer contexto, contemplada na televisão, telas de cinema, computadores, revistas e jornais, esta obra de arte ainda insiste e persiste, embora seus valores tenham se transformado. E é no atual estado da arte que a fotografia vem se encaixar como uma manifestação artística, seja ela simplesmente criativa, na moda, ou construtiva, como categorizou bem Walter Benjamin ao dividir assim a imagem fotográfica, considerando-a no primeiro caso um objeto de arte com mera função estética e desprovida de qualquer ética ou preocupação social e, no segundo, engajada e com preocupações sociais.

Tentarei agora tratar, com mais especificidade, do objeto, no qual Benjamin identificou o que sobrou ou o que resistiu do estado aurático: o retrato humano. E, indo mais além, tratarei também de um outro tipo de imagem que, além de possuir esta aura, ainda é destituída de qualquer valor de exposição e que, embora reproduzível, a intenção de quem a fez é torná-la única e desconhecida de todos. Tal qual um verdadeiro ícone religioso, encoberto e protegido, sendo exibido apenas para um único expectador ou para um público muitíssimo restrito: o retrato do nu.

---

## O RETRATO FOTOGRÁFICO

*Ver-se a si mesmo (e não em um espelho): na escala da História, esse ato é recente(...)É curioso que não se tenha pensado no distúrbio (de civilização) que esse ato novo traz.<sup>90</sup>*

### **RETRATO SOCIAL**

Pintar retratos era a principal, senão a única, atividade lucrativa da maior parte dos pintores do século XIX e a possibilidade ou o advento de uma máquina capaz de registrar imagens com perfeição provocou reações muitas vezes extremadas entre eles, respaldadas pelos periódicos de então, que não se poupavam sequer de atacar o Governo Francês, acusado de estimular, em vez de gênios, máquinas, ao apoiar as pesquisas realizadas em prol da máquina fotográfica.

Entretanto, nenhum protesto foi capaz de impedir a rápida evolução desta técnica de representação do real (parodiando Pierre Lévy, quando afirma que o computador como a máquina de escrever e como a escrita, pertence à mesma categoria das tecnologias da inteligência, e assim também a pintura e a fotografia seriam tecnologias de representação) e sua rápida assimilação e apropriação por artistas ilustres que marcaram época, como Ingres, Delacroix e Coubert, que fizeram uso da fotografia para aperfeiçoar suas criações e que reconheciam em certos fotógrafos, verdadeiros artistas<sup>91</sup>.

A revista francesa *Art-Union*, publicou, em 1841, um artigo sobre a superioridade do pintor retratista sobre a câmara fotográfica. A fotografia, segundo esta revista, carecia de encanto, da cor e das inumeráveis graças que o pintor sensato saberia distribuir em sua obra. Pouco tempo depois, a mesma revista, num artigo de 1846, elogiava os daguerreótipos coloridos de Claudet, classificando-os de “autênticas e indubitáveis obras de arte”.

Atualmente, se se refere a retratos, subtemde-se que são retratos fotográficos. Os pintores, gravuristas e caricaturistas passaram por um processo de ‘seleção natural’, no qual, apenas os que tiveram capacidade para assimilar a nova técnica superaram-se, permanecendo em seu ofício de retratistas. Hoje, eles compõem uma grande legião de fotógrafos que sobrevivem

---

<sup>90</sup> Barthes. *Op.Cit.* p.67

<sup>91</sup> No livro de Aaron Scharf, *Arte e fotografia* [Alianza Editorial, Madrid, 1994] o leitor poderá informar-se melhor e mais detalhadamente sobre este assunto e sobre as publicações da época.

registrando casamentos, aniversários, eventos culturais, políticos etc., e fazendo fotos para documento e moda.

O verbo retratar, no dicionário Aurélio, é descrito como o ato de “reproduzir a imagem de; espelhar, refletir”. Quando nos comunicamos ou nos apresentamos a alguém, embora todo o corpo se apresente e se expresse em sua totalidade, é em nossa cabeça que a maior parte dos canais receptores e emissores de mensagens se concentra – sejam eles nossos ouvidos, olhos e boca. Além de um perceptor de “informações” nem sempre as mais sutis – as olfativas. Enquanto nosso corpo está protegido dos instintos alheios, das intempéries e das sensações, nosso rosto é nosso cartão de visitas, está sempre exposto, é o “traje” que usamos em todas as ocasiões e situações sociais. O rosto é o que nos identifica em nossos documentos, é o que denuncia os infratores da lei em seus retratos falados, câmaras escondidas etc. E o resto do corpo é simplesmente um prolongamento da cabeça, seu complemento. Nenhum retrato é considerado retrato de alguém se seu rosto não fizer parte da composição.

Uma outra característica específica do retrato é a pose, a impostação planejada do corpo, do olhar. Um retrato é quase sempre uma fotografia encomendada pelo indivíduo retratado, quase sempre tem o consentimento do sujeito fotografado. O retrato clássico é a fotografia que nos vigia de um porta-retrato, que nos olha diretamente, que às vezes nos constrange, intimida, seduz. Em todos os casos, o retrato é o rosto, o resto é complemento.

Os retratos fotográficos, além de substituírem em larga escala os retratos pictóricos, possibilitaram às pessoas (devido ao barateamento do custo de realização de retratos fotográficos e à rapidez, instantaneidade e praticidade oferecida pelos novos equipamentos que são despejados freqüentemente no mercado) ampliar os objetivos, as funções de um retrato que, antes, era restrito a representações sociais.

Sérgio Miceli, em seu livro *Imagens Negociadas*<sup>92</sup> (um tratado sobre as motivações que levavam membros respeitáveis de certas classes sociais das décadas de 20 e 30 a encomendarem retratos pictóricos a artistas conhecidos), define o retrato como “o fruto de uma complexa negociação entre o artista e o retratado, ambos imersos nas circunstâncias em que se processou a fatura da obra, moldados pelas expectativas de cada agente quanto à sua imagem pública e institucional, quanto aos ganhos de toda ordem trazidos pelas diversas formas e registros de representação visual, enfim, quanto ao manejo dos sentidos que retratistas e retratados pretendem infundir, seja na própria obra, seja nos parâmetros de sua leitura e interpretação”.

---

<sup>92</sup> Miceli, Sérgio. *Imagens negociadas – retratos da elite brasileira (1920-40)*, Companhia das Letras, São Paulo, 1994, p.18

Hoje as pessoas procuram, através da fotografia, conhecer-se pelo olhar do outro e reconstruir-se ou reafirmar-se através desse mesmo olhar:

A fotografia é o advento do eu como outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade.<sup>93</sup>

Esta motivação tem levado muitos sujeitos que querem ser fotografados a submeterem-se ao olhar do fotógrafo com mais intimidade e respeito que aqueles que pretendem apenas “vender” uma imagem à sociedade.

O retrato fotográfico oferece um tipo de sedução luciferina. Ele promete a realização de desejos obscuros: ver-se por inteiro; descobrir o próprio corpo através de diferentes ângulos de visão; olhar-se de fora, como um outro nos olha; experimentar novas personalidades; ver-se em outras atitudes, gestos, roupas; certificar-se da própria imagem.

## ***RETRATO PROIBIDO***

A fotografia de um nu, com ou sem rosto (erótica, pornográfica, médica, policial, jornalística, artística etc., dependendo das circunstâncias em que se encontre a imagem de nu registrada ou das “informações laterais” que o espectador da imagem tenha dela) raramente é considerada um retrato.

O retrato é o espetáculo do rosto, do olhar. O nu rouba a cena do rosto. O nu é o escândalo, a infração, o que não deve ser mostrado e quando o é, é só o que se vê, ou melhor, é só o que se olha. Mas a fotografia de um nu que sou eu não é nada disso. É, pura e simplesmente, um retrato – o meu retrato, que me espreita em corpo e olhos –, ao qual posso atribuir alguma ou algumas das características há pouco citadas. É um retrato para mim, mas pode não ser para um segundo ou terceiro espectador. O retrato nu só é retrato para seu referente, modelo. Público, ele é um nu simplesmente ou absolutamente ou espetacularmente.

O nu é como uma fotografia de moda. É o inverso do retrato social. Neste, mesmo com maquiagem, seus referentes se apresentam como se comportam socialmente. Numa fotografia de moda, a desculpa de estar sendo pago(a) para tais poses mostra os modelos numa exibição de sensualidade e narcisismo que talvez fossem obscurecidos nos retratos sociais. O nu é a fotografia sem desculpas. É um corpo exposto, aberto, público. Não importa de quem seja ou o que denote. É um nu. É inadmissível socialmente.

---

<sup>93</sup> Barthes, Roland. *A Câmara Clara*, p. 25

Uma fotografia da (falecida) princesa Diana vestida é um retrato da princesa Diana. Uma fotografia da princesa Diana nua é um nu da princesa Diana. Um nu nunca é considerado um retrato, porque o retrato tem uma dimensão e uma pretensão sociais, tem um papel social do qual o nu é excluído, execrado. O indivíduo nu não é uma pessoa, não representa a pessoa, um papel social. O nu não faz parte da sociedade, da civilização. A civilização cobriu, proibiu e puniu a nudez. Não existe um retrato onde a pessoa representada esteja nua.

O retrato do nu compara-se a uma radiografia, no sentido em que Jean-Marie Schaeffer a compara com a fotografia: “O estatuto social da imagem radiográfica é, aliás, muito diferente daquele da imagem fotográfica. Isso pelo menos quando ela impregna seres vivos: ela é, então, perigosa e muitas vezes, proibida. É perigosa pois produz desordens moleculares e celulares: cada informação radiográfica é paga por um aumento da entropia do corpo impresso”<sup>94</sup>.

O retrato do nu seria, estabelecendo um paralelo com a citação de Schaeffer, uma radiografia do social e sua realização é paga por um aumento da entropia deste social, que pode ter dimensões diversas, dependendo de quem seja o corpo nu retratado e tornado público.

O nu é uma espécie singular de retrato desconsiderado retrato pela sociedade, pois é lá que o ser humano é representado em sua totalidade e sem o elemento material (suas roupas), que o separa de sua própria inteireza, integridade e do outro; que talvez o diferencie, ou melhor, o iguale aos outros de sua espécie.

Portanto, olhar fotografias de uma pessoa desnuda requer um cuidado tal qual o de espiar pelo buraco da fechadura. Cautela para que não haja ninguém por perto, pois, ao contrário das iluminadas telas cinematográficas - mais nítidas quanto mais escuro for o ambiente -, as fotografias não possuem luz própria e muitos observadores juntos significaria constrangimento coletivo, pois haveria, certamente, um choque de intenções, reações etc. Nenhuma presença se faz desejável (a menos que, no caso das fotografias, se esteja num museu ou galeria de arte a observar uma mostra de nus fotográficos, considerada artística).

A vantagem da fotografia sobre a fechadura é que a fotografia pode ser levada para qualquer lugar e a imagem ali fixada não se vestirá em dado momento nem abrirá a porta repentinamente, estragando o “espetáculo”, ou pior, flagrando o observador não convidado. E o ponto crucial e que nos interessa sobremaneira: a imagem de nu impressa na fotografia pode ser nossa própria imagem. E quando falamos de nossa própria imagem numa fotografia, estamos falando de um retrato.

O espetáculo que representa a fotografia é diferente do suspense narrativo em Barthes<sup>95</sup>, comparado ao *strip-tease* corporal, no qual há uma revelação progressiva: “toda a excitação se refugia na *esperança* de ver o sexo (sonho de colegial) ou de conhecer o fim da história (satisfação romanesca)”. Na fotografia de nu temos uma imagem imóvel, congelada, fixada em papel, registro de um outro espetáculo anterior (semelhante, este sim, ao suspense narrativo, já que houve de veras um *strip-tease*) que sabemos ter existido, mas não presenciamos. A fotografia não se desenrola, não se desenvolve nem se desdobra a não ser na imaginação. A fotografia é a própria intermitência, o lugar mais erótico do corpo, a camisa entreaberta, o espaço entre a luva e a manga. Por isso mesmo, a fotografia, independente do autor ou do referente, é, ela mesma pelo que representa: um desnudo sem o seu desnudar ou desnudando – o próprio fim da história – ou um desnudando em seu movimento infinito – o estado progressivo da revelação suspenso no tempo, do qual nunca se saberá seu fim – um espetáculo.

## **O RETRATO FOTOGRÁFICO E SEUS AUTORES**

### *O FOTÓGRAFO*

*O modelo só tem vida se o fotógrafo consegue registrar o seu ar. Se ele não sabe, seja por falta de talento ou de oportunidade, dar à alma transparente sua sombra clara, o sujeito morre para sempre*<sup>96</sup>.

Não vou aqui tratar por fotógrafo qualquer detentor de equipamento fotográfico ou qualquer profissional que tire proveito da realização de retratos. Tratarei, sim, do fotógrafo que tem uma relação de busca, de descoberta com o ato fotográfico e que trata as imagens à sua frente com o devido respeito que qualquer ente que esteja cedendo sua imagem para fins experimentais ou profissionais mereça. Especialmente se este ente for um ser humano. Um exemplo típico da responsabilidade de um fotógrafo ao fazer um retrato é a descrição que Richard Avedon faz de seu trabalho em estúdio:

Prefiro sempre trabalhar no estúdio. Que isola as pessoas do ambiente circundante. E faz delas, num certo sentido [...] um símbolo de si mesmas. Frequentemente sinto que as pessoas vêm até mim para ser fotografadas, do mesmo modo que iriam ao médico ou à cartomante – para saber como estão. Por isso dependem de mim. E tenho de atraí-las. Do contrário não há nada a fotografar. O

---

<sup>94</sup> Schaeffer. *Op. Cit.* p. 67, pg. 58

<sup>95</sup> Barthes, Roland. *O prazer do texto*, p. 16

<sup>96</sup> Barthes. *Op. Cit.* p.67, p. 159

esforço de concentração tem de partir de mim, e envolvê-las. Às vezes a força dessa concentração é tão intensa que não se ouve ruído algum no estúdio. O tempo pára. Gozamos então de uma breve, mas profunda intimidade. Mas que também é imerecida. Pois não tem passado... E quando a pessoa termina de posar – e o retrato fica pronto – nada mais resta a não ser a fotografia... a fotografia e uma espécie de mal-estar. O cliente vai embora... e é como se não o tivesse conhecido. Mal ouvi o que disse. Se o encontro uma semana mais tarde em algum lugar, pressinto que não me reconhecerá. Pois não vejo como possa ter estado presente ali. Pelo menos a parte de mim que estava... agora está na fotografia. E a fotografia para mim possui uma realidade que as pessoas não têm. É através da fotografia que as conheço. O que talvez esteja na natureza mesma da fotografia. Jamais me sinto realmente comprometido. Não preciso ter nenhum conhecimento verdadeiro. É tudo uma questão de identificação.<sup>97</sup>

Seria impróprio falar do papel do fotógrafo sem falar de minha experiência como retratista. Citei o testemunho de Richard Avedon porque há coisas em comum entre sua experiência descrita e o que eu experimentei, enquanto tive um estúdio fotográfico. Lembro-me de que, depois dos primeiros trabalhos que realizei profissionalmente, eu e alguns amigos chegamos à conclusão de que, em vez de retratista, eu deveria me considerar uma foto-terapeuta e meu estúdio, ao invés de estúdio, deveria ser designado como clínica de foto-terapia. Com a diferença de que o sujeito nunca sairia desenganado de minha clínica. A menos que eu tivesse esta intenção.

Talvez nenhum fotógrafo quisesse ser pedante abordando a questão do poder que lhe é outorgado por alguém que se deixa fotografar, não só pela confiança que esta pessoa lhe deposita ao doar-lhe sua imagem para que ele faça o que quiser dela no ato fotográfico, mas pela própria ignorância da pessoa sobre o que o fotógrafo está captando com a câmara.

Porém, assim como um profissional ligado à saúde, especialmente a mental, a falta de ética e o abuso de poder do profissional da câmara fotográfica pode causar danos tão marcantes ou irreparáveis quanto uma cirurgia mal-feita, uma análise mal sucedida. Na mesma proporção, em sentido inverso: a transparência, naturalidade, uma certa dose de amoralidade e o respeito e ternura com o modelo podem trazer benefícios para ele, o que, como afirmou Henrique Jesuino, um dos modelos entrevistados, com dez sessões de psicanálise talvez não se conseguisse.

Um curandeiro, médico e fotógrafo não podem revelar sua profissão sem incorrerem no risco de serem alvos de abordagens especulativas de seus interlocutores, sejam queixas ou dúvidas mais genéricas. Eu costumava fazer todos os tipos de fotografia que me pedissem e que estivessem à altura do equipamento que eu possuía. O corriqueiro eram *books* e fotos para divulgação de shows musicais e peças teatrais. Entretanto, mesmo nesses últimos, quem

---

<sup>97</sup> Sontag, Susan - *Ensaio sobre a Fotografia*, Editora Arbor (Coleção sobre fotografia), 1983, Rio de Janeiro, pp 179/180.

entrasse para ser fotografado, desejava ir além das imagens de grupo, desejava saber mais de si e ser visto com 'bons olhos'.

