



CATÓLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

AUTORIA DO OBJETO FOTOGRÁFICO: UM INSTRUMENTO NARCÍSICO DE ISABELLE MÈGE

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Mestre em Fotografia

Marina Kilaris Gallani

Porto, Julho, 2022



CATÓLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

AUTORIA DO OBJETO FOTOGRÁFICO: UM INSTRUMENTO NARCÍSICO DE ISABELLE MÈGE

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Mestre em Fotografia

Marina Kilaris Gallani

Trabalho efetuado sob a orientação do

Prof. Dr. Nuno Crespo

Porto, Julho, 2022

Agradecimentos

O processo de escrita e pesquisa desta tese não foi como esperado. Dentro de todos os desafios e obstáculos, pude contar com o apoio incondicional do meu namorado Luuk, dos meus pais, da minha família e dos meus amigos. Gostaria de agradecê-los por sempre confiarem no meu potencial e por me motivarem a acreditar em mim mesma. Além disso, gostaria de agradecer pelo suporte e incentivo que a minha terapeuta e os meus professores da UCP me deram. As vitórias são sempre muito melhores quando compartilhadas.

“Mas ‘esquecimento’ não é a palavra correta aqui. A memória desse homem padeceu tão pouco quanto a sua imaginação. Mas elas simplesmente não podem mover montanhas; o homem está fora do nosso povo, afinal, fora de nossa humanidade, constantemente esfomeado, pertence-lhe apenas o instante, o sempre prolongado instante de tormento, ao qual não se segue qualquer centelha de um instante de elevação, ele só tem sempre uma coisa: suas dores, mas, ao redor do mundo inteiro, nenhum segundo elemento que pudesse fazer as vezes de remédio, só tem o solo que seus dois pés precisam, só tem o apoio que suas duas mãos cobrem, ou seja, muito menos que o trapezista no teatro de variedades, para quem ainda penduram uma rede de proteção por baixo. Quanto a nós, somos segurados pelo nosso passado e pelo nosso futuro, empregamos quase todo nosso ócio e muito de nosso trabalho para fazê-los subir e descer em equilíbrio. A vantagem que o futuro tem em tamanho, o passado compensa em peso, e, em suas extremidades, não há mais como diferenciar os dois, a mais remota juventude se torna mais tarde clara como o futuro, e a extremidade do futuro, com todos os nossos suspiros, na verdade já foi experimentada e é passado. Assim quase se fecha esse círculo por cuja borda caminhamos. Bem, esse círculo nos pertence, mas nos pertence apenas enquanto o seguramos; afastamo-nos apenas uma vez para o lado, em algum esquecimento de si, numa distração, num susto, num espanto, num cansaço, e já o perdemos no espaço, até então tínhamos nosso nariz enfiado na corrente dos tempos, agora recuamos, antigos nadadores, atuais passeadores, e estamos perdidos. Estamos fora da lei, ninguém sabe a respeito e, no entanto, todos nos tratam de acordo com isso.”

KAFKA, Franz. **Diários (1909-1912)**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2019, p.109.

Resumo

Esta dissertação de mestrado tem como objetivo entender as características e circunstâncias que fazem de Isabelle Mège um “corpo-objeto” autor por meio de seu ato performático. Para isso, serão realizadas discussões sobre o extenso universo do gênero artístico do retrato, autorretrato e da autorrepresentação. Dentro de cada um desses abordaremos seu contexto histórico, juntamente com teorias da fotografia, filosofia e psicanálise, assim como explicitaremos os principais conceitos que os diferenciam entre si. Dentre esses conceitos, podemos citar como principais: a questão do olhar, a *mimesis*, o narcisismo, o nu, a performance, a objetificação, o fetichismo, o narcisismo e a autoria artística. Após esses três primeiros capítulos, iremos nos aprofundar ainda mais na questão do uso do corpo, da performance e do narcisismo para que possamos entender, diferenciar e categorizar o ato performático de Isabelle Mège. Por último, constatamos que esse ato não se encaixa especificamente em nenhum dos três gêneros artísticos aqui estudados, no entanto, pode ser conceitualizado como “corpo-objeto”. Ou seja, um corpo ativo e não neutro que participa do “jogo” de desejo da pulsão escópica e que pode ser visto e usado como objeto fotográfico, participando também da autoria das fotografias realizadas dele.

Palavras Chave: Autoria. Retrato. Fotografia. Objeto Fotográfico. Pulsão Escópica.

Abstract

This master's thesis aims to understand the characteristics and circumstances that make Isabelle Mège a "body-object" author through a performative act. For this, studies will be carried out on the extensive universe of the artistic genre of portrait, self-portrait and self-representation. In each of these discussions we will approach their historical context, and combine them with theories of philosophy, photography and psychoanalysis, also explaining the main concepts that differentiate each one of them. Among these concepts we can mention: the matter of the *regard*, mimesis, narcissism, the nude, performance, objectification, fetishism, narcissism and artistic authorship. After these first three chapters, we will delve further into the issue of the body, performance and narcissism so that we can understand, differentiate and categorize Isabelle Mège's performative act. We will conclude that his act does not specifically fit into any of the three artistic genres mentioned above, but it can be conceptualized as "body-object". In other words, an active and non-neutral body that participates in the "game" of desire of the scopic drive and can be seen and used as a photographic object, also participating in the authorship of the photographs that were taken of it.

Key Words: Authorship. Portraiture. Photography. Photographic Object. Scopic Drive.

Índice

Agradecimentos.....	3
Resumo.....	4
Abstract.....	5
Lista de Figuras.....	7
1 Introdução.....	8
2 O Retrato.....	16
2.1 A pulsão escópica e o narcisismo.....	18
2.2 Uma breve história do retrato.....	24
3 O autorretrato.....	32
3.1 Definição e contexto histórico.....	32
3.2 Fragmentação e ficções do eu.....	36
4 A autorrepresentação.....	42
4.1 O Corpo Representado.....	45
4.2 O nu.....	47
4.3 A performance.....	51
5 O corpo-objeto de Isabelle.....	55
5.1 A questão do corpo: objetificação e fetichismo.....	55
5.2 Medusa.....	58
5.3 Isabelle Mège.....	61
5.4 Autoria e performance.....	65
5.5 As questões psicanalíticas.....	68
6 Conclusão.....	73
Referências e Bibliografia.....	76
APÊNDICE	
A.....	811

Lista de Imagens

Fotografia 1 - Untitled, 1987	10
Fotografia 2 - <i>Autoportrait</i> , 1916-1970.....	11
Fotografia 3 - <i>Untitled (Self-Portrait with Sun Tan)</i> , 2003.....	30
Fotografia 4 - <i>Self-Portrait 'à la Marat,' Beside a Bathtub at Dr. Jacobson's Clinic</i> , 1908-09.	36
Fotografia 5 - <i>Self-portrait</i> , outubro de 1953.....	39
Fotografia 6 - <i>Untitled</i> , Colorado, 1967.....	40
Fotografia 7 - <i>Cleveland Clinic, Intensive Care Unit</i> ,	40
Fotografia 8 - <i>Afrodite de Cnido</i> , séculos I e II d.C.	49
Fotografia 9 - <i>I Build a Pyramid</i> , 1978.....	53
Fotografia 10 - <i>Medusa</i> , 1597.....	60
Fotografia 11 - <i>Untitled</i> , 2000.....	62
Fotografia 12 - <i>Nègre's Fetishist</i> , 1990.....	63
Fotografia 13 - <i>Alexandra Catiere</i> , 2016	64
Fotografia 14 - <i>Jean-Luc Moulene</i> , 2003	65
Fotografia 15 - <i>Henri Foucuault</i> , 2008	66
Fotografia 16 - <i>Untitled</i> , 2001.....	70
Fotografia 17 - <i>Isabelle Mège (dessin)</i> , 2020.....	72

1 Introdução

Somos seres curiosos. É essa curiosidade que nos levou de meros caçadores, a agricultores, a artesãos e ao que somos hoje. Essa mesma curiosidade fez com que nos indagássemos sobre nós mesmos, nossas relações, nossa vida, nossos corpos e, especialmente, a nossa morte. Com essas indagações e os entendimentos que as acompanharam, vieram novas necessidades sociais e individuais, principalmente aquelas relacionadas à identidade, à nossa mortalidade e à questão humana fundamental: “quem sou eu?”. Juntamente com elas, temos um tópico explorado tanto por filósofos, como psicanalistas e teóricos da arte (como Philippe Dubois, Margarida Medeiros, Antonio Quinet e Juan David Nasio), e um dos principais assuntos desta dissertação: a necessidade e o desejo da representação de nós mesmos e dos outros em imagem. Imagem essa que não está restrita apenas a um meio, mas que floresce na sua diversificação – pintura, escultura, gravura, fotografia, etc. – e que acaba sendo definida na arte como retrato.

Se considerarmos os primeiros registros de sua origem e a sua presença na grande maioria da história da arte pelo mundo até os dias de hoje, podemos dizer que o retrato é uma forma universal e duradoura de registro humano que temos em nossa história. Sob diversos pretextos e para diversos propósitos, ele estava presente desde as antigas civilizações egípcias, indianas, chinesas, gregas e italianas e hoje nos proporciona o acesso a uma documentação histórica extremamente rica sobre a nossa evolução como seres humanos. Como veremos ao decorrer dessa dissertação, também foi associado aos grandes mitos de Narciso e Medusa¹, bem como à história sobre a origem da pintura contada por Plínio².

Como exemplo da importância desse gênero artístico, não só para a civilização atual, mas também para o campo teórico de pesquisa sobre as artes visuais diz Cynthia Freeland: “[...] os retratos podem ser pensados como incorporações da sabedoria cultural acumulada sobre o que é ser humano”³. Ademais, Hans Belting afirma que “a história do retrato é, [...] também a história da sociedade, que nele se espelha: cada retrato indicava à pessoa representada o seu lugar na sociedade, real ou desejado, quando pretendia desafiar essa sociedade, da qual, no entanto, não podia libertar-se”⁴. É por essa sua importância histórica, por servir muitas vezes como reflexo para o que ocorria na política, economia, cultura e sociedade de cada período histórico, e por ser a base para o desenvolvimento dos outros dois subgêneros artísticos abordados nessa dissertação, que começamos nossa discussão com o capítulo “O retrato”. Com

¹ DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. São Paulo: Papirus, 1993.

² Ibid.

³ FREELAND, Cynthia. **Portraits & persons: a philosophical inquiry**. Oxford: Oxford University Press, 2010 (tradução nossa).

⁴ BELTING, Hans. **Faces: uma história do rosto**. Lisboa: KKYM, 2019, p.174-175

o que acabamos de colocar, podemos ressaltar que o retrato traça uma biografia não só do sujeito retratado, mas também da nossa civilização como um todo. Seus registros servem como indícios históricos, documentais e simbólicos daquilo que um dia fomos, explicitando de que forma chegamos onde hoje estamos. É por meio deles que abordaremos questões filosóficas e psicanalíticas como o debate sobre a importância da mimesis e do *likeness* para a definição do que é um retrato, e as diferenças entre os conceitos de visão e olhar em Lacan e Freud, para então podermos inserir nossa discussão na sociedade escópica teorizada por Antonio Quinet.

É também o retrato que, ao contrário de outros gêneros artísticos, exige uma relação direta entre o artista e o sujeito retratado. Como veremos durante o decorrer dos capítulos desta investigação, essa relação está subordinada ao contexto histórico, político e social em que está inserida e, desse modo, acaba impactando diretamente na forma como os sujeitos serão retratados, ou o grau de semelhança entre eles e suas imagens. Essa relação está também subordinada a conceitos que antecedem o próprio gênero do retrato, mas que fundamentalmente estão presentes tanto no artista, quanto no sujeito retratado, assim como em cada um de nós através do olhar e das questões narcísicas. Sem esses fatores não há diferenciação entre o Eu e o Outro, não há desejo de representação, não há busca pelo impedimento da morte e não há retrato.

Essas mesmas questões – do olhar e do narcisismo – atuam sobre outra característica desse gênero artístico: a transformação do sujeito em objeto. Como veremos, ela pode ser feita em duas camadas: a primeira é literal e física – um quadro, uma fotografia, uma moeda, uma estátua, etc. –, e a segunda é subjetiva – objeto do olhar, objeto de desejo. Se analisada sob a ótica psicanalítica, essa transformação ganha ainda mais simbolismo e inclui conceitos muito presentes da nossa sociedade atual, como a fragmentação do eu, a objetificação, a pulsão escópica, a fetichização e o voyeurismo. É por isso, pelo impacto que os primeiros estudos de Freud em Salpêtrière tiveram na ideia de “interioridade” do sujeito, e também pela paixão da autora dessa dissertação, que usaremos a psicanálise como linha condutora para entendermos melhor o nosso problema de pesquisa, isto é, de que forma Isabelle Mège, como objeto fotográfico narcísico, cria sua autoria artística? Essa linha condutora psicanalítica segue os conceitos abordados e estudados por Freud e Lacan, servindo de nó entre as quatro principais divisões dessa dissertação (retrato, autorretrato, autorrepresentação e corpo-objeto) e a conclusão.

Mas, quem é Isabelle Mège? É o que veremos no decorrer dessa dissertação e principalmente no capítulo quatro: “O corpo-objeto de Isabelle Mège”. Para essa introdução, deixaremos apenas uma explicação resumida que nos ajuda a entender a contextualização que aqui fazemos e o motivo pela escolha do tema de investigação. Isabelle, além de ser a autora do ato performático escolhido como nosso objeto de estudo, é secretária de um hospital parisiense

e, para nós, uma espécie de epítome do questionamento sobre a autoria na fotografia, criando uma nova categoria, a qual denominamos “corpo-objeto”. Como objeto fotográfico, ela reverte o papel neutro e passivo que afirma ter para se posicionar como artista e autora. Utiliza fotografos como meios para a obtenção de um fim: a construção de sua imagem (Fotografia 1). Nessa sua performance, torna-se ao mesmo tempo Narciso na fonte, Medusa na batalha e esfinge devoradora. Seu projeto, apesar de ainda não tão conhecido, nem estudado, trouxe à tona essa nova possibilidade de representação visual que se diferencia do retrato e de suas principais derivações: o autorretrato e a autorrepresentação.

Fotografia 1 - Jeanloup Sieff, *Untitled*, 1987.



Fonte: Le Monde (Junho, 2018), <https://www.lemonde.fr/blog/lunettesrouges/2018/06/10/isabelle-mege-quand-le-modele-fait-loeuvre/>

Essas duas derivações, apesar de estarem diretamente relacionadas com todos os tópicos e conceitos indicados acima, possuem suas características únicas – sejam elas técnicas ou simbólicas. De maneira simplificada, o autorretrato é quando o sujeito se utiliza de meios artísticos para se retratar. Em outras palavras, é o resultado de como o sujeito se vê a si mesmo como o Outro, sendo a junção dos papéis de artista e objeto em um só. Muito relacionado à auto-exploração, tanto física quanto subjetiva (de sua identidade e sua psique, por exemplo), o autorretrato abriu espaço para provocações e questionamentos na arte.

Um exemplo é Man Ray, que faz uma imagem abstrata a partir de diversos objetos e a intitula “Autoportrait” (Fotografia 2). Nesse caso, o fator de provocação faz referência a uma

das principais e, para alguns autores como Shearer West e Arne Melberg, essenciais características do gênero do retrato: *likeness*, ou em português, a semelhança.

Fotografia 2 - Man Ray, *Autoportrait*, 1916-1970.



Fonte: Artbasel (s.d.) <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/26966/Man-Ray-Autoportrait?lang=fr>

No decorrer dos capítulos dessa dissertação, veremos que o conceito de *likeness* é, de certa forma, problemático e instável, contudo se refere a uma correspondência visual, e às vezes “aurática”, entre o sujeito real (seu corpo e suas características físicas) e a sua imagem no retrato. Além disso, este conceito também expõe uma grande dicotomia no gênero artístico do retrato: a individualidade *versus* a universalidade da representação visual do sujeito. Como nos coloca Shearer West, “[...] os retratos podem refletir convenções de comportamento ou práticas artísticas que se originam no meio social e cultural do sujeito representado (*sitter*). Nesses aspectos, os retratos se tornam menos sobre a semelhança e mais sobre o típico, o convencional ou o ideal”⁵.

Após um entendimento sobre o papel do corpo na representação artística do sujeito, discutiremos também outro elemento muito importante que contribui para essa dicotomia que mencionamos acima: o nu. Classificado por críticos de arte no século XVIII como uma forma de arte, foi utilizado desde a antiguidade grega e simbolizava os ideais de beleza, equilíbrio, modéstia, harmonia e proporção⁶. Para John Berger, em sua icônica obra “Ways of seeing”

⁵ WEST, Shearer. **Portraiture**. Oxford: Oxford University Press, 2004, p.24 (tradução nossa).

⁶ MATESCO, Viviane. **Corpo, Imagem e Representação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. p.14

(1972), “estar nu é ser visto despido pelos outros e ainda assim não ser reconhecido por si mesmo. Um corpo despido tem que ser visto como um objeto para se tornar um nu”⁷. Portanto, apesar do nu revelar nossas partes e características corporais mais íntimas, ele não traz uma individualidade para o sujeito retratado. Ao contrário, ele nos generaliza como corpos humanos, objetos representados, homens e mulheres.

É interessante pensarmos que, seja pela presença ou ausência da vestimenta, os retratos e autorretratos podem ser utilizados como formas questionadoras dessa dicotomia, isto é, individualidade *versus* generalização. Muitos artistas que por meio das suas obras querem questionar certos papéis sociais, estereótipos ou tipos, se utilizam então de uma terceira vertente: a autorrepresentação. Nesse sentido, veremos nesta dissertação o exemplo das obras de Cindy Sherman e Jorge Molder, que não só fazem uso da autorrepresentação, como também acabam transformando cada obra em um ato performático. Mas o que seria um ato performático?

