Do Gênero ao Dispositivo: o retrato como encenação e produção de sujeito em Cindy Sherman e Julia Cameron[1]

Fernando GONÇALVES[2]
Débora GAUZISKI[3]
Grécia FALCÃO[4]
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, RJ

RESUMO

O presente trabalho discute o retrato como dispositivo de construção do sujeito no século XIX e na atualidade. A partir da noção de anacronismo em Didi-Huberman e Michel Poivert, o texto analisará o retrato não apenas como forma de construção identitária, mas também como campo de forças onde se legitimam e ao mesmo tempo se refutam as lógicas da representação do sujeito na fotografia. Para tanto, discutiremos a "performance de si como outro" nos autorretratos da artista americana Cindy Sherman, relacionando-os às "encenações do sujeito como tipo" nos retratos do século XIX da inglesa Julia Cameron. Com isso, buscaremos mostrar como essas tipologias fotográficas podem funcionar tanto como padrões de construção e de reconhecimento quanto como formas de problematizar tais lógicas de representação através da imagem fotográfica.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia; Arte contemporânea; (Auto)Retrato; Anacronismo; Sujeito.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objeto o retrato como dispositivo de construção do sujeito e sua problematização através da analise de traços persistentes entre imagens de fotógrafos do século XIX e da atualidade. Tal persistência corresponde, como veremos, à noção de "anacronismo" em Didi-Huberman e Michel Poivert e a partir dela, o texto analisará o retrato não apenas como forma de construção identitária, mas também como campo de forças onde se legitimam e ao mesmo tempo se refutam as lógicas da representação do sujeito na fotografia.

Na arte contemporânea, muitos artistas elegem o retrato e autorretrato como questão e forma expressiva para discutir a natureza da imagem fotográfica, sua originalidade e autoridade, a experiência do fotográfico e suas fronteiras, a questão da técnica, do documento e da própria

[1] Trabalho apresentado no GP de Fotografia do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.
[2] Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UERJ. Email: fng@uerj.br.
[3] Mestranda em Comunicação Social (PPGCom - UERJ), com bolsa Capes. Email:deboragauziski@gmai.com
[4] Mestranda em Comunicação Social (PPGCom - UERJ), com bolsa Capes. Email:gre.falcao@gmail.com

representação. São em geral imagens de arquivo, dos meios de comunicação, do quotidiano, de rostos sem expressão ou fotos posadas. Imagens que parecem mais falar de nossos modos de ver e dar a ver o mundo e os indivíduos do que propriamente de narrá-los.

Contudo, algumas dessas questões já vem sendo trabalhadas, senão desde a pintura, pelo menos desde o início da própria fotografia. Procuraremos mostrar neste trabalho, primeiramente que se desde seus primórdios a fotografia atendia aos imperativos da produção de marcas de reconhecimento com as quais legitimava certas formas de representação, ela não o fazia sem deixar atrás de si os rastros de tal operação. Ao mesmo tempo, nos interessa mostrar como, igualmente desde o século XIX, a noção da imagem fotográfica como "artefato" já era utilizada por certos fotógrafos para de certa forma discutir os processos de produção subjetiva através das tipologizações fotográficas, tão características de certas produções artísticas contemporâneas.

Para tanto, apoiados também na noção da imagem como "montagem", proposta por Didi-Huberman (2008), analisaremos o modo como alguns artistas contemporâneos discutem os processos de produção subjetiva, particularmente a partir de alguns trabalhos emblemáticos da artista americana Cindy Sherman, autorretratos em que ela encarna figuras da história da arte e tipos femininos de filmes B hollywoodianos. Neles veremos como a artista, mais do que apenas dispersar sua identidade em múltiplas faces e chamar a nossa atenção para estereótipos do feminino, propõe uma reflexão mais ampla sobre os modos sociais de construção identitária e de produção de sujeito em nossas sociedades, legitimados através da imagem na cultura de massa, através de suas "performances de si como outro".

Num segundo momento, o texto procura mostrar que, curiosamente, o debate acerca da produção de sujeitos no retrato fotográfico não é novo e já aparece, desde pelo menos a segunda metade do século XIX, quando vemos práticas que posicionavam a fotografia para além dos usos que a legitimavam como simples técnica de reprodução e que, de certa forma, já evidenciam também sua natureza de "artefato" e "objeto sociotécnico", ao mesmo tempo social, técnico, histórico e comunicativo. É o que veremos nas imagens da fotógrafa inglesa Julia Margaret Cameron. Precursora do movimento pictorialista, que buscava para a fotografia um caráter "artístico", suas imagens chamam, porém, mais atenção pelos deslocamentos que produzem no pensamento sobre a imagem como construção e montagem.

O trabalho procura ressaltar finalmente que, em ambos os casos, essas tipologias fotográficas podem funcionar tanto como padrões de construção e de reconhecimento quanto formas de problematizar tais lógicas de representação exatamente por considerarem a natureza de artefato da imagem fotográfica e por toma-la, antes de tudo, como mecanismo que participa da construção da noção de sujeito.