Durante a sessão, as pessoas se permitiam ser fotografadas de quaisquer ângulos, confiantes no fotógrafo e certas de que, quando ficassem prontas as fotografias, elas iriam gostar do resultado. Diferentemente de Richard Avedon, a intimidade que eu desenvolvia com meus modelos, durante os ensaios e o período preparatório deles, não morria depois de terminada a sessão. Onde quer que eu estivesse, se fosse reconhecida pelas pessoas que foram por mim fotografadas, era cumprimentada e tratada com muito carinho e respeito. E as pessoas mal viam a hora de se prestarem a novos ensaios fotográficos, como um reforço medicamentoso para manterem elevada sua auto-estima. Talvez justamente por "uma parte de mim estar na fotografia" e uma parte do modelo ter ficado em meu imaginário e em meus arquivos de fotografias, criamos um laço difícil de ser desfeito.

Durante o desenvolvimento do projeto desta dissertação, pude reencontrar algumas pessoas que haviam sido fotografadas por mim e que chegaram a realizar alguns nus fotográficos. Independente delas terem feito os nus, vou citar algumas passagens das entrevistas que ilustram todas essas asserções que fiz a respeito do poder do fotógrafo, da ignorância e vulnerabilidade do modelo em relação à câmara, da busca de uma visão reveladora que só o outro pode dar, enfim, da importância, para cada uma dessas pessoas, da sessão fotográfica à qual se prestaram e, conseqüentemente, da visão que tiveram de sua própria imagem dada pelo outro (neste caso, o fotógrafo) e de como a escolha e a relação com o fotógrafo escolhido foram primordiais para o resultado final, ou melhor, para o produto do ato fotográfico, que não é apenas a imagem fotográfica, mas a reação que ela desencadeará no seu próprio referente ou modelo. Também é importante notar como as pessoas comparam com uma experiência psicanalítica (este termo aparece em boa parte das entrevistas) as experiências vivenciadas de se deixarem fotografar de todas as formas, atingindo a nudez e a da visão que obtêm, no processo, de si mesmas.

Há muitas outras informações nessas entrevistas; algumas serão discutidas mais à frente, outras servirão para ilustrar a importância da visão de *si mesmo* propiciada pela fotografia na formação e estruturação do homem contemporâneo. De como a visão, como imagem, dada pelo outro é capaz de derrubar mitos e preconceitos engendrados no decorrer de uma vida a respeito de si próprio. O objetivo, neste momento, de expor estas entrevistas, estes depoimentos, é salientar a importância do papel do verdadeiro fotógrafo na realização de um retrato, especialmente se o retrato for um nu:

Entrevistada: DANIELA AUGUSTO  
Data de nascimento: 28/01/69  
Profissão: Dançarina Profissional

D- Adoro essas fotos. Foram as primeiras fotos que eu fiz nua. Ainda com pudores. Eu estou diante de muitas fotos que Isabela tirou de mim. Elas têm um significado muito forte, porque foi a primeira vez que eu me desnudei diante de uma câmara. E, numa fase de quebras, eu quebrei isso. Primeiro, o fato de eu ter sido fotografada - eu já não gostava muito, já foi uma coisa difícil.

*I- Eu gostaria que você explicasse como foi o processo de você fotografar nua. Como surgiu essa oportunidade?*

D- Eu fui chamada por acaso para fazer fotos com você porque uma outra Daniela desistiu. Era uma Semana Santa de 1992 e Osvaldo, um amigo nosso em comum, meu e de Daniela, foi convidado por você por ele ser dançarino e por ser uma figura interessante, bonita. Ai, ela não pôde ir com ele. Você queria um casal de dançarinos. Mas eu fui totalmente no escuro. Osvaldo me disse para levar algumas coisas. Foi algo que me pegou um pouco de surpresa.

*I- Vocês haviam pensado, no caminho, que tipos de fotos poderiam fazer?*

D- Não. Ele foi me mostrando o que iria levar. Havia uns filós. E, quando chegamos ao estúdio ainda restavam uns raios de sol. Você aproveitou para fazer umas fotos coloridas com luz natural. Minha relação com Osvaldo estava muito gostosa, na época, e eu fui muito com sua cara e você foi com a minha. Eu me senti muito à vontade. Eu sentia que dava a foto para você e que eu as estava vendo também.

*I- Você já tinha feito fotos em estúdio, antes?*

D- Nunca pintou oportunidade. Mas, eu já tinha pensado em fazer. Sempre curti, quando via filmes com isso.

*I- E o nu, você já pensara em fazer fotos nua?*

D- Não, nunca tinha pensado.

*I- Sua relação com seu corpo mudou depois de ter feito os nus?*

D- Sim, porque eu pude, então, ver o meu corpo fotografado. Vi que funciona, vi que é bonito. Tenho ainda alguns grilos. Acho minha bunda grande e outras coisas, mas bem menos do que antes de fazer as fotos. Muito menos. E o primeiro nu foi numa troca de luz que você fez. Enquanto eu esperava, você disse que eu estava linda e começou a fotografar. Eu fui deixando e nem percebi que estava nua. Depois disso, eu comecei a me sentir muito mais à vontade diante de uma câmara.

*I- Depois de ter feito as fotos, você saiu do estúdio com alguma preocupação?*

D- Não. Sai super-satisfeita.

*I- E ao ver as fotos ampliadas, qual foi a sua reação?*

D- Adorei. Eu não sabia o que você estava mirando ou focando. Às vezes, eu ficava horas numa posição, você mexia em minha cabeça, meu braço, direcionava meu olhar. E, quando eu fui ver as fotos, você tinha fotografado minha perna, o busto...e era meu corpo, uma parte do meu todo.

*I- Mudou sua forma de se ver?*

D- Sem dúvida. Eu comecei a achar-me mais sensual. Eu me surpreendi diante da capacidade de exprimir emoções de tristeza ou felicidade. Eu me achava mais risonha e apareci com um olhar triste nas fotos e eu achei bonito.

*I- E a relação com o outro mudou depois dessa experiência?*

D- Mudou. Mudou e eu gosto de mostrar minhas fotos. Mudou no meu corpo diante do outro e eu tento mostrar isso. Tento não, eu mostro, já que eu estou diferente. E gosto de mostrar minhas fotos.

*I- Você já tinha uma relação com seu corpo fora dos padrões comuns por ser dançarinha e fazer teatro. Teria sido por isso que você posou tão espontaneamente sem roupas?*

D- Não. Palco é palco e quem estava sendo fotografada em seu estúdio era Daniela e Daniela era fechada para fotografia porque meu pai nunca tirou uma foto minha e eu odiava fazer foto. Quem subia ao palco era uma personagem. Daniela tinha uma relação difícil com o corpo porque ela não tinha o corpo que a dança queria. Por ser bunduda, coxuda. Eu estava sempre brigando comigo, tendo que fazer regimes para emagrecer para uma apresentação, depois engordava de novo. Porque eu sempre fui descarada. Sempre fui gostosona mesmo! Adorava comer doce, tendo sempre que ouvir: "Você precisa emagrecer para cena". Então, eu achava que para fazer fotos eu teria de emagrecer também.

Entrevistada: LEILA AUGUSTO DA SILVA  
 Profissão: BANCÁRIA(Desenbanco)  
 Data de Nascimento: 29 DE ABRIL DE 1962

*I- Nós estamos aqui para um bate-papo sobre um ensaio fotográfico que fizemos em... Você sabe quando?*

L- Agosto de 92.

*I- Eu quero que você conte como chegou até meu estúdio e porque resolveu fazer aquelas fotos?*

L- Eu fiquei sabendo de você, através de minha irmã, que é amiga sua (*nos tornamos amigas depois que ela realizou algumas fotos comigo*). E fiquei com vontade de fazer também um ensaio porque minha irmã tinha feito, mas meio receiosa porque eu me achava uma 'merda' em fotos. Mas, eu resolvi que ia pegar uma profissional para desmistificar essa estória. Daí, um dia eu me dirigi ao estúdio, levei uma garrafinha de 'uísque' e tomei legal. Não sei como entrou, mas eu tomei para ver se relaxava. Relaxei! Tremi um pouquinho, mas relaxei porque Isabela é fantástica! Ela deixa você assim...completamente à vontade. Parece que vive fazendo isso o tempo inteiro. Parece que vive tirando foto de nus.

*I- Então, você já foi com a idéia de fazer o nu?*

L- Já fui com a idéia, realmente, de fazer o nu. Não sabia se ia conseguir... Eu acho que comentei sobre alguma coisa que queria fazer e não sabia se ia ter coragem. Aí, você falou: "Tem essa não! Vamos fazer!" Aí, eu fui relaxando, relaxando e ficou uma coisa íntima minha. E aí, você mandava eu fazer alguma coisa e eu fazia tudo e com intimidade mesmo, porque você deixa a gente muito à vontade mesmo. Completamente à vontade. E não foi uma dose de uísque que me fez relaxar não.

Entrevistada: MARIA CRISTINA FERREIRA ROCHA  
 Data de nascimento: 4 DE JUNHO DE 1969  
 Profissão: BACHAREL EM CIÊNCIAS CONTÁBEIS

*I- Olhando suas fotografias, conte por que você resolveu me procurar para fazer este ensaio.*

M- Eu fiquei sabendo que você estava tirando fotos, fazendo "books" e morando perto de mim, na época, na Barra. Então, eu resolvi fazer porque eu sempre quis tirar fotos. Fizemos o ensaio, acho que em 91, e eu adorei todas essas fotos.

*I- Você já pensava em fazer fotos nua?*

M- Não. Não propriamente nua. O nu foi uma coisa de momento. Não que eu tivesse alguma coisa contra, mas no momento eu não tinha condições pra fazer fotos nua. Queria fazer umas coisas vestida mesmo, não necessariamente nua. Mas num momento em que a gente estava conversando, você falou abaixa aqui, abaixa ali". Mas eu não cheguei a tirar foto nua.

*I- É que não foi uma nudez explícita.*

M- Dava muito aquela intenção de nu, realmente. Tirava a calcinha, mas não totalmente. Ficava sempre naquele meio-termo.

*I- Qual era a sua intenção com as fotos, quando as fez?*

M- Eu queria me ver, saber como eu ficava. Curiosidade mesmo de saber como eu iria ficar nas fotos.

*I- Como você iria ficar sob o olhar de outra pessoa ou porque você achava que o espelho não lhe dava sua imagem ideal? A imagem que você via no espelho não lhe satisfazia? Como era sua relação com o espelho, antes de fazer essas fotos?*

M- A imagem que eu vejo no espelho, é lógico que é minha imagem real. Quanto às fotos, eu não sei bem explicar o porquê das fotos. É que a foto te dá aquela imagem de momento e fica para sempre. Você tem aquela visão sua direto. Se você gostar, melhor ainda. Se não, faz de tudo para jogar ela fora. E você seleciona a foto do que você gosta.

*I- Você se achou diferente nas fotos?*

M- Em algumas eu me achei diferente. Quando a gente tira uma foto, tem aquela imagem... por mais que eu saiba que sou daquele jeito... Por exemplo, a foto em que eu estou sorrindo,

em preto e branco, eu adoro essa foto. Eu sei que sou eu, mas me mostrou de um jeito que eu não estava acostumada a me ver.

*I- E como você se via?*

M- Eu tinha fotos minhas sorrindo que eu detestava. Eu não gostava de me ver sorrindo porque eu achava que as maçãs do meu rosto ficavam muito altas. E nessa foto aqui, não. Por mais que as pessoas dissessem que meu sorriso era bonito, eu... As fotos não me satisfaziam. Eu me via bem travesti. As maçãs do rosto bem massudas. E aqui, olha aí!, eu sorrindo e não fiquei feia.

*I- Qual foi sua impressão das fotos de nudez parcial, em que aparece uma parte de seus seios, da púbis?*

M- Eu fiquei constrangida. Eu nunca imaginei tirar foto nua. Por mais que eu conhecesse você. A gente fica meio assim sem saber se tira, se não tira. Será que vai ficar feio. Será que vai aparentar ser uma coisa vulgar. Eu fiquei cheia de dedos. Não sabia como tirava.

*I- Você estava com vontade de se ver, de ver seu corpo nu numa foto?*

M- Acho que... Estava sim. Depois que eu comecei a tirar... Quando eu fui ao estúdio, não tive essa intenção, talvez até por medo de ficar com vergonha. Pudor. Mas depois que eu comecei a tirar fotos meio tirando a roupa, eu pensei assim: "Como é que deve ficar?". Porque você tem curiosidade de ser, né? Porque, quando você se olha no espelho, não é a mesma coisa de quando se tira uma foto.

*I- Que é uma outra pessoa te olhando.*

M- É, e mostra ângulos seus que você não consegue exergar através do espelho. Eu gostei das minhas fotos.

*I- E quando você as recebeu, ficou muito surpresa ou chocada?*

M- Eu gostei. Eu fiquei orgulhosa de ter ficado legal nas fotos. Eu gostei de todas. Eu me gostei mais, entendeu?

*I- E sua relação com você mesma, com seu corpo, mudou depois de você ter se visto nessas fotos?*

M- Eu nunca tive problemas ligados a meu corpo e à minha pessoa, independente da foto. Eu tive muito tempo antes. Mas depois de fazer um curso de manequim com aulas de expressão corporal, eu aprendi a gostar mais de mim.

*I- Então você repetiria uma sessão de fotos de nus?*

M- Não sei... Talvez no começo eu pudesse ficar tímida. Não sei. Sem roupas?

*I- Você disse que, depois do curso de manequim, superou seus problemas.*

M- Mas é que eu não tenho prática. Eu acho que eu faria.

*I- Você se deseja ver nua em fotografia, totalmente nua, já que as fotos anteriores foram de nudez parcial?*

M- Curiosidade, curiosidade de me ver nua numa foto eu não tenho não. Porque aquilo que a gente fez me satisfaz. Mas se fosse para tirar a roupa, eu tiraria. No começo ficaria meio endurecida, sem saber como tirar, mas eu não tenho problema com meu corpo. É só falta de prática. É como tirar a roupa pa primeira vez para um cara, para um namorado. Eu não tenho problema. Antes, eu tinha. Me achava magrinha demais. Eu achava que tinha muita bunda para pouco corpo. Eu achava minhas pernas fininhas.

*I- Em que você se baseava para construir este modelo?*

M- Nas pessoas que eu via e gostava. Eu via uma menina bonita e me perguntava: "Pô! Será que minha bunda é caída?" Coisas bobas que, bem ou mal, fazem com que você, quando vai para um ambiente onde tem mais gente de biquíni se esconda. Às vezes eu fazia isso. Ficava com vergonha de ficar de biquíni na frente dos outros. Mas depois eu pensei: "Qual é, Cristina? Eu acho que você está muito boa. Talvez precise botar um pouquinho de carne nas pernas, mas ..." Mas, eu estou muito feliz com minhas pernas. Hoje, eu me assumo por causa disso. Minha bunda tá um pouquinho molinha, eu faço ginástica. Sei que ela não é cem por cento, não é nenhuma Luíza Brunet, mas eu não tenho mais vergonha.

Entrevistada: DANIELA LONGO SAMPAIO

Data de nascimento: 14 DE FEVEREIRO DE 1971

Profissão: DANÇARINA PROFISSIONAL E ESTUDANTE DE ECONOMIA

*I- Dani, eu quero que você conte como fizemos os seus nus e se foram os seus primeiros nus fotográficos.*

L- Aquelas fotos que a gente fez em Lençóis foram os primeiros nus que eu fiz. Eu acho

que, antes daquilo, eu tinha vergonha mesmo, não sei. Eu não me sentia à vontade para me preparar para uma sessão de fotos nua. Acho que não me proporia a isso, naquela época (fevereiro de 93). Mas diante das circunstâncias do que a gente estava vivendo, do que a gente estava fazendo ali, foi uma coisa que você conseguiu, tranquilamente, me levar a isso. Porque nus a gente já estava, estávamos num lugar belíssimo e eu sabia que você estava fotografando. Não foi uma coisa de você fotografar sem que eu soubesse. Mas uma situação onde eu me encontrava absolutamente à vontade para isso. Porque não foi algo programado. Eu não tava posando, nada disso. E, depois, vendo o resultado, quando eu já tinha assistido à exposição dos slides da Chapada que você fez, foi muito legal. Poder ver o resultado daquilo. Acho que o lugar também ajudou muito. A circunstância, as pessoas que estavam lá. Acho que foi tudo muito... uma combinação perfeita para que acontecesse daquela forma.

*I- A combinação a que Daniela se refere foi uma caminhada de três dias por trilhas íngremes da Chapada Diamantina, onde dormimos duas noites em grutas, tomávamos banho em rios e cachoeiras...*

L- Únicos ali. Se acontecesse algo de errado com um de nós, a gente ia ter de segurar as pontas.

*I- Éramos em cinco, incluindo um guia de 63 anos de idade.*

L- Uma pessoa fantástica, detalhe importante.