No subcapítulo dedicado a ela, discutiremos que a performance é mais um dos conceitos aqui abordados que pode ser definido de diversas formas e acaba extrapolando uma definição “tradicional”, como a proposta por Jorge Glusberg (2013). Segundo o autor, é um ato de comunicação realizado em situações definidas, sujeito às circunstâncias e às situações em que é feito, sendo construído “[...] sobre experiências tácteis, motoras, acústicas, cinestésicas e, particularmente, visuais”⁸. Como já mencionamos, temos, por exemplo, de um lado Cindy Sherman com o uso de seu corpo, das poses, expressões, maquiagem, perucas, fantasias, elementos cenográficos e acessórios. Porém, de outro lado, temos Duane Michals, com a sua construção de narrativas fotográficas por meio da técnica do sequenciamento. Ambos podem ser classificados como atos performáticos, mas não estão necessariamente na mesma ordem que os “*performers*” mais conhecidos, como Marina Abramovic, Abel Azcona, Yoko Ono, Tracey Emin, etc.

De qualquer forma, percebemos que tanto para Cindy, Molder e Duane, quanto para muitos outros artistas dos gêneros do retrato, autorretrato e autorrepresentação (como Diane Arbus, Vivian Maier, Lee Friedlander e Robert Mapplethorpe), a fotografia é o meio mais eficiente e simbólico para traduzir as ideias em obras. Mesmo estabelecendo que o nosso objeto de estudo é um ato performático que se utiliza da fotografia para ser feito. Percebemos ser necessário expor primeiramente as características e o histórico dos retratos, autorretratos e autorrepresentações pintados. Certos padrões e diretrizes que vemos hoje em imagens fotográficas foram criados e aplicados centenas de anos antes de qualquer fotógrafo ter uma câmera em mãos. É só por meio de conhecimentos, técnicas e ideologias criadas e utilizadas na

⁷ BERGER, John. **Ways of Seeing**. Londres: Penguin Books, 1972. p.62 (tradução nossa).

⁸ GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. São Paulo: Perspectiva, 2013. p.71

pintura que a fotografia pôde ser concebida. Por isso, é preciso olhar para a história do gênero artístico do retrato como um todo para poder entender o presente e imaginar o futuro.

Não obstante, apesar desses padrões e diretrizes herdados da pintura, o meio fotográfico teve grandes diferenças devido às suas próprias condições. Dentre elas temos a automaticidade do aparelho fotográfico, as questões químicas e físicas envolvidas no processo analógico, a carga de autenticidade e veracidade atribuídas ao meio, a relação entre o fotógrafo e o retratado, o corte produzido pelo enquadramento, as questões de autoria, etc. Abordaremos essas condições da fotografia durante todo o decorrer dessa dissertação e analisaremos o seu impacto, tanto no processo, quanto na imagem final. Só assim podemos nos preparar para mergulhar no universo de Isabelle e entender de que forma ela se diferencia daquilo que já foi feito anteriormente na fotografia e na arte. Sendo assim, a contribuição de autores como Cynthia Freeland, Hans Belting, Richard Brilliant, Philippe Dubois, Margarida Medeiros, Shearer West, Antonio Quinet e Juan David Nasio, é fundamental para podermos compreender como a sua obra desafia as questões de autoria em seu ato performático.

A partir disso, a metodologia a ser seguida nesta dissertação, de acordo com as definições de Gil⁹, é um modelo de pesquisa exploratória. A escolha se deu pois o objetivo é discutirmos e aprimorarmos ideias referentes ao objeto de estudo escolhido, constituindo hipóteses e tornando o problema de pesquisa mais explícito¹⁰. Mais especificamente, a metodologia utilizada para a escrita dessa tese se encaixa maioritariamente nas definições de pesquisa bibliográfica. Dentre as obras pesquisadas e lidas, encontram-se os principais livros, artigos, dissertações científicas e acadêmicas, e publicações periódicas relacionados ao tema. Além disso, foram também pesquisadas referências artísticas como fotografias, pinturas e esculturas.

Essa dissertação está dividida em seis partes principais. A primeira delas é a introdução, na qual contextualizamos o tema e o objeto de estudo, descrevemos a metodologia e apresentamos os principais pontos teóricos que abordaremos ao longo de todo o trabalho. A segunda é o capítulo sobre o retrato artístico. Nele, começamos apresentando as diferentes definições do conceito, em seguida abordamos as questões de *mimesis* e *likeness*, refletimos sobre o narcisismo e a sua relação com o retrato e a morte, as diferenças entre os conceitos de visão e de olhar, a definição de pulsão escópica e de imagem, e, por fim, nos voltamos para o histórico desse gênero artístico. Esse último tópico especificamente, para entendermos de que forma os acontecimentos sociais, culturais, econômicos, políticos e os desenvolvimentos nos estudos sobre o rosto e sobre a mente humana impactaram as maneiras de representar o sujeito e sua identidade.

⁹ GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo, Editora Atlas, 2002.

¹⁰ Ibid. p.41

Na terceira parte, abordamos o conceito do autorretrato, suas definições teóricas e alguns exemplos, refletimos sobre as suas diferenças em relação ao retrato, o seu contexto histórico como gênero artístico e a forma como, igualmente ao retrato, acompanhou as tendências de cada período. Discutimos sobre o seu uso na fotografia, a utilização do espelho como instrumento simbólico pelos “autorretratistas”, a forma como pode ser visto ele mesmo como espelho para o observador, a falta de necessidade de *likeness* e terminamos com as questões mais subjetivas, como a interpretação psicanalítica do ato de se autorretratar.

A quarta parte é constituída pela discussão acerca da autorrepresentação. Nela, começamos definindo o conceito e mostrando exemplos, em seguida fazemos uma diferenciação deste em relação ao autorretrato, contextualizamos o seu histórico, refletimos sobre a forma como é utilizada para auto-exploração artística e psicológica, abordamos a questão do uso da fragmentação do eu, do uso corpo e do nu e as suas implicações para a formação da “imagem do corpo” e a estipulação das ideias de beleza, e, por fim, mergulhamos no campo da performance artística. Nesse mergulho, expomos o uso do corpo como ferramenta política, social e artística, apontando o retrato fotográfico como um ato fundamentalmente performativo.

A quinta parte é dedicada ao conceito de “corpo-objeto”. Primeiramente voltamos para a discussão sobre o corpo, mas dessa vez com um foco mais psicanalítico, questionando: “que corpo é esse? Real, imaginário ou simbólico?”. Apresentamos a relação entre esse(s) corpo(s), o retrato fotográfico e os conceitos psicanalíticos da escopofilia, do voyeurismo e do fetichismo, relacionamos as discussões anteriores sobre o narcisismo com o mito de Medusa, suas interpretações, a fotografia, o conceito da castração e a morte. Discutimos o objeto de estudo dessa dissertação (a obra de Isabelle Mège), trazendo um pequeno histórico de sua trajetória para então refletirmos sobre a relação entre esse objeto de estudo com as questões da autoria, da performance, da objetificação e do narcisismo e, por último, concluímos com os conceitos e reflexões psicanalíticas que se aplicam ao objeto de estudo. Para finalizar essa dissertação, na sexta parte fazemos um breve resumo sobre o que abordamos, sobre os conceitos que utilizamos e definimos, e em seguida expomos nossas conclusões e possíveis desdobramentos futuros, destacando a relação de Isabelle e sua obra com o mito da esfinge.

O espelho.

“Fixemo-nos no concreto. O espelho, são muitos, captando-lhe as feições; todos refletem-lhe o rosto, e o senhor crê-se com aspecto próprio e praticamente imudado, do qual lhe dão imagem fiel. Mas — que espelho?

Há-os «bons» e «maus», os que favorecem e os que detraem; e os que são apenas honestos, pois não. E onde situar o nível e ponto dessa honestidade ou fidedignidade? Como é que o senhor, eu, os restantes próximos, somos, no visível? O senhor dirá: as fotografias o comprovam. Respondo: que, além de prevalecerem para as lentes das máquinas objeções análogas, seus resultados apoiam antes que desmentem a minha tese, tanto revelam superporem-se aos dados iconográficos os índices do misterioso. Ainda que tirados de imediato um após outro, os retratos sempre serão entre si muito diferentes. Se nunca atentou nisso, é porque vivemos, de modo incorrigível, distraídos das coisas mais importantes. E as máscaras, moldadas nos rostos? Valem, grosso modo, para o falquejo das formas, não para o explodir da expressão, o dinamismo fisionômico. Não se esqueça, é de fenômenos sutis que estamos tratando”.

Rosa, João Guimarães. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Editora nova Fronteira, 2001, p.77.

2 O Retrato

Para a grande maioria de nós, o rosto humano é a principal ferramenta de identificação com base na aparência. É também o campo primário de ação expressiva, a primeira camada de contato com outros sujeitos, o portador de máscaras (sejam elas simbólicas ou reais), bem como o acusador da passagem do tempo¹¹. Para Belting, quando o rosto não está fisicamente presente, é o retrato que o substitui¹². Dada a sua importância, não é de se estranhar que desde o início da nossa história tivemos a necessidade de fixar essa presença (a presença de nossos rostos) e, por isso, retratarmos sujeitos e sermos retratados. Como importante conceito e talvez o mais abrangente dessa dissertação, é crucial então que comecemos abordando o gênero do retrato artístico. Abrangente, pois existem discussões não só sobre o que faz uma obra ser classificada como um retrato, mas também sobre as características que ditam a sua “qualidade”, seu histórico, os componentes necessários para sua comprovação, as influências sociais, políticas, econômicas, filosóficas que atuam sobre sua facção e sua versão final.

O que seria então um retrato? Pintura, escultura, gravura, fotografia, moedas, modos de expressão artística em que temos a representação de uma pessoa. É assim que superficialmente podemos começar a defini-lo. Versáteis, “os retratos podem mostrar os indivíduos ou grupos de maneiras diferentes, parcial ou minimamente, como bustos ou silhuetas, ou corpo inteiro em um ambiente definido”¹³. Segundo Brilliant, “[...] refletem realidades sociais” e “[...] combinam as convenções de comportamento e aparência apropriadas aos membros de uma sociedade em um determinado momento, conforme definido por categorias de idade, gênero, raça, beleza física, ocupação, status social e cívico, e classe”¹⁴. Podem ser transferidos para diferentes mídias e replicados inúmeras vezes.

Para J. C. Lavater, retratar é representar um indivíduo real ou apenas uma parte de seu corpo, é a reprodução de uma imagem, é “[...] a arte de apresentar, à primeira vista, a forma de um homem por traços, que seria impossível transmitir por palavras”¹⁵. O retrato é também um tipo de história de vida da pessoa representada, ou seja, o seu ambiente, a sua família e a sua personalidade. Porém, diferentemente de outras categorias de arte, como a paisagem e a natureza morta, para muitos autores e estudiosos, o retrato tem necessariamente uma relação intrínseca com a *mimesis* ou a semelhança (*likeness*). Inclusive, para alguns, é essa relação de semelhança entre o sujeito e seu retrato que poderá servir de qualificadora da boa ou má

¹¹ BELTING, Hans. **Faces: uma história do rosto**. Lisboa: KKYM, 2019, p. 57

¹² Ibid. p.150

¹³ WEST, Shearer. **Portraiture**. Oxford: Oxford University Press, 2004, p.13. (tradução nossa).

¹⁴ BRILLIANT, Richard. **Portraiture**. Londres: Reaktion Books, 1991, p.11 (tradução nossa).

¹⁵ Apud BRILLIANT, p.35

qualidade de um retrato.

Se nos voltarmos para Platão, especificamente na “República”¹⁶, podemos estabelecer a *mimesis* como uma forma de representação da natureza – imitação –, mas também uma distorção das ideias universais e perfeitas. Oposta à razão, é através dela que nos envolvemos emotivamente e mais ainda, por uma lente negativa, o filósofo a classifica como *simulacro*, como “cópia da cópia”, como algo enganoso. É também por meio dela que estaríamos então nos afastando da “essência”, da “verdade”. Apesar de também considerar a *mimesis* como imitação, Aristóteles acredita que essa permite o reconhecimento da realidade. Para ele, é uma tendência humana e um processo natural da arte em que faz-se o uso da matemática e da simetria para buscar a perfeição. Mais ainda, a *mimesis* tem também um efeito catártico e por isso é essencial para o bem-estar humano.

Se considerarmos o sujeito como sendo ele próprio uma imitação de seu ideal (da ideia do que é o sujeito ideal para ele), – um ator a representar papéis que recebem aplausos dos outros e de si próprio –, o retrato como *mimesis* seria então, de alguma forma, “uma imitação de uma imitação”. É isso que nos coloca Arne Melberg ao dizer que “o imitador [...] está condenado a ser outra pessoa ou algo diferente de si mesmo”¹⁷. Para o autor, esse processo condicionaria então uma perda do Eu. Essa perda é algo que discutiremos durante essa dissertação, principalmente quando falarmos sobre a sociedade moderna e a sua inevitável “fragmentação” do sujeito. Por enquanto, podemos nos voltar para Barthes e ressaltar a sua reflexão sobre a constante imitação de nós próprios quando estamos diante de uma objetiva fotográfica. O autor diz: “[...] não paro de me imitar, e é por isso que, cada vez que me faço (que me deixo) fotografar, sou infalivelmente tocado por uma sensação de inautenticidade, às vezes de impostura [...]”¹⁸.

A presença ou a falta de identificação entre o sujeito e sua representação nos leva para um outro conceito interessante relacionado à *mimesis*, que já foi mencionado anteriormente aqui. É o que alguns autores chamam de *likeness* e o que podemos traduzir (com certa perda no peso simbólico do conceito original em inglês) como “semelhança”. Para West, por exemplo, “[...] *likeness* não é um conceito estável”¹⁹, e por isso é problemático. Dessa forma, depende de convenções estéticas e expectativas sociais de um determinado lugar, em um determinado período histórico. Mais ainda, podemos dizer que, no caso da pintura e também da fotografia, depende da abordagem artística de cada artista ou fotógrafo. Um mesmo objeto, num mesmo local e período histórico será retratado de formas diferentes por artistas e fotógrafos diferentes.

¹⁶ Apud. MELBERG, Arne. **Theories of mimesis**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p.10 (tradução nossa).

¹⁷ MELBERG, Arne. **Theories of mimesis**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p.20 (tradução nossa).

¹⁸ BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, p.27

¹⁹ WEST, Shearer. **Portraiture**. Oxford: Oxford University Press, 2004, p.28/29 (tradução nossa).

A razão é que os retratos incluem e carregam a carga de autoria e estilo individual daqueles que o fazem. A semelhança não é permanente e pode indicar muito mais do que as simples características “reais”, copiadas do objeto ou do sujeito retratados. Inclusive, ainda segundo o autor, é mais comum que o retrato mostre os aspectos típicos, convencionais ou ideais dos sujeitos. Brilliant tem uma opinião semelhante, mas para ele a associação do termo *likeness* com o retrato é problemática, pois essa classificação (ou julgamento) depende dos sentidos do observador e “[...] nenhuma habilidade peculiar é necessária para qualificar alguém para testificá-lo”²⁰.

Para continuarmos a entender a relação intrínseca entre retrato e semelhança, podemos ressaltar também o que Plínio descreve como a história da origem da pintura no livro 35 de sua “*Historia Naturalis*”. Segundo ele, dentre as diversas teorias, mitos e fábulas sobre o assunto, há um ponto em comum importante: a pintura surge “traçando um contorno ao redor da sombra humana”²¹. Exemplificando, o autor cita a história da filha de um oleiro de Sícion que, ao ver o rapaz por quem era apaixonada partir para uma longa viagem, decide traçar com carvão na parede a silhueta da sombra dele projetada. Desse ato podemos destacar dois pontos importantes: a parede como superfície de inscrição e a projeção como uma fonte de luz (um foco)²². Além deles, e talvez mais simbólico, temos também o próprio carvão como material “fixador” daquela imagem. É por sua causa que podemos diferenciar a simples sombra passageira e momentânea (estritamente ligada ao seu referente), do desenho fixado, mumificado, uma referência ao passado (ligado à ausência e à morte). Assim, ao investigar esse último ponto, podemos começar a responder à questão: “por que somos e queremos ser retratados?”.

2.1 A pulsão escópica e o narcisismo

A consciência de finitude do próprio ser-humano, a noção da sua morte²³ e essencialmente a falta (ou a ausência) que nos é natural são, de uma forma ou de outra, escancaradas e desafiadas pelo retrato. Por ser em sua maioria uma imagem do rosto, o mais revelador da passagem do tempo, é *memento mori*, documento, testemunho e memória. Como nos coloca Belting, “o retrato nasce da vontade de subtrair a face, como máscara, das garras da morte, pelo menos temporariamente”. Ele é a “[...] imagem de uma imagem, pois reproduz uma face que, por seu turno, é uma imagem de nós mesmos”²⁴. É o antídoto egóico para o esquecimento.

²⁰ BRILLIANT, Richard. **Portraiture**. Londres: Reaktion Books, 1991, p.25 (tradução nossa).

²¹ PLÍNIO. **Natural History**. Traduzido por H. Rackham (vols. 1–5, 9) e W.H.S. Jones (vols. 6–8) e D.E. Eichholz (vol. 10). Massachusetts: Harvard University Press; Londres: William Heinemann, 1949–1954. Livro XXXV, p.271

²² DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. São Paulo: Papyrus, 1993, p.118

²³ Morin apud MEDEIROS, Margarida. **Fotografia e narcisismo: o autorretrato contemporâneo**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2000.

²⁴ BELTING, Hans. **Faces: uma história do rosto**. Lisboa: KKYM, 2019.

Nesse jogo entre ver e ser visto, sobreviver ou desaparecer, devemos destacar o nosso momento atual segundo Quinet: vivemos em uma sociedade escópica. Segundo o autor, ela nada mais é do que o resultado da sociedade do espetáculo de Guy Debord²⁵ com a sociedade disciplinar de Michel Foucault^{26,27}. Uma sociedade de extrema vigilância, na qual “corpos dóceis” são apreciados, utilizados, transformados e aperfeiçoados. Nesse resultado, o sujeito só existe – e se vê como existente – quando é visto e olhado pelo Outro²⁸. Passamos do ser, para o ter, para o parecer e enfim aparecer.