DO RETRATO COMO GÊNERO AO RETRATO COMO DISPOSITIVO DE INVENÇÃO DE SUJEITOS

Um dos temas mais recorrentes na fotografia contemporânea é também um dos temas mais importantes na história da arte: o retrato. Assim como representar lugares, temas históricos e compor naturezas-mortas, retratar os indivíduos constitui, de longa data, um recurso discursivo de organização das ideias que fazemos do outro e de si.

Porém, mesmo antes da fotografia, o retrato na pintura já funcionava como modo de criação de identidade e de produção de sujeitos que, ao mesmo tempo, informavam sobre os critérios de apreciação e de legitimação das obras, consubstanciados nas intenções do pintor e nas lógicas de seus sistemas de representação (ARRASSE, 2004). É assim que vemos historicamente já na pintura o uso do cenário, das vestimentas e objetos, juntamente com a teatralidade da pose e o retoque, forjar, por meio de convenções próprias de cada época, uma legitimidade que construía tipos socialmente reconhecíveis sem que porém tais representações fossem necessariamente vistas como artifício. Através da verossimilhança como convenção, a construção da imagem subsome tais elementos, juntamente com as escolhas dos enquadramentos e da composição, tornando-os "possíveis" na imagem sem que esta se torne ilegítima enquanto representação e fazendo com que os fragmentos usados na figuração sejam tomados como as coisas que representavam.

A fotografia, portanto, não inaugura tais processos de invenção por meio da representação imagética. Antes, como bem demonstrou Benjamin (1994), a fotografia participa desse movimento de invenção de sujeitos, através da busca da captação de uma "interioridade" e de uma "essência" dos indivíduos. Mas o que essa busca revela, antes de mais nada, é a construção das noções modernas de "bom retrato", de "intimidade" e de "sujeito". Dos daguerreótipos e cartões de visita aos ateliês dos fotógrafos, cenário, pose e retoque são ao mesmo tempo elementos mobilizados para produzir imagens de pessoas, coisas e lugares, e elementos que precisam desaparecer como evidências de um artifício.

Ao mobilizar tais elementos fazendo-os em seguida desaparecer na construção da imagem através de sua legitimação enquanto representação, percebemos o quanto tal operação faz da imagem uma "operação de montagem" (DIDI-HUBERMAN, 2008), na medida em que fazem, tanto na pintura quanto na fotografia, o fantasioso e o ficcional não serem percebidos como tal e ainda coexistirem legitimadas pelas convenções de uma figuração objetiva apoiadas nos princípios da representação mimética.

Contemporânea da experiência da pintura acadêmica, sobretudo até a segunda metade do século XIX, a fotografia, por seu caráter técnico de reprodução, acentuou esse aspecto mimético da imagem e foi considerada como objeto científico antes de ser compreendida como "artefato" e "objeto

sociotécnico"[5], ou seja, como dispositivo híbrido de construção de realidade e de sujeitos que servia a diferentes usos sociais através de meios técnicos de reprodução da imagem.

No século XX, August Sander (1876-1974) foi talvez um dos nomes mais emblemáticos desse gênero de operação. Com suas célebres fotos de identidade para alemães após a primeira Guerra Mundial, a pedido das forças de ocupação - e influenciado por ideais artísticos modernos - Sander produziu uma verdadeira tipologia dos cidadãos alemães da primeira metade do século XX (Hartz, 1997). Contudo, já no século XIX, fotógrafos como Nadar e Disderi já demonstravam como, mais do que fotografar artistas e escritores conhecidos, como Baudelaire, Sarah Bernard, Delacroix e George Sand, o que se produzia eram padrões de construção e de reconhecimento para os indivíduos, elementos de um reconhecimento que os produz como sujeitos através de uma tipologização fotográfica.

Se os retratos dos séculos XIX e XX foram pródigos em exemplos desses processos que permitem pensar a "imagem como montagem", talvez sejam úteis também – e essa é uma aposta do presente trabalho - para pensar os modos como tais processos de montagem e de produção de sujeitos se organizam no presente. Mas um dos nossos objetivos aqui é também evidenciar que algumas das características dos processos criativos contemporâneos com fotografia na arte - o questionamento do valor de verdade do documento, da imagem como artifício e do sujeito/real como invenção - não são totalmente novos. Eis o cerne de nosso interesse pela noção de "anacronismo", que implica a persistência de determinadas formas e traços pré-modernos e modernos na fotografia contemporânea.

A noção de anacronismo vem se tornando central nos estudos da imagem na história da arte, sobretudo em autores como Didi-Huberman e Michel Poivert, e que podem também contribuir, acreditamos, para os estudos da imagem no campo da comunicação. Ela implica a ideia de uma atualidade do passado e uma inatualidade do presente e que marca aquilo que seria próprio da imagem: sua condição de objeto sociotécnico, ao mesmo tempo social, técnico, histórico e comunicativo. A noção de anacronismo em Didi-Huberman, por exemplo, é vista como método que permite cartografar isso que persiste na imagem: lampejo, resquício, espessura, montagem. Para este autor, a imagem "não é a imitação das coisas, mas o intervalo feito visível, a linha de fratura entre as coisas" (Didi-Huberman, 2008, p. 114). O anacronismo seria para ele uma forma de pensar esse intervalo, essa fratura e essa montagem que a imagem é.