*I- Você já tinha pensado em fazer fotos sem roupa, antes de rolarem aquelas fotografias na Chapada?*

L- Não. Nunca tinha pensado, não tinha interesse. Eu achava estranho, não sei... Não me seduzia fazer. Eu não tinha curiosidade pela experiência ou pelo resultado. Não tinha nenhum.

*I- Uma outra sessão, um outro tipo de fotografia não tinha passado pela sua cabeça?*

L- Não.

*I- Nem na época em que sua amiga tinha feito aqueles ensaios fotográficos comigo?*

L- Não. Eu não me achava fotogênica. Não me sentia desinibida para me propor a isso, não sei...

*I- Você tinha medo de não se sair bem nas fotos?*

L- É. Talvez. Não sei. Não apostava para ver o que ia acontecer e se ia ficar legal ou não. Gosto de mim. Me acho, fisicamente, legal. Não acho nenhuma maravilha, nem me acho feia. Não tenho problema nenhum com nenhuma parte do meu corpo, mas não tinha curiosidade mesmo de fazer. Hoje, tenho. Tanto que eu falei com você que teria vontade de fazer algumas fotos, depois que eu vi aquelas fotos só de rosto que você tirou, lá em Lençóis, depois da caminhada, de minha amiga. Eu gostei muito. Foi uma coisa bem tranqüila, bem o que ela é. E, eu acho, que o fato de você a conhecer ajudou bastante também.

*I- O que você viu em suas fotos que lhe despertou a vontade de repetir a experiência outras vezes?*

L- Ter me visto na fotografia. Ter gostado do que eu vi. Saber que o que eu temia - não sair legal na foto - não aconteceu. Gostei, ficou legal.

*I- Com relação ao nu, você tem vontade de ir além, de fazer um nu total?*

L- Poderia fazer. Tranquilamente, sem problemas.

*I- Quer dizer que não rolava história de bloqueio com relação a seu corpo antes de fazer aquelas fotos?*

L- Não sei se bloqueio com o corpo. Mas há a possibilidade.

*I- Ou seria alguma espécie de puritanismo?*

L- Nãaaaaa! Essa experiência que a gente teve até me ajudou. Eu sou dançarina e, depois disso... Antes eu não me achava capaz de ficar nua ou semi-nua em cena e hoje eu já fico. Eu fiquei nua, da cintura para cima, numa cena e nua total numa outra.

*I- Por que você, antes de fazer as fotos, não conseguia?*

L- Não sei, não sei. Acho que a gente vai amadurecendo. Coisas que achava que eram erradas, eu já encaro de outra forma, hoje em dia. O nu, hoje, eu faria tranquilamente, sem problema nenhum com meu corpo nem nada disso. Desde quando, eu saiba o porquê daquele nu. Ter ficado nua em cena não me incomodou porque não era nada de erotismo nem exibicionismo do meu corpo e tal. O momento em que eu ficava nua não tinha nada a ver com isso. Porque o meu personagem era com se eu estivesse entre quatro paredes. Para quem estava vendo, não. Então, para mim, não houve problema nenhum. E quanto às fotos

também, desde que seja uma coisa para mim e mostrando o meu corpo e sem ser uma coisa exibicionista nem erótica nem nada disso. Para mim, eu acho que é um nu, um corpo. Normal.

Entrevistado: CRISTIANO COUTINHO GUIMARÃES

Data de Nascimento: 31 DE JULHO DE 1973

Profissão: DESEMPREGADO

G- O ano passado, eu conheci Alice (*a fotógrafa com quem fez os primeiros nus*), através de uma amiga de quem ela havia feito umas fotos em preto-e-branco e que eu gostei muito. Tanto que entrei em contato com ela e marcamos um ensaio em seu estúdio. Combinamos que eu levaria algumas roupas, óculos escuros e tal e tal. Eu nunca fui fotogênico e sempre achei minhas fotos péssimas. É claro, eram fotos tiradas em situação normal. Com uma turma, na praia, em algum lugar e fica horrível. Eu me achava medonho nas fotos e nas 3X4 não dá nem para comparar. Qualquer um fica ruim. Eu queria ter certeza de que poderia aparecer alguma coisa boa nas fotos. Então, eu resolvi tentar para ver no que é que dava.

*I- Então, vocês não pensaram em fazer nu, a princípio?*

G- Não, inicialmente não. Porque eu trouxe roupa e um bocado de coisa. Nem passou pela minha cabeça. Chegando no estúdio, a gente começou a fazer as fotos e primeiro, a gente foi variando roupas e tal e tal e foi tirando, tirando, tirando. Foi ficando de camiseta, calça e foi uma coisa que foi acontecendo em consequência de irem acabando as roupas. Então, a gente resolveu improvisar, fazer uma coisa mais “sexy”, tentar uma coisa diferente. E aí começou: eu tirava a camisa, fiz umas fotos sem camisa; tirei a bermuda, fiquei só de calça, só de cueca, camiseta etc, etc. Aí foi variando e o que fez com que eu não ficasse inibido foi a confiança que ela me passou. Eu me senti super à vontade com ela. E na frente da câmara fotográfica. Eu não sei porquê, já que eu nunca tinha fotografado antes. Foi a primeira sessão de fotos que eu fiz e me senti em casa, quando cheguei aqui.

Entrevistado: HENRIQUE CELSO JESUÍNO DOS SANTOS

Data de Nascimento: 2 DE OUTUBRO DE 1962

Profissão: BANCÁRIO(Banco do Brasil) / PROFESSOR DE LÍNGUA ESTRANGEIRA

*I- Você pode falar sobre sua primeira experiência com fotografia de nus (seus nus)?*

H- Bom, eu me casei em 1982. Passei dez anos casado e, durante esse período todo, por causa do casamento, da grana, eu me afastei um pouco do meu trabalho de corpo que era uma coisa que era muito forte para mim, durante minha adolescência até os 18, 19 anos.[...] E, depois da separação, a gente tem muito mais tempo. É inacreditável isso. Como viver sozinho é outra coisa. Eu retornei para esse trabalho com meu corpo sozinho. Essa coisa meio narcisística de ficar procurando formas no corpo, procurando saber para onde é que vai, para onde é que deixa de ir. Onde é que tava o corpo, como é que ele era há dez anos atrás. E, nesse momento, eu senti vontade de me ver. Nesse momento, de 91 pra cá. Entretanto, meu olho não é um olho suficiente. Eu queria o olho do outro, uma coisa bem arquetípica. Como é que o outro me vê? Já que isso é completamente impossível de você ter, porque cada visão é uma visão, tem a possibilidade de você picar essas visões todas. Pegar uma visão de uma pessoa, através de um instrumento que é a câmara fotográfica, como uma variável, um dado dessa multiplicidade que é o outro. Foi por isso que eu resolvi fazer as fotos. Na verdade, eu tentei marcar com vários fotógrafos profissionais, até arranjar alguém que tivesse bastante tempo para se dedicar às doideiras que eu tinha para por fora. Eu, então, colecionei fotos, postais, durante muito tempo, até conceber o tipo de ensaio ideal que eu queria para mim. Que tipo de olho eu queria que me visse e como eu gostaria de ser visto. E tinha que ser uma pessoa em quem eu confiasse o suficiente para eu deixar o olho dessa pessoa solto e para ela flagrar coisas que eu não tinha imaginado.

*I- E quanto ao resultado?*

H- Se eu tivesse um analista, eu teria necessitado de umas dez sessões. É super-forte. Coisas estranhas, lindas, horrorosas. Eu precisei de um tempo para escolher as dez fotos que deveriam ser ampliadas, entre, aproximadamente, oitenta que fizemos.

*I- Você disse que necessitava de ver-se sob o olhar do outro. Por que essa necessidade? Seu olhar não era suficiente, o espelho não era suficiente?*

H- Nunca é. Porque o meu olhar é direcionado. Ele nunca vai flagrar o que eu não pré-

concebo.

*I- A forma como você se via não era uma forma real, então?*

H- Vamos partir de um conceito bem semiótico: 'A realidade não existe'. A gente parte disso, que é básico na minha vida. A realidade é um monte de versões, nunca é o somatório das versões - a não ser que você acredite num ser onipotente, que tenha essa visão. E este não é o meu caso.

*I- Sua versão de si não era suficiente?*

H- Não, não era.

*I- Por quê?*

H- Porque o outro sempre me acrescenta.

*I- Você não acredita que sua visão já fosse uma visão multifacetada? Livros, imagens, críticas, opiniões, coisas que, no decorrer de nossas vidas nos dão um leque de visões que não são exclusivamente nossas.*

H- Mas tudo passa pelo meu filtro. Tudo que eu recebo passa pelo meu filtro e tudo que eu dou de volta para mim, como imagem, passa pelo meu filtro. E eu queria uma coisa que, pelo menos no primeiro momento, não fosse filtrada por mim, ainda que, agora, eu já olhe essas fotos com meu filtro e tenha uma interpretação delas que é minha. Só existe o sujeito. É bem *Kant*. O resto é fenômeno. A gente olha e a gente vê o que a gente quer. A possibilidade que eu tenho do inesperado, a nível de minha imagem, só o outro pode me dar. É por isso que a gente se relaciona com outras pessoas: porque só o outro pode me dar a visão que eu nunca tive.

*I- Sua versão também mudou?*

H- Bastante.

*I- Explique-me essa história(risos). Fala-me das duas versões: da pré e da pós-fotos.*

H- Isso está virando uma sessão de psicanálise, hein? Uma das primeiras coisas que fiz foi comparar essas fotos com outras que eu tirei quando tinha 17, 18 e 20 anos e sentir como eu sou uma outra pessoa, agora. A gente sempre é uma outra pessoa, a cada dia que passa, a cada momento e tal. Mas essa coisa meio fotografada, meio no papel é assustadora. As coisas que se ganham, as coisas que se perdem a nível do físico, do concreto é sempre mais que isso. Hoje, eu tenho um ar diferente de há dez anos. Essas fotos me acrescentam de várias maneiras. Eu represento vários papéis, totalmente diferentes, nas fotos. Eu já sabia que havia diferentes papéis que eu cumpria, mas, eu não sabia que a diferença era tanta, era tão grande. Isso mexe bastante, reforça um bocado de coisas e ameaça outro tanto de coisas.

*I- A fotografia, por acaso, lhe serviu para liberar algum bloqueio com relação ao seu corpo ou à sua sexualidade?*

H- Realmente, eu busquei reforçar minha auto-estima. Eu queria saber se eu era o tipo de pessoa que eu paqueraria, por quem eu sentiria tesão. Se bem que eu tenho um 'ego' super-desenvolvido para poder sobreviver bem. Eu só queria uma confirmação e um olhar crítico e eu gostei do que vi. Quanto ao resto, já estava desbloqueado.

Entrevistada: RONISE FONSECA DOS REIS

Data de Nascimento: 15 DE ABRIL DE 1975

Profissão: ESTUDANTE DE FISIOTERAPIA

*I- Rô, eu quero que você explique como nos conhecemos, em que circunstâncias você me procurou e por que, e como acabamos fazendo aquelas fotos de nudez parcial sua e de Renata.*

R- Eu sempre gostei de ser fotografada, desde pequena. E, em Feira de Santana, não tinha nenhum fotógrafo profissional que eu conhecesse e eu era muito nova (*tinha 16 anos*) nesse aspecto. Foi quando você surgiu no colégio para fazer fotos das turmas, e algumas amigas minhas falaram que tinham fotografado com você e gostaram muito. Isso porque você esteve fazendo o mesmo trabalho em um outro colégio, o Nobre, e eu conhecia algumas pessoas de lá. Então, disseram que gostaram muito de suas fotos, que elas eram muito diferentes de tudo que elas tinham visto em termos de fotografia, que eram muito legais. Então, eu me interessei, procurei saber quem era Isabela. Inclusive, as meninas simpatizaram muito com você, com a fotógrafa "Isabela". Acho que eu fui ao estúdio mais pra te conhecer do que pra tirar fotos (*risos*). É, acho mais que foi por curiosidade de te conhecer, uma "figura"!

*I- Quer dizer que eu tinha virado atração turística?*

R- Então, você foi para o “Santo Antônio”, onde eu estudava e, aí, eu te procurei. Conversei um pouco com você e te achei super-legal. O primeiro impacto foi ótimo. Então, você propôs fazer fotos da turma, nada individual nem nu artístico, nada disso. Aí, eu voltei lá com Renata, que Renata andava muito comigo, no colégio. E você começou a tirar, primeiro, fotos de Renata.

*I- Renata tinha a mesma idade sua, na época?*

R- Sim, acho que ela tinha uns 15 anos. Quando você começou a tirar as fotos dela, individuais, eu me interessei também. Você sugeriu, assim, que tirássemos fotos juntas e aí foi indo, foi acontecendo e seu jeito favoreceu muito, de deixar a gente à vontade, de lidar com a gente. Tocava no rosto, virava, mostrava um jeito melhor, foi isso... as fotos foram acontecendo. Acabou eu falando para você: “Vamos tirar umas fotos de costas!”, aí eu tirei a blusa. Não quis fazer de frente, eu botei o cabelo na frente. Renata chegou a tirar. Fez o frontal sem cabelo nem nada.

*I- E quando você recebeu as fotos, como foi o impacto, apesar de não ter sido um nu total ou explícito?*

R- Foi bem melhor do que eu esperava. A gente tem sempre uma idéia muito deturpada de nossa auto-imagem. É o lance do complexo, mesmo. E eu tinha uma visão minha física muito diferente. O que eu vi, foi muito mais satisfatório do que eu imaginava. Eu tinha o complexo de ser alta, magra, de não ter bunda e, na foto em que eu estou de costas, eu achei muito bonita, a bunda ficou boa, realçou, e minhas costas, eu gostei muito. E o delineamento do seio que apareceu ficou muito bonito, eu adorei aquela foto, particularmente.

*I- Depois de ter visto suas fotos e as de Renata, você ficou com vontade de se ver inteira na fotografia, de explorar o resto do seu corpo?*

R- Despertou-me a vontade. Com certeza, dá vontade. Todo tipo de foto dá vontade de fazer. Não de forma premeditada, mas como estava acontecendo. Eu acho que a gente supervaloriza demais as outras pessoas, aí começa aquela coisa de se comparar muito com os outros, e o ser humano tem uma necessidade muito grande de auto-afirmação, eu acho. E aí qualquer observação que alguém faça a respeito de você, como que seu nariz é grande ou que seu cabelo lhe deixa pra baixo, isso fica no subconsciente e a gente começa a acreditar naquilo e achar que é daquele jeito, e começa a deturpar a imagem. Eu era assim.

*I- E não levava em consideração os elogios.*

R- Estes desaparecem perante os auto-conceitos que já se tem pré-formados dentro de você.

*I- Eu morei também em Feira de Santana e sei que há muito preconceito e moralismo pairando naquela cidade. Como era sua relação com a nudez e o que representou seu ato de tirar a roupa diante de uma câmara fotográfica?*

R- Eu odeio esta palavra: “preconceito”. Eu odeio o preconceito, na realidade. Eu sempre fugi disso. Apesar de ter que fingir que concordava com todo mundo, eu nunca concordei com nada disso. E meus pais são muito preconceituosos, minha família é muito preconceituosa. E eu sempre quis ir contra tudo aquilo, mas não tinha como porque eu, também, sempre quis nunca decepcionar ninguém. Tinha que ser a melhor aluna, a melhor amiga, filha. E fazer a foto, como era só entre eu e você era muito mais fácil lidar com aquilo, entendeu? Até porque você era uma pessoa desconhecida para mim e continua sendo.

*I- Então, melhorou sua auto-estima, sua relação com seu corpo, depois de ter feito as fotos?*

R- Melhora. Melhora sim, mas a curto prazo. Com o passar do tempo, você continua a ter os mesmos complexos, as mesmas culpas que se tinha antes. Mas melhorou bastante, principalmente porque a gente vê, na realidade, como os outros nos vêem e fica mais fácil lidar com essas coisas, principalmente com a nudez.