Essa sociedade escópica governada pelo desejo do olhar se esbalda em suas infinitas imagens publicitárias, promovedoras de padrões inatingíveis. Seja por meio de fotografias, de filmes, revistas, o sonho dos 5 minutos de fama nunca foi tão ardente. Mas como estamos discutindo nesta dissertação, estas questões são naturais de qualquer sujeito. Por isso, podem ser observadas não só atualmente de forma exacerbada, mas também na época em que o retrato pintado era um certo “sonho de consumo” dos indivíduos. Utilizando a resposta de Lacan ao questionamento sobre o significado da pintura, temos uma reflexão interessante:

Queres olhar? Pois bem, veja então isso! Ele (o pintor) oferece algo como pastagem para o olho, mas convida aquele a quem o quadro é apresentado a depor ali o seu olhar, como se depõem as armas. Aí está o efeito pacificador, apolíneo, da pintura. Algo é dado não tanto ao olhar quanto ao olho, algo que comporta abandono, deposição do olhar. (Lacan, 1979, p.99).

Ou, ainda sobre essa relação, como nos coloca Belting: “não só a pessoa retratada nos olha, mas também o próprio retrato”²⁹. O que temos é um jogo simbólico de olhar e visão, de artista, retratado e espectador. Como observadores, hora vemos no retrato um espelho, hora um convite para uma interpretação, para uma descoberta.

Para entendermos melhor essas citações e também a discussão que estamos construindo sobre a sociedade escópica, precisamos nos atentar agora à diferenciação dos conceitos de olhar e ver. De um lado temos Aumont que afirma que “[...] o olhar é o que define a intencionalidade e a finalidade da visão. É a dimensão propriamente humana da visão”³⁰. De outro lado temos Betts, que nos coloca de forma simplificada e objetiva que, seguindo a linha de Lacan e Nasio, “o eu seleciona e vê apenas as imagens e formas imaginárias nas quais se reconhece [...]” –

²⁵ Sociedade em que as relações sociais e o sujeito são mediadas e dominadas pela imagem.

²⁶ Sociedade de extrema vigilância sob os indivíduos, com práticas disciplinares que permitem o controle dos corpos, impondo-lhes produtividade, docilidade e utilidade. É nela que acontece a descoberta da visão do corpo como objeto e alvo de poder.

²⁷ QUINET, Antonio. **Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

²⁸ “O Outro do simbólico é o lugar onde se cruzam duas histórias e dois desejos: do pai e da mãe; é lá que advém o sujeito já preso em uma rede simbólica como objeto do desejo do Outro. Esse Outro é, portanto, anterior ao sujeito que aí ingressa, e tem uma função de estruturação da realidade do sujeito ao barrar o objeto a, objeto real da pulsão, que não aparecerá como fenômeno na realidade do sujeito” QUINET, Antonio. **Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002, p.49

²⁹ BELTING, Hans. **Faces: uma história do rosto**. Lisboa: KKYM, 2019, p. 170

³⁰ AUMONT, Jacques. **A Imagem**. São Paulo: Papirus, 1993, p.59

como um espelho –. Já o olhar, é diferente: “onde o ver encanta e fascina narcisicamente, o olhar interroga e causa o desejo”³¹. Similarmente, Huberman coloca que há sempre uma inquietação no ato de “dar a ver”, tanto por parte do ato em si, quanto do sujeito³². Para ele, o ver está relacionado com uma “[...] operação fendida, inquieta, agitada, aberta”³³.

Através destas várias definições podemos observar que os conceitos e as reflexões a seu respeito tem muito espaço para interpretação. Contudo, antes dessas reflexões terem sido feitas, Freud já havia se questionado e teorizado sobre as questões envolvendo o olhar e a visão.

Teorizador das pulsões humanas, Freud é o primeiro a estabelecer o olho como fonte de libido. A partir de então, a psicanálise deixa de “concordar” com a filosofia e passa a distinguir o olhar como sendo diferente da visão, uma vez que a filosofia estipula o olhar como um atributo humano, “uma faculdade noética”³⁴; e a psicanálise descreve o olhar como parte dos objetos ligados ao gozo e não parte do sujeito. Na psicanálise, portanto, o olhar “[...] é um olhar que incide sobre o sujeito, é um olhar que o visa: olhar inapreensível, invisível, pulsional”³⁵. O olhar é, por fim, “[...] o caminho mais frequente do qual a excitação libidinoso é despertada” (Freud, 1905, p.158), o objeto da pulsão escópica. Mas então, o que é essa pulsão escópica?

Primeiramente, precisamos entender melhor o conceito de pulsão como definido pela psicanálise freudiana. Roudinesco define o termo como “[...] a carga energética que se encontra na origem da atividade motora do organismo e do funcionamento psíquico inconsciente do homem”³⁶. “É a representação psíquica das estimulações somáticas que fluem continuamente, em contraste com aquelas produzidas pelo mundo externo”³⁷, e está ligada aos conceitos de narcisismo e libido. No que se refere às muitas pulsões sexuais, temos como primeira meta a obtenção de prazer e, após satisfeita, o retorno às funções reprodutivas. Dentre o que Freud coloca como “destinos” dessas pulsões sexuais, temos: “a reversão em seu contrário, o retorno à própria pessoa, o recalque e a sublimação”³⁸. A título de exemplo, podemos citar os opostos voyeurismo e o exibicionismo, que se encaixam dentro da “reversão em seu contrário”. Nesse caso, passa-se do olhar (ativo), para o ser olhado (passivo).

Seguindo a definição de Freud e Lacan, a pulsão escópica é constituinte do desejo e definidora da pulsão sexual, logo, é a própria sexualidade. Ela dá aos olhos “[...] a função

³¹ BETTS, Jaime. A pulsão escópica na contemporaneidade. **Rev. Assoc. Psicanal. Porto Alegre**, Porto Alegre, n. 32, p.49-65, jan./jun. 2007. Disponível em: < <https://apboa.org.br/uploads/arquivos/revistas/revista32-2.pdf> >. Acesso em dezembro, 2022, p.54

³² DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora Hungria, 1998, p.77

³³ Ibid., p. 77

³⁴ QUINET, Antonio. **Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002, p.16

³⁵ Ibid., p.48

³⁶ ROUDINESCO, Elizabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p.628

³⁷ PRADELLA, Natália Susin. Pulsão Escópica: Possíveis Relações Com O Corpo Feminino. **Universidade de Caxias do Sul**, 2020. Disponível em: < <https://repositorio.ucs.br/xmlui/handle/11338/6437> >. Acesso em dezembro, 2021, p.10

³⁸ Ibid., p.10

háptica³⁹ de tocar com o olhar, de despir, de acariciar com os olhos”⁴⁰ e, conseqüentemente, dá ao objeto desejado o caráter de beleza. Segundo Betts, “a pulsão escópica é paradigmática porque vela e revela de forma marcante a castração e a relação que a sexualidade tem com a morte”⁴¹.

Essa mesma pulsão escópica que transforma uma pessoa num objeto atrativo, fascinador e cativante, está diretamente ligada com o que chamamos comumente de imagem. Se retornarmos para as considerações de Nasio, veremos que a definição mais rigorosa do conceito de imagem é a dos matemáticos: “dados dois objetos pertencentes a dois espaços distintos, diremos que o objeto *B* é a *imagem* do objeto *A* se a todo ponto ou grupo de pontos de *B* corresponder um ponto de *A*”⁴². Dessa forma, a definição impõe que “[...] uma imagem é o duplo exato ou aproximativo de um antecedente ou [...] de um original – imagem e original pertencendo cada um a um espaço diferente”⁴³.

Além disso, no uso casual, a palavra possui uma conotação ambígua e pode denotar tanto um objeto físico, quanto “[...] uma entidade mental, imaginária, uma imago psicológica, o conteúdo visual dos sonhos, memórias e percepção”⁴⁴. Ambas definições de imagens serão utilizadas nesta dissertação e, por vezes, de forma simultânea. Por isso, apesar de por enquanto estarmos no campo mais amplo das representações visuais, sem especificar de quais tipos são (retratos pintados, esculturas, fotografias etc.), ainda podemos usar as citações de Dubois e Barthes para apoiarmo-nos nessa discussão: “[...] sou visto, portanto não sou mais - cesso de ser tornando-me imagem. É o devir-fantasma dos corpos fotografados”⁴⁵; “[...] sou eu que não coincido jamais com a minha imagem; pois é a imagem que é pesada, imóvel, obstinada (por isso a sociedade se apoia nela), e sou eu que sou leve, dividido, disperso [...]”⁴⁶.

Voltando para a psicanálise, entendemos que a visão das imagens do mundo não é feita

³⁹ “O termo “háptico”, retomado por Deleuze da palavra *haptisch* criada por Riegl, qualifica uma modalidade da relação entre a visão e o tocar ou, mais precisamente, entre o olho e a mão.¹³ Ele descreve quatro aspectos da relação entre ver e tocar: o digital, em que a mão, completamente subordinada ao olho, apenas reproduz um espaço ótico ideal e tende a captar as formas segundo um código ótico; o tátil, em que, apesar dessa subordinação, há referências manuais que são de fato virtuais (o contorno, a profundidade etc.); o manual, quando há insubordinação total da mão em relação ao olho; e finalmente “falaremos de háptico cada vez que não houver mais subordinação estreita em um sentido ou no outro, nem subordinação relaxada ou conexão virtual, e sim quando a vista descobrir em si uma função de tocar que lhe é própria, pertencendo somente a si, distinta de sua função ótica”. QUINET, Antonio. **Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002, p.14

⁴⁰ *Ibid.*, p.6

⁴¹ BETTS, Jaime. A pulsão escópica na contemporaneidade. **Rev. Assoc. Psicanal. Porto Alegre**, Porto Alegre, n. 32, p.49-65, jan./jun. 2007. Disponível em: < <https://apboa.org.br/uploads/arquivos/revistas/revista32-2.pdf> >. Acesso em dezembro, 2022, p.61

⁴² NASIO, Juan David. **Meu Corpo e Suas Imagens**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, p.65

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ MITCHELL, W.J.T.. **What do pictures want? The lives and loves of images**. Chicago: The University of Chicago Press, 2005, p.2

⁴⁵ DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. São Paulo: Papyrus, 1993, p.228

⁴⁶ BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, p.24

através de um órgão no corpo e sim através do eu⁴⁷. Porém, “entre o eu e o mundo das imagens, existe a instância do Imaginário”⁴⁸ e é nessa dimensão que está inscrito o eu ideal. “O eu ideal, formação essencialmente narcísica, constrói-se, segundo Lacan, na dinâmica do estágio do espelho; decorre, pois, do registro imaginário e se torna uma “aspiração” ou um “sonho”⁴⁹. Nesse sentido, entendemos que o “filtro” (o Imaginário) atua na compreensão entre tudo aquilo que vejo e aquilo que entendo, adaptando-os para os desejos e aspirações presentes no nosso eu ideal. É por isso que podemos voltar para a mesma citação do início: o retrato é máscara, é “[...] imagem de uma imagem, pois reproduz uma face que, por seu turno, é uma imagem de nós mesmos”⁵⁰.

Mais do que isso, podemos também utilizar a obra “Retrato de Dorian Gray” de Oscar Wilde para relacionar e exemplificar o caráter de “antídoto egóico para o esquecimento” presente no retrato, com as questões narcísicas da representação do eu-ideal. Muito semelhante ao que veremos a seguir no mito de Narciso, nessa história também temos um jovem que se apaixona por sua imagem. Isso acontece, pois como numa profecia, Dorian passa a sua vida inteira num estado de juventude e beleza, enquanto seu retrato sofre pelas agruras do tempo. Prisioneiro de seu Ideal, passa a não enxergar seu próprio envelhecimento, nem as partes sombrias de sua alma. Fixado no desejo libidinoso de si mesmo, destrói tudo e todos que não correspondem com essa sua imagem imaginária, inclusive o pintor da obra. É só quando percebe que sua idealização nunca será suficiente que, num ato passional, encara seu retrato como um espelho. Como numa junção unária, esfaqueia a tela, matando a si próprio.

Tanto para Dorian, quanto para Narciso, essa paixão impossível consigo mesmo e a impossibilidade de sua concretização são os principais fatores para sua frustração. Como sujeitos, também nos deparamos – seja no espelho, seja em uma representação visual – com nossa própria imagem distorcida por nosso eu-ideal. A diferença está na forma como nos relacionamos com essa imagem e com a consequente frustração. Para não nos afogarmos na fonte precisamos redirecionar nosso desejo libidinal e nossa dita paixão para os outros.

Podemos entender mais sobre essa dinâmica se nos voltarmos primeiramente para a

⁴⁷ “Termo empregado na filosofia e na psicologia para designar a pessoa humana como consciente de si e objeto do pensamento”, “O eu [...] (é) em grande parte, inconsciente.” (ROUDINESCO, p. 210). Para Nasio, “[...] o *eu* designa o si de um sujeito que é vivido como um indivíduo distinto dos outros (o que Lacan, como vimos, teria chamado de *Eu*); de um ponto de vista metapsicológico, o *eu* designa a superfície perceptiva do aparelho psíquico destinado a tratar as excitações provenientes do mundo exterior e aquelas, pulsionais, provenientes do isso; e, finalmente, do ponto de vista que nos interessa, o da imagem, o *eu* designa o duplo mental de todas as nossas sensações corporais vivas e pregnantas, principalmente aquelas que emanam da superfície do corpo: músculos, pele e mucosas porosas. Logo, o *eu* é o si- mesmo identitário, a fronteira filtrante do aparelho psíquico e, sobretudo, a imagem mental do corpo sentido. Instância identitária, instância perceptiva e instância imaginária, eis as grandes funções do *eu*”. NASIO, Juan David. **Meu Corpo e Suas Imagens**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, p.101.

⁴⁸ PRADELLA, Natália Susin. Pulsão Escópica: Possíveis Relações Com O Corpo Feminino. **Universidade de Caxias do Sul**, 2020, p.14. Disponível em: < <https://repositorio.ucs.br/xmlui/handle/11338/6437> >. Acesso em dezembro, 2021.

⁴⁹ ROUDINESCO, Elizabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p.363.

⁵⁰ BELTING, Hans. **Faces: uma história do rosto**. Lisboa: KKYM, 2019, p.76

lenda de Ovídio em *Metamorfoses*⁵¹ e posteriormente para a psicanálise. Naquela, o jovem e belíssimo Narciso, filho de Juno, recebe ainda quando bebê a profecia de um oráculo: só viverá por muitos anos “se não se conhecer”⁵². Ao longo de sua vida foi desejado por muitos jovens e ninfas, mas nunca demonstrava qualquer interesse ou reciprocidade. Assim, a sua rude soberba acabou por lhe render mais uma profecia: “que ele ame, por sua vez, e não possa possuir o objeto amado!”⁵³. Tragicamente, as predições se realizam. No meio da floresta, numa fonte de água brilhante e prateada, Narciso se debruça para saciar sua sede. Enquanto tenta, acaba se apaixonando pelo seu próprio reflexo e pela sua própria e inacreditável beleza. O que o jovem não entende é que “essa sombra que vês é o reflexo de tua imagem. Nada é por si mesma. Contigo, ela aparece e permanece; com tua partida desaparecerá, se tiveres coragem de partires”⁵⁴. Quando, por fim, percebe ser ele mesmo o objeto de seu desejo, revolta-se e numa atitude desesperada fere-se para tentar se separar de sua própria pessoa. Tudo em vão: o seu desejo por unificação e retorno ao estado originário resultam na sua morte⁵⁵. Por sua vez, o Ideal continua inatingível e sua identidade é destruída.

Na psicanálise a lenda serve para cunhar o termo “narcisismo”, amplamente utilizado na descrição do sujeito da atualidade. É empregado pela primeira vez por Alfred Binet, psicólogo francês, em 1887 quando descreve o termo como uma forma de fetichismo. Na sequência, em 1899, Paul Näcke o classifica como “[...] um estado de amor por si mesmo que poderia ser caracterizado como uma perversão”⁵⁶. É só com Freud, entre 1910 e 1914, que o conceito foi profundamente estudado e definido. Para o psicanalista, o narcisismo seria uma fase de desenvolvimento do sujeito, “[...] a atitude resultante de transposição, para o eu do sujeito, dos investimentos libidinais antes feitos nos objetos do mundo externo”⁵⁷. O narcisismo pode ainda ser dividido em primário – no qual ocorre a passagem do autoerotismo (do prazer centrado no próprio corpo) para a escolha de outra pessoa como objeto de amor –, e narcisismo secundário – um posterior retorno ao autoerotismo após o desejo já ter sido destinado a objetos externos. Veremos, porém, que a relação simbólica com o reflexo de Narciso é explorada com mais enfoque em 1936, quando Lacan teoriza sobre o narcisismo originário no Estádio do espelho.

Segundo o psicanalista, entre os 6 e 18 meses de idade, a criança “[...] antecipa o domínio sobre sua unidade corporal através de uma identificação com a imagem do semelhante

⁵¹ ROUDINESCO, Elizabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p.530.

⁵² OVÍDIO. **As Metamorfoses**. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983, p.58

⁵³ Ibid., p.59

⁵⁴ Ibid., p.59

⁵⁵ MEDEIROS, Margarida. **Fotografia e Narcisismo: O Auto-retrato Contemporâneo**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000, p.63

⁵⁶ O que é narcisismo para a psicanálise?. **Sociedade Brasileira de Psicanálise Integrativa, 2018**. Disponível em: < <https://www.sbpi.org.br/o-que-e-narcisismo-para-psicanalise-entenda-o-conceito/>>. Acesso em maio de 2022.

⁵⁷ ROUDINESCO, Elizabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p.531

e da percepção de sua própria imagem num espelho”⁵⁸. Nesse sentido, o Eu seria construído primeiramente a partir do Outro, através da imagem que é apontada por outros. Ao ter a imagem de seu corpo no espelho, a criança se admira, se autentica, se reconhece como sujeito e cria seu “eu-ideal” que, além do que vimos anteriormente, é também objeto de desejo do Outro⁵⁹. Portanto, nos vemos por que somos vistos.