Já Michel Poivert (2010) vê uma relação anacrônica que têm certas imagens contemporâneas, sobretudo as que tem como tema o retrato e autorretrato. Pensando no aspecto de construção e de

[5] O termo "sociotécnico" aqui é inspirado em Gilbert Simondon, filósofo da técnica francês. Nos anos 60 o autor propôs que uma tecnologia nunca é puramente "técnica", mas também humana e social. Para Simondon, que influenciou o pensamento de Deleuze e Bruno Latour, longe de ser meramente instrumental, a técnica é fruto de um permanente processo de auto-afetação entre, de um lado, a aquisição de saberes técnicos e habilidades cognitivas, e de outro, os contextos e regras de usos, aplicações, subversão e inovação desses conhecimentos por meio das vivências sociais. Cf. SIMONDON, G. *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris : Aubier, 1999.

ficcionalidade da pose, por exemplo, Poivert vai ver também esta prática ou tematização como algo recorrente na fotografia desde seus primórdios. Contudo, o autor argumenta que a produção contemporânea se inscreve numa relação temporal que não se submete à ordem do progresso técnico ou de suas possibilidades, mas numa relação contemporânea com a teatralidade, como é caso dos trabalhos da artista americana Cindy Sherman.

CINDY SHERMAN – (RE)ENCENAÇÃO DE SI COMO OUTRO

Cindy Sherman é uma fotógrafa norte-americana, nascida em 1954. Estudou Artes na Buffalo University devido a seu interesse desde a infância pelo desenho e pela performance (ela gostava de se caracterizar com fantasias já criança). Referenciada no mundo das artes, sua obra encontra-se distribuída hoje por diversas galerias e museus ao redor do mundo, como Tate Gallery (Londres), Corcoran Gallery (Washington) e MoMA (Nova York).

As fotografias de Sherman são autorretratos, nos quais ela problematiza os estereótipos sociais da mulher, tomando como inspiração e referência imagens dos meios de comunicação de massa (cinema, televisão, publicidade) e das artes plásticas (pop art, Renascença). Para encarnar estes diferentes papeis, a artista se caracteriza utilizando como artifício maquiagem, próteses, perucas e diferentes indumentárias. Ela faz uma crítica caricatural da sociedade, já que "a cada mudança de vestuário, cenário, pose e enquadramento a artista articula a linguagem do gênero culturalmente construído" (PRADA; ÂNGELO, p. 242).

A esse respeito, Annateresa Fabris (2003, p. 62) aponta que o retrato "pode afirmar tanto a unicidade da pessoa na multiplicidade dos sujeitos (personagem com traços de outros modelos) quanto a multiplicidade das pessoas na unicidade do sujeito (as diferentes máscaras que um retratado pode assumir)". Julia Cameron, conforme será apresentado posteriormente, tem mais relação com o primeiro modelo, pois a fotógrafa buscava justamente produzir sujeitos (ideais de um feminino sublime) através dos seus retratos. Já as fotografias de Sherman se relacionam à segunda categoria, buscando desconstruir a ideia de uma identidade única dos indivíduos.

Como vimos, a fotografia produzida nos ateliês fotográficos do século XIX evidenciava que a identidade dos sujeitos retratados era organizada através da imagem e por meio de sua aparência, afinal, cenário, pose, vestuário e objetos eram utilizados com o propósito de definir traços de reconhecimento e pertencimento social dos indivíduos. Esse *modus operandi* destes antigos estúdios é descrito por Walter Benjamin em *Pequena história da fotografia* (1994), quando comenta a respeito um retrato do escritor Franz Kafka quando criança:

> O menino de cerca de seis anos é representado numa espécie de paisagem de jardim de inverno, vestido com uma roupa de criança, muito apertada, quase humilhante, sobrecarregada com rendas. No fundo, erguem-se palmeiras imóveis. E, como para

> tornar esse acolchoado ambiente tropical ainda mais abafado e sufocante, o modelo segura na mão esquerda um chapéu extraordinariamente grande, com largas abas, do tipo usado pelos espanhóis (p. 98).

Essa artificialidade – no caso, as roupas e temática tropical do cenário – era tida como normal do processo fotográfico: "Se a pose responde, em um primeiro momento, a imperativos técnicos, assume rapidamente o caráter intrínseco de apresentação de um simulacro" (FABRIS, p. 62). Em oposição a este modelo, a artificialidade em Cindy Sherman promove uma discussão da fotografia como uma montagem, com visíveis rastros de suas composições. Não mais tida como mera cópia do real, a imagem é apresentada como uma construção.

Para pensar a respeito dessas questões, selecionamos três imagens de diferentes fases da artista. A primeira imagem, intitulada *#58* (1980), integra a série *Untitled Still Films*, composta por 130 fotos realizadas entre 1978 e 1980. Neste trabalho, Sherman tem como referência ícones femininos do cinema e da televisão, como as atrizes Sophia Loren e Brigitte Bardot. Cabe ressaltar que foi com esta série que a fotógrafa alcançou rapidamente o reconhecimento internacional durante os anos 1980, através de suas exibições nos Estados Unidos e na Europa.