Entrevistada: CÍCÉLIA PINCER

Idade: 26 ANOS

Profissão: ESTUDANTE DO MESTRADO DE COMUNICAÇÃO DA UFBA

*I- Eu quero que você diga como foi sua primeira experiência com nu em fotografia e como aconteceu.*

C- Você pediu para eu ajudar no fundo (no segundo plano de uma fotografia). Aí, você perguntou se eu me importava de fotografar nua, de costas, para fazer o fundo com a

Mônica. *Aí, eu falei que não. Eu até me lembro dessa fotografia: Mônica sentada sendo fotografada nua, uma máquina antiga em primeiro plano e eu, no fundo, deitada nua. E começou assim. Você terminou a sessão da Mônica e a gente começou a fotografar e eu fiquei super-presa, o corpo pesava.*

*I- Isso até me surpreendeu.*

C- *Aí, eu comecei a brincar, como uma forma de disfarçar minha timidez e um pouco de vergonha. Afinal, você está se mostrando e colocando em "xeque" a tua vaidade também, porque você vai ver os defeitos que você acha que estão no seu corpo e você acha que as outras pessoas só vão ver isso. Então, se você tem estrias, você acha que as pessoas só vão ver estria. Se você está gorda, você acha que as pessoas só vão ver as gorduras ou o que tá sobrando.*

*I- Mas você estava preocupada com outras pessoas ou com o que você iria ver nas fotos? Afinal, na verdade eu era só uma intermediária. O que estava em jogo eram a câmara e você.*

C- *Claro, mas veja bem: enquanto, você está sendo fotografado, você sabe que é o olhar de quem fotografa e o olhar das pessoas que, possivelmente, vejam essas fotos que fica na tua cabeça. É essa a preocupação, com o olhar, com a forma como você vai ser vista. O olhar sobre você, independente de quem quer que seja que esteja olhando, que é o terror. *Aí, eu comecei a brincar. Primeiro com o batom, pra disfarçar minha timidez. E, também, porque é mais fácil, quando você cria um personagem. E o batom era o grande adereço do personagem. Eu lembro que eu olhava para a câmara com o batom e brincava de seduzir, meio bordel, meio prostituta. E é uma personagem que se cria pra sair da timidez ou pra tentar disfarçar.**

*I- E que não deixa de ser um pedaço da gente mesma.*

C- *Exatamente. E aquilo que você gostaria de ser mais vai se manifestando. Você tem a ilusão momentânea de que está criando uma personagem, tá colocando uma máscara e acha que aquele personagem, que aquela máscara é exterior a você. Que você criou, deliberadamente. E não, você vê que é um processo meio psicanalítico mesmo, que o personagem que existe é uma de suas faces mesmo. Então, não é máscara. É uma parte do teu rosto mesmo.*

*I- Você se lembra do momento em que eu disse que iria lhe fotografar do jeito que eu lhe via?*

C- *Não, não me lembro.*

*I- Eu pus você de joelhos, como se estivesse orando, e nua, da cintura para baixo. Para retratar a figura controversa que eu via em você, um ser angelical e sedutor, ao mesmo tempo. Uma sensualidade santa.*

C- *Interessante é que aquelas fotos são as fotos de que eu menos gosto. Talvez porque ali o personagem está mais explícito. Eu gosto muito de uma foto em que eu estou pegando na alça da camiseta, muito fina, insinuando os seios, e eu estou de batom e de óculos. Ela pega só o meu rosto e tem uma expressão que joga com isso. Uma cara de menina certinha e um riso meio malicioso. Expressa bem essa dualidade de uma forma bem natural, bem mais do que naquelas em que eu estou de joelhos (risos). E tem uma foto também que eu acho belíssima, que está nessa série de 'oração' (risos). É! Eu estou de costas e só de camiseta, aparece um pedaço de minha bunda e eu estou com as mãos juntas, como quem está rezando mesmo, e eu sou fotografada de costas, insinuando essa coisa mesmo. E tem uma luz fantástica nessa foto. Essa eu gosto muito, é de muita sensibilidade e é muito delicada. Eu acho que aquelas fotos com outras coisas da minha vida, depois de Salvador, depois de vir pra cá, eu acho que elas se revelam essa coisa de se ver de fora. É como se, em algum momento, você pudesse sair de si para se olhar de fora.*

*I- E qual a diferença entre você sair de si e se olhar de fora e você se analisar diante do espelho?*

C- *Quando eu olho no espelho, eu estou em mim. É Cicélia. E olhar as fotos é como se eu fosse uma outra pessoa olhando para Cicélia.*

*I- Qual a diferença? Você fica mais crítica, menos crítica, mais conivente, menos conivente, mais cúmplice, menos cúmplice?*

C- *Eu sou uma pessoa extremamente vaidosa. E aquelas fotos me ajudaram a deixar mais essa coisa da sensualidade, da sedução, da beleza sair. Me ajudaram a mostrar mais isso. Aquelas fotos devolvem isso pra mim. Nelas eu vejo isso. Eu poder dizer que a foto é super-sensual porque tem uma sensualidade que é minha e que está nela.*

*I- A foto confirmou algo que você já sabia que era a sua sensualidade, mas duvidava que o outro o soubesse?*

C- Não. Eu acho que o outro me achava sensual. Eu é quem não achava. Eu tinha um monte de grilos.

*I- Então, as fotos fizeram com que você mudasse sua relação com você e com os outros?*

C- Acho que sim. É um exercício de se ver e que muda a forma como você se coloca diante das coisas, depois. Claro, você se coloca com mais segurança. E acho que mulher tem isso, essa coisa da beleza. Ainda que você não vá com os padrões, você quer descobrir a sua beleza, o que é seu, o que lhe diferencia.

Entrevistada: ANA MARIA VILAR AUGUSTO DA SILVA

Data de Nascimento: ABRIL DE 1944

Profissão: PROFESSORA UNIVERSITÁRIA COM ESPECIALIZAÇÃO EM RESTAURAÇÃO DE OBRAS DE ARTE

*I- Ana, eu já lhe falei sobre o meu projeto, agora eu quero que você diga o que a motivou a me procurar, há algum tempo, para fazer um "book" e o que você pretendia com tais fotos.*

A- O que me motivou foi Daniela, minha filha ter feito. Eu gostei muito das fotos dela. Segundo, porque o preto-e-branco é uma fotografia que está desaparecendo pelo tipo de dificuldade que você encontra. Então, primeiro foi isso, me ver em preto-e-branco.

*I- Você nunca tinha se visto em preto-e-branco numa foto?*

A- Já. Já tinha sido fotografada, algum tempo atrás, em preto-e-branco em minha primeira exposição. Gostei, mas eu queria repetir a experiência com uma luz mais estudada. Eu sou vaidosa e queria me ver como eu estava, eu queria ver se eu estava muito velha ou não estava. A vaidade e o preto-e-branco foram as coisas que mais me impulsionaram a lhe procurar.

*I- O que você achou da experiência de estar sendo fotografada?*

A- Eu achei muito boa, dinâmica. Eu tava bem relaxada. Eu me senti muito bem o tempo inteiro, principalmente porque eu estava com Dani, Daniela. Algumas fotografias eu tirei com Dani e para Dani. Para mim, muito mais forte do que você foi a presença de Daniela. A presença de Daniela foi um elemento muito importante.

*I- Em alguns momentos em que ficamos a sós, você tirou os sapatos, ficou mais à vontade. Baixou as alças do vestido, insinuou o ombro e um pouco o decote. Você teve vontade de ir além...*

A- Não, não. Eu não queria ir além. Eu queria sentir como estava o meu colo. Foi como eu lhe disse: a vaidade foi um elemento muito forte nessas fotografias. Eu queria ver como é que eu estava, como estava meu ombro, mas não com o desejo de ir mais além, mas não estava mesmo. Por educação minha, por pudor meu, por uma série de coisas, até mesmo por querer ser privativa a mim mesma a parte maior do meu corpo que eu ia desnudar...

*I- Você nunca teve experiência de fazer fotos nua?*

A- Nunca! e nunca desejei!

*I- Nem se ver pelo olhar do outro?*

A- Talvez porque eu tenho um referencial muito forte...Quando eu comecei a trabalhar com nu na Escola de Belas Artes, os modelos eram pessoas ligadas à prostituição, nunca pessoas ligadas à família e isso ficou arraigado em mim.

*I- Você ligou o nu à prostituição?*

A- Liguei, é claro, e ligo até hoje. Não aceito, como aceitei os nus de minhas filhas. Mas aceito assim, na hora eu me choco um pouco. Isso está arraigado em mim porque eu levei cinco anos da minha vida, cinco ou mais, trabalhando somente com pessoal ligado à prostituição. Ninguém de família. Eram, realmente, prostitutas pegadas na rua e, por terem uma boa cor, um bom corpo, posavam. Posavam vinte minutos, repousavam dez. Elas estavam ali como trabalho, eram pagas pra isso. E a profissão delas, não é que eu menosprezasse isso, mas era uma profissão muito distante da minha. Eu me distanciava muito porque a minha época era para essa... distanciava muito, entendeu? Eu estudei Belas Artes há trinta anos atrás.

*I- Independente deste pudor ou do fato de você, mesmo inconscientemente, ver o nu de forma obscena, você nunca sentiu vontade de se ver sob o olhar do outro ou de se ver de fora?*

A- Não sei, nunca parei para analisar isso. Eu acho que não sei se pudor ou vaidade. O meu corpo mudou, o meu corpo tem uma história. Eu tenho quatro filhos e você sabe que o corpo leva suas marcas; o busto muda, a barriga muda, uma série de coisas mudam porque o retorno, além de lento, é, às vezes, irreversível. Pessoas que nunca tiveram filhos, apesar de estarem com minha idade, têm uma outra estrutura. A procriação para mim foi muito importante. Eu nunca me senti envergonhada daquele corpo, na época da gestação, mas isso marcou muito minha vida, no sentido de jamais mostrar meu corpo. Eu acho que pudor e vaidade, os dois estão juntos e se misturando muito.

*I- Então me fala do retrato. Como foi você se ver nas fotografias?*

A- Eu vou falar do que eu senti, quando vi as fotos. Eu senti uma determinada amargura da fotografia para mim, eu não sei por quê. Eu sou muito franca. Essa é a segunda vez que eu vejo as fotos. Eu senti tanto a primeira vez que eu guardei e não vi mais. Eu vi hoje porque você me pediu. Eu achei que você não gostava de mim.

*I- O que foi que você viu nas suas expressões?*

A- Em algumas expressões, não todas, eu senti uma amargura muito grande, não sei... eu nem sei explicar o que eu senti, mas senti, tanto que eu peguei as fotos e...

*I- Você viu amargura em suas expressões, como se eu tivesse captado isso ...*

A- Como se você tivesse captado isso de mim e me mostrado: "Você é isso Ana Maria, você é amarga, você é..." Eu senti! Eu tinha de lhe dizer isso.

*I- Engraçado você estar me dizendo isso, porque naquela época nós não nos conhecíamos.*

A- Eu pensei assim: "Essa menina não gosta de mim, essa menina quer me mostrar meu lado pior". Eu não sei se porque você era amiga de Daniela e ela lhe passou alguma coisa de negativo a meu respeito.

*I- Muito pelo contrário, Dani lhe colocava num pedestal.*

A- Então talvez tivesse sido isso. Talvez você quisesse me transformar: "Não, você não é isso que Daniela acha, não. Você é isso!".

*I- Engraçado. Eu acho você uma mulher bonita e achei bonitas as fotos.*

A- Não é questão de beleza, são as expressões. Nesta aqui, por exemplo, eu estou muito amarga, eu estou até cruel.

*I- Você está linda nas fotos. Eu diria até sensual, muito sutil. Eu apenas notei, em algumas fotografias suas com Daniela, uma espécie de bloqueio entre vocês duas.*

A- E não havia. Mas, essas fotos me fizeram bem porque eu vi um outro lado meu que eu nem sentia, entendeu? Um lado mais amargo.

*I- A diferença entre a câmara e o espelho é que, no espelho você controla suas expressões, é você quem está olhando. Para a câmara você passa algumas expressões despercebidas por você e que ela registra, mesmo que o fotógrafo não esteja consciente disso, até por achar belas, às vezes. E foi o que aconteceu, pois eu não as conhecia bem na época. Eu acho que você se desnudou um pouquinho para a câmara e não percebeu isso...*

A- Claro, claro, claro! Eu me decepcionei comigo mesmo. Entenda. Foi uma revolta comigo mesma.

O fotógrafo, ao focar o seu modelo, divide-se entre duas vertentes do mesmo retrato - a que lhe dá o poder de escolher o ângulo, que pode ser determinante de uma expressão que se queira atribuir ao sujeito fotografado e a que faz com que ele se esforce para desvelar a singularidade do outro, aquilo que o diferencia e que os diferencia. Assim, o fotógrafo tem o poder de se reconstruir no outro no sentido metafórico. Impinge-lhe sua expressão no modelo fotografado, buscando contornos e formas que passam a ser suas quando o corpo do outro e seu olho fundem-se numa aventura virtual. Define, desse modo, uma nova forma, usando sua capacidade expressiva, seu particular modo de olhar, sua busca por um outro que é ele próprio em outro corpo. Ele se experimenta em outras formas, brinca com suas facetas, ao vesti-las no modelo à sua frente.

Alguns modelos demonstram em seus depoimentos como isto acontece ao surpreenderem-se

vendo sua imagem em fotografia. D.A.S. em sua entrevista falara sobre sua dificuldade em posar para fotografias por achar que era gorda e, sendo dançarina, esse recalque era ainda mais grave pois ela não teria “o corpo que a dança queria”. Porém, ao ver o resultado do ensaio fotográfico, no qual corpo e rosto são retratados, ela se surpreendeu:

*Daniela Augusto*

“ Eu comecei a achar-me mais sensual. Eu me surpreedi diante da capacidade de exprimir emoções de tristeza ou felicidade. Eu me achava mais risonha e apareci com um olhar triste nas fotos e eu achei bonito”

*Oswaldo Rosa*

“ Para mim é sempre uma surpresa porque eu me vejo, eu me imagino muito mais feio do que, na real, eu sou. A fotografia me surpreende muito”

*Maria de Fátima*

“Quando eu olhei as fotos, não parecia que era eu. Era uma outra pessoa, uma mulher que existia dentro de mim e se revelou, durante a sessão de fotos. Mas é alguém que não faz parte do meu dia-a-dia”.

*Ana Maria Villar*

A- Eu vou falar do que eu senti, quando vi as fotos. Eu senti uma determinada amargura da fotógrafa para mim. Eu não sei por quê. Eu sou muito franca. Essa é a segunda vez que eu vejo as fotos. Eu senti tanto a primeira vez que eu guardei e não vi mais. Eu vi hoje porque você me pediu. Eu achei que você não gostava de mim. (...) Em algumas expressões, não todas, eu senti uma amargura muito grande, não sei...eu nem sei explicar o que eu senti, mas senti, tanto que eu peguei as fotos e... (...) Como se você tivesse captado isso de mim e me mostrado: “Você é isso, Ana..., você é amarga, você é...” Eu senti! Eu tinha de lhe dizer isso. (...) Eu pensei assim: essa menina não gosta de mim, essa menina quer me mostrar meu lado pior. Eu não sei se porque você era amiga de minha filha e ela lhe passou alguma coisa de negativo a meu respeito. (...)

*I- Muito pelo contrário, Dani (sua filha) lhe colocava num pedestal.*

A- Então, talvez tivesse sido isso. Talvez você quisesse me transformar: “Não! Você não é isso que sua filha acha. Você é isso aqui!”

O último depoimento transcrito demonstra como a dubiedade entre o que o fotógrafo pode captar e o que pode inventar é percebida até pela própria modelo, ao se deparar com a visão de si mesma na fotografia. Ela está incerta sobre se a amargura registrada em suas expressões nos retratos em preto-e-branco era uma deturpação do fotógrafo ou era algo que ela se recusava a aceitar em si mesma e agora a fotografia desvendara, revelara, desmascarara. Primeiro, ela diz que o fotógrafo captou seu lado “pior” talvez por não simpatizar com ela. Logo depois ela diz que a fotógrafa quis transformá-la.

Já Oswaldo Rosa está convicto de que o retrato fotográfico é mais fiel à sua imagem do que o sentimento e a visão que ele tem dela: “eu me vejo, eu me imagino muito mais feio do que *na real* eu sou”. O *na real*, a que se refere Oswaldo, é sua imagem fotográfica.

Maria de Fátima e Daniela Augusto surpreendem-se, como os outros, e não sabem dizer se as expressões impressas em suas faces nos retratos fazem parte de sua realidade. Será que Daniela

é realmente aquela mulher de expressões melancólicas e Maria de Fátima a fêmea fatal e sedutora que irrompe do papel fotográfico? As duas querem crer que sim. Parecem muito reais aquelas imagens. Passado o ato fotográfico, a Daniela Augusto risonha e festiva e a Maria de Fátima tímida e infantil voltam à cena.

O fotógrafo mostra-se através do outro. Porém, este mostrar implica três situações diferentes: [1] a sua apreensão do 'ar'<sup>98</sup> do modelo – o fotógrafo revela quem é o modelo, pois capta nele coisas que só seu olho, através da câmara, pode perceber; [2] a sua interpretação da personalidade do modelo - o fotógrafo restringirá as imagens captadas àquelas que traduzam o que ele pré-concebe sobre o modelo (futilidade, egoísmo, simplicidade, nobreza); [3] e a transposição de papéis – o fotógrafo, insatisfeito com as expressões e personalidade do modelo ou a pedido deste, imporá um ponto-de-vista que lhe agrade e explorará suas identidades e suas alteridades.

De qualquer forma, em quaisquer dessas situações, seu ponto-de-vista perpassará a visão registrada pela máquina fotográfica. No ensaio fotográfico de Ana Maria [f-66], por exemplo, podemos identificar as três situações, como se, na época em que as fotos foram realizadas (1991), eu estivesse ciente do que estava acontecendo ao fotografar aquela mulher que era, ao mesmo tempo: uma estranha que queria ser fotografada, a mãe de uma amiga muito querida, uma professora atenciosa, uma profissional competente, uma boa amiga, e uma mulher como outra qualquer, com a vantagem de estar numa idade em que já tivera a oportunidade de experimentar os sabores e os dissabores da vida. Além do fato de estarmos em seu apartamento, onde morava há anos e onde cada peça que compunha o local que ela escolhera para ser fotografada, tinha uma história e um significado especiais; sua filha estava presente durante o ensaio, a seu pedido, não só como observadora mas como elemento essencial aos registros que ela pretendia de si mesma.