Além disso, no uso coloquial, o indivíduo narcisista é entendido superficialmente como aquele que contempla e admira exageradamente sua própria imagem, alimentado uma paixão excessiva por si próprio. É comum, inclusive, o uso banal dessa definição como forma de ofensa, categorizando o caráter negativo associado dela. Ressaltamos novamente que apesar disso, todos nós passamos pelo narcisismo primário. Isso não nos torna narcisistas. Os ditos narcisistas do uso coloquial estão muito mais relacionados ao narcisismo patológico definido pela psicanálise.

Apesar de não termos abordado de forma profunda o conceito de narcisismo pela vertente da psicanálise (já que essa não é uma tese da área da psicologia ou da psicanálise), fizemos uma delimitação da sua definição para que possamos refletir sobre ele e sua relação com o retrato, o autorretrato e a autorrepresentação durante toda a dissertação.

Concluindo e retomando alguns pontos, nessa sociedade escópica em que vivemos, o estudo sobre o retrato, a imagem e as representações se tornam cada vez mais importantes. Não só para entendermos nossas pulsões, mas também para evitarmos o afogamento nas águas travessas dos nossos reflexos. Somos retratados para nos vermos, sermos vistos e nos vermos sendo vistos. Nessa luta contra a finitude de nossos corpos frágeis, encontramos a necessidade do registro sólido e duradouro, simbólico e idealizado. É por tudo isso que também se faz crucial o entendimento da evolução desses registros durante nossa história, como veremos a seguir.

2.2 Uma breve história do retrato

Apesar de Quinet ter cunhado a sociedade atual como escópica, o desejo pela representação de nós mesmos como imagens já se faz desde as nossas origens. Segundo West, as primeiras evidências da existência do retrato são do período neolítico⁶⁰. Por volta de 5000 a.C. já haviam crânios humanos engessados em Jericó. Na antiga Mesopotâmia escultores usavam matérias primas muito duráveis e metais valiosos para retratarem deuses e governantes em esculturas. Por outro lado, é na antiguidade greco-romana que as diversas formas de retrato

⁵⁸ ROUDINESCO, Elizabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p.194.

⁵⁹ CUKIERT, Michele; PRISZKULNIK, Léia. Considerações sobre eu e o corpo em Lacan: Uma contribuição à questão do corpo em Psicanálise: Freud, Reich e Lacan (**Estud. psicol. (Natal)**, Natal, v.7, n.1, p.143-149, Jan. 2002), p.147.

⁶⁰ WEST, Shearer. **Portraiture**. Oxford: Oxford University Press, 2004, p.14 (tradução nossa).

se popularizam. Inserido agora no contexto político, foi usado para representar de forma idealizada as imagens públicas de governantes⁶¹, dando-lhes certas características para criar uma aparência de heroísmo, importância e poder.

Essa seleção privilegiada de quem poderia ser representado continuou nas décadas seguintes e estendeu-se para os retratos dos membros da Igreja Católica. Nos primeiros anos da arte cristã, ao contrário da arte helenística e egípcia, o foco não era a representação com semelhança física entre o sujeito e a sua imagem, mas sim a representação da sua interioridade espiritual, a representação de corpos como hospedeiros de almas⁶². É só após a Idade Média, nos retratos da corte, que reaparece a importância da semelhança – daquilo que discutimos anteriormente como “*likeness*”. Mesmo assim, esse desejo do reconhecimento direto entre a pessoa real – ou a memória dessa pessoa – e sua imagem pintada em uma tela ganha agora outros elementos subjetivos. Nessa época, havia a intenção de unir no retrato tanto uma imagem que fosse fisicamente semelhante ao sujeito, quanto adicionar certos traços físicos de outros personagens históricos importantes. Isso afetava não só a maneira como o sujeito se via e era visto, mas também acabava dando um aspecto mais generalista e universal ao retrato, podendo também gerar uma carga de heroísmo, benevolência ou até idolatria.

Se até esse momento a semelhança entre retrato e retratado ainda divide espaço com outras características importantes de cada período histórico, filosófico e geográfico, no Renascimento isto perde importância para que haja uma resignificação e destaque do realismo representativo. O foco no indivíduo “[...] redefiniu, de forma clássica, os pré-requisitos para a representação [...]”⁶³. Porém, esperava-se dos artistas que exaltassem o *status* do sujeito retratado por meio de cenários, fantasias, artefactos e poses⁶⁴. Nessa época, na Europa, ocorre a profissionalização do retrato. Por isso, obras como a de Mestre de Flémalle’s, *Merode Altarpiece* (c.1425) e de Masaccio, *Trinity in Santa Maria Novella* (c.1427)⁶⁵ são um exemplo de como funcionava a comissão de pinturas religiosas e de que forma os comissários eram retratados. Essa profissionalização se intensifica nos séculos seguintes e, no final do século XVIII, o retrato já era considerado uma prática comum na Europa e, em seguida, na América.

É importante pontuar que anterior e paralelamente, no decorrer do século XVII o rápido desenvolvimento dos gêneros de autobiografia e biografia na literatura também demonstram o foco na identidade individual e na autoconsciência, introduzidos ainda no Renascimento. Além disso, correntes filosóficas como o dualismo de René Descartes servem também como exemplo

⁶¹ ALTINTZOGLOU, Euripides. **Portraiture and critical reflections on being**. Nova Iorque: Routledge, 2018 (tradução nossa).

⁶² Ibid.

⁶³ Ibid., p.41

⁶⁴ FREELAND, Cynthia. **Portraits & persons: a philosophical inquiry**. Oxford: Oxford University Press, 2010 (tradução nossa).

⁶⁵ WEST, Shearer. **Portraiture**. Oxford: Oxford University Press, 2004 (tradução nossa).

para refletirmos sobre outras influências externas no ato de retratar. Freeland, em especial, se dedica a relacionar as correntes filosóficas com as mudanças vistas no gênero artístico do retrato ao longo dos anos e nos coloca um ponto interessante: “[...] no retrato, tanto o artista quanto o espectador enfrentam o perene problema filosófico da relação da mente com o corpo”⁶⁶. O retratista seria então um tipo de “alquimista” que, através do material físico inerte, procura “[...] nos mostrar uma pessoa, um indivíduo real cuja incorporação física revela consciência psicológica, [...] e uma vida emocional interior”⁶⁷.

Se voltarmos nossa atenção para a obra de Descartes podemos também destacar a sua importância indireta para o retorno e o uso de teorias de fisionomia. Originalmente derivada de pensamentos da escola Aristotélica, essa pseudo-ciência afirmava que “[...] os sinais do caráter de uma pessoa se manifestavam no rosto e que, com o método adequado de análise, era possível aprender a ler esses sinais”⁶⁸.

No século XVI e XVII foi de extrema importância não só, mas também para a arte, entender de que forma os sentimentos individuais e as emoções eram “traduzidas” na face, além de algumas características psicológicas de cada indivíduo retratado. Nessa época, em conjunto, cientistas, filósofos e artistas focaram no desenvolvimento de certas categorizações. Como exemplo, temos o estudo das emoções e paixões humanas que foi desenvolvido por Descartes em seu livro “*The passions of the soul*” (1649). Quase um manual para os pintores, o livro de Descartes nomeou seis paixões primitivas: a admiração, o amor, o ódio, o desejo, a alegria e a tristeza. Todas as outras existentes seriam apenas o resultado de combinações dessas⁶⁹.

Em seguida, adaptando as teorias do filósofo, o artista e fisionomista Charles Le Brun escreve “*A Method to Learn to Design the Passions*” (1667). Na obra, discute de que forma as variações de expressões faciais estão ligadas às possíveis combinações geométricas entre sobrancelhas, olhos e boca⁷⁰. Mais do que isso, termina por afirmar que as sobrancelhas são o elemento mais importante na distinção entre as emoções. Com a intenção de escrever uma gramática universal para a expressão das paixões⁷¹, o seu texto se torna um guia para uma geração inteira de pintores.

Entre 1775 e 1778, surgem mais duas obras importantes para a história da fisionomia e, conseqüentemente, para o retrato: “Fragmentos Fisionómicos para Promover o Conhecimento e o Amor do Homem” e “Fragmentos da Fisionomia”, ambas de Johann Kaspar Lavater. Nelas, o

⁶⁶ FREELAND, Cynthia. *Portraits & persons: a philosophical inquiry*. Oxford: Oxford University Press, 2010, p.1 (tradução nossa).

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ BRILLIANT, Richard. **Portraiture**. Londres: Reaktion Books, 1991 (tradução nossa).

⁶⁹ FREELAND, Cynthia. **Portraits & persons: a philosophical inquiry**. Oxford: Oxford University Press, 2010, p.121 (tradução nossa).

⁷⁰ Ibid., p.123 (tradução nossa).

⁷¹ BELTING, Hans. **Faces: uma história do rosto**. Lisboa: KKYM, 2019, p.120 (tradução nossa).

objetivo era catalogar e estudar tipos faciais, supostamente universais⁷², para criar “[...] a capacidade de reconhecer a interioridade de um homem a partir do exterior e de perceber, mediante qualquer expressão natural, o que não é imediatamente acessível aos sentidos”⁷³.

Apesar de ter sido amplamente usada, seja por artistas ou por outros estudiosos, a teoria fisionômica passa a receber críticas tão severas que se torna esquecida, pelo menos por alguns anos. Por isso, é importante refletirmos aqui sobre a sua importância, principalmente se considerarmos o impacto das expressões faciais na questão simbólica e autoral do retrato.

No período do romantismo europeu, no início do século XIX, influenciado pelo culto à personalidade e sem o uso da fisionomia ou unicamente das expressões faciais, surge a ideia de que o retrato deve representar, além de outras coisas, o estado psicológico do retratado⁷⁴. Essas outras coisas seriam, por exemplo, a aparência física, as convenções de comportamento, a vestimenta e a conduta, além do destaque aos componentes da identidade individual em contraste com a emergência da sociedade de massas. Nessa época, muitos artistas ganharam reputação e muitos sujeitos retratados começaram a perceber o valor publicitário de seus retratos. Quanto mais grandioso, audaz ou mais bem sucedido em demonstrar características da personalidade do retratado, melhor se tornava a reputação do artista e, conseqüentemente, mais famoso ele seria⁷⁵.

Surge então, na segunda metade do século XIX, a fotografia. A invenção trouxe um desenvolvimento enorme para a categoria do retrato, principalmente porque, aparentemente, era um meio infalível de representar a semelhança (*likeness*). Com um caráter evidencial devido às reações físicas, químicas e mecânicas, o processo fotográfico sugeria ilusoriamente uma neutralidade autoral e artística. Ademais, a fotografia foi ainda considerada como “[...] a imitação mais perfeita da realidade”⁷⁶, e o fotógrafo, por muito tempo, era visto como um mero operador. Libertos então do objetivo da *mimesis*, os pintores passaram a utilizar a fotografia como uma nova ferramenta para melhorarem as suas técnicas, para estudarem e se aperfeiçoarem. Mais do que isso, para buscarem novas formas de representação.

Diferentemente do retrato pintado, tradicionalmente exclusivo para grupos de grande poder aquisitivo, para a monarquia, para figuras históricas, políticas e religiosas, o retrato fotográfico se torna a solução rápida, acessível, mecânica e barata para a burguesia ascendente ser representada. Como descreve Annateresa Fabris, esse formato de “retrato burguês” se diferencia do clássico “retrato aristocrático” também na sua significação e destinação social. Se o segundo “[...] visava inscrever um indivíduo na continuidade das gerações [...]”, o primeiro

⁷² BELTING, Hans. **Faces: uma história do rosto**. Lisboa: KKYM, 2019, p.121

⁷³ LAVATER apud BELTING, p.121 (tradução nossa).

⁷⁴ WEST, Shearer. **Portraiture**. Oxford: Oxford University Press, 2004, p.29 (tradução nossa).

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. São Paulo: Papirus, p. 27

era considerado um “[...] gesto inaugural da criação de uma linhagem em virtude do êxito de seu fundador”⁷⁷.

Ainda emprestando técnicas e convenções da pintura, o retrato fotográfico rapidamente ganhou popularidade e as *carte-de-visite*, inventadas por André-Adolphe-Eugène Disdéri nos anos 1850, foram a chave para a inclusão da classe média no universo da representação pictórica⁷⁸. Iniciando na França, mas logo se espalhando por toda a Europa, o novo método foi fundamental para transformar a fotografia num meio de massa, aumentando drasticamente o número de estúdios fotográficos existentes⁷⁹.

Para além disso, pelo seu pequeno tamanho (9cm por 6cm), passa a ressignificar o simbolismo da fotografia como objeto físico e tátil. Eram como artefactos, guardadas nos bolsos e carteiras, distribuídas para amigos e familiares, colecionadas. Os sujeitos retratados nelas não se importavam tanto com um “realismo exato” e preferiam, ao invés, aproveitar o prazer das inúmeras possibilidades de poses e teatralidade. Para explicar com maior profundidade, Fabris afirma que, socialmente, o indivíduo atua em certos papéis predeterminados e o uso dessas poses teatrais é, citando Christian Phèline, “o agenciamento policiado dos signos de sua integração social”⁸⁰. O estúdio fotográfico passa a ser uma forma de palco, no qual o sujeito se empossa de máscaras. Dessa forma, podemos e devemos interpretar a pose, a vestimenta e os artefactos em cena (ou o cenário) nos retratos fotográficos burgueses, como sendo, acima de tudo, símbolos sociais. Assim, os seus cartões de visita transformam-se em “atestados” de legitimidade de seu *status* burguês.

Posteriormente, em 1884, temos uma grande transformação na fotografia: o primeiro filme fotográfico em rolo. Quatro anos depois, seu criador, George Eastman, também foi o responsável pela revolucionária fundação da Kodak. Essas mudanças trouxeram uma nova era para o meio, desenvolvendo a produção massiva da fotografia e, conseqüentemente, novas questões sociais e simbólicas. Agora a fotografia era também feita no âmbito privado e de forma instantânea, logo, o sujeito comum e sem experiência era também “fazedor de imagens” e a captura de emoções e expressões se dava cada vez de forma mais espontânea e “exploratória”. Ao trazer a câmara para o ambiente doméstico, trouxe-se também a privacidade e a intimidade para o ambiente social.

Em relação à definição mais específica do que é e como é composto o retrato fotográfico, Bates coloca alguns pontos importantes. O autor afirma que, tipicamente, aquele é o

⁷⁷ FABRIS, Annateresa. **Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p.29.

⁷⁸ BATE, David. **Photography: the key concepts**. Nova Iorque: Berg, 2009 (tradução nossa).

⁷⁹ HANNAVY, John; PLUNKETT, John. **Enciclopedia of nineteenth-century photography**. Nova Iorque: Routledge, 2008, p.276 (tradução nossa).

⁸⁰ PHÉLINE, Christian apud FABRIS, Annateresa. **Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p.30

resultado da combinação entre face, pose, vestimenta e locação⁸¹. Mais do que isso, cita também questões técnicas como o enquadramento, o ângulo e o tipo da lente, o tipo de foco, a iluminação, o uso de adereços, entre outros. Todos esses elementos impactam de forma drástica no resultado final e contém, de forma direta ou indireta, a potencialidade de darem certa autoria às outras pessoas envolvidas no processo fotográfico, que não o fotógrafo.

Como vimos aqui, desde o início da história do retrato, o elemento “face” (ou rosto), por exemplo, é talvez o de maior força. Nele, estão inclusas as expressões faciais, que fazem parte de um sistema representacional compartilhado pelo teatro, pelo cinema, pela televisão, etc. Podemos ainda, por meio da face retratada, assimilar e atribuir características como o humor, o temperamento, a idade, o gênero. Todos os pontos são cruciais para a interpretação do observador sobre a identidade de quem foi retratado. Segundo Medeiros, “[...] é o primeiro símbolo do Eu”⁸² e o foco quando pensamos no conceito de “beleza”. Portanto, tem um caráter subjetivo forte, pois está associado ao entendimento humano de alma e às questões relacionadas a ela, já que contém os principais órgãos dos sentidos (visão, audição, olfato e paladar). É como um intermédio entre o interior psíquico e o exterior do mundo físico.

Hans Belting, que dedicou um livro inteiro ao estudo da face e ao universo de conceitos em que está inserida, diz que o rosto é ao mesmo tempo “um meio de expressão, autoapresentação e comunicação”⁸³. Para o autor, um dos motivos de darmos tanta importância ao rosto (apesar de ser apenas uma parte) é que ele pode ser também um representante para o corpo inteiro do sujeito. Participa como suporte para as máscaras físicas e para as subjetivas – seja para criar identidade, seja como forma de proteção. “O rosto é, pois, mais um palco do que um espelho”⁸⁴.

Por sua vez, a pose, continua Bates, é uma forma de retórica⁸⁵. Seja o posicionamento apenas da cabeça, pescoço e ombros ou do corpo inteiro, é fácil perceber o seu teor simbólico por meio das convenções pré-estabelecidas. Ou seja, para o observador com um repertório de imagens e interações sociais, associar uma pose de ombros curvados para baixo e cabeça inclinada para frente ao sentimento de tristeza, derrota ou vergonha é uma tarefa quase instantânea. Além disso, junta-se à pose as convenções de representação de posições sociais, profissões e outros elementos étnico-culturais.

Em relação à vestimenta (ou a falta dela), o autor aponta para a identificação da identidade social⁸⁶. Sejam uniformes ou decotes, os sujeitos retratados demonstram muito sobre

⁸¹ BATE, David. **Photography: the key concepts**. Nova Iorque: Berg, 2009, p.73 (tradução nossa).

⁸² MEDEIROS, Margarida. **Fotografia e narcisismo: o autorretrato contemporâneo**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2000, p.73

⁸³ BELTING, Hans. **Faces: uma história do rosto**. Lisboa: KKYM, 2019, p.60

⁸⁴ Ibid., 84

⁸⁵ Ibid, p.76

⁸⁶ BATE, David. **Photography: the key concepts**. Nova Iorque: Berg, 2009, p.78 (tradução nossa).

quem são por meio de suas roupas. Assim como na pose, a vestimenta pode ser uma ferramenta muito útil e fácil para criar uma representação fantasiosa que favorece o sujeito retratado. Já as roupas, quando combinadas com o corpo e com a imagem do corpo, servem como uma linguagem particular no retrato, uma vez que são criadoras de sentido. Para demonstrar isso, podemos brevemente nos voltar para as autorrepresentações de Cindy Sherman (Fotografia 3) nas quais a fotógrafa se utiliza de vestimentas específicas (às vezes de épocas específicas, do gênero masculino ou relacionadas à certas classes da população americana) para criar personagens de si mesma.