Consequentemente, esta também é a fase da artista mais explorada em trabalhos acadêmicos, principalmente em estudos feministas. Para Fabris (2003, p. 63), em *Stills* há um jogo de aparências e superfícies, de onde "emerge uma visão da mulher não como indivíduo, mas como estereótipo cultural, como máscara social".

Fig. 1 – Cindy Sherman. *#58* (1980).

No prefácio do livro-catálogo *The Complete Untitled Film Stills* (2003), Cindy Sherman relata que os filmes do diretor Alfred Hitchcock, assistidos ao longo de sua infância, são uma das inspirações para essa série. Segundo ela, as personagens de Hitchcock são enigmáticas e pouco expressivas, assim não sabemos muito sobre elas e, por isso, tentamos completar os espaços de suas vidas. Ela justifica a escolha de personagens femininas com o argumento de que já estamos muito familiarizados com o papeis masculinos no cinema. A ideia para este trabalho surgiu enquanto

trabalhava como recepcionista na galeria Artists Space[6] em Nova York, momento em que teve contato com a cena artística alternativa da cidade. As primeiras fotos foram tiradas com um rolo de filme, que Sherman perdeu e encontrou aproximadamente 15 anos depois.

Nesta imagem (Figura 1), vemos o que parece ser justamente um *frame* retirado de uma sequência cinematográfica: o enquadramento e o plano médio nos remetem a uma estética fílmica. Interessante destacar que as seis primeiras fotos de *Stills* foram manipuladas durante o processo de revelação, utilizando químicos mais quentes para fazer o filme reticular, dando uma aparência granulada como nos filmes antigos[7]: "Eu não me importava com a qualidade de impressão; as fotografias deveriam aparentar que tinham custado cinquenta centavos" (SHERMAN, 2003, p. 16, tradução nossa).

Tal como num filme, somos talvez instados a entender o que se passa nessa fotografia: Quem é esta mulher? Para o que está olhando com tanta atenção? Mas obviamente não há respostas e certamente não é por acaso que os *stills* da série são numerados por propósito de identificação. É que de certa forma remetem a seu propósito de repertoriar tipos produzidos. E como explica Sherman (2003, p. 7), não há legendas, justamente porque "isso estragaria a ambiguidade". Ora, é através dessa ambiguidade que Sherman nos desloca, como artista, da simples curiosidade sobre os tipos, para a atenção aos modos de produção desses tipos femininos presentes na cultura de massa e também para os efeitos estéticos dessa produção nos processos de constituição de si.

Outra questão interessante é justamente a artista afirmar que durante a elaboração de *Stills* ela começou a perceber uma autorreferenciação de imagens na elaboração de seu próprio trabalho:

> Eu me lembro de olhar para a garota com o cachecol preto (#58) e pensar que eu estava repetindo a foto 'garota urbana' (#21): duas inocentes olhando ao redor da cidade que aparece ao fundo. Eu pensei que #58 era uma versão mais estereotipada. Aquela foto incluía o mesmo personagem na base do World Trade Center com uma maleta, se afastando da câmera (#59), e isso para mim era o contraponto da caroneira (#48). Eu senti que eu havia completado personagens suficientes (SHERMAN, 2003, p. 16, tradução nossa).

Essa fala de Sherman só reafirma a noção de que é impossível ter um olhar isento de uma relação com outras imagens, já que somos mediados por referências a todo o tempo. Como estamos cada vez mais mergulhados nesta trama, nossa percepção também está em constante construção e transformação.

Já em *Untitled #224* (Figura 2), temos uma clara reencenação do quadro *Pequeno Baco Doente* (*Bacchino Malato*, datado entre 1593 e 1594) de autoria do pintor barroco Michelangelo Caravaggio.

[6] Fundada em 1972, a galeria nova-iorquina Artists Space foi um importante espaço para a divulgação de artistas contemporâneos como Jeff Koons, Laurie Anderson, Sherrie Levine e a própria Cindy Sherman.
[7] Podemos fazer aqui uma adiantar uma aproximação com a fotógrafa Julia Cameron, que apesar de não manipular suas fotografias durante o processo de revelação, também as "forjava" através de recursos como desfoques com as lentes.

A imagem pertence à série *History Portraits*, produzida pela artista entre os anos de 1989 e 1990, inspirada em diversos ícones da pintura renascentista. Um dado interessante é que a pintura original de Caravaggio também **é** um autorretrato (de acordo com o biógrafo oficial do pintor, Giovanni Baglione). Há outra questão curiosa na foto de Sherman: num primeiro vislumbre, não sabemos se se trata de uma pintura ou de uma fotografia. Nesse jogo, a artista propõe mais um deslocamento com relação a nossa percepção das imagens e sobre as técnicas de representação.