Ao receber as fotografias, Ana Maria não fez nenhum comentário significativo, porém guardou as imagens e somente as reviu, anos depois a meu pedido. Ela não gostou do que viu. Só falou da amargura estampada das imagens registradas. Podemos identificar vários aspectos de sua personalidade e de sua relação com sua filha caçula nestas imagens que, possivelmente, não perceberíamos em encontros esporádicos com ela. Muito de sua personalidade foi revelada, além do que ela desejava ver: ressentimento, melancolia, vaidade, além da elegância, do

---

<sup>98</sup> Utilizo-me aqui da expressão usada por Barthes, no *A Câmara Clara*, para falar de retratos, em especial, os que conseguem captar algo mais do que uma simples silhueta num retrato. O *ar*, segundo Barthes “é como que o suplemento intratável da identidade, o que é dado graciosamente, despojado de qualquer “importância”: o ar exprime o sujeito, na medida em que ele não se dá importância”. *Op. Cit.* p. 67, p.160

carinho, do carisma, da altivez e uma sensualidade ávida por se mostrar [f-67; 68 (provas contato)].

Sabemos que o ser humano possui várias facetas, e esses múltiplos aspectos de sua personalidade jamais serão registrados num único ensaio fotográfico. Talvez nem numa centena deles. Cada fotógrafo captará aspectos restritos de algo muito mais amplo.

O outro lado do fotógrafo é o lado *voyeur* e exibicionista ao mesmo tempo. Não se contenta com imagens para si. Amador ou profissional, ele as faz para exibir e pensando em exibí-las. Em *A Imagem*, de Aumont, ele inicia o capítulo referente à parte do espectador da seguinte maneira:

As imagens são feitas para serem vistas, por isso convém dar destaque ao órgão da visão. O movimento lógico de nossa reflexão levou-nos a constatar que esse órgão não é um instrumento neutro, que se contenta em transmitir dados tão fielmente quanto possível mas, ao contrário, um dos postos avançados do encontro do cérebro com o mundo: partir do olho induz, automaticamente, a considerar o sujeito que utiliza esse olho para olhar uma imagem, a quem chamaremos, ampliando um pouco a definição habitual do termo, de espectador. [...] Esse sujeito não é de definição simples, e muitas determinações diferentes, até contraditórias, intervêm em sua relação com uma imagem: além da capacidade perceptiva, entram em jogo o saber, os afetos, as crenças, que, por sua vez, são muito modelados pela vinculação a uma região da história (a uma classe social, a uma época, a uma cultura). Entretanto, apesar das enormes diferenças que são manifestadas na relação com uma imagem particular, existem constantes, consideravelmente trans-históricas e até interculturais, da relação do homem com a imagem em geral.<sup>99</sup>

O que deduzimos dessa citação, bastante rica em informações, é que, independente de estarmos apreciando uma obra de arte ou um objeto qualquer, somos todos espectadores. Ou seja, antes de ser o “criador” de uma imagem, o fotógrafo é, antes de tudo seu espectador. E seu registro *nunca* será um registro inocente, indiferente ou involuntário.

Quando crianças, o que vemos de nosso berço é o mundo restrito que existe ao nosso redor e para nos servir: nossa mãe, a mamadeira, os móveis. Antes mesmo de falar, desenvolvemos nosso modo de ver. Entretanto, no meio de nossas descobertas visuais, e do nosso amplo campo de visão, algumas coisas nos chamarão mais a atenção do que outras. Os latidos que uma criança ouve de seu berço tomam uma direção, quando ela sai para passear com sua mãe. A criança ouvirá o mesmo som, mas poderá procurar com os olhos e identificar de onde vem aquele barulho que ela ouve todos os dias. Seus olhos terão uma direção, eles olharão para todos os lados, mas só verão aquilo que quiserem ver. Tivesse a criancinha a capacidade de imprimir o que seus olhinhos buscam e veríamos coisas específicas que se relacionam com seu mundo tátil, auditivo e olfativo: a mamãe, o au-au, o mamá, o papai, o piu-piu. Sua mãe, ainda, ensina-la-á a

---

<sup>99</sup> Op.cit., p. 77.

olhar para determinados objetos ou fenômenos: o livro, o brinquedo, o vizinho, a chuva, a lua, as árvores, o vento...

Nossos olhos funcionam como a objetiva de uma câmara: quando se focaliza determinado objeto, todos os outros ficam embaçados – perdem sua importância no nosso campo de visão. E se resolvemos registrar um campo maior de visão e ganhar mais profundidade de campo, a nitidez será parcial, pois cada objeto é atingido por uma quantidade de luz diferente (ou reflete uma luminosidade diferente), além de possuírem distâncias focais também diversas. Assim, uma imagem mecânica nunca é apenas uma imagem mecânica. É um reflexo objetivo da subjetividade de quem captou, através da máquina, determinada imagem. E, se nos identificamos, de alguma forma com essas imagens, devemos isso ao segundo nível de relação, especificado por Aumont, que é com as imagens em geral e que dependem de constantes trans-históricas e interculturais. É o que possibilita que uma moradora do sertão nordestino lance o mesmo olhar estético e crítico sobre o nu que um europeu engajado em movimentos político-culturais atuais relativos a corporeidade.

Nosso fotógrafo além de fazer imagens para exibí-las, nem que seja ao público de uma só pessoa, ele é um *voyeur* que não se contenta com a visão alheia. Ver fotografias de outros fotógrafos não o satisfaz. O sabor é diferente. A imagem deve lhe trazer o referente, o momento vivido, a imagem por ele roubada ou a ele ofertada. Em *A Câmara Clara*, Barthes define como *punctum* (o que punge) aquele detalhe na fotografia que fere, que atormenta, que excita:

O *punctum* é, portanto, uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver: não somente para “o resto” da nudez, não somente para o fantasma de uma prática, mas para a excelência absoluta de um ser, alma e corpo intrincados.<sup>100</sup>

Para o fotógrafo, todas as suas fotografias possuem este *punctum*, porque todas elas lhe remeterão a esse extracampo que ele viveu, sentiu, reteve em sua memória. Ele ressuscita momentos que já se foram, ao contemplar suas imagens congeladas, suspensas num pedaço de papel. Suas imagens, por serem um reflexo de sua subjetividade, ainda servirão de um espelho onde ele poderá se ver melhor.

Esse nosso ditador de imagens, de visões, de pontos-de-vista imagéticos não possui apenas a preocupação afetiva ou humana ao registrar a imagem de uma pessoa. É sua criação sobre uma imagem, seu modo de ver que ele exporá ao mundo. Embora ele considere dar vida a um ser antes invisível, embora ele acredite ter gerado uma imagem independente do referente, haverá sempre um embate com o modelo. Somente quando ele se dá conta do aprisionamento de um

---

<sup>100</sup> Barthes. *Op.Cit.* p. 67, p. 89.

ente nos seus objetos de louvor é que toma consciência das limitações de seu *status* de cidadão que deve obedecer a certas regras do jogo social e pôr limite à amoralidade e curiosidade indefinidas que lhe dominam quando realiza uma fotografia.

Este papel dominante do fotógrafo na realização do retrato fotográfico pode não se aplicar a todo fotógrafo, mas aos grandes retratistas – por mais inconscientes que eles sejam do seu despotismo.

Contudo, para fotografar e usufruir do poder de lidar com os outros eus que se lhe oferecem através da câmara, o fotógrafo precisa ser, antes de tudo, um ser humano apto a renúncias, ao exercício da humildade e da modéstia. Fotografar é, acima de tudo (especialmente das ondas de vaidade que invadem a nós fotógrafos quando nos deparamos com imagens satisfatórias e reconhecidas pelo outro), se doar para o modelo à sua frente, esquecer-se totalmente de si mesmo, tomando o modelo, sujeito fotografado, o centro de todas as atenções. Alguns depoimentos comprovam que, sem essa renúncia do fotógrafo, possivelmente as fotos se tomariam irrealizáveis:

*Maria de Fátima*

“...enquanto eu estava sendo fotografada, eu não me preocupava com a foto, a revelação. Eu sei que eu comecei a ficar à vontade, a me sentir a gostosona e juntou tudo: o fotógrafo, o maquiador, a música, as luzes...” (esta moça fora fotografada, nesta sessão descrita, por Alice Ramos)

*Mônica Rocha*

M- Eu não sei de onde vem minha timidez. Mas, de repente, ficar ali diante de uma pessoa que estava ligada só em mim, eu chamando toda atenção dela...

I-Então, pintaria a timidez até fazendo fotos vestida?

M- Não, vestida não. Eu acho que, desnuda, mexeu mais com minha intimidade. Se fosse outra pessoa e não você, eu não teria tido coragem.

*Daniela Augusto*

“E o primeiro nu foi numa troca de luz que você fez. Enquanto eu esperava, você disse que eu estava linda e começou a fotografar. Eu fui deixando e nem percebi que estava nua. Depois disso, eu comecei a me sentir muito mais à vontade diante de uma câmara.”

*Ronise Reis*

“Quando você começou a tirar as fotos dela, individuais, eu me interessei também. Você sugeriu, assim, que tirássemos fotos juntas e aí foi indo, foi acontecendo e seu jeito favoreceu muito, de deixar a gente à vontade, de lidar com a gente. Tocava no rosto, virava, mostrava um jeito melhor, foi isso... as fotos foram acontecendo. Acabou eu falando para você “Vamos tirar umas fotos de costas!”, aí eu tirei a blusa. Não quis fazer de frente, eu botei o cabelo na frente. Renata chegou a tirar. Fez o frontal sem cabelo nem nada.”

Apesar da importância comprovada do fotógrafo na realização de um retrato, especificamente, o que deduzir do encontro entre uma pessoa bastante expressiva e performática e uma câmara, manipulada por um ingênuo ou sobre um tripé com o automático à disposição de quem quiser fazer um auto-retrato sem testemunhas? Os papéis se confundem. Modelo passa a

ser fotógrafo advinho. Que não focaliza, mas se provoca.

Um fotógrafo francês, André Rival, em 1994, realizou uma experiência em seu estúdio que consistia em convidar cem mulheres de classe social, idade, e etnia diversas para fazerem auto-retratos nuas. Ele preparara o estúdio para cada uma delas de forma idêntica. Mesmo fundo branco e mesma iluminação. A câmara poderia ser acionada pelas próprias mulheres a partir de um dispositivo com um longo fio ligado a ela. Cada uma teve liberdade para se fotografar do jeito que desejasse e ainda trazer elementos para compor sua produção. As imagens me chegam anônimas. Eu não sei quem são essas mulheres, mas posso inferir das imagens que fizeram de si mesmas, características de suas personalidades e de suas relações com seus corpos e posso também afirmar que a fotografia, a possibilidade do auto-retrato ou de um retrato mais amplo trouxe uma nova forma de comportamento, que gerou uma transformação social de amplas dimensões. Pensando desta forma, olhando essas imagens que são auto-retratos, a quem pertence a autoria do retrato fotográfico? Podemos dizer que, nestes casos, os modelos assumiram o papel de fotógrafos?

Um fotógrafo tem o domínio visual do que está sendo enquadrado e o modelo age intuitivamente, pondo a câmara em sua direção. Mas será que um retrato que dispense a figura do fotógrafo não seria mais real, mais autêntico, do que aquele no qual o modelo precisa sentir-se à vontade e lidar com sua timidez para poder explorar melhor suas facetas? Para Barthes só a fenomenologia pode explicar uma questão tão ambígua.

*O MODELO (ou o sujeito fotografado)*

*...a fotografia, às vezes, faz aparecer o que jamais percebemos de um rosto real (ou refletido em um espelho): um traço genético, o pedaço de si mesmo ou de um parente que vem de um ascendente.<sup>101</sup>*

Ver a si mesmo num retrato é experimentar o olhar do outro, os seus sentidos. Enquanto modelos, não temos opção de foco, ângulo, enquadramento etc. Nosso filtro, aquele usado quando nos olhamos no espelho, não funciona. Sujeitamo-nos a ver-nos como o outro nos viu. O retrato é uma dupla simbiose de fotógrafo e sujeito fotografado. O sujeito usa os olhos do fotógrafo para se ver de fora e o fotógrafo se projeta no corpo do modelo ao realizar as fotografias e, ao contemplá-las, o modelo se vê como o outro; e o fotógrafo tem uma visão que é uma parte de si em outro corpo.

---

<sup>101</sup> Barthes, Roland. *A Câmara Clara*, p. 153

Diante da subjetividade do olhar do fotógrafo, do desconhecimento dos movimentos e registros da câmara, o modelo luta para construir a representação ideal que espera para si e que espera que o fotógrafo capte. E, ao mesmo tempo, esforça-se por uma entrega, que espera ser bem aproveitada pelo ser a quem escolheu para submeter sua imagem - imagem que não oferece nenhuma segurança, pois não é vista, só sentida pela reação, olhar e crítica da sociedade. Medo, desejo e entrega se cruzam com outros sentimentos que fazem do ato fotográfico uma batalha existencial para o modelo.

Falamos, no início desta dissertação, num movimento chamado *body-art*. Movimento que traz em seu bojo uma crítica à arte ocidental tradicional e à maneira como esta, através de pintura, escultura e suas derivadas na publicidade vêm representando o corpo humano: como um ideal de força, poder, beleza e pureza.

Caracterizada por elementos psicanalíticos fortíssimos, diante de fatos como auto-mutilação e elementos sado-masoquistas, esta arte meio esquizofrênica pretendia reelaborar o discurso do corpo, libertando-o (especialmente o corpo feminino) das restrições estéticas e, conseqüentemente, sociais que lhe foram impostas. O corpo virara palco de manifestações variadas. Ele serviu de moldura e foi ele mesmo uma escultura viva.

Este movimento se iniciou no final dos anos 60, segundo Glusberg, com algumas performances, quando o corpo começou a ser utilizado como objeto expressivo e fundiu vários discursos, sendo que todos tinham em comum a busca de outras linguagens artísticas, como o gesto e a mímica; a liberação da arte de seus meios restritos e da experiência fechada, desconhecida, mistificada; e a desfeticização do corpo. Levar a arte ao público, trazê-lo, literalmente até ela, inseri-lo na experiência estética, através do próprio corpo e de gestos cotidianos, atingi-lo. O que importa aqui é menos o sentido do que a manifestação em si da arte pelo encontro do sujeito com a realidade, pois mesmo o mais sem sentido dos gestos pode adquirir contornos semiológicos. Glusberg vai concluir que:

A arte corporal, seja em performance, em documentação, em vídeo ou em fotografia é a arte que reflete os primórdios da arte. Tal arte é uma arte ancestral, de uma época onde não havia cultura onde a arte pudesse florescer. Antes do homem tomar consciência da arte, ele tomou consciência de si próprio. A autoconsciência é, então, a primeira arte. Esta é a arte original, senão o pecado original. É uma arte entre a respiração e a consciência.<sup>102</sup>

Poderíamos arrogar que, em vez de originar-se nos movimentos da incipiente arte da *Performance* no início dos anos 60, ela se origina com o surgimento da fotografia e as várias

---

<sup>102</sup> Glusberg, Jorge. *A Arte da Performance*, Editora Perspectiva (Coleção Debates), São Paulo, 1987, p. 143

formas como homens e mulheres foram retratados ou se deixaram retratar nus e vestidos, abrindo novas possibilidades de leituras e representações da nudez em todos os campos, artísticos e científicos. Fotos etnográficas da época do colonialismo europeu realizadas pelo mundo afora, na tentativa de provar a superioridade deste povo, já mostravam corpos nus de africanos e aborígenes da Austrália e das Américas; fotos médicas retratavam corpos de hemafroditas e outras anomalias genéticas ou causadas por doenças ou acidentes; fotos jornalísticas retratavam os corpos mutilados das guerras e o horror da fome e da miséria; fotos policiais mostravam rostos e corpos de condenados. Essas fotografias não ficaram restritas a laboratórios científicos, mas caíram no domínio público. Apesar da maioria dessas fotografias serem estereotipadas (o corpo do escravo, do selvagem, do miserável, do deformado, do criminoso etc.) elas nos deram realidades corporais totalmente opostas às representações do corpo idealizadas pela arte (incluo nesta categoria a literatura).

A arte da *performance* e a *body art* inauguram a livre manifestação pública dos corpos, decretam suas diferenças, liberam seus tabus, através da ação consciente e voluntária sobre este corpo. Põem em discussão o que já se especulava com base em imagens fotográficas licenciosas, fantasiosas (feitas em estúdios de luxo, onde as classes dominantes liberavam suas fantasias à frente de uma câmara fotográfica). Vale aqui, ressaltar outras observações de Glusberg sobre a arte do corpo:

A *body art* e as performances permitem repensar as relações que existem entre o conceito convencional de corpo tomado como algo natural e suas pulsões potenciais.