Fotografia 3 - Cindy Sherman, *Untitled (Self-Portrait with Sun Tan)*, 2003



Fonte: Artsy.net (s.d.) <https://www.artsy.net/artwork/cindy-sherman-untitled-self-portrait-with-sun-tan>

Por último, a locação – ou o lugar onde o retratado é colocado em sua representação, se pensarmos numa estrutura narrativa, é ela que contextualiza os outros elementos (a face, a pose e a vestimenta). É ela que posiciona o sujeito, seja num estúdio ou num ambiente externo, dentro de mais uma camada simbólica. Ela também pode auxiliar na criação da identidade do retratado ou do personagem idealizado que ele quer representar. Se considerarmos o cenário (seja interno ou externo) em que o retratado está inserido, podemos também ressaltar a importância dos objetos de cena. Dependendo dos outros elementos, eles podem ser usados como símbolos de poder (trono), de religiosidade (crucifixo), de indicação profissional (estetoscópio), de riqueza, etc.

Voltando à história e destacando mais uma vez a importância da face (do rosto), no fim do século XIX, o retrato fotográfico já era um dos meios mais utilizados na medicina,

criminologia e burocracia para a identificação, classificação e categorização de pessoas. É aqui que as teorias sobre a fisionomia foram retomadas e adaptadas mais uma vez, principalmente pelo estatístico inglês Francis Galton, pelo psiquiatra italiano Cesare Lombroso e pelo antropologista francês Alphonse Bertillon. Dessa vez, tomaram um rumo um tanto sombrio, pois impulsionaram o racismo científico direcionado para criminosos.

O sistema de Galton pretendia, através do retrato fotográfico de criminosos, criar estereótipos de um “tipo criminoso”, alegando ser possível, com isso, a prevenção de crimes. A sua técnica se baseava, principalmente, no argumento de que todos esses eram cometidos por causas biológicas nos indivíduos. Lombroso, por sua vez, estuda as teorias de Galton e as aplica na sua pesquisa sobre eugenia, argumentando que os criminosos teriam uma “qualidade” genética inferior. Por fim, Bertillon acaba decidindo focar na solução de crimes específicos, ao invés de entender as raízes da criminalidade como um todo⁸⁷. A sua técnica (posteriormente nomeada *bertillonage*) envolvia a documentação de suspeitos através de um sistema padronizado de fotografia da face e do perfil desses, com um conjunto de medida antropométricas específicas⁸⁸. Todos acreditavam que certas medidas e características anatômicas da face serviam como reveladores de uma pré-disposição para atos criminosos.

Como acontecera anteriormente na história da fisionomia, essas técnicas e esses estudos foram considerados de grande importância para a época, pois foram alguns dos principais responsáveis pela introdução da fotografia como prova forense no sistema criminal no fim do século XIX. Mais do que isso, o retrato agora se solidificava como meio oficial de identificação de indivíduos e os fotógrafos policiais passaram a fazer parte dos funcionários das delegacias da Europa⁸⁹.

Também no fim do século XIX e começo do século XX, podemos citar os novos entendimentos científicos sobre estudos nas áreas da psicologia e psicanálise. Seja pela descoberta da histeria por Charcot em Salpêtrière ou os estudos sobre a sexualidade humana de Freud em Viena, as perspectivas sobre o comportamento mudaram. Consequentemente, a exploração sobre os temas de individualidade, identidade e personalidade também foram modificados e afetaram diretamente a arte.

Como abordamos acima, o retrato está diretamente associado à criação ou perpetuação da identidade do sujeito. Se anteriormente a identidade nos retratos era associada aos atributos externos, transmitidos por meio do corpo, rosto e comportamento, nos séculos XIX e XX passa a ser associada também ao estado psicológico e à personalidade do retratado⁹⁰.

⁸⁷ HANNAVY, John; MONTEIRO, Stephen. **Encyclopedia of nineteenth-century photography**. Nova Iorque: Routledge, 2008, p.345 (tradução nossa).

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ WEST, Shearer. **Portraiture**. Oxford: Oxford University Press, 2004 (tradução nossa).

Nessa época, os artistas consideravam-se “espíritos livres”, com promiscuidade sexual, cultivação de atributos da classe baixa ou da classe trabalhadora e comportamentos antissociais⁹¹. Como nos coloca West, “a cultura visual pós-moderna explorou as relações entre individualidade, papéis sociais e estereótipos culturais, sexuais e de gênero”⁹². Esses são alguns dos motivos pelos quais o retrato pintado podia agora ser muito menos dependente da semelhança (*likeness*) e muito mais experimental na expressão artística. Tanto é que aqui surgem as correntes artísticas do cubismo, abstracionismo, surrealismo, entre outros.

Por volta de 1970, ao invés de continuarem a adotar convenções de pose, expressão e ambientação, os artistas passaram a subverter esses padrões de forma lúdica, irônica ou até em paródia⁹³. Tendo eles criado uma resistência ao antigo controle de comissários sobre as obras encomendadas, agora eram os retratados que sentiam-se honrados por serem escolhidos como objetos visuais para os artistas⁹⁴. Passa-se a ter uma ênfase na coexistência de duas subjetividades nos retratos: uma do artista que retrata e outra do sujeito que é retratado⁹⁵. Por isso, ganha-se ainda mais espaço para uma “co-autoria” entre esses, seja de forma inconsciente ou não, direta ou indireta.

Como vimos de modo sintético durante esse capítulo, a história do retrato está intrinsecamente ligada à história da representação humana na arte, ao contexto político-econômico-social em que está inserida, às correntes filosóficas vigentes e às teorias dos campos da psicologia e psicanálise. Isso porque o retrato reflete os indivíduos e as suas identidades, mesmo que de forma idealizada, tendo em vista que esses indivíduos são, por si só, formados por imagens de si mesmos de acordo com tudo o que está ao seu redor e tudo o que os afeta. Mais do que isso, o retrato envolve questões fundamentais humanas como a pulsão escópica e o narcisismo, fazendo com que associemos os retratos à fonte de Narciso e que continuemos sempre querendo ser objeto do desejo do olhar do outro, sempre querendo escapar da morte e manter nosso ego protegido.

Por último, o que acontece quando aquela dita “co-autoria” não se faz suficiente e ambos, o que retrata e o que é retratado, se tornam o mesmo sujeito? É aqui que a necessidade do autorretrato se faz mais presente do que nunca.

3 O autorretrato

3.1 Definição e contexto histórico

⁹¹ WEST, Shearer. **Portraiture**. Oxford: Oxford University Press, 2004, p.169 (tradução nossa)

⁹² *Ibid.*, p.205

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ ALTINTZOGLOU, Eurípidés. **Portraiture and critical reflections on being**. Nova Iorque: Routledge, 2018 (tradução nossa).

⁹⁵ *Ibid.* (tradução nossa).

De forma simples, o autorretrato é quando o artista se retrata a si mesmo. Ou ainda, todo autorretrato é o mistério de como um sujeito se vê a si mesmo como outro⁹⁶. É também diretamente associado à “questão fundamental da natureza humana: quem sou eu?”⁹⁷. Por muitas vezes, relacionado com o desenvolvimento do espelho plano e do conceito de individualismo, o gênero do autorretrato começou a florescer e se fazer presente na arte após os anos de 1500, quando deixou de ser algo controverso. Antes disso, apesar de termos exemplos e registros em livros de iluminuras na Idade Média, não era comum.

Para entender melhor de que forma o autorretrato se fixou como gênero artístico, temos antes que contextualizar o histórico de sua ascensão. Começando pela renascença, Hall coloca que pintar a si mesmo servia para diversos motivos: como propaganda das habilidades de cada artista, para experimentar novas técnicas e estilos, para seguir a tendência social de glorificar e heroificar os pintores⁹⁸. Nessa época, Dürer se estabelece como o mais celebrado e criativo “auto-retratista”. Com o objetivo de se immortalizar como o “artista como beleza” (“*artist as beauty*”) nórdico⁹⁹, cria em Munique a mais icônica de suas representações: “Autorretrato aos vinte e oito anos” (1500). Nela, tenta alcançar a “graça celestial” de Cristo por meio da regularização de suas feições e o destaque de sua testa e olhos (com o objetivo de transmitir inteligência e introspecção)¹⁰⁰.

Ainda nessa época, surge uma “frase de efeito” que foi diretamente associada tanto à Dürer, quanto à Leonardo da Vinci: “todo pintor pinta a si mesmo”. Ela servia para descrever o fenômeno no qual, independente da identidade da pessoa retratada, o artista – consciente ou inconscientemente – incluía traços faciais semelhantes aos seus próprios. Isso era um reflexo da nova tendência de “autorretratos sociais” ou “autorretratos em grupo”, em que o artista se representava em meio à amigos, colegas de profissão, familiares, assistentes de oficina, membros do clérigo, figuras religiosas, etc. Todavia, essa mesma frase esconde uma questão simbólica fundamental no ato de retratar e se autorretratar.

Como vimos no início desta dissertação, no capítulo “O retrato”, a psicanálise insere a tríade olhar, dar-se a ver e se ver sendo olhado, como parte do sistema que compõe a pulsão escópica. Dessa forma, podemos fazer diversas relações entre o ato de retratar, de se autorretratar e de ser espectador de um retrato. Essas relações, de uma forma ou de outra, tem em comum o narcisismo. Como coloca Dubois, “no ato do autorretrato, o ser deve manter simultaneamente a postura de sujeito e de objeto”¹⁰¹. Sujeito esse que ao pintar ou fotografar a si

⁹⁶ WEST, Shearer. **Portraiture**. Oxford: Oxford University Press, 2004 (tradução nossa).

⁹⁷ MEDEIROS, Margarida. **Fotografia e narcisismo: o autorretrato contemporâneo**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2000, p.16

⁹⁸ HALL, James. **The self-portrait: a cultural history**. Califórnia: Thames & Hudson, 2014 (tradução nossa).

⁹⁹ ROGERS, Mary. **Concepts of Beauty in Renaissance Art**. Vermont: Ashgate, 1998, p. 98 (tradução nossa).

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. São Paulo: Papyrus, 1993, p.344

mesmo: se olha, se dá a ver (tanto a si próprio, quanto ao espectador) e se olha sendo visto. Ou então, se pensarmos na relação com o espectador e o retrato:

há narciso diante da fonte; há o espectador diante do quadro; e é a mesma relação que, em cada caso, une um ao outro. [...] Se a imagem observada na fonte por Narciso é seu próprio reflexo "pintado" e se o quadro, como a fonte, é também uma pintura-“reflexo”, então o que reflete será sempre a imagem do espectador que a observa, que nela se observa. Sou, portanto, sempre eu que me vejo no quadro que olho. Sou (como) Narciso: acredito ver um outro, mas é sempre uma imagem de mim mesmo¹⁰².

Já no século XVI, após o período (como descrevemos acima) no qual os artistas eram idealizados e heroificados, surge um “subgênero” de autorretrato em que o artista se abnega e se zomba, por meio de um processo de “desidealização”. A título de exemplo, podemos observar Michelangelo e Ticiano. Contrário a isto, Leonardo e Dürer, se representam como velhos, feios e sem controle. O envelhecimento passa então a ser um dos assuntos preferidos de discussão.

Em paralelo, surgem os primeiros autorretratos feitos por mulheres, sendo um grande exemplo disso a obra de Caterina van Hemessen. Por ainda não serem tão presentes e aceitas no meio artístico como os homens, esse autorretrato se tornou um protótipo para as artistas da época se auto-representarem¹⁰³. Como muitas outras, Hemessen buscava o reconhecimento de suas habilidades. Acredita-se que esse é um dos motivos pelo qual ela decidiu enfatizar o seu papel profissional na obra. Outros assuntos representados pelas mulheres da época foram os que mostravam-nas tocando instrumentos musicais ou com as suas famílias.

No século XVII, após a popularização da visita aos estúdios de artistas, caracterizados como sendo locais exóticos de peregrinação e entretenimento¹⁰⁴, temos autorretratos que registraram os pintores no seu ofício, trabalhando em suas obras. Porém, para que isso não afetasse suas reputações de forma drástica, foi preciso criar um equilíbrio entre a intimidade e a banalidade da situação de ofício, com a aparente sacralidade e indiferença contemplativa¹⁰⁵ de suas personalidades. Mais do que essa mudança, esse século revela um dos maiores autorretratistas de todos os tempos: o holandês, Rembrandt van Rijn.

Ao longo de quarenta anos, o artista pintou-se mais de quarenta vezes, sendo para a época um recorde de quantidade, qualidade e variedade¹⁰⁶. Consegue, por meio de seu talento e grande produção de autorretratos, se tornar o primeiro pintor a ter suas feições reconhecidas durante a sua vida e muito além dela. Assim como alguns outros autorretratistas, ao invés de focar em uma imagem única de si mesmo, como um manifesto de sua posição social, usou o autorretrato para se representar em uma grande variedade de “papéis” e “disfarces” ao longo dos

¹⁰² DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. São Paulo: Papyrus, 1993, p.143

¹⁰³ WEST, Shearer. **Portraiture**. Oxford: Oxford University Press, 2004 (tradução nossa).

¹⁰⁴ HALL, James. **The self-portrait: a cultural history**. Califórnia: Thames & Hudson, 2014 (tradução nossa).

¹⁰⁵ Ibid

¹⁰⁶ Ibid

anos. Para isso, dentre outras coisas, fez uso de diversos trajes e expressões diferentes. Porém, esse processo trouxe à tona uma questão importante: autorretratos como autorrepresentações podem ser lúdicos, experimentais e teatrais, mas até que ponto possuem as qualidades da autobiografia? Este é um assunto que trataremos no próximo capítulo.

Continuando com nossa contextualização histórica, no fim do século XIX e começo do XX, como discutimos no capítulo anterior, houve a mudança no entendimento científico da psicologia. A psicanálise freudiana, por exemplo, mudou a “cultura das máscaras”, despindo “[...] as máscaras burguesas da respeitabilidade para revelar os impulsos inconscientes e subconscientes reprimidos por baixo delas”¹⁰⁷. Não só os artistas foram afetados com isso, mas também os observadores e a maneira como entendiam as obras. É aqui que o autorretrato se estabelece como forma de auto-exploração, de diário. Por meio do estudo de novas teorias psicanalíticas, o artista passa a ter *insights* da sua própria personalidade e subjetividade. Apesar disso, não podemos esperar que essas representações de si mesmos sejam absolutamente transparentes, reais e honestas. O ego e as questões narcísicas predominam. Se lembrarmos os tópicos de discussão do primeiro capítulo, por exemplo, temos que a construção de sua própria imagem tem sempre como intermédio a “lente” do eu ideal.

Desde o início, os artistas perceberam que no autorretrato, além de imagens fisicamente semelhantes a si próprios, podiam representar também essas ideias fantasiosas, narcísicas e egoicas de si mesmos. Podiam então, de maneira consciente, se representarem como ricos, pobres, tristes, loucos, gênios, exemplares, etc. Isso dava ao autorretrato uma função simbólica na demonstração de suas vidas particulares e seu papel na sociedade.

Nas primeiras décadas do século XX, ao se “autorretratarem” nus e incluírem seus corpos inteiros, os artistas Munch (Fotografia 4) e Schiele causam uma grande mudança no gênero¹⁰⁸. Essa mudança demonstra e faz parte de um movimento de exploração do artista com a sua sexualidade, que havia começado por volta de 1900. Diferentemente de outros momentos históricos em que semelhantes temas foram trabalhados, com o passar das décadas os artistas agora tinham um olhar mais intenso, mais “pesado” e mais sadomasoquista¹⁰⁹. Parte disso era devido ao momento delusório político-social pós Guerra do Vietnam e à severa crise econômica¹¹⁰. É aqui também que o ativismo feminista e gay ganha força, desafiando os padrões tradicionais estabelecidos.

¹⁰⁷ HALL, James. **The self-portrait: a cultural history**. Califórnia: Thames & Hudson, 2014, p.341 (tradução nossa).

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ Ibid

¹¹⁰ Ibid

Fotografia 4 - Edvard Munch, *Self-Portrait 'à la Marat,' Beside a Bathtub at Dr. Jacobson's Clinic*, 1908-09



Fonte: W Magazine, 2018 <https://www.wmagazine.com/gallery/edvard-munch-photography>

Como um exemplo importante desse momento, tanto para a história da arte feminista, quanto para a história do autorretrato, temos as obras da pintora mexicana Frida Kahlo. Nascida em 1907, produziu a maioria de suas obras entre 1920 e 1940, desafiou estereótipos de gênero (tanto em sua vida pessoal, quanto em suas obras) e representou temas considerados tabus para época. Fez uso do surrealismo para explorar a dor física e emocional que sofreu durante a sua vida, expondo seu corpo fragmentado, mas ainda mantendo uma forte identidade mexicana. Os seus autorretratos tinham tanto elementos autobiográficos, quanto explorações psicanalíticas de si própria e são, até hoje, reverenciados por sua qualidade, autenticidade e crueza.

Já na última metade do século XX, surge a tendência de ocultar ou diminuir o rosto e a cabeça, dando prioridade ao corpo e impedindo assim leituras fisionômicas¹¹¹, despersonalizando o sujeito. Esses retratos pós-modernos lidavam com questões sobre a imagem corporal, com a objetificação de partes do corpo e com a complexa relação entre o corpo e a alma. Por isso, proliferaram os autorretratos de corpo inteiro, muitas vezes nus, o uso de máscaras e de rostos semelhantes a máscaras. Além disso, a pintura, que até então dominava o meio artístico, principalmente no gênero de autorretrato, é substituída rapidamente pela fotografia e pelo vídeo. Essas novas formas de representação davam aos artistas a chance de criarem imagens “totais” de si mesmos, séries ou múltiplos que mostravam por todos os ângulos, quem eles eram.