No caso, Caravaggio se pintou e Sherman se fotografou como Baco, tomando a imagem do pintor como referência. Temos aqui dois diferentes modelos de representação e materialidades da imagem, que, todavia, relacionam-se. A historiadora da arte Christa Döttinger (2012) aponta que há uma questão anacrônica entre os dois artistas, já que em ambas as imagens há uma artificialidade: "*History Portraits* confirma novamente que a arte nunca mentiu, que ela sempre chamou a atenção para a realidade do tempo" (DÖTTINGER, p. 29, tradução nossa).

Fig. 2- Cindy Sherman. *Untitled #224* (1990).

Esta e outras imagens de Sherman, bem como as de outros artistas, parecem ser sintomas de que a visualidade e as questões colocadas pela fotografia contemporânea na arte não podem nem ser pensadas como um fenômeno do presente, nem de forma isolada. As imagens de Sherman, bem como as de Cameron, como veremos, são conscientemente construídas e ressignificadas anacronicamente, a partir da relação com outras imagens e com outros tempos. Isso corrobora a ideia de que as imagens do presente não se constituem apenas de características próprias dos nosso próprio tempo, já que na própria história da arte diversos estilos e referências sempre se entrecruzaram (o próprio caso do Baco de Caravaggio, que é um personagem das lendas gregas). Didi-Huberman (2008, p. 32) aponta que quando estamos diante de uma imagem, estamos diante do tempo. As imagens são suportes de memória, nas quais o passado nunca cessa de se reconfigurar.

A terceira foto selecionada integra a fase mais atual da fotógrafa, que atualiza seu debate sobre tipos sociais femininos, através de personagens contemporâneos. Para se "travestir" na personagem em questão, Sherman usa maquiagem pesada, tatuagem tribal no braço e veste blusa de alcinhas, short curto e óculos de sol na cabeça.

Fig. 3 – Cindy Sherman. *Untitled #355* (2000).

Mais uma vez podemos nos sentir talvez tentados a saber quem é essa mulher, usando para isso os elementos que artista usou na composição da imagem: os detalhes de seu figurino, sua pose e sua expressão. Sherman estaria interpretando uma mulher estereotipada como fútil/vulgar (roupas curtas e *make-up* "carregada") ou poderia se tratar de uma jovem qualquer em um momento de lazer no verão (óculos de sol na cabeça)? O mais importante, entretanto, não é desvendar quem é essa personagem que Cindy Sherman está "vestindo", mas, sim, perceber o mecanismo utilizado pela artista para debater como ainda interpretamos e percebemos as imagens com base em um ideal oitocentista, associando a identidade do fotografado à pose e às vestimentas que usam. A fotógrafa não coloca legendas em suas imagens propositalmente, querendo promover uma discussão sobre esse modelo da pose no retrato.

Diferente de fotógrafos como Sander, que promoveu em sua série *Homens do século XX* uma tipificação da sociedade[8] durante a República de Weimar, Sherman produz uma quebra dessa percepção da fotografia como um "espelho do real". Assim, a artista também desidealiza o gênero feminino como ser puro, frágil e intocável para o de sujeito múltiplo. Não só a mulher pode ser (e parecer) muitas coisas e de muitas formas, também os indivíduos de modo geral o podem.

[8] Neste trabalho, Sander dividiu a sociedade da época em categorias como camponeses, comerciantes, mulheres, classes, profissões, artistas etc.

JULIA CAMERON – ENTRE A PINTURA E A FOTOGRAFIA NA CONSTRUÇÃO DO MITO FEMININO

No surgimento da fotografia, a capacidade da câmara de transcrever a realidade de forma tão precisa, não só cumpriu e questionou a tarefa artística da pintura e da mimese desde o Renascimento, quanto possibilitou a eficácia no processo de documentação e observação requerida pelo mundo científico em plena atmosfera do naturalismo. Neste clássico debate entre arte e ciência trazido pela invenção fotográfica no século XIX, surge o desejo de compreender o lugar da técnica na esfera artística, apropriando-se dos elementos da pintura, enquanto a própria representação pictórica era alvo de crescentes transformações.

A capacidade da fotografia para traduzir rapidamente o mundo material numa imagem desafiou alguns pintores a encontrarem versões alternativas à representação mimética baseada nas lógicas da perspectiva renascentista, inscritas naquilo que Rancière (2009) chamou de "regime poético das artes". Inspirados pela "simplicidade direta" da arte anterior ao Renascimento, os Pré-Rafaelistas[9] buscaram valorizar o detalhe na representação da realidade, ao ampliar o uso de cores vivas e efeitos de luzes brilhantes. Combinando precisão científica e grandeza imaginativa em seus quadros, este grupo de artistas constitui o primeiro movimento de arte moderna da Grã-Bretanha. Uma vanguarda claramente influenciada pelo efeito trazido pelo meio fotográfico, quanto também serviu de inspiração para outros fotógrafos da época, muitos dos quais passaram a olhar para o assunto Pré-Rafaelista a fim de legitimar o status da fotografia como arte[10].