Se a arte – por definição – tem sido sempre uma prática que rompe com os cânones anteriores, antecipando novos rumos e transgredindo padrões, a arte do corpo dentro deste contexto é uma das formas expressivas onde os códigos vigentes se enfrentam com o novo e o imprevisto.

Em nossa sociedade atual, expressar-se através do próprio corpo de uma forma direta, tem, por esse único fato, um significado polêmico. A evolução da cultura se mede, segundo os padrões convencionais, pelo avanço dos instrumentos de transformação do mundo e sua progressiva especialização.

O homem é o animal mais mutante de nossa era, dado que, em vez de utilizar o corpo apenas em função de sua sobrevivência, construiu um contexto externo relacionado com rituais e cerimônias.

Investigar o próprio corpo, apresentá-lo nu, dedicar-se a observar suas funções íntimas, investigar suas potencialidades sensoriais, seu perfil moral, significa transgredir um dos principais tabus de nossa sociedade, que regula cuidadosamente, por meio de proibição, a distinção entre o corpo e a alma.

As performances, como verdadeiras emergências estéticas, são transgressões dentro de uma cultura em que o corpo, a partir das convenções vigentes, é alienado de si próprio.<sup>103</sup> [grifos meus]

---

<sup>103</sup> Glusberg, *Op. Cit.* p. 98, p. 100

No momento em que algum sujeito presta-se a um ensaio fotográfico por ele mesmo encomendado, ele está buscando algo mais que uma simples prova material de um *status* real ou forjado. Ele busca outras visões, ele transgride seu papel social se lhe for permitido, ele vai buscar uma vista que lhe permita estranhar-se e reconhecer-se ao mesmo tempo. Se achar espaço, ele vai muito mais longe.

A *body art* é a concretização de um movimento que já estava acontecendo silenciosamente há muito tempo e que, muito provavelmente, não terá um fim, mas tornar-se-á tão abrangente que, em breve, nenhuma publicidade será capaz de impor um protótipo humano seja lá do que for.

Com a popularização da fotografia, as pessoas estão realizando, por conta própria, experiências e experiências de auto-conhecimento ou auto-desconstrução. O modelo, quando se presta a experiências deste tipo, está realizando a sua própria manifestação artística através do corpo. Está buscando o conhecimento pelo auto-conhecimento. A conseqüência de ter uma visão de si mesmo ou de ter muitas visões diferenciadas de si mesmo é a quebra de modelos subjacentes a uma cultura que alienou o indivíduo de seu próprio corpo.

Numa outra vertente do retrato fotográfico, a posição do modelo se diferencia do que foi descrito acima e seu papel se altera. Este é o caso do retrato público. Aquele que não é uma busca, mas uma autenticação de existência que a imprensa dá ao público da forma que ela quer. Roland Barthes, após a morte de sua mãe, quando escreveu um ensaio sobre a imagem fotográfica (que é seu último livro, que foi publicado em 1980, pouco depois de sua morte), abordou a questão do retrato fotográfico e as implicações que o surgimento da fotografia e a possibilidade de ver a própria imagem impressa num papel trouxeram para o mundo moderno. Numa de suas explanações, ele se põe na posição do sujeito fotografado para discutir as relações que o ato fotográfico suscita e seu próprio produto: a fotografia. Barthes supõe, a partir dessa análise, a existência de quatro imaginários se cruzando durante o ato fotográfico:

1- aquele que o sujeito julga ser; 2- aquele que o sujeito gostaria que os outros julgassem que ele fosse; 3- aquele que o fotógrafo julga que o sujeito é; 4- aquele de quem ele (o fotógrafo) se serve para exibir a sua arte.<sup>104</sup>

Eu acrescentaria mais dois imaginários: 5- aquele que o sujeito gostaria de experimentar; e 6- aquele que o sujeito gostaria de desvendar.

---

<sup>104</sup> Barthes. *Op.cit.* p. 68, p. 27

O primeiro imaginário coincide com o papel que o sujeito assume socialmente e que deverá ser apreendido pelo fotógrafo; o segundo imaginário revela um desejo do sujeito que deve ser interpretado pelo fotógrafo; o terceiro faz parte do imaginário do fotógrafo e pode coincidir com o segundo imaginário; no quarto, o sujeito é um objeto e sente-se como tal por ignorar o que o fotógrafo focaliza e como o faz, mas, sua curiosidade sobre seu corpo faz com que ele se submeta a esta objetivação; o quinto representa fantasias do sujeito de assumir outros papéis que socialmente ele não assumiria; e o sexto representa a necessidade do sujeito de se ver de um ângulo ou de uma maneira que só o outro pode lhe propiciar.

Nos trechos que se seguem, de uma das entrevistas realizadas com pessoas que posaram nuas, podemos observar, de acordo com o depoimento de Osvaldo Rosa como os seis imaginários realmente se cruzam simultaneamente no ato fotográfico [os grifos são meus]:

*I- Você já havia feito algum nu, antes da experiência que teve comigo?*

R- Sim, mas nada profissional. Foram fotos acidentais, em casa, usando uma cabeça de touro que eu tinha confeccionado e queria ver como ficava num corpo humano. Também em espetáculo.

*I- Apesar de ter sido acidental, existia a vontade de você se ver nu em fotografia?*

R- Com certeza. Acho que qualquer ser humano tem vontade de se ver nu.

*I- E como esse desejo se manifestava? O quê você queria ver na sua fotografia que o espelho não mostrava?*

R- A fotografia tem outra forma de registro. É um outro olho que nos vê. E isso nos revela muita coisa [3- *aquele que o fotógrafo julga que o sujeito é*]. Existe, também, o interesse de você se certificar sobre a imagem que tem de si mesmo [1- *aquele que o sujeito julga ser*]. O espelho não nos propicia isso, pois ele deforma a imagem - engorda, emagrece, achata, estica. A fotografia mostra ângulos do corpo impossíveis de ver no espelho, a menos que se tenha dez deles [6- *o que o sujeito gostaria de desvendar*].

*I- Quando eu o convidei para realizar um ensaio-teste comigo, você pensou logo em fazer nus?*

R- Não. Quando rolou de fazer essas fotos com uma dançarina, inclusive, eu achei excitante a idéia. A expectativa que eu tinha era de como eu deveria ser, através dos seus olhos, dos olhos de Isabela [4- *aquele de quem ele (o fotógrafo) se serve para exibir a sua arte - o eu-objeto*]. A única idéia que eu tinha era de ver o meu corpo debaixo de uma luz com brilho sobrenatural. Eu queria passar muito óleo no meu corpo, muito óleo. Daí, eu levei também todo o material que eu tinha em casa para tentar me ver de outras formas, com outras características, com outras personagens, com outras personalidades [5- *o que o sujeito gostaria de experimentar*]. Eu estava cansado de me mascarar para ser bem aceito socialmente [1- *aquele que o sujeito julga ser*] e, naquele ensaio, eu teria a oportunidade de usar meu poder criativo de artista. Eu iria poder experimentar todas as minhas possibilidades e materializá-las, depois que as fotos fossem reveladas. Eu iria me ver diante de todas as minhas possibilidades de ser e me expressar.

*I- Você foi uma das pessoas que não teve restrições ao tirar a roupa. Essa relação com o seu nu foi sempre espontânea como no dia do ensaio fotográfico que fizemos?*

R- Eu viajo muito na imagem do corpo. Qualquer pessoa viaja, mas a maioria não assume e não tem essa relação mais solta com a coisa do corpo. Parece até incoerente eu dizer que tenho uma série de grilos de minha imagem [1- *aquele que o sujeito julga ser*], através do espelho. Mas de repente, quanto ao desejo e à expectativa de ver, eu sou uma pessoa muito mais assumida que qualquer outra [2- *aquele que o sujeito gostaria que os outros julgassem que ele fosse*]. Porque, apesar de rejeitar a imagem que se apresenta, através do espelho, eu aceito o meu corpo de qualquer forma [2- *aquele que o sujeito gostaria que os outros julgassem que ele fosse*]. E é interessante ver como as pessoas, na sociedade, gostam de ver cenas de corpos nus etc, mas sempre de forma camuflada. Eu tenho uma relação de corpo que é a relação do trabalho corporal, da expressão, enquanto corpo em movimento,

enquanto expressão teatral. Talvez por isso eu viaje na hora de fazer um ensaio fotográfico nas características que eu posso me emprestar a ser. De repente, um malandro com chapéu, um animal, um andrógino, um pássaro, de repente, uma onça. São interessantes os níveis de perspectivas que eu tenho de interpretação de um bocado de coisas, diante de uma câmara fotográfica; até que ponto eu posso abrir essa perspectiva de ser tantas coisas ao mesmo tempo.

O eu do modelo é tão incerto e fugidio que ele nunca sabe quando é ele mesmo nem quando está representando. Vejamos mais dois exemplos que nos confirma essa confusão:

*Cicélia Pincer*

“Aí, eu comecei a brincar. Primeiro com o batom, pra disfarçar minha timidez. E, também, porque é mais fácil, quando você cria um personagem. E o batom era o grande adereço do personagem. Eu lembro que eu olhava para a câmara com o batom e brincava de seduzir, meio bordel, meio prostituta. E é uma personagem que se cria pra sair da timidez ou pra tentar disfarçar. [...] E aquilo que você gostaria de ser mais vai se manifestando. Você tem a ilusão momentânea de que está criando uma personagem, tá colocando uma máscara e acha que aquele personagem, que aquela máscara é exterior a você. Que você criou, deliberadamente. E não, você vê que é um processo meio psicanalítico mesmo, que o personagem que existe é uma de suas faces mesmo. Então não é máscara. É uma parte do teu rosto mesmo.”[f-69 (prova contato)]

*Fátima*

“Eu me escondo muito. Há pessoas que dizem que eu me escondo atrás dos meus óculos, de minha voz infantil...Eu aceito críticas. Mas diariamente eu sou assim e tenho uma auto-imagem negativa. Na foto, é diferente porque há toda uma preocupação com postura, cabelo, maquiagem... (...) Aquela mulher das fotos não sou eu. E uma personagem. Normalmente eu sou muito espontânea. Eu sou como uma criança, eu digo o que eu sinto, o que eu penso e isso incomoda muito. Por isso me rotulam como uma criança, porque é a criança que fala o que sente, fala sem pensar. Mas tem os espertinhos que enxergam a mulher. [...] Existe essa mulher. Só que ela está amordaçada, a criança está mais em evidência. E na fotografia, eu trabalho mais essa mulher, pois não ia ficar bem eu aparecer brincando, fazendo palhaçada nas fotos.”

Embora eu tenha usado apenas esses dois exemplos, essa confusão entre personagem e o eu está presente em todas as entrevistas. Até o próprio Osvaldo Rosa, que deixa claro que representa e se mascara para ser bem aceito pela sociedade, não diz quem ele é. Está cansado de se mascarar e pode usar seu poder criativo nas fotos. Ser ele mesmo equivaleria, então, representar outras personagens? De qualquer forma, ele estará representando. Sendo assim, a máscara que ele põe e as diversas que ele usa até em frente da câmara poderiam estar camuflando algo que ele próprio rejeita. Ou esconde, ou tem medo de que rejeitem. Poderia ser um de seus personagens: o malandro de óculos, um animal, um andrógino, o próprio bailarino amordaçado.

Barthes diz que a fotografia representa o momento em que não se é nem sujeito nem objeto, mas um sujeito que está se tornando um objeto. O terror que assoma o modelo, mesmo quando este encomenda um retrato pessoal, origina-se deste fenômeno de objetivação da sua imagem que possibilita ao outro diversas leituras de sua imagem. Ninguém melhor que Barthes para

traduzir em palavras este pavor. Barthes se sente manipulado o tempo inteiro em sessões fotográficas. Sua forma exasperada de descrever sua condição de modelo denota um ultraje e uma revolta contra todo processo que, entretanto, não deixa de ser reveladora:

Ridículo! Mandam-me sentar diante dos meus pincéis, mandam-me sair (“lá fora” há mais vida do que “cá dentro”), mandam-me posar diante de uma escada porque há um grupo de miúdos a brincar atrás de mim, avistam um banco e logo (que sorte!) mandam-me sentar nele. Dir-se-ia que, aterrado, o fotógrafo tem de lutar imenso para que a Fotografia não seja a Morte. Mas eu, já objecto, não luto. Pressinto que será necessário que me acordem de um modo ainda mais brusco deste sonho mau. Não sei o que a sociedade faz de minha foto, o que ela lê nela (de qualquer modo, há tantas leituras de uma mesma face); mas, quando me descubro no produto dessa operação, o que vejo é que me tornei Todo-Imagem, isto é, a Morte em pessoa: os outros – o Outro – desapropriam-me de mim mesmo, fazem de mim, com ferocidade um objeto, mantêm-me à mercê, à disposição, arrumado em um fichário, preparado para todas as trucagens sutis.<sup>105</sup>

Barthes analisa o sujeito (modelo) da fotografia, ao assumir este papel, como um ser prestes a ser transformado em objeto, um corpo a ser embalsamado e convertido numa peça de exposição para ser venerado ou execrado. De um lado, então, o sujeito é alguém que receia a morte, pois a partir do momento em que virá o “Todo Imagem” (ou a “Morte em pessoa”), deixa de se pertencer - passa, então, a ser propriedade de um público espectador e do próprio fotógrafo que é o responsável pelo destino de tal imagem.

Benjamin pode bem explicitar melhor isso discorrendo sobre um outro tipo de imagem, a cinematográfica, ele examina a condição do ator como um exilado, não somente do palco, mas de si mesmo:

Hoje essa imagem especular se torna destacável e transportável. Transportável para onde? Para um lugar onde ela possa ser vista pela massa. O intérprete sabe, quando está diante da câmara que sua relação é em última instância com a massa.<sup>106</sup>

O pesadelo de Barthes e a associação entre a imagem-objeto e a morte tem relação com o que ele mesmo chamou de o “advento do *eu* como *outro*: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade”, algo que, para ele, trouxe “um distúrbio (de civilização)”. Indo mais além, se considerarmos Barthes uma personalidade pública, sua análise pavorosa da situação do modelo diante da desapropriação de sua própria imagem está diretamente ligada ao medo da invasão de sua privacidade e do uso indevido de suas imagens pela imprensa.

Do outro lado, temos o fotógrafo. Aquele que, segundo Barthes, “tem de lutar imenso para que a fotografia não seja a morte”. Paradoxo que dá ambigüidade ao sentido da Morte na

---

<sup>105</sup> Barthes. *Op.cit.* p.67, p. 28

<sup>106</sup> Benjamin. *Op. Cit.* p.68, p. 180.

fotografia para o sujeito e para o fotógrafo em Barthes. No primeiro caso (o do sujeito), a Morte é a desapropriação que sofre o sujeito de sua imagem. No segundo caso (o do fotógrafo), seria a inexpressividade, a falta de significados na imagem que ele está, não só captando com sua lente, mas compondo com os elementos visuais que tem à sua disposição.

Concluindo, vimos neste último tópico, dois tipos de modelo. Aquele que se fotografa buscando o conhecimento e o modelo de Barthes, que é fotografado e perde o controle sobre sua imagem, quando esta imagem passa a ser pública. Para este modelo, do qual Barthes e suas experiências serviram de exemplo, os seis imaginários aqui estudados não estão presentes. Apenas os imaginários do fotógrafo que vai julgar o modelo e se utilizar dele como um objeto “para exibir sua arte”.

Este modelo de Barthes não se encaixa no caso das fotografias que são nossos objetos de reflexão. Estas são *fotos-performances*. Estas fotografias contêm os quatro imaginários apontados por Barthes, mais os dois que identificamos no decorrer das discussões sobre o papel do modelo fotográfico. Nas *fotos-performances* o modelo tem um papel preponderante, pois é a busca de si mesmo que estará em jogo. Mesmo que nosso modelo não creia muito na realidade desse *si mesmo* e esteja querendo provar que não existe realidade.

Encerro este item sobre o papel do modelo com o depoimento de Henrique Jesuíno:

H- Vamos partir de um conceito bem semiótico: ‘A realidade não existe’. A gente parte disso, que é básico na minha vida. A realidade é um monte de versões, nunca é o somatório das versões - a não ser que você acredite num ser onipotente, que tenha essa visão. E, este, não é o meu caso. (...) Só existe o sujeito. É bem *Kant*. O resto é fenômeno. A gente olha e a gente vê o que a gente quer. A possibilidade que eu tenho do inesperado, a nível de minha imagem, só o outro pode me dar. É por isso que a gente se relaciona com outras pessoas: porque só o outro pode me dar a visão que eu nunca tive. (...) A gente sempre é uma outra pessoa, a cada dia que passa, a cada momento e tal. Mas essa coisa meio fotografada, meio no papel é assustadora. As coisas que se ganham, as coisas que se perdem a nível do físico, do concreto é sempre mais que isso. Hoje eu tenho um ar diferente de há dez anos. Essas fotos me acrescentam de várias maneiras. Eu represento vários papéis, totalmente diferentes, nas fotos. Eu já sabia que havia diferentes papéis que eu cumpria, mas eu não sabia que a diferença era tanta, era tão grande. Isso mexe bastante, reforça um bocado de coisas e ameaça outro tanto de coisas. (...) Eu tinha consciência desses personagens todos, mas eu nunca os tinha visto de fora. Então houve também coisas novas, mas não chocou tanto. Uma outra coisa é que eu sempre quis me ver de costas, sem torcicolo ou duplos espelhos e foi uma viagem! (...)