3.2 Fragmentação e ficções do eu

Medeiros, por meio de Clair e Linda Nochlin, explica que a tendência da representação do corpo fragmentado e obscuro, nada mais é do que um reflexo do eu fragmentado: “[...] A

¹¹¹ HALL, James. **The self-portrait: a cultural history**. Califórnia: Thames & Hudson, 2014 (tradução nossa).

modernidade é marcada pela trágica perda da totalidade que empurra o sujeito para o discurso metonímico”¹¹². Seja por meio do uso de espelhos ou sequências de fotografias de diversos ângulos diferentes, os autorretratos na modernidade tentam reproduzir e escancarar o eu esvaziado e morto pela sua própria agressividade¹¹³. A fotografia passa então a ser um ótimo instrumento, pois sua instantaneidade, seu “corte” através do enquadramento e seu aparente realismo fornecem aos artistas novas possibilidades de representar esses sentimentos descritos acima. Artistas como Duchamp, Francis Bacon, Edward Muybridge, Andy Warhol, Mapplethorpe, Cindy Sherman, Nan Golding, Francesca Woodman, Jorge Molder são alguns dos principais nomes na arte que escolhem o autorretrato e/ou a autorrepresentação para exporem suas fragmentações.

Diferentemente da pintura, o autorretrato fotográfico tem algumas características particulares. Entre elas, o próprio ato, já que esse pode ser feito por meio de um ou vários espelhos, quando o fotógrafo segura a câmera em suas mãos e a aponta para si próprio ou ainda utilizando um equipamento de disparo à distância (seja por meio de um cabo, ou com *timer*). Para Medeiros, o autorretrato fotográfico aparece “[...] como suporte das fantasias e devaneios próprios de uma época, ao nível da forma como se afirma a identidade, permitindo uma afirmação fantasmática – e delirante – do sujeito, a partir da ideia de 'verossimilhança' e de duplicação de si mesmo”¹¹⁴.

Temos então uma relação narcísica dupla, porém de certa forma esvaziada. O sujeito busca-se em sua imagem no espelho enquanto antecipa e substitui o olhar do Outro na imagem fotográfica. É o seu próprio objeto, seu próprio observador. Busca, de forma frustrada e incessante, a totalidade do seu corpo enquanto o fragmenta como objeto visual a ser consumido pelo seu próprio olhar. Mais do que isso, além das formas que citamos no parágrafo anterior, o fotógrafo também comumente se posiciona diretamente atrás de sua câmera ao mirar e disparar em frente a um espelho. Essa posição gera uma desapropriação de seu rosto, da sua identidade, dando ao observador terceiro (nós) uma oportunidade de transferência fracassada, já que não somos parte daquele corpo refletido. Nessa “dança das cadeiras” acabamos por ficar reféns não só daquilo que o fotógrafo quer que vejamos, mas também de nossa própria “lente” idealizada e carregada de elementos simbólicos, experiências pessoais, traumas, medos, desejos, pulsões, etc.

Apesar de já termos discutido os aspectos históricos e do contexto em que o autorretrato surgiu e se estabeleceu na arte, é importante entender mais profundamente o que o define, bem como o que o diferencia de um retrato e quais questões simbólicas e psicológicas estão envolvidas no seu uso. Primeiramente, um autorretrato envolve a objetificação do corpo e a

¹¹² MEDEIROS, Margarida. **Fotografia e narcisismo: o autorretrato contemporâneo**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2000, p.108

¹¹³ Ibid., p.109/110

¹¹⁴ Ibid., p.91

criação de um duplo, uma representação, uma imagem. Assim como o retrato, também envolve diretamente o conceito de identidade. Mas, agora temos a oportunidade de comparar o que se sabe sobre o artista *versus* o que o artista mostra sobre sua vida; o que o artista revela, mas também o que esconde.

Nesse jogo entre o artista e o observador, o autorretrato se diferencia mais ainda de um simples retrato. O observador está sempre tentando derrubar as defensas do artista e é favorecido pelo fato deste não poder se esconder facilmente atrás de uma obra insincera – sua reputação corre perigo¹¹⁵. Dessa forma, entendemos que, querendo ou não, no autorretrato o artista é sempre forçado (de uma forma ou outra) a se revelar. Mais do que isso, como Medeiros nos explica, o artista tem que lidar com a expectativa e a ideia da presença virtual do observador. Essa presença torna-se uma ameaça narcísica que afeta diretamente no resultado final, na diferença entre “quem eu sou” e “como eu gostaria de ser visto”.

Por uma outra perspectiva, o observador, ao olhar para uma obra de autorretrato, olha para um espelho metafórico que não reflete sua própria imagem, mas sim a imagem do artista. Por isso, olhar para um autorretrato pode dar a sensação de tomar o lugar do artista. Dubois explica essa relação ao dizer: “o face a face com o quadro posiciona-nos como protagonistas por inteiro (‘eu’ diante de nosso ‘tu’)”¹¹⁶.

Mas, “quem sou eu?”. Essa é uma questão que muitos artistas abordaram, principalmente nos períodos moderno e pós-moderno da fragmentação do eu. Fazendo o uso de espelhos, por exemplo, exploraram de diversas formas a relação entre o “eu” que vê e o “você” visto. Questionaram também a falta de correlação desses, apontando as possíveis distorções que ocorrem, seja na primeira fase (eu sozinho; eu comigo mesmo; a minha ideia de mim mesmo), na segunda (eu no espelho; eu com a minha imagem) ou na terceira (eu/meu reflexo/minha imagem sendo visto pelo outro). Vemos, por exemplo na obra da fotógrafa americana Vivian Maier o uso do espelho como suporte para o autorretrato, principalmente como forma de a situar no contexto social e urbano da cidade em que vivia (Fotografia 5). Suas fotos a colocam como um sujeito que, mesmo estando sozinho, está inserido no mundo. Essa série de imagens conta a história de sua vida – como uma autobiografia, ou a forma como ela se vê – e também demonstra aspectos históricos da época e local em que vivia: ela representa uma mulher da classe trabalhadora, sem marido, sem filhos e sem educação superior, no período pós-guerra americano (décadas de 40 e 50) – a forma como os outros a veem. Apesar de não escancarada como o caso de Cindy Sherman (que veremos posteriormente), Maier também desafia estereótipos e constrói sua identidade por meio de suas fotos. Para a época, até mesmo o fato de

¹¹⁵ GOTTLIEB, Carla. Self-portraiture in postmodern art. Wallraf-Richartz-Jahrbuch, vol. 42, **Freunde des Wallraf-Richartz-Museum und des Museum Ludwig** e.V., 1981, pp. 267–302. Disponível em:<http://www.jstor.org/stable/24657865>. Acesso em outubro 2021 (tradução nossa).

¹¹⁶ DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. São Paulo: Papirus, 1993, p.143

ser ela a se fotografar e não um fotógrafo masculino a objetificar, é extremamente importante e impactante.

Fotografia 5 - *Self-portrait*, outubro de 1953.



Fonte: Vivian Maier, (s.d.) <http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits/#slide-6>

Outro exemplo interessante e da mesma época, é o fotógrafo americano Lee Friedlander. Nesse caso, pela longa extensão temporal de seus registros autorretratistas fotográficos, podemos refletir ainda mais sobre o caráter biográfico de sua obra. Conhecido por sua fotografia de rua, com jogos de silhuetas, luz e sombra, reflexos e metáforas, Friedlander nos mostra as enormes possibilidades simbólicas do autorretrato. No livro publicado em 2011, intitulado “In the pictures: self-portraits, 1958-2011”, o vemos desde jovem até idoso, em público e no privado, cômico e sério, sujeito e imagem, inteiro e fragmentado.

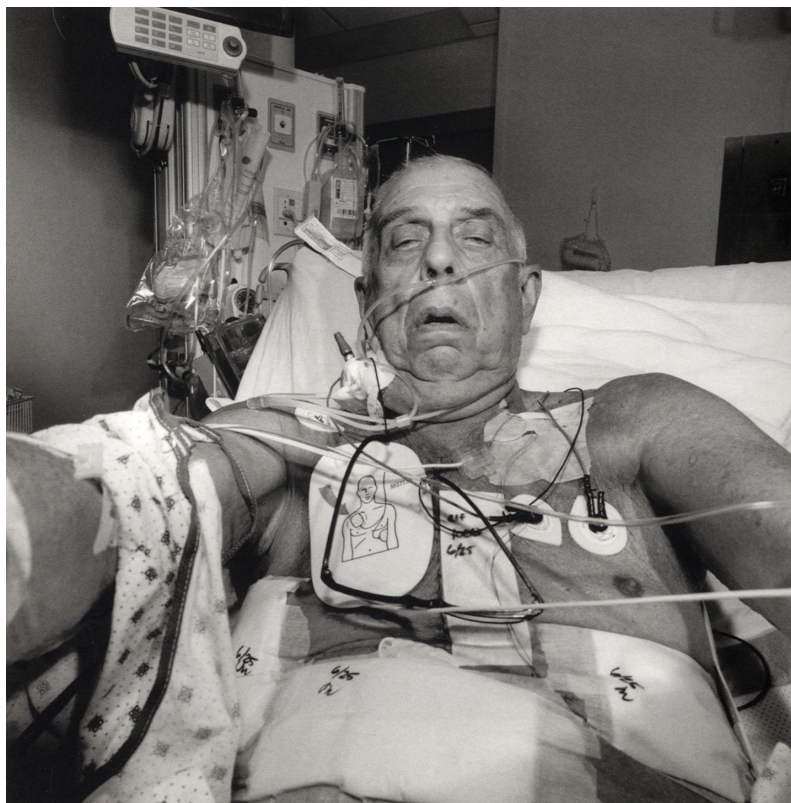
Assim como Maier, pela maneira que constrói seus autorretratos, entendemos muito sobre sua identidade, sua autoria artística e também o contexto histórico-social em que estava inserido. Esse último especialmente pelo seu extenso trabalho sobre a “*social-landscape*” americana. Como vemos nos dois exemplos contrastantes abaixo, temos primeiramente seu autorretrato como sujeito anônimo e fragmentado parte de uma sociedade americana dos anos 60 (Fotografia 6) e na sequência uma versão crua e íntima de si mesmo na cama de um hospital após ter passado por uma cirurgia (Fotografia 7).

Fotografia 6 - Lee Friedlander, *Untitled*, Colorado, 1967.



Fonte: Frankel Gallery, (s.d.) <https://fraenkelgallery.com/portfolios/lee-friedlander-self-portraits>

Fotografia 7 - Lee Friedlander, *Cleveland Clinic, Intensive Care Unit*, 2011.



Fonte: Vincent Borelli (s.d) https://www.vincentborrelli.com/pictures/112057_8.jpg?v=1457464644

Desses exemplos de fotógrafos que trouxemos, queremos destacar o uso do reflexo e do espelho, pois é importante para nós pensar sobre a pergunta feita por Brilliant: “mas e se o modelo para um autorretrato fosse ele mesmo uma ficção e seu reflexo refletido uma

desilusão?”¹¹⁷. Até porque, o espelho – ferramenta crucial para os autorretratos – é, segundo Foucault, de certa forma uma utopia. “No espelho, me vejo ali onde não estou, em um espaço virtual irreal que se abre atrás da superfície; Eu estou ali, ali onde não estou, uma espécie de sombra que me dá minha própria visibilidade, que me permite me ver ali onde estou ausente”¹¹⁸. É um objeto carregado de simbolismo, estritamente ligado ao processo de criação da identidade do sujeito. Sendo a palavra “criação” um destaque para o questionamento que estamos fazendo. Como posso retratar o verdadeiro e único eu que sou, se esse eu já é si próprio resultado de uma visão distorcida, de convenções, estereótipos? E como posso então classificar essa imagem de mim mesmo? Vemos com Friedlander e Maier que essa criação faz parte do “se fazer retrato” e faz parte também da narrativa biográfica de nossas vidas. A maneira como queremos ser vistos diz mais sobre nós do que como realmente os outros nos veem.

Continuando, segundo Gottlieb, existem duas escolas de pensamento que dividem a definição do que é um autorretrato. A primeira, aceita qualquer obra em que o artista se representa (sem especificidade de tamanho, importância, isolamento); a segunda, apenas as obras em que o foco é a autorrepresentação (demanda isolamento da figura do artista e foco no rosto deste). Ou seja, a primeira corresponde ao autorretrato como “motivo” (valor simbólico, representa outra coisa) e a segunda como tema (ideia central, com natureza universal).¹¹⁹

Ao contrário do que vimos no primeiro capítulo, para Gottlieb o retrato não necessariamente necessita da semelhança (*likeness*). Para o autor, o autorretrato é um conceito fluido, dependente das circunstâncias. O que determina a sua definição seria então a intenção do artista. Um exemplo disso é o que vimos na introdução desta dissertação: o uso do título “*self-portrait*” (autorretrato) por artistas para obras que não incluem sequer uma figura humana. Ao longo de seu artigo, Gottlieb dá outros exemplos de obras de autorretrato que fogem do conceito tradicional: obras que são conjuntos de palavras e colagens, apenas imagens de fragmentos corporais, imagens em séries, objetos ordinários, animais, família. Quais são as barreiras do que pode ser considerado um autorretrato? Será que apenas o título indicativo “*self-portrait*” é o suficiente?

Se considerarmos que a imagem que temos de nós mesmos é composta por um conjunto de outras diversas imagens (abstratas e idealizadas ou não) e que objetos e elementos artísticos tem seu próprio simbolismo, sua própria indexicalidade, então podemos dizer que sim. Uma obra abstrata, um objeto, um animal, um traço qualquer pode ser usado por nós para nos

¹¹⁷ BRILLIANT, Richard. **Portraiture**. Londres: Reaktion Books, 1991, p.145 (tradução nossa).

¹¹⁸ OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. The Artist, the Image and the Self: Representation in Rembrandt, Bacon, Mapplethorpe, Sherman, and Nan Goldin. Barcelona: **Research, Art, Creation**, Vol 7 (Nº 1), 30-47. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/331126308_The_Artist_the_Image_and_the_Self_Representation_in_Rembrandt_Bacon_Mapplethorpe_Sherman_and_Nan_Goldin>. Acesso em Dezembro, 2021

¹¹⁹ GOTTLIEB, Carla. Self-portraiture in postmodern art. Wallraf-Richartz-Jahrbuch, vol. 42, **Freunde des Wallraf-Richartz-Museum und des Museum Ludwig e.V.**, 1981, pp. 267-302. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/24657865>>. Acesso em outubro, 2021 (tradução nossa).

representar. É sempre importante, porém, nos mantermos atentos ao jogo entre artista-objeto e o observador. O jogo de espelhos narcísicos pode nos revelar apenas aquilo que queremos ver e não aquilo que realmente é.

Concluindo, neste capítulo vimos que o retrato pode ganhar diversas nuances simbólicas se ele for feito pela mesma pessoa que é retratada. Se “auto-transformar” em objeto, explorar sua identidade e sexualidade, questionar ou engradecer a imagem do seu eu-ideal, ensaiar a sua morte, essas são algumas das possibilidades que envolvem o processo do autorretrato. Dessa forma, vimos que esse gênero artístico nos revela muito, não só sobre o artista, mas também sobre nós mesmos. A partir do momento que olhamos para o quadro ou fotografia de autorretrato, estamos olhando para um espelho, em outras palavras, nos colocamos no lugar do artista e participamos de sua dinâmica narcísica.

4 A autorrepresentação

Como questionamos anteriormente, os autorretratos podem ser lúdicos, experimentais, teatrais. Porém, até que ponto eles mantêm uma relação com as qualidades narrativas e revelatórias da autobiografia? Podemos ainda, com isso, colocar a questão da representação visual da realidade e da ficção, mais concretamente, quais são os limites entre esses dois conceitos e suas representações?

Começando com uma delimitação conceitual, é importante pontuar algumas características nucleares para o gênero da autorrepresentação que Medeiros nos expõe: “1) o questionamento da identidade e da sua configuração psíquica; 2) a projeção sobre o corpo da interrogação sobre a identidade; 3) o uso da fotografia como linguagem privilegiada para encenar o discurso auto-referencial”¹²⁰. No fim do século XX, a interpretação de papéis em retratos e autorretratos se torna um método para explorar aspectos flutuantes da identidade e também, de forma irônica, para demonstrar a fragilidade da ideia de que a identidade pode ser encapsulada pela representação visual de um indivíduo. Isso foi feito, dentre outras formas, com a autorrepresentação, por meio de encenações de papéis, o uso de disfarces e a criação de personagens.

Em contraponto com o que propomos como a delimitação entre retrato, autorretrato e autorrepresentação, Harry Berger (apud Eurípides) nos diz que até mesmo o retrato moderno é governado pela ficção devido ao hábito do sujeito em posar. Segundo ele, “o retrato apresenta – atua, exhibe, encena – não uma pessoa, mas uma representação, e a representação não de uma pessoa, mas de um ato de auto-apresentação”. Da mesma forma, Barthes nos diz que “diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me

¹²⁰ MEDEIROS, Margarida. **Fotografia e narcisismo: o autorretrato contemporâneo**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2000, p.121

julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele que ele se serve para exibir sua arte”¹²¹. Como já discutimos anteriormente nesta dissertação, esse jogo de imitação de nós próprios, resulta em uma imagem, não só no sentido físico (a fotografia, ou a pintura, escultura, etc), mas também no sentido subjetivo: uma versão de nós mesmos, uma imitação, cópia da cópia.

Como forma de continuar a delimitação do conceito, é importante também usarmos exemplos dos artistas e fotógrafos que fizeram da autorrepresentação a sua principal forma de expressão artística. Mesmo tendo alguns se diferenciado muito, tanto em época quanto em estilo, outros acabam sendo similares e todos têm em comum a criação de obras de si-próprios como outros: personagens, tipos, estereótipos e representações.