Julia Margaret Cameron[11], assim como Lewis Carroll, Roger Fenton, Henry Peach Robinson, Oscar Gustave Rejlander tinham muito em comum com pintores como John Everett Millais, William Holman Hunt, Dante Gabriel Rossetti, e John William Inchbold. Assim, estabelecia-se um rico diálogo entre fotografia e pintura, que gerava uma nova forma de traduzir e representar o mundo

[9]A Irmandade Pré-Rafaelista foi um grupo de pintores ingleses, poetas e críticos, fundado em 1848 por William Holman Hunt, John Everett Millais e Dante Gabriel Rossetti. Os três fundadores juntaram-se a William Michael Rossetti, James Collinson, Frederic George Stephens e Thomas Woolner para formar os sete membros "fraternidade". A intenção do grupo era reformar a arte, rejeitando o que é considerada a abordagem mecanicista adotada após Raphael e Michelangelo, propondo um retorno ao pormenor abundante, às cores intensas e composições complexas da arte italiana do Quattrocento.

[10] A fotografia naturalista foi um movimento introduzido por PH Emerson, principalmente através de seu livro, Fotografia Naturalista para Estudantes de Arte (1889). Emerson insistiu que cada imagem exigia uma abordagem original baseada na observação direta da natureza. O autor defendeu o uso de dispositivos visuais, tais como foco diferencial, difusão periférica e tons suaves. Estes elementos formais foram destinados à relacionarem a imagem pintada ou fotografada com a visão 'natural' humana. Embora Emerson se via como um crítico solitário do status quo da fotografia, ele estendeu suas ideias estéticas por mais de 35 anos: antecedentes formais do naturalismo podem ser vistos no trabalho de Hill e Adamson e Julia Margaret Cameron, que, mais tarde, viriam a influenciar o movimento Pictorialista.

[11] Fotógrafa inglesa, Julia Margaret Cameron nasceu a 11 de junho de 1815, em Calcutá, Índia, no seio de uma família aristocrata. Por influência da avó foi educada em França e Inglaterra. Regressou à Índia em 1834, com apenas 19 anos de idade, e em 1838 casou com um diplomata inglês, Charles Hays Cameron. Dez anos mais tarde regressou a Inglaterra, onde em 1863 começou a dedicar-se à fotografia, consagrando o seu trabalho ao retrato. Contrariamente aos seus contemporâneos, Cameron nunca se dedicou à fotografia comercial. Este facto libertou-a das exigências de uma clientela preocupada com o apuro técnico da fotografia, permitindo-lhe assim investigar uma série de outros métodos: grandes aproximações, desfocagens resultantes de lentes mal corrigidas e, sobretudo, um método de impressão no qual era colocado um vidro entre o negativo de colódio e o papel emulsionado. Deste modo, obtinham-se retratos que adquiriam uma aura pelo efeito de *flou*.

natural, bem como a figura humana. Julia Cameron se inspirou não só no estilo pictórico do movimento, como em suas escolhas temáticas, que variavam entre temas da Bíblia, literatura inglesa e representações da figura feminina.

Essencial para a arte Pré-Rafaelista era o rosto de uma mulher. Com olhos grandes, pele luminosa, cabelos compridos e corpos poderosos. Nesta pintura de Dande Gabriel Rosetti vemos como o ato corriqueiro de pentear os cabelos foi parado no tempo, encarnando um enigma do que constitui o feminino. Quem é ela? O que pensa neste momento? A pintura parece estabelecer um distanciamento entre a mulher comum e ao mesmo tempo sublime, nos tornando incapazes de responder tais questões.

Fig. 4 - Dante Rosetti. *Lady Lilith* (1868).

Na Irmandade Pré-Rafaelista, o romance e a atenção em torno destas mulheres tendiam a glorificá-las, posicionando-as acima dos mortais, em um reino mítico de heroínas trágicas. É a vida desta mulher que, ao passo que sofre, é ao mesmo tempo redentora. Assim, ao retratarem a vida vitoriana de mulheres comuns, como empregadas domésticas e prostitutas, suas personalidades e vidas reais eram deslocadas para um ideal feminino de plenitude, junto a uma paisagem de fantasia que nos transportava para o lugar do sonho. Desta forma, cria-se uma ponte representativa entre o banal e o extraordinário, o mundano e o sagrado. Uma pintura que estabelece a prerrogativa de que a construção ideal do feminino se dá diante das mulheres comuns como um elemento de constante tensão. Ou seja, é nos aproximando e nos afastando do comum que encontramos o mito feminino. É através de um olhar deslocado sobre a vida de uma prostituta que podemos encontrar sua pureza quase divina.

Neste cenário, os pré-rafaelistas ratificaram a construção de um mito do feminino baseado na constante tensão entre o real e o surreal, o banal e o lúdico, o comum e o único, que se desdobra até hoje, por exemplo, no ideário Hollywoodiano. Como vimos, Cindy Sherman passa a questionar estes arquétipos, operando diversos deslocamentos nas visualidades do feminino. Um reino que opera entre a mulher comum e a idealização da imagem feminina na cultura contemporânea.

Este paradoxo da representação do feminino resgatado pelos pré-rafaelistas foi muito bem trabalhado por Julia Cameron[12] na fotografia intitulada *Beatrice*, um tema popular para escultores e pintores vitorianos. Aqui Cameron fotografou May Prinsep, filha adotiva de sua irmã, como a personagem *Beatrice Cenci*, uma jovem que viveu em Roma no século XVI. Conta-se que seu pai possuía um grande desejo sexual por ela e passou anos abusando da jovem. *Beatrice* planejou com sua madrasta e seu irmão o assassinato do pai. Assassinos de aluguel fizeram o trabalho, mas, após capturados, confessaram o crime sob tortura e foram condenados à morte.