I- *...Hoje em dia, nossa identidade anda tão fragmentada que, talvez, a fotografia nos ajude a resgatá-la.*

H- Eu não sei se “resgatar”, no sentido de que existiria uma identidade original, de que ela foi fragmentada e de que, agora, a gente resgata. Eu não acredito muito nessa coisa do “original”.

## O ESPECTADOR

À parte o conflito entre as atitudes do fotógrafo e do sujeito fotografado, encontramos, talvez, a mais cômoda e isenta atitude resultante do ato fotográfico: *a do espectador*. Este se situa longe do que Barthes chamou de “perturbação de propriedade” - elemento causador de constantes conflitos relativos à imagem, devido à disputa entre o fotógrafo e o sujeito fotografado pela propriedade da obra de representação em que estão envolvidos.

Pela abordagem sobre o espectador feita por Jacques Aumont em seu livro *A Imagem*<sup>107</sup>, nunca poderemos considerá-lo espectador de apenas um tipo de imagem, mas de imagens em geral. E é da importância dessa relação entre espectador e as imagens que este autor procura falar. Ao referir-se ao espectador, Aumont simplesmente diz:

(...) esse sujeito não é de definição simples, e muitas determinações diferentes, até contraditórias, intervêm em sua relação com uma imagem: além da capacidade perceptiva, entram em jogo o saber, os afetos, as crenças, que, por sua vez, são muito modelados pela vinculação a uma região da história (a uma classe social, a uma época, a uma cultura).<sup>108</sup>

Partindo do pressuposto que *a produção de imagens jamais é gratuita*, e, que, desde sempre, elas foram fabricadas para determinados usos, individuais ou coletivos, Aumont deduz que sempre haverá um espectador para qualquer tipo de produção simbólica, nem que seja unicamente o seu próprio autor. O objetivo será sempre o estabelecimento de uma relação. Relação com o mundo - seja com outras pessoas, consigo mesmo ou uma busca espiritual. Ou seja, as imagens servem e queremos que elas sirvam para melhor entendermos o mundo, para inserirmo-nos nele e termos vínculos. Segundo Aumont, esta relação pressupõe três modos de contato com o espectador:

a) O modo simbólico. Inicialmente as imagens serviram de símbolos; para ser mais exato, de símbolos religiosos, vistos como capazes de dar acesso à esfera do sagrado pela manifestação mais ou menos direta de uma presença divina;

b) O modo epistêmico. A imagem traz informações (visuais) sobre o mundo, que pode assim ser conhecido, inclusive em alguns de seus aspectos não-visuais. A natureza dessa informação varia (um mapa rodoviário, um cartão postal ilustrado, uma carta de baralho, um cartão de banco são imagens cujo valor informativo não é o mesmo), mas essa função geral de **conhecimento** foi também muito cedo atribuída às imagens;

c) O modo estético. A imagem é destinada a agradar seu espectador, a oferecer-lhe sensações (*aisthesis*) específicas.(...) Seja como for, essa função da imagem é hoje indissociável, ou quase, da noção de arte, a ponto de se confundirem as duas, e a ponto de uma imagem que visa obter um efeito estético poder se fazer

<sup>107</sup> Aumont. *Op.Cit.* p. 75

<sup>108</sup> *Op. Cit.*, p. 77

passar por imagem artística (vide a publicidade, em que essa confusão atinge o auge).<sup>109</sup>

Mesmo especificando cada função da imagem, Aumont reconhece que em todos os seus modos de relação com o real e suas funções, a imagem procede, no conjunto, da esfera do simbólico (domínio das produções socializadas, utilizáveis em virtude das convenções que regem as relações interindividuais).

Assim sendo, considerando como válidas todas as funções descritas por Aumont, inclusive sua conclusão sobre o modo de relação simbólico estar presente em todas as imagens, chamamos atenção para o fato de todas as funções também estarem presentes em determinadas imagens isoladas ou, dependendo do contexto em que ela esteja inserida, essas funções podem estar alternadas.

O espectador, em última instância, é quem fará o contato com a imagem fotográfica (foi para ele que a imagem foi feita), independentemente de todo o processo que nela resultou. E esse espectador tanto pode ser apenas o modelo que posou para tal imagem e seu fotógrafo, como leitores de jornais, freqüentadores de museus, telespectadores, cinéfilos. Para cada um desses espectadores a mesma imagem aparecerá significada de forma diferente – ou melhor dizendo, com uma função diferente: será um retrato para o modelo; fragmento de memória para o fotógrafo; uma imagem informativa para o leitor de jornal; um objeto artístico para os freqüentadores de museus; um elemento incógnito para quem assiste à televisão; e parte do cenário para o cinéfilo –, e o modo de olhar deles estará condicionado a este revestimento simbólico que a ela será dado.

Walter Benjamin avalia que houve uma mudança na forma de percebermos as imagens com a irrupção dos meios de reprodutibilidade técnica. Ele diz que, em parte, essa mudança foi desejada e até provocada pelos próprios artistas, ansiosos por gerar uma nova demanda para suas criações. Essa necessidade teria também influenciado na mudança de concepção de um objeto artístico (ou vice-versa) que deveria conter elementos capazes de atingir um e muitos indivíduos ao mesmo tempo. E isso só seria possível através de uma estratégia que o atingisse, retirando-o de seu estado de alienação. Segundo Benjamin, esta nova demanda começa a ser gerada e a ser fomentada pelo Dadaísmo:

Ao recolhimento, que se transformou, na fase da degenerescência da burguesia, numa escola de comportamento anti-social, opõe-se a distração, como

---

<sup>109</sup> *Op. Cit.*, p. 80

uma variedade do comportamento social. O comportamento social provocado pelo dadaísmo foi o escândalo. Na realidade, as manifestações dadaístas asseguravam uma distração intensa, transformando a obra de arte no centro de um escândalo. Essa obra de arte tinha que satisfazer uma exigência básica: suscitar a indignação pública. De espetáculo atraente para o olhar e sedutor para o ouvido, a obra convertia-se num tiro. Atingia, pela agressão, o espectador. E com isso esteve a ponto de recuperar para o presente a qualidade tátil, a mais indispensável para a arte nas grandes épocas de reconstrução histórica.<sup>110</sup>

Esta qualidade tátil a que se refere Benjamin é a capacidade que uma obra tem de tornar-se próxima do espectador, ou melhor, de um maior número de espectadores; de atingir seu inconsciente sem lhe dar chances de qualquer reflexão neste momento, de atingi-lo sem obrigá-lo a recorrer a elaborações mentais lentas e solitárias. Uma necessidade presente nos discursos dos movimentos artísticos que se iniciam na década de sessenta, criticando o tradicionalismo, a inacessibilidade da obra de arte pelas massas e o próprio caráter sagrado dessa arte. Entretanto, o sonho dos dadaístas só vai alcançar sua glória com o cinema, com a imagem móvel, e suas salas destinadas ao grande público. Com o surgimento do cinema, a percepção do espectador é violada, agredida, excitada. O inconsciente pulsional do indivíduo é, então, posto em ação, coletivamente:

Muitas deformações e estereotípias, transformações e catástrofes que o mundo visual pode sofrer no filme afetam realmente esse mundo nas psicoses, alucinações e sonhos. Desse modo, os procedimentos da câmara correspondem aos procedimentos graças aos quais a percepção coletiva do público se apropria dos modos de percepção individual do psicótico ou do sonhador. O cinema introduziu uma brecha na velha verdade de Heráclito segundo a qual o mundo dos homens acordados é comum, o dos que dormem é privado. E o fez menos pela descrição do mundo onírico que pela criação de personagens do sonho coletivo, como o camundongo Mickey, que hoje percorre o mundo inteiro. Se levarmos em conta as perigosas tensões que a tecnização, como todas as suas conseqüências, engendrou nas massas – tensões que em estágios críticos assumem um caráter psicótico –, perceberemos que essa mesma tecnização abriu a possibilidade de uma imunização contra tais psicoses de massa através de certos filmes, capazes de impedir, pelo desenvolvimento artificial de fantasias sadomasoquistas, seu amadurecimento natural e perigoso. A hilaridade coletiva representa a eclosão precoce e saudável dessa psicose de massa.<sup>111</sup>

Essa recepção tátil, recuperada então pelo cinema, é efetivada como um choque e está relacionada, originalmente, à arquitetura, percebida também de forma coletiva, mais no âmbito físico que mental. A recepção tátil, neste caso, se efetua menos pela atenção do que por um contato físico que pode resultar, numa observação casual. “Nada revela mais as violentas tensões de nosso tempo que o fato de que essa dominante tátil, hoje presente e predominante no cinema, prevalece no próprio universo da ótica”. No cinema sentimos, na medida em que

---

<sup>110</sup> Benjamin. *Op. Cit.* p. 68, p. 191

<sup>111</sup> Id. *Ibid.*, p.p. 189, 190

vemos, que somos atingidos psicologicamente por uma onda de imagens, “como um passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfico...”.

Com a fotografia não há possibilidade de uma recepção coletiva como se dá com o cinema com uma reação muito similar em massa, pois as linguagens são completamente diferentes, apesar da legenda da foto-jornalística. Mesmo que milhares de leitores de um jornal se deparem com a mesma imagem, cada um recebê-la-á em seu próprio ambiente, individualmente e terá oportunidade de refletir sobre aquela imagem que não desaparecerá num fluxo, como se dá no cinema.

No cinema, as imagens enredadas são constituídas com o objetivo de atingir a um público significativo e provocar reações similares. Ao mesmo tempo que o cinema oferece ao espectador a falsa oportunidade de contemplar uma imagem que diz respeito a uma realidade tátil, ele nega essa contemplação com a sobreposição, o fluxo e mudanças de imagens, sequências, enquadramentos, ângulos de forma rápida e intermitente. Mistura de imagem fotográfica e teatro, o cinema atinge mais forte o espectador pela sua interferência cirúrgica na realidade, através da objetiva, e sua capacidade de desvendar todos os mundos, até os microscópicos, enfatizar objetos e fenômenos de nosso cotidiano de uma maneira assombrosamente real, com seus personagens inseridos em ambientes privados e se comportando sem o comprometimento direto com o público (como o ator de teatro), da forma mais natural possível, como se representassem seus próprios papéis.

De maneira diferente, o teatro nos oferece um único ângulo e um palco com um cenário, visivelmente artificial, e a realidade encenada não nos punge tanto quanto o cinema, que nos comove com a força da objetiva.

Já a fotografia convida à contemplação, atrai o olhar, reivindica a imaginação do espectador, mas não como um quadro pictórico. Ela nos dá algo que uma pintura jamais nos daria, a certeza de que o que ela mostra, independente do ponto-de-vista do fotógrafo, é uma ‘emanação do real’. O espectador que olha uma pintura não olha uma fotografia do mesmo jeito, nem vice-versa. O estatuto ontológico e social de cada imagem influenciará significativamente seu modo de ver.

Como classificar o tipo de atenção voltada para as imagens fotográficas, mais especificamente para os retratos fotográficos?

Falamos da recepção tátil e da recepção ótica; citamos dois tipos de espectadores: o conhecedor e as massas. O primeiro, identificado com a atitude de recolhimento e que tenta

desvendar o objeto artístico à sua frente, visando o conhecimento; e o segundo, identificado com uma atitude negligente e que busca mais a diversão e o entretenimento que a introspecção, dado que para atingi-lo é necessário recorrer a estratégias diversivas, escandalosas. Também enfatizamos que a maneira de olhar uma fotografia pode variar de acordo com a maneira como ela nos chega.

O espectador, diante de uma imagem fotográfica, pode tanto olhá-la de modo desatento como pode imergir nela - no seu campo e fora de campo (o que estava acontecendo ou por acontecer - dentro de possibilidades reais ou fictícias). Quando olho uma fotografia, olho a fotografia antes de interessar-me por quem a tirou e em que condições. Observo, a princípio, sem muita atenção, por simples curiosidade mesmo. Às vezes, apenas me chama a atenção o objeto registrado pela câmara. Por vezes, interesso-me pelas formas, contrastes, informações, significados e sei que o interesse pelo fotógrafo ou referente virá segundo meu interesse pela linguagem fotográfica especificamente ou por alguma relação que eu consiga estabelecer com tal imagem a nível inconsciente. Posso imaginar que o mesmo fotógrafo possua uma obra que me interesse ou a imagem simplesmente desencadeia interesses em mim que me levam somente até o referente, seja uma paisagem, um modelo, um objeto qualquer. Por outro lado, sem perder-me em elucubrações, apenas me distraio com a fotografia, ou melhor, com a imagem que ela me traz. Como fazemos normalmente com os instantâneos que tiramos em família. Eles fazem parte de nosso dia-a-dia; fabricá-los já tornou-se um hábito e, dificilmente, paramos para olhá-los de forma mais contemplativa, mais reflexiva; a menos que nos deparemos com a perda ou distância de alguém que se encontra em nossos álbuns de família. Sou levada a conviver com essas imagens e a vê-las de forma quase inconsciente, apenas por distração, divertimento, pois elas fazem parte, atualmente, de um ritual específico das sociedades modernas, ligado ao fortalecimento dos laços familiares.

Diante do retrato fotográfico estamos diante de um objeto singular (que pode ser considerado artístico ou não); a significância, expressividade e valor histórico ou artístico de um retrato fotográfico depende menos do gênio criativo de seu autor que do passar do tempo. Com exceção dos retratos feitos para a imprensa, este tipo de imagem é voltado para o privado - ela tem menos valor de exposição que de culto; o retrato é capaz de exercer uma forte atração e comoção no mais incauto dos espectadores, mas nunca em vários espectadores ao mesmo tempo, pois sua força emotiva reside na memória e na afetividade. Desta maneira, o espectador desta imagem é atingido pela experiência ótica e tátil ao mesmo tempo.

O retrato primeiro o atinge pelo choque, pelo confronto com uma imagem fantasmagórica; a autentificação da presença de alguém próximo (distante no tempo na imagem), alguém que

pode ser o eu mesmo. Mas este choque é provocado por um fenômeno ótico.

Porém, isso não determina o tipo de espectador do retrato fotográfico. Tanto pode ser alguém, que mesmo atingido por tal imagem, retornará a ela para rememorar, reter um semblante querido, emocionar-se; ou pode ser alguém que buscará desvendar o outro, a si mesmo ou a uma outra realidade qualquer através dessa imagem. Apesar da recepção ótica estar identificada com o espectador que busca o conhecimento, ela não será determinante, neste caso específico do retrato fotográfico, do tipo de espectador que o contempla; assim, como o cinema, apesar de atingir de forma tátil o espectador, via recepção ótica, não será percebido apenas por um público que busca o divertimento.

As novas formas de percepção originadas das novas técnicas de produção de imagens trazem de novo, pelo que observamos, o cruzamento, a interseção dos dois tipos de recepção (apontados por Benjamin como antagônicos), devido, especialmente, à transposição da realidade através mesmo da sua captação e registros possíveis pela própria emissão de raios luminosos que tocaram esta realidade e se materializaram magicamente (eu quis dizer, mecanicamente).

Olhamos para essas novas imagens como se estivéssemos diante de fantasmas ou de nossos próprios sonhos. Contemplar um retrato é menos uma forma de reafirmar e aprofundar nossos conhecimentos do que pô-los em risco.

#### *UMA FOTO NÃO É UM BURACO*

Espectador: do latim *spectatore*, “que tem o hábito de olhar, de observar, observador, contemplador; testemunha, espectador (no teatro); apreciador, crítico”. Embora o sentido e a função da palavra espectador possam mudar de acordo com o que é ‘espectável’ – não se contempla um filme, por exemplo, nem se testemunha um quadro - vamos considerar aqui o seu sentido explícito e único de observador, e não de testemunho ou crítico, como se difunde ao se referir ao espectador de teatro, por exemplo.

Desse sentido estrito, do qual já falamos acima, o espectador é espectador de imagens. Isso o define e define a todos nós, que olhamos, como espectadores. É uma característica abrangente e que pode ser atribuída a qualquer ser humano como mais um de seus atributos que o diferenciam dos demais animais. Um animal irracional olha; um ser humano observa. Qual a diferença? A diferença está em nossa capacidade de reter as imagens em nossa memória, o que faz do ato de olhar um ato cognitivo, visto que estarei usando instintivamente informações anteriores ao olhar as imagens ao meu redor. Todo olhar do ser humano é intermediado por

informações que ele já possui do seu universo cultural.