Para começar, um dos mais prolíferos exemplos: o pintor holandês Rembrandt van Rijn. Durante os mais de 40 anos em que pintou autorrepresentações, além de documentar as mudanças de estilo artístico, seu amadurecimento profissional e pessoal, e os momentos de sua vida, Rembrandt também expressava grande performatividade e teatralidade. Dividido em três fases (jovem, meia idade e velhice), o conjunto de obras o ajudou a avançar em sua carreira e moldar sua imagem pública. Podemos dizer que na primeira delas temos um artista incerto e questionador, com foco na sua aparência externa; na segunda, um pintor confiante, bem-sucedido e ostentoso; e na terceira, temos autorretratos muito mais contemplativos e penetrantes. Apesar de revelarem muito sobre o artista, as suas autorrepresentações também foram feitas para suprir a alta demanda por “*tronies*” durante a “Idade de Ouro Holandesa”. Esses, não considerados retratos, eram definidos como estudos da cabeça ou da cabeça e ombros, de um modelo/sujeito demonstrando expressões faciais, emoções exageradas ou então vestindo fantasias exóticas¹²².

Vale pontuar que, mesmo tendo um grande valor autobiográfico, as obras de Rembrandt falam mais sobre a sua auto-exploração como objeto do que sobre a sua individualidade como sujeito. Ao fazer uso de certas convenções tradicionais da pintura e também brincar com o simbolismo da pose, da vestimenta e da expressão facial, o artista acaba retratando-se muito mais como um outro universal do que como um eu único. Temos uma distância temporal suficiente para conseguir observar e estudar a sua obra como um conjunto, seguindo uma ordem cronológica de acordo com as fases de sua vida, mas se analisarmos cada uma individualmente, o que vemos é a representação de um personagem. Mesmo que no fim o artista acabe tornando-se sua própria criação.

Continuando com os exemplos de artistas “autorrepresentantes”, temos ainda os portugueses Jorge Molder e Helena Almeida, e as americanas Francesca Woodman e Cindy Sherman. O primeiro, questiona – através de figurações teatrais encenadas em fotos de si

¹²¹ BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p.27

¹²² MARDER, Lisa. Rembrandt's Self Portraits. **ThoughtCo**. Disponível em:<
<https://www.thoughtco.com/rembrandts-selfportraits-4153454>> . Acesso em março 2022 (tradução nossa).

mesmo – não só o gênero de autorretrato, mas também, o próprio rosto¹²³. Por meio de suas séries fotográficas, se coloca como um ator e encena um personagem de si mesmo. É, como nos coloca Belting, “uma essência no entre”, um espaço entre o eu e o outro¹²⁴. Mais do que isso, com a sua performance, desafia a noção do rosto como algo “fixável” e demonstra a presença de máscaras simbólicas no seu processo criativo, seja como objeto, seja como fotógrafo-observador.

Em seguida, temos Helena Almeida que, assim como Molder, teve um papel de grande importância no meio artístico português, principalmente nas reflexões sobre as diferenças entre o autorretrato e a autorrepresentação. Apesar de se considerar pintora, já no início de seus estudos artísticos, demonstrou a necessidade de extrapolar os limites da tela e desafiar o espaço físico. A artista conseguiu criar novos processos artísticos, elevando fotografia, desenho e pintura para um novo patamar, no qual aborda mais os elementos estruturais da linguagem visual (ponto, linha, plano, gesto, cor, espaço, etc) do que o que eles podem oferecer para uma “pintura acabada”¹²⁵. Com foco para a questão da identidade, Almeida objetifica-se artisticamente para trazer à tona a relação entre corpo, espaço e obra. Para ela, esse corpo transforma-se em forma escultural, significativa e significado, algo muito mais universal do que individual.

Em contraponto com os dois artistas portugueses, temos a que é provavelmente a mais importante representante do gênero da autorrepresentação, Cindy Sherman. Personagem principal – e na maioria única – de todas as suas obras, a fotógrafa encena os mais diversos e complexos papéis. A sua performance vai além do questionamento sobre identidade e entra no campo onírico e fantasmático. Por meio de poses, expressões, maquiagem, perucas, fantasias, elementos cenográficos e acessórios, Sherman esconde a sua própria identidade, constrói e destrói personagens. Como nos coloca Medeiros, Cindy Sherman distancia-se “[...] do seu próprio vulto para torná-lo sempre diferente, pois o papel que ela interpreta é dominado, quase sem esforço, pela pessoa que faz a pose”. Ela está em todo lugar e em lugar nenhum ao mesmo tempo, sendo uma presença feita pela ausência. Além disso, faz uso de seu corpo para retratar “tipos” de pessoas ou máscaras sociais, em sua maioria estereótipos de mulheres. Essa característica, em conjunto com a descrição acima, é o que qualifica as suas imagens como autorrepresentações e não autorretratos.

Por último e não menos importante, Francesca Woodman. Também americana, tem na maioria de sua obra autorrepresentações nuas ou seminuas em espaços interiores vazios.

¹²³ BELTING, Hans. **Faces: uma história do rosto**. Lisboa: KKYM, 2019. p. 207

¹²⁴ Ibid.

¹²⁵ PEREIRA, Anabela. Life-trajectory and Identity in The Cases of Helena Almeida and Jorge Molder. **Análise Social** 48, no. 207 (2013): 396–421, p.399. Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/23723192>. >. Acesso em novembro, 2021 (tradução nossa).

Esconde-se atrás de objetos, móveis e também por meio de efeitos de velocidade da câmara (*blurs*) para explorar as possibilidades da representação. De forma íntima, mostra temas como a fragilidade humana, relacionamentos, sexualidade, imagem corporal, alienação, isolamento e confusão sobre a sua identidade. De forma surrealista, fez uso da teatralidade, da locação, luz, vestuário e adereços para encenar uma realidade imaginária em cada uma de suas fotografias. Tendo as suas fotografias características do fetichismo, também podem ser associadas à tentativa de representação de tipos, de uma subversão do “*male gaze*”. Woodman transforma seu corpo em um objeto estético, confrontando e problematizando a sua identidade feminina. Como um todo, a sua performance é como um jogo de “esconde-esconde”, em que hora revela seu corpo e sua identidade, hora esconde tudo.

4.1 O Corpo Representado

Tendo explicitado o conceito por meio da delimitação teórica e dos exemplos, agora é importante também abordarmos mais um ponto em comum entre todos esses: o uso do corpo (ou da criação da imagem deste) como performance. Assim como os termos “imagem” e “representação”, “corpo” também possui múltiplos sentidos e por isso vamos analisar as suas diferentes interpretações no campo da arte e psicanálise. Para começar, abordaremos a questão do corpo físico, em seguida o corpo subjetivo e, por fim, focaremos no uso desses corpos na modalidade da performance.

Primeiro, é importante assinalar uma das mudanças que ocorre entre os períodos do retrato e autorretrato “tradicionais”, até a criação e continuação da autorrepresentação. Apesar de já termos citado os autores e mencionado o conceito no capítulo anterior, vamos agora entender de que forma a autorrepresentação está relacionada diretamente com o que Linda Nochlin, Ewing¹²⁶ e Viviane Matesco chamam de fragmentação do eu. Para a primeira, em seu livro “*The Body in Pieces/ Fragment as a Metaphor of Modernity*” (Thames & Hudson, 1994) essa fragmentação é o sintoma de uma sociedade moderna marcada pela perda da totalidade. A autora ressalta que o início dessa desintegração se deu na Revolução Francesa. Segundo ela, o uso da guilhotina para desmembramento das vítimas do Terror é apenas um exemplo “prático” do que já havia sido estabelecido no campo subjetivo, político e teórico.

Além disso, a principal iconografia da época – a decapitação do rei – também estava intrinsecamente relacionada com a transgressão política. Esses acontecimentos históricos, políticos e sociais influenciaram imensamente a maneira como o sujeito via a si próprio, via os outros e se expressava. Consequentemente, na pós-modernidade, vimos uma intensificação da

¹²⁶ EWING, William. **The Body: Photographs of The Human Form**. São Francisco: Chronicle Books, 1994, p.34 (tradução nossa).

fragmentação: agora, além do corpo, o próprio sujeito está em pedaços. É aqui, então, que podemos citar novamente os exemplos de Cindy Sherman e Robert Mapplethorpe na autorrepresentação e os seus questionamentos sobre as questões de gênero, a fetichização, a objetificação¹²⁷.

Já para o segundo autor, Ewing, a obsessão com a imagem do eu fragmentado na fotografia no século XX se inicia por volta de 1870 com a fotografia instantânea. De acordo com o autor, a possível exploração de ângulos, efeitos, cortes, distorções, se uniu com o uso da fotografia no campo médico e científico (por exemplo com Muybridge) para demonstrar as inúmeras formas em que podíamos “nos dissecarmos”. Parte dessa tendência é vista também nas correntes artísticas do surrealismo, construtivismo e abstracionismo. Através de August Sander, Frantisek Drtikol, Imogen Cunningham, Pierre Radisic, entre outros, passamos a enxergar o corpo em partes: olhos, mãos, torso, costas. Voltando ao que dissemos sobre a autorrepresentação, esse tipo de imagem é muito mais sobre algo universal, formal ou geométrico, do que algo individual; algo sobre a identidade de um sujeito único. Fala-se sobre o corpo, não sobre quem habita ele.

Também para a terceira, Matesco, a modernidade é composta pela presença incessante do corpo fragmentado. Segundo ela, “o homem é apenas efêmero, um fragmento do mundo contingente e errante”¹²⁸. As décadas da Primeira Guerra Mundial mostraram imagens de terror, de medo, de destroços e destruição, tanto no campo físico, quanto no subjetivo. As leis que antes guiavam e delimitavam as ações, as crenças e os comportamentos dos indivíduos, na modernidade, dissolvem-se. Isso implica uma falta de “absolutismos” e, conseqüentemente, gera um foco para as partes, para o mínimo, o detalhe, os pedaços, o momentâneo. Essas questões serão, então, vistas na arte pela desintegração e dilaceração da figura humana, no cubismo, no expressionismo, dadaísmo e surrealismo¹²⁹. Como cita a autora, o psicanalista e neurologista Paul Schilder tem um papel crucial no desenvolvimento de novas teorias referentes ao corpo e à imagem do corpo. Segundo ele:

a noção de imagem corporal não é um modelo fisiológico, mas supõe uma estrutura libidinal dinâmica que não para de mudar em função de nossas relações com o meio: é um processo contínuo de diferenciação e integração de todas as experiências incorporadas no curso de nossas vidas, sejam elas perceptivas, motoras, afetivas, sexuais.

Em linhas gerais, estamos continuamente construindo e destruindo a nossa imagem, descobrindo e escondendo a nossa identidade, explorando e fragmentando os nossos corpos, nos individualizando e generalizando.

¹²⁷ NOCHLIN, Linda. **The Body In Pieces: The Fragment, as a Metaphor of Modernity**. Nova Iorque: Thames and Hudson, 1994. p.54 (tradução nossa).

¹²⁸ MATESCO, Viviane. **Corpo, Imagem e Representação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. p. 36

¹²⁹ Ibid.

4.2 O nu

Se estamos falando sobre o corpo, o seu uso na arte e o simbolismo desse uso não podemos deixar de lado o nu. Esse gênero artístico criado na antiguidade grega (no século V a.C.) era associado a características morais, qualidades subjetivas e virtudes. É derivado dele que a arte ocidental estabelece os ideais tanto de beleza, quanto de características subjetivas como o equilíbrio, a modéstia, a harmonia e a proporção¹³⁰. Para os gregos da antiguidade, o corpo, e, principalmente, o corpo nu, tinham grande importância, bem como estavam diretamente ligados com a filosofia e o senso de integridade humana. É o que Kenneth nos explica quando diz que o nu:

toma o objeto mais sensual e imediatamente interessante, o corpo humano, e o coloca fora do alcance do tempo e do desejo; toma o conceito mais puramente racional de que a humanidade é capaz, a ordem matemática, e faz dele um deleite para os sentidos; e toma os vagos medos do desconhecido e os adoça mostrando que os deuses são como os homens e podem ser adorados por sua beleza vivificante, e não por seus poderes mortíferos¹³¹.

Mais ainda, é através dele que o conceito de “imagem do corpo” forma-se na arte europeia.

Para delimitarmos o conceito de “nu” que vamos abordar nesta dissertação, podemos fazer um paralelo entre o que Clark Kenneth coloca como “*nude*” e “*naked*” em inglês, com os termos “nu” e “despido” em português. Para o autor, *naked* (despido) é a descrição de um indivíduo que está sem roupas e, de alguma forma, esse estado envolve um certo constrangimento. *Nude* (nu), por sua vez, não carrega esse tom desconfortável. Fala de um “[...] corpo equilibrado, próspero e confiante”¹³². Além disso, foi um termo introduzido no início do século XVIII por críticos de arte para categorizá-lo como um assunto central do meio artístico, sendo classificado não como um assunto de arte, mas como uma forma de arte.

Os primeiros nus masculinos da antiguidade grega surgiram da ideia de que o deus Apolo tinha uma beleza perfeita e a sua representação deveria, portanto, seguir certas proporções e padrões matemáticos para atingir uma imagem ideal. Esses primeiros nus foram denominados “Apolos” e, se analisados com nosso olhar contemporâneo, não eram belos. Ao contrário, eram rígidos, estranhos, achatados. Mas, menos de um século depois, já foram feitas mudanças suficientes para conseguirmos enxergá-los como pertencentes ao nosso atual padrão de beleza artística do corpo humano.

Os nus femininos, por sua vez, remontam os tempos pré-históricos com as pequenas esculturas de corpos de mulheres “voluptuosas”, representantes da fertilidade, sendo a primeira

¹³⁰ MATESCO, Viviane. **Corpo, Imagem e Representação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. p.14

¹³¹ KENNETH, Clark. **The Nude**. Princeton: Princeton University Press, 1984. p.25 (tradução nossa).

¹³² *Ibid.*, p.3 (tradução nossa).

chamada de “Venus de Willendorff”. Partindo das Afrodites citadas por Platão em seu “*Symposium*”, Kenneth cita a divisão das figuras nuas femininas em duas categorias: “*Venus Coelestis*” e “*Venus Naturalis*”. Respectivamente, a primeira sendo a representação do amor divino, da beleza etérea e da espiritualidade; e a segunda, sendo a representação da luxúria, sexualidade imoral e prostituição.

Atualmente consideramos o nu feminino como sendo muito mais comum que o nu masculino, mas nem sempre foi assim. Até o século V a.C as esculturas de mulheres nuas ainda eram extremamente raras. Isso se deu principalmente por motivos religiosos e sociais, incluindo certos tabus. Nesse sentido, é importante nos voltarmos para a história, pois é a partir dela que entenderemos como os ideais de beleza clássicos foram criados e de que forma eles estão presentes na arte até hoje.

Com o passar do tempo, ainda na antiguidade grega, notamos que as representações femininas passam a ter seios maiores, cinturas menores e quadris mais curvos¹³³. Ao contrário das representações do corpo masculino nu, o feminino “ganha” tecido leves e drapeados que por vezes incitam mistério, sensualidade, pudor ou provocação; e servem de ferramenta para destacar e acentuar certas partes do corpo, de acordo com os desejos do artista¹³⁴.

Ainda nessa época, ressaltamos a importância da pose para o gênero do nu. Apesar de ter sido inventada – na escultura – para a figura masculina, é na figura feminina que realmente se estabelece como ferramenta crucial para a criação do “ideal”. O balanço das pernas gera o contraste equilibrado entre a curva do quadril e a esfera do seio, com a curva da cintura oposta relaxada. Numa forma quase geométrica, o contorno dessa pose torna-se o símbolo do desejo.

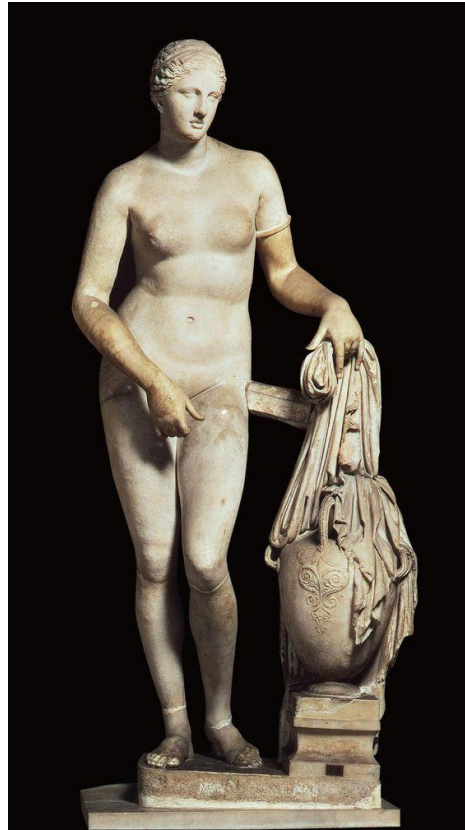
Vemos isso a partir da Afrodite de Cnido, esculpida por Praxiteles em 250 a.C. (Fotografia 8). Esse nu clássico, a primeira representação completa de uma deusa nua, tornou-se uma convenção do gênero do nu¹³⁵. Isso se vê pelas centenas de cópias e outras criações baseadas nela durante os séculos seguintes, por sua pose e beleza, por suas características harmoniosas, a sua feição calma e pela polêmica posição da sua mão (que para alguns revela um certo erotismo e, para outros, pudor).

¹³³ KENNETH, Clark. **The Nude**. Princeton: Princeton University Press, 1984. p. 75 (tradução nossa).

¹³⁴ Ibid.

¹³⁵ Ibid. p. 84

Fotografia 8 - *Afrodite de Cnido*, séculos I e II d.C.



Fonte: Vírus da arte & cia, 2017 <https://virusdaarte.net/afrodite-ou-venus-de-cnido/>

A partir dela, podemos citar outras que seguiram o mesmo padrão e aprofundaram o ideal de beleza clássico, não só na Grécia, mas em toda Europa e em grande parte do mundo. Desde a Vênus de Médici, a Vênus de Milo, a Vênus de Botticelli em “O nascimento de Vênus”, a de Ticiano em “A Vênus de Urbino”, a de Giorgione em “Vênus Adormecida”, a de Manet em “Olympia”, até a desconstrução de Picasso em “Les Femmes d’Alger (O.J.)”, e muitas outras.