Fig. 5 - Julia Cameron. *Beatrice*

Na composição de tons, nas linhas criadas pelo cabelo e pelo turbante da jovem, pelo olhar melancólico e resignado da modelo, a *Beatrice* de Cameron opera justamente no ideário feminino que desloca-se do comum para o extraordinário, do mundano para o sagrado.

Esta dualidade do arquétipo feminino como incitado pela arte pré-rafaelista é ainda intensificado a partir da escolha das modelos de Cameron, que justamente se apoiava na mulher comum – suas amigas, suas parentes e empregadas domésticas – para representar os grandes mitos da história inglesa e da Bíblia. Neste caso, diferentemente da tradição pictórica, onde já era corriqueiro utilizar pessoas comuns simplesmente para encarnar personagens históricos, em Cameron é importante destacar o caráter indicial da imagem fotográfica como ratificador desta tensão entre a vida comum da modelo e a representação que ela encena. A particularidade do meio fotográfico se dá justamente na capacidade de operar tais tensões entre opostos. É esta a presença fotográfica de Cameron que enseja desdobramentos na produção das estruturas narrativas que constituem, em parte, o sentido da imagem feminina hoje e de seus jogos na arte contemporânea.

[12] A carreira fotográfica de Julia Cameron foi curta, abrangendo 11 anos de sua vida (1864-1875). Ela começou a fotografar aos 48 quando sua filha a presenteou com uma câmera fotográfica. Apesar de seu estilo não ser apreciado em seu tempo, o trabalho de Cameron teve grande impacto sobre fotógrafos modernos, especialmente os retratistas. Cameron recorria a amigos, familiares e trabalhadores domésticos para fazer encarnações modernas de clássicos religiosos e de figuras literárias inglesas. Entre seus modelos estava sua empregada doméstica já transformada em Madonna, seu marido encarnando Merlin e o filho de um vizinho em Menino Jesus ou, com asas de cisne, em Cupido. (fonte: http://www.metmuseum.org/toah/hd/camr/hd_camr.htm)

Curiosamente, Cameron parece estar não só consciente, mas sobretudo interessada em se apropriar e em reconstituir as poses e gestos das representações que viu em esculturas e pinturas, como abaixo, no caso de sua imagem de Nossa Senhora. Nela, mais uma vez, Cameron reencena o outro como um tipo pré-existente.

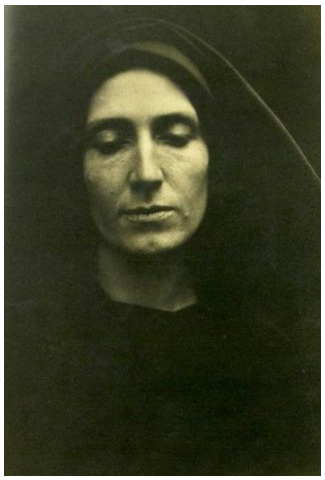

Fig. 6 - Julia Cameron. *Madonna.*

A questão da representação através da própria representação também está presente, mas de forma diferente em Sherman, e é colocada por Cameron em outros termos: a particularidade desta imagem fotográfica parece residir no fato de que necessariamente a mulher retratada existiu, esteve ali, tinha um certo de tipo de relação com a fotógrafa e sua história, e se conecta de certa forma com o tipo que encarna. Assim, embora invisível na imagem, sabemos que, como em *Beatrice*, ela tem uma narrativa pessoal (seu passado, seu presente, seu relacionamento com o fotógrafo, etc.) que empresta suas expressões de vida ao processo de representação do mito. A intensificação da sobreposição das narrativas[13] da modelo comum ao arquétipo feminino representado.

Por outro lado, enquanto os fotógrafos da época criticavam a falta de "qualidade"[14] da técnica de Cameron[15], são justamente as fotografias borradas e o desfoque que suscitam os desdobramentos sobre o significado instável, fugaz e fugitivo da imagem:

> Não é estranho que Lewis Carroll tivesse problemas com a inexatidão de Julia Margaret Cameron. Suas imagens eram obviamente incompatíveis com os padrões miméticos que quase todos identificavam como o conceito de fotografia. Estava claro que as imagens de Cameron não tinham uma intenção de realismo documental, motivo pelo qual não restava alternativa senão associá-las a uma intenção 'artística'. (GONZÁLEZ, 2011, p. 140).

[13] Ao invés de citar a personagem encenada, muitas vezes Cameron preferia incluir o nome dos modelos no titulo da fotografia.
[14] Julia usa o desfoque como estilo fotográfico se afastando dos acabamentos e poses fixas dos retratos de estúdios comerciais. Suas aspirações eram, segundo ela, "enobrecer a fotografia e garantir para ela o caráter e uso da Alta Arte, combinando o real e o ideal, não sacrificando nada da verdade pela devoção possível à poesia e beleza" (DANIEL, 2000, tradução nossa).