Olhar = [do latim *adoculare*, atr. Das f. *aolhar*, *oolhar*, *oulhar*.] V.t.d.l. Fitar os olhos ou a vista em; mirar, contemplar.<sup>112</sup>

Observar = [do latim *observare*] l.Examinar minuciosamente; olhar com atenção; estudar.<sup>113</sup>

A diferença está na atenção. Quando olha-se algo com atenção, está se observando. Mais ainda: quando olha-se com atenção e quando este olhar não é fortuito (casual). Mas existiria olhar fortuito?

Desde que acordamos, miramos alguma coisa com algum objetivo. Acordo e olho para a janela para ver a intensidade da luz que lhe atinge e deduzir que horas são naquele momento; ou olho diretamente o relógio, mas antes meus olhos buscam o interruptor para eu acender a luz e poder ‘examinar’, olhar com atenção o relógio para descobrir as horas. O olhar é sempre atento, menos quando se olha para dentro de si mesmo. Diante dessa impossibilidade, o olhar não observa, não capta, não apreende. É um olhar cego. Enquanto se ouve uma música, por exemplo, que nos leva a viagens inconscientes e nos traz imagens por rememoração, nossos olhos fixam atentamente qualquer objeto, mas incapaz de observá-lo, pois a atenção e pensamentos estão voltados para a música e para as sensações por ela causadas.

Olho a parede lisa do meu quarto. Já sei, há muito, que ela é azul, mas penso em outras coisas, enquanto miro alguns furos que nela existem por causa de pregos arrancados. Meus olhos realizam um *travelling* e esbarram numa fotografia de meninos nus que acabaram de tomar banho de rio [f-70], fixada por um percevejo ao lado da janela. Olho nos olhos daqueles meninos que também me olham. É como se houvesse um buraco na parede. Uma saída. Uma fresta de liberdade. Descubro que as paredes me oprimem e limitam minha imaginação. Olho aqueles meninos ‘com vida’. Depois olho a janela. Vejo o que tem detrás dela. A vista de meu quintal, a casa da vizinha, a goiabeira, os varais. Tudo me faz pensar. Olho a parede e sinto náuseas. Será preciso que haja fotos na parede?

Todo olhar é um olhar atento. Os meninos da fotografia na parede também têm olhos atentos para a fotografia que os mira. Eles sabem que ela irá pressionar o disparador do dispositivo a

---

<sup>112</sup> Dicionário *Aurélio Buarque de Holanda Ferreira*, Editora Nova Fronteira, p. 1219

<sup>113</sup> Op. Cit., p. 1210

qualquer momento e eles esperam silenciosos. Clic! Eles se deixam posar. Fascinados pela possibilidade de serem espectadores de si mesmos: “moça, dá a foto pra gente depois?”.

O *espectatore* quer o *spectaculum*. Uma criança não suporta passar muito tempo num berço olhando o teto liso. Ela chora. Quer ver algo ou irrita-se. As mães inventaram os móveis de berço e de teto. Outra criança, mais velha, quer sair, passear, vagar seu olhar sobre coisas diversas. Se chove, olha a chuva. Se esta lhe parecer monótona da janela, é preciso lhe contar histórias, cantar, brincar e dançar com ela. Crianças que vivem em apartamentos e saem pouco precisam de brinquedos, imagens televisivas e outros elementos que estimulem sua imaginação, sua criatividade – que é a capacidade de uso da imaginação para resolver problemas da vida real.

Os olhos devoram todas as imagens que se lhes cruzam. Os livros que se lhes oferecem, ilustrações, pessoas, paisagens. Eles vão apreendendo tudo e anseiam por novas imagens sempre. Por isso, nosso espectador está sempre à procura de buracos na parede, uma abertura, uma fresta, uma fenda.

Vivemos embarreirados. Paredes, portas fechadas, edificações enormes que extinguem o horizonte, barram nossa visão, prédios, casas fechadas, gradeadas, muradas, muralhas. Nosso olhar esbarra em barreiras, paredes. Então, ele se volta para si mesmo. Olhar cego voltado para o ‘si mesmo’ abissal. Abismal olhar. Olhar louco devolvido pela parede, espelho cego sem narciso, sem beleza, sem ilusão. Nossa capacidade perceptiva é bloqueada, restringida, reprimida. Paredes lisas, paredes crespas, tediosas, por todos os lugares. Aahhh!! Socorro!!!!!!!!!!!!!! A menos que algo aconteça para estimular outros sentidos e ativar nossa mente, fazê-la refletir, como uma música ou um aroma que invada nosso embate com essas barreiras de concreto, possivelmente entraremos num estado de insanidade ao fixá-las.

Assim, como nossa retina precisa considerar outros objetos em torno daquele que queremos focar, pois, imóvel, perde a definição da imagem, nossa sanidade depende de uma variedade de estímulos visuais ou de estímulos que acionem nossa memória, predominantemente, visual.

Nosso espectador quer buracos nas paredes. Ele os procura avidamente. A representação de objetos e entes numa superfície plana, até mesmo na própria parede, têm tanta importância no sentido de livrar-nos do olhar cego, quanto os buracos. Essas representações absorvem nosso olhar, mas nos avisam: “isto não é um buraco”.

As fotografias são espécies de buracos virtuais e suas imagens são um registro tão perfeito do real, que se confunde com nossas imagens mentais, verdadeiras e inatingíveis, que

mergulhamos nesse falso buraco e quase sumimos nele. Este falso buraco nos toca e interfere em nosso sentido de forma totalmente diversa da experiência do contato com o buraco real.

Olho uma paisagem real ao mesmo tempo que a sinto. Sinto a intensidade de sua luz; sua mobilidade; sua temperatura; seus aromas; seus sons. Ela tem vida. Se ela não passa, eu passo. A fotografia nos dá a paisagem fragmentada em todos os sentidos. Ela vem recortada, sentido visual fragmentado. Ela vem com uma luz que não nos atinge. Ela é muda, imóvel, inodora, insípida. Mas, ao contrário da parede lisa do meu quarto, que me devolve um olhar cego, a fotografia me devolve sua imagem e me remete não paro o vazio existencial, mas para outra realidade, distante ou não no tempo e no espaço.

## CONCLUSÃO

*“Se considerarmos todas as modelações que sofre, constataremos que o corpo é pouco mais que uma massa de modelagem à qual a sociedade imprime formas segundo suas próprias disposições: formas nas quais a sociedade projeta a fisionomia do seu próprio espírito...”<sup>114</sup>*

Talvez falte coesão e certa linearidade nos textos dispostos e dos quais o leitor tenha finalizado, neste momento, sua leitura. Alguém ainda pode estar se perguntando qual teria sido o objetivo deste trabalho se, afinal, cada capítulo parece tão independente um do outro.

Feliz ou infelizmente (também fica a critério do leitor), eu consegui seguir um processo “metodológico” singular, embora a ordem dos capítulos seja, aparentemente, lógica: começa pelo estudo do nu na arte, depois restringi-o à fotografia para, só então, partir para a especificidade dos casos aqui relatados e analisados dos retratos de nus. As leituras históricas e específicas foram realizadas depois de tantas reflexões e leituras imagéticas fundamentadas na experiência desta autora.

Numa segunda leitura desta dissertação, o leitor mais interessado poderá deleitar-se ao perceber que minhas preocupações, enquanto fotógrafa, partilhavam ideais que se aproximam, de certa maneira, do que Kenneth Clarck descreveu sobre o ideal grego:

O corpo humano é, na realidade, duma complexidade e poder sugestivo inexauríveis, e para um grego do séc. V a.C., era também o repositório de um conjunto de valores, nomeadamente a contenção, o equilíbrio, a modéstia, a proporção e muitos outros, aplicáveis do mesmo modo às esferas ética e estética.<sup>115</sup>

Entre os gregos, notamos que sua busca era uma edificação imagética que comportasse o ideal em termos estéticos e éticos, o corpo humano mais belo com a expressão que os remetesse aos seus valores mais prezados. De outra forma, o que se pôde concluir das observações e análises das fotografias por mim realizadas é que a busca da fotógrafa era de um ideal que deveria ser dado por cada modelo, representado pela captação da expressão individual e singular que comporia ou completaria os retratos junto à nudez:

Em Lençóis, todos os habitantes da classe dos dissidentes praticavam freqüentemente o nudismo. Não se vendiam biquínis na cidade. O hábito já havia se espalhado, inclusive, entre alguns moradores nativos. Quando alguém me procurava

<sup>114</sup>Rodrigues, José Carlos. *Tabu do corpo*, 4ª edição, editora Dois Pontos, Rio de Janeiro, 1986, p. 62

<sup>115</sup>Lula, Isabela Chaves. “O nu artístico – uma síntese” in *Retratos Proibidos: o corpo nu na fotografia*, Tese-Unicamp, 2000, p. 21

para sessões de fotografia ou se eu chamava alguém para fazer umas fotos, as pessoas naturalmente se despiam, pois, era assim que todos queriam se ver: nus, inteiros, íntegros. As pessoas nunca se maquiavam ou levavam adereços para se fazerem fotografar comigo em Lençóis. Todos lá pareciam comungar da consciência de que a maior alegoria ou ornamento de uma pessoa é seu corpo, sua história, sua formação e os desejos que carregam em suas expressões, em sua postura, no olhar, no sorriso, nas rugas. Independente de idade, cor e sexo<sup>116</sup>. (...) A espontaneidade e originalidade das fotografias aqui analisadas aproximam-nas de uma experiência biográfica. Dos modelos, da fotógrafa. Grande parte dos modelos tem alguma relação com a fotógrafa. Alguns são parentes e outros amigos, hóspedes, colegas de trabalho, vizinhos. E a preocupação principal do grupo é sua auto-estima, diretamente ligada à aceitação do próprio corpo e ao reconhecimento de elementos belos, sensuais, singulares em sua busca individual por um padrão de beleza particular. O desvendamento das partes íntimas, o rompimento de barreiras e tabus referentes à exposição e observação do próprio corpo também são características relevantes observadas nas fotografias<sup>117</sup>. (...) Cada fotografia evoca um sentimento diferente e uma relação específica de cada modelo com seu próprio corpo, reveladas nos diversos direcionamentos dados pela fotógrafa com os modelos aos ensaios fotográficos e que resultam em fotografias que poderiam ser auto-retratos, pois traduzem um pouco da essência e da individualidade de cada modelo<sup>118</sup>.

Essa singularidade foi definida por Barthes como “ar” ou aquilo que exprime o sujeito, na medida em que ele não se dá importância<sup>119</sup>. Acidental ou não, esse ar é o que se verifica nas imagens analisadas. Apesar de nem todas elas mostrarem a fisionomia do modelo, a forma como eles se apresentam e a própria forma e marcas de cada corpo dizem muito destes modelos e, conseqüentemente, do modo de ver da fotógrafa.

Uma crítica sutil à fotografia brasileira num trecho da narrativa<sup>120</sup> e a análise das imagens confirmam a preocupação implícita nas imagens em apresentar os corpos como eles são, mesmo que hajam elementos como luz e composição que as completam.

Com tanta ênfase no uso do corpo e em sua capacidade expressiva, pode-se deduzir os objetivos latentes em todo o texto: primeiro, justificar o mérito das imagens fotográficas escolhidas para serem estudadas nesta dissertação seja como um objeto artístico ou como um símbolo de um momento histórico em que a nudez e os ideais de beleza e perfeição física estão sendo repensados e o corpo desvendado e reconstituído pela ciência; segundo, configurar essas

---

<sup>116</sup> *Op. Cit.*, p. 61

<sup>117</sup> *Op.Cit.*, p.65

<sup>118</sup> *Op.Cit.*, p. 69

<sup>119</sup> *Op.Cit.*, p.96

<sup>120</sup> *Op.Cit.*, p. 59. “A fotografia brasileira que explora o corpo nu ainda é muito machista e nela o nu tem uma acepção muito limitada, muito restrita ao objeto de prazer. É sempre explorada ou a plasticidade do corpo *feminino* ou sua eroticidade, ligada sempre a um ideal de beleza estética superficial, fundamentado apenas em formas, no aparente. Não é a toa que fotografar para a Playboy nacional ou conceder-lhe entrevistas sobre sua vida íntima não causa nenhuma contrariedade para o fotógrafo e nem o impede de continuar fotografando celebridades.”

imagens analisadas num contexto histórico, onde o corpo é pensado como objeto expressivo, reflexivo e passível de ser modelado, de acordo com o tipo de representação em vigor como o fizeram os europeus para registrar a expansão colonial no século XIX, mapeando características raciais dos povos colonizados<sup>121</sup> e tentando provar sua inferioridade ou, mais especificamente, os alemães “para realçar a supremacia da raça ariana”<sup>122</sup>; e terceiro, decifrar o discurso por trás de tais imagens fotográficas.

Assim sendo, mesmo com a fragilidade do projeto de pesquisa, não do tema – muito rico – e da maneira de abordar este tema, sem método e sistematização pré-definidos, qualidades há neste trabalho que devem muito ao fato de ter partido de uma experiência empírica desta autora, de seus relatos e de reflexões realizadas antes e depois de ter consultado referenciais teóricos específicos.

Uma dessas qualidades refere-se aos textos que podem ser vistos como uma colagem que resultou de uma experiência intelectual empolgante, apesar de arriscada, mas que aponta para caminhos novos que podem ser explorados futuramente como a fotografia como imagem aberta, o corpo semiotizado, e a fotografia como arte marginal. Uma outra qualidade, a apresentação de imagens inéditas do corpo que provam que, apesar do que predomina em termos de representações de nus na mídia brasileira, há outras visões e representações acontecendo, apesar de estarem fora do contexto artístico brasileiro institucionalizado.

Talvez essa dissertação seja o sinal de que há necessidade de uma compilação do acervo fotográfico relativo às imagens do corpo humano existentes e de uma pesquisa sobre o que vem sendo feito fora do “institucional”, além de uma história da fotografia brasileira em áreas específicas como o que foi feito por John Pultz e Anne de Mondenard em relação à representação do corpo na fotografia ocidental.

---

<sup>121</sup> *Op.Cit.*, p. 37

<sup>122</sup> *Op.Cit.*, p. 44

---

## BIBLIOGRAFIA

- AUMONT, Jacques. *A Imagem*, Papyrus Editora [Coleção Ofício de Arte e Forma], Campinas-SP, 1993
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara* (Coleção Arte e Comunicação), Edições 70, Lisboa, 1989
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*,
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”[primeira versão-1935/36], in *Obras Escolhidas*, Brasiliense, São Paulo, 1985
- BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia” in *Magia e técnica, arte e política – Ensaio sobre Literatura e história da Cultura* (coleção Obras Escolhidas, vol. 1), Editora Brasiliense, São Paulo, 1987
- BERGER, John. *Modos de Ver*, Edições 70 [Coleção Arte e comunicação], Lisboa – Portugal, 1972, p.13
- BRAMLY, Serge. *Leonardo da Vinci (1452-1519)*, Rio de Janeiro, Imago Ed., 1989
- CLARK, Kenneth. *O Nu – um estudo sobre o ideal em arte*, Editora Ulisseia, Lisboa, 1956
- DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico e Outros Ensaio*, Editora Papyrus (Coleção Ofício de Arte e Forma), Campinas-SP
- DUBY, Georges. *Imagens da Mulher*, Edições Afrontamento
- GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*, Editora Perspectiva (Coleção Debates), São Paulo, 1987
- GUERINI, Elaine. “Dublê íntimo” in *Folha de S. Paulo* (tvfolha), p. 4, 11 de maio de 1997.
- HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Dicionário da Língua Portuguesa*, Editora Nova Fronteira
- LULA, Isabela Chaves. “O nu artístico – uma síntese” in *Retratos Proibidos: o corpo nu na fotografia*, Tese-Unicamp
- MAUSS, Marcel. “As técnicas corporais” in *Sociologia e antropologia*, volume II, Edusp, São Paulo
- MICELI, Sergio. *Imagens negociadas – retratos da elite brasileira (1920-40)*, Companhia das Letras, São Paulo, 1994, p.18

MONDENARD, A. & Pultz, J. *Le Corps Photographié*, Paris, Flammarion, 1995.

REGO, Marcia Souza. *Uma etnografia da praia do Pinho*, tese defendida na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1992

RODRIGUES, José Carlos. *Tabu do Corpo*, Ed. Dois Pontos, Rio de Janeiro, 1986

RONDI, Gian Luigi (editor responsável). *IDENTITÀ E ALTERITÀ: figure del corpo 1895/1995 – La Biennale di Venezia, 46. Esposizione Internazionale d'arte*, Marsilio Editori s.p.a., Venezia, 1995.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária – Sobre o dispositivo fotográfico*, ed. Papyrus (Coleção Campo Imagético), Campinas, 1996

SCHARF, Aaron. *Arte y Fotografía*, Alianza Editorial (Alianza Forma), Madrid, 1994

SEEGER, Anthony. *Os índios e nós – estudos sobre sociedades tribais brasileiras*, Rio de Janeiro, Editora Campus Ltda., 1980

SONTAG, Susan - *Ensaio sobre a Fotografia*, Editora Arbor (Coleção sobre fotografia), Rio de Janeiro, 1983