Neste caso, estes aspectos técnicos da fotografia de Cameron, junto às narrativas pessoais das modelos, se tornam tão importantes quanto o assunto representado pela imagem, aumentando o efeito de que esta fotografia não está representando somente um mito do feminino, mas a representação de um mito por dois modelos, que passam a compartilhar uma mesma história.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, buscamos discutir o retrato como construção através dos trabalhos da Cindy Sherman e de Julia Cameron. Apesar de terem um *modus operandi* similar, já que ambas utilizam o recurso da teatralidade com o objetivo de "produzir sujeitos", Sherman e Cameron apresentam questões bastante diferentes em suas fotografias. Contudo, o que sobressai em ambos os casos é a ideia mesma de uma produção subjetiva que atravessa seus trabalhos fotográficos. Através da encenação, ambas, embora cada uma a seu modo, evidenciam como o retrato, como toda imagem, constitui um artifício e uma operação de montagem, capaz de produzir não apenas imagens de sujeitos, reais ou ficcionados, mas é efetivamente capaz de produzir sujeitos, seja na arte ou nos meios de comunicação.

Também demonstramos que tanto na pintura quanto na fotografia contemporânea e do século XIX é possível problematizar a ideia de representação mimética e pensá-las como mecanismos que não só apresentam, como questionam o caráter indicial e de verdade da imagem. Vimos, através das fotografias de Sherman e de Cameron como as imagens, por natureza de artifício e de objeto sociotécnico, podem abrir mão de uma conexão definitiva e estável com seu referente, a fim de revelar outras possibilidades expressivas e que por isso mesmo se tornam capazes de evidenciar também o caráter de montagem de toda imagem.

Enquanto Sherman problematiza o retrato como construção através de "performances de si como outro", Cameron o faz a partir de "encenações do sujeito como tipo". Partindo de referências históricas da mitologia grega e da Bíblia, mas também do Renascimento, Cameron reencena diversas situações, entre as quais histórias com personagens femininos, onde é nítida a construção de tipos que, se por um lado, dão visibilidade, de maneira idealizada, à mulher na sociedade vitoriana, por outro, chama a atenção para esse processo de construção pelos traços de sua fatura enquanto imagem.

Pondo em diálogo Cindy Sherman, em sua relação com as imagens presentes na cultura de massa e na história da arte, e Julia Cameron, e sua herança pictórica pré-rafaelista, vimos que, para além das rupturas e distinções entre movimentos e vanguardas, ao cruzar tais referências é possível identificar a persistência da questão da representação do feminino, vislumbrando os vestígios de um certo padrão de reconhecimento artístico articulado entre distintas temporalidades.

Finalmente, pensar Sherman na relação com Cameron parece corroborar o pensamento de Poivert, para quem a fotografia contemporânea não reproduziria em si o que já foi feito na primeira fotografia e na fotografia moderna, mas inventa com elas uma outra relação. Não mais uma revelação do mundo, mas "sua própria impureza de artifício, a crítica na crença na imagem natural do registro" (POIVERT, 2010, p. 225).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRASSE, Daniel. **Histoire des peintures**. Paris: Éditions Denoel, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política** Obras escolhidas, vol.1. 6ª edição. São Paulo, Brasiliense, 1994.

CAMERON, Julia. **Julia Margaret Cameron**. Coleção Photo Poche. Paris: Actes Sud, 1999.

DANIEL, Malcolm. Julia Margaret Cameron (1815–1879). In **Heilbrunn Timeline of Art History**. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes**. Argentina: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

DÖTTINGER, Christa**. Cindy Sherman History Portraits: The Rebirth of the Painting after the End of Painting**. Germany: Schirmer/Mosel, 2012.

ERTEM, Fulya. **The pose in early portrait photography: Questioning attempts to appropriate the past.** In Image & Narrative, v.7, n.14, 2006.

FABRIS, Annateresa. Cindy Sherman ou de alguns estereótipos cinematográficos e televisivos. In **Estudos Feministas**, Florianópolis, v.11, n.1, p. 61-70, 2003.

GONZÁLEZ FLORES, L. **Fotografia e Pintura: Dois Meios Diferentes?** São Paulo: WMF Editora, 2011.

LEGGIO, Gail. **Close Encounters: Pre-Raphaelite Photography and Painting**. In American Arts Quarterly, v. 28, n.1, 2011.

NATIONAL GALLERY OF ART. **The Pre-Raphaelite Lens: British Photography and Painting, 1848–1875**.

POIVERT, Michel. **La Photographie Contemporaine**. Paris: Flammarion, 2010.

PRADA, Angela; De ÂNGELO, Roberto Berton. **Cindy Sherman e gênero: formas de olhar**. In Caderno Espaço Feminino, Uberlândia, v.20, n.2, p. 237-248, 2008.

RANCIERE, J. **A partilha do sensível**. 2 ed. Rio de Janeiro: Ed. 34. 2009.

SHERMAN, Cindy. **The Complete Untitled Film Stills**. New York: The Museum of Modern Art, 2003.