Na sequência, avançando alguns séculos, vamos destacar também os nus do Renascimento, principalmente aqueles feitos por Michelangelo, Leonardo da Vinci e Ticiano. O primeiro, inspirado pelos padrões de beleza, simetria e proporção perpetuados pelos gregos, cria os seus próprios “deuses” ou heróis humanos. Uma de suas obras mais aclamadas e um dos nus mais conhecidos do mundo, a escultura “David”, é a maior personificação da ideia apolínea. O segundo, com seu “Homem Vitruviano”, formalizou as proporções do que era considerado o corpo do “homem perfeito” e estabeleceu a sua simetria básica. Além disso, foi o primeiro artista da renascença a representar o nu feminino como um símbolo de vida criativa e generativa¹³⁶. O terceiro, junto com seu conterrâneo Giorgione, desenvolveu uma nova maneira de retratar o nu feminino. A sua abordagem era baseada na sensualidade, na aproximação da figura de deusas com mulheres contemporâneas, em temas de amor e erotismo, na representação

¹³⁶ KENNETH, Clark. **The Nude**. Princeton: Princeton University Press, 1984. p.118 (tradução nossa).

de *Vênus Naturalis*.

Tendo como objeto de estudo deste trabalho uma obra essencialmente fotográfica, entendemos ser necessário também pontuar a grande presença do nu no meio fotográfico, desde os daguerreótipos. Nesse período, estava muito atrelado à pornografia fotográfica, principalmente pelo dito realismo das imagens¹³⁷. Clarke cita o exemplo da reportagem de Stephen Heath para o London Times em 1874, na qual é descrita uma abordagem policial que apreendeu cerca de 130.000 imagens pornográficas de atos sexuais heterossexuais e homossexuais, masculinos e femininos, imagens de masturbação, defecação e flagelação¹³⁸. Contudo, no fim do século XIX, podemos citar nomes como Oscar Rejlander, Félix-Jacques Moulin e Eadweard Muybridge que elevaram o nu fotográfico para além do puro erotismo. O último, inclusive, inseriu o nu nos seus experimentos científicos sobre o movimento do corpo humano, como podemos ver em suas dezenas de séries: “Nude woman ascending a step” (1887), “Nude woman walking”, “Nude woman washing face”, etc. É só no século XX que o nu fotográfico começa a ser considerado como um gênero artístico e é inserido nas primeiras exposições importantes.

Desde o início do seu uso na fotografia, podemos notar que a presença de corpos masculinos despidos foi consideravelmente menor do que a dos corpos femininos. Durante muitas décadas, a maior exceção foi o gênero da fotografia homoerótica. Após a Primeira e a Segunda Guerras Mundiais, com o culto à boa aparência física e musculosa dos corpos, o nu masculino começa a ganhar cada vez mais espaço no meio fotográfico. Nomes como Robert Mapplethorpe, George Platt Lynes, Carl Van Vechten e Bruce Weber participaram dessa evolução e quebraram muitas barreiras sociais com as suas fotos.

Outra característica interessante – e mais subjetiva – do nu fotográfico é que, apesar de revelar a singularidade de marcas, características corporais, cicatrizes, etc., acaba tendo um efeito “generalizador” do sujeito retratado. É por meio desse efeito que acabamos transformando por completo o sujeito fotografado em objeto (mais ainda se focarmos no nu feminino). Como nos coloca Berger, “estar nu é ser visto despido pelos outros e ainda assim não ser reconhecido por si mesmo. Um corpo despido tem que ser visto como um objeto para se tornar um nu”¹³⁹. É por isso que se encaixa com a ideia de autorrepresentação. Ele afasta a tão buscada individualidade dos retratos tradicionais e serve como ferramenta para a encenação de personagens e de tipos, para a subversão de estereótipos. Para além disso, o nu generaliza e cria um anonimato caloroso e amigável por meio da identificação que ocorre entre observador e objeto: “esse sujeito nu que vejo representado na obra é como qualquer homem/qualquer

¹³⁷ CLARKE, Graham. **The Portrait in Photography**. Londres: Reaktion Books, 1992, p.123 (tradução nossa).

¹³⁸ Ibid. p.124

¹³⁹ BERGER, John. **Ways of Seeing**. Londres: Penguin Books, 1972. p.62 (tradução nossa).

mulher; é como eu”.

Se continuarmos analisando os movimentos artísticos desde a antiguidade grega até os dias atuais, vamos concluir que o nu passou por grandes transformações decorrentes de questões sociais, políticas, religiosas, filosóficas e econômicas. O que queremos destacar aqui é a importância da sua história para a constituição de ideais de beleza que perduram apesar do tempo, da necessidade de retratarmos e sermos retratados seguindo esses ideais, e de nos modificarmos (apenas diante da câmera, da tela, ou, constantemente, em nossas vidas cotidianas) para performarmos aquilo que entendemos como sendo o que é esperado de nós.

Na autorrepresentação, essa busca pela aprovação, pela realização da idealização e pela exploração das possibilidades imagéticas de nós mesmos, acaba por esbarrar e participar do que definimos como “atos performáticos”. Esses atos, muitas vezes, vão além daquilo que viemos discutindo até agora e podem remeter a cargas simbólicas muito mais questionadoras. Ou seja, ao invés de criar e tentar me retratar como o que gostaria de ser, passo agora a usar o meu corpo como ferramenta política, social, artística. Na própria fotografia, por exemplo, temos o desenvolvimento da performatividade simultaneamente à:

[...] desestruturação cultural da identidade, e de reestruturação em função do narcisismo: à medida em que a imagem fotográfica é trabalhada pelo sujeito cada vez mais no sentido do autorretrato, esse retrato anuncia-nos um Outro, revelando partes do sujeito que tendem para a auto-destruição e para o descentramento¹⁴⁰.

Sendo assim, veremos esta questão com maior detalhe na parte seguinte desta dissertação.

4.3 A performance

Avançando com a nossa discussão sobre a autorrepresentação e o corpo, passamos então para esse conceito que, como mencionamos, muitas vezes engloba a ação dos artistas e fotógrafos ao se representarem: a performance. É preciso pontuar que, apesar desse gênero artístico ter sido descrito e detalhado por autores como Glusberg, com o passar dos anos o seu significado foi se modificando e acabou se expandindo. Mais do que isso, é preciso também entender o uso mais subjetivo do termo para descrever atos artísticos, como quando usamos a expressão “ato performático”. Ou seja, o que queremos ressaltar é: apesar de não seguirem as características consideradas tradicionais e necessárias detalhadas por autores em sua definição, vários atos artísticos podem ser descritos atos performáticos.

Se nos voltarmos então primeiramente para essas ditas definições tradicionais, podemos dizer que essa modalidade de expressão artística surgiu como gênero independente no início dos

¹⁴⁰ MEDEIROS, Margarida. **Fotografia e narcisismo: o autorretrato contemporâneo**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2000, p.118

anos 70, está em sua maioria, centrada não no corpo, mas sim no discurso do corpo, transformando-o em um signo, em um veículo significante¹⁴¹. Segundo Glusberg, é um ato de comunicação, realizado em situações definidas, sujeito às circunstâncias e às situações em que é feito, sendo construído “[...] sobre experiências tácteis, motoras, acústicas, cinestésicas e, particularmente, visuais”¹⁴². Ao contrário de seus semelhantes, o teatro e a música, e parecido com a dança, não necessita de palavras. Além disso, tem como “matérias-primas”, o tempo e o movimento, “[...] embora o primeiro adquira uma proeminência sobre o segundo: uma performance pode ser estática, mas nunca atemporal.”¹⁴³

Historicamente, a performance tem relações com o Futurismo, o Dadaísmo, o Surrealismo e a Bauhaus. Foi desenvolvida, além de outras coisas, com o intuito de envolver o público na atividade artística, romper com a arte tradicional e provocar. É também resultado de desenvolvimentos do minimalismo, da arte pop e da arte conceitual. Dentre os inúmeros artistas que foram precursores e/ou participaram da concepção e do estabelecimento da performance como gênero artístico, podemos citar Jackson Pollock com sua *action painting*, Kurt Schwitters e Allan Kaprow com as *assemblages* e os *happenings*, Marcel Duchamp com os *environments*, o grupo japonês Gutai com suas propostas de *live art*, Joseph Beuys, John Cage, Vitto Acconci, Rebecca Horn, Grupo de Viena e muitos outros. Ademais, o movimento Fluxus, idealizado por George Maciunas, que unia *happenings*, poesia, música experimental e performances individuais¹⁴⁴, ou como ele mesmo coloca: “teatro neobarroco de *mixed-media*”¹⁴⁵. Após estabelecida, podemos também destacar outros artistas agora intitulados “*performers*”, como Marina Abramovic, Abel Azcona, Yoko Ono, Tracey Emin, Chris Burden, Carolee Scheemann, etc.

Outra questão fundamental que precisamos abordar se falamos da performance, é a repetição. Entendendo que o ato é intrinsecamente relacionado com o desaparecimento, está submetido às voláteis condições psicológicas do *performer* e a quaisquer mudanças no intervalo entre uma performance e a sua repetição, logo, podemos dizer que a ideia de uma “cópia da performance” ou uma “repetição da performance” não são possíveis¹⁴⁶. O que temos é somente a possibilidade do registo em vídeo ou em fotografia, e esse sim não só pode ser repetido, como é de sua própria natureza técnica. Porém, ao fazê-lo, esse registo deixa de ser o ato performático em si e se torna automaticamente um documento do que foi o ato performático. A performance honra a ideia de que um número limitado de pessoas, em um espaço/tempo específico, terá uma

¹⁴¹ GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. São Paulo: Perspectiva, 2013. p.56, p.76

¹⁴² Ibid. p.71

¹⁴³ Ibid. p.67

¹⁴⁴ Ibid., p. 38

¹⁴⁵ MACIUNAS apud GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

¹⁴⁶ GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. São Paulo: Perspectiva, 2013, p.68

experiência única e sem vestígios posteriores¹⁴⁷.

É interessante pontuar que, se ampliarmos o conceito, como Medeiros nos diz, podemos entender um pouco mais sobre a relação intrínseca entre a autorrepresentação e a performance, e o porquê do próprio ato fotográfico poder ser considerado um ato performático:

O corte produzido pelos enquadramentos e montagens, a modificação que a luz introduz na forma dos objetos, a intervenção a nível de escalas, e, sobretudo, a possibilidade de construir cenários como se de instantes de vida se tratasse, vieram mostrar como a fotografia é, também, um dispositivo propício à reinvenção de papéis¹⁴⁸.

Mais do que isso, Phelan afirma que “todo retrato fotográfico é fundamentalmente performativo”¹⁴⁹. Isso porque, segundo a autora, já que não temos certeza sobre nosso corpo, sobre sua aparência ou substância, imaginamos um ideal; uma imagem de nós mesmos segundo o que imaginamos aparentar para os outros. Nos retratos, performamos para que seja essa imagem que estejamos a representar. Aproveitamos o caráter “verídico”, ou “real”, que a fotografia carrega em si desde sua constituição, e “ficcionalizamos” a nós próprios. Criamos papéis de nós mesmos.

Levando em conta o objeto de estudo dessa dissertação, e ainda seguindo essa linha de discussão mais abrangente sobre a definição de performance, não podemos deixar de discutir outra característica que associa a fotografia com a performance: a possibilidade de construção narrativa a partir do sequenciamento de fotografias¹⁵⁰. Como nos mostra Medeiros, isso pode ser visto na obra do fotógrafo Duane Michals com suas narrativas fotográficas. Nelas, o fotógrafo americano constrói histórias por meio de uma sequência de imagens que formam uma série, podendo estar acompanhadas de textos ou não.

¹⁴⁷ PHELAN, Peggy. **Unmarked: The Politics of Performance**. Londres: Routledge, 1993, p.149 (tradução nossa).

¹⁴⁸ MEDEIROS, Margarida. **Fotografia e narcisismo: o autorretrato contemporâneo**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2000, p.113

¹⁴⁹ PHELAN, Peggy. **Unmarked: The Politics of Performance**. Londres: Routledge, 1993, p.35 (tradução nossa).

¹⁵⁰ *Ibid.*, p.116

Fotografia 9 - Duane Michals, *I Build a Pyramid*, 1978



Fonte: Artsy.net (s.d.)

Como vemos na imagem acima, a fotografia serve não só como ferramenta de registro, mas também participa ativamente no ato performático. É só por meio dela que Duane consegue formar uma história e criar a narrativa. Nesse exemplo, as imagens se transformam quase como *frames* de um filme e o observador acaba por ter um papel ativo de “preenchimento dos vazios” entre cada um desses *frames*. Apesar dessa participação do observador, nessas autorrepresentações, o fotógrafo continua a ser o maestro. É ele quem dita o que será mostrado de si mesmo, quem transforma sua existência, quem destrói, reconstrói, ficciona o seu eu¹⁵¹.

Mas o que acontece quando o objeto a ser retratado deixa de ser o próprio fotógrafo e passa a ser um objeto autor? Um objeto que, apesar de colocar seu corpo à disposição do olhar do fotógrafo – de seu estilo, seu desejo, suas pulsões –, também cria, decide, aceita, nega, participa. Faz dessas interações um grande ato biográfico performático. É o que veremos e analisaremos a seguir.

Concluindo, neste capítulo entendemos a diferença entre um retrato ou um autorretrato e uma autorrepresentação. De forma simplificada, enquanto o primeiro está relacionado com a

¹⁵¹ MEDEIROS, Margarida. **Fotografia e narcisismo: o autorretrato contemporâneo**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2000, p117

mimesis e a semelhança, o segundo tem como princípio o fotógrafo e o objeto serem a mesma pessoa, ou a simples utilização do título da obra para classificá-lo, e o terceiro está diretamente relacionado com a teatralidade e a performance. Vimos que, apesar de naturalmente estarmos sempre fazendo versões de nós mesmos para os outros, é nesse gênero artístico que passamos para a atuação de papéis terceiros, de personagens, estereótipos e tipos. É com ele que exploramos a fragilidade de nossa identidade e questionamos a forma como nossas imagens podem tanto nos representar como indivíduos e ao mesmo tempo nos generalizar como objetos, como corpos. Analisamos os exemplos de Rembrandt, Jorge Molder, Helena Almeida, Cindy Sherman e Francesca Woodman e contextualizamos a autorrepresentação dentro da sociedade da fragmentação do eu. Entendemos, por fim, a importância do uso do corpo como meio expressivo, narrativo e performático, principalmente quando falamos do campo da fotografia.

5 O corpo-objeto de Isabelle

5.1 A questão do corpo: objetificação e fetichismo

Após termos abordado a questão do retrato, do autorretrato e da autorrepresentação, percebemos que um dos principais e mais fortes elos entre esses gêneros é o uso do corpo (seja dos outros ou de si próprio). Apesar de já termos falado brevemente sobre o corpo representado, vamos agora focar em um aspecto mais profundo e simbólico no que diz respeito ao seu uso na arte: o corpo transformado em objeto. Objeto esse que muitas vezes desobedece o seu estado natural de passividade e ganha vida, desejo, autoria. Como uma tela em branco que, mesmo vazia, ainda participa ativamente – com suas rugas, relevos, texturas, tamanho – da pintura do artista.

Mas que corpo é esse estamos discutindo aqui? Podemos começar nos questionando da mesma forma que Lazzarini e Viana fazem ao refletirem sobre o corpo psicanalítico: “[...] seria esse o corpo da anatomofisiologia? Ou estamos falando de uma representação psíquica de corpo? Ou ainda, de uma imagem inconsciente de corpo? [...]”. Pela psicanálise, “[...] é o corpo da representação inconsciente, o corpo investido numa relação de significação, construído em seus fantasmas e em sua história”¹⁵². Para Nasio e outros psicanalistas, “[...] o corpo não existe no espaço, existe na cabeça daquele que o carrega”¹⁵³. Isso, pois o autor diz haver uma distinção entre o que ele chama de “corpo real” e a “imagem mental do corpo”¹⁵⁴. O primeiro dá conta apenas dos sentidos em sua forma mais bruta. A segunda é onde ocorre a representação mental

¹⁵² MANDET (1993) apud LAZZARINI, Eliana Rigotto.; VIANA, Terezinha de Camargo. O corpo em psicanálise. **Universidade de Brasília**, 2006. Disponível em: <
<https://www.scielo.br/j/ptp/a/bVjD4hvChNCWssn8jbd5pSM/?lang=pt>>. Acesso em dezembro, 2021

¹⁵³ NASIO, Juan David. **Meu Corpo e Suas Imagens**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, p.8

¹⁵⁴ *Ibid.*, p.7/8

daquilo que acontece com o primeiro. Ou seja, “[...] toda sensação percebida imprime inevitavelmente sua imagem; toda sensação real é necessariamente duplicada por uma virtualidade”¹⁵⁵.

Ainda com Nasio, seguindo a linha de Lacan, temos a distinção entre corpo real, corpo imaginário e corpo simbólico. Como explicamos acima, o primeiro é responsável por aquilo que sinto fisicamente. O segundo, por sua vez, é a imagem que vejo; e o terceiro é o corpo simbolizado, sendo ele próprio um símbolo e um significante¹⁵⁶. Para Freud, a junção desses “corpos” é o que define o *eu*. Um *eu* é, na verdade, um *eu-imagem*¹⁵⁷. Para nós, essa teoria é de grande importância, pois assume o papel do retrato fotográfico (e de outras representações visuais) como sendo crucial para constituir a nossa imagem especular. Uma imagem que se forma pelo conjunto de outras imagens e de partes de outras imagens, mas é sempre maior que a soma delas. Como início desse processo temos o estágio do espelho, conceito que já abordamos nesta dissertação. É nele que formamos a primeira imagem especular de nós mesmos, que nos definimos através do olhar do outro, que nos entendemos como indivíduos.

Além dos psicanalistas, o corpo é também continuamente repensado e reconsiderado por artistas. Isso, segundo Ewing, é porque ele está sempre “[...] sendo reconstruído e reconstituído por cientistas e engenheiros”. Esse ‘corpo’ nada mais é do que uma construção generalizada e abstrata. É diferente daquilo que temos. Nosso corpo – meu, seu, das pessoas ao nosso redor e em todo lugar – é um constante alarme sobre nossa finitude. Esse corpo pessoal e individual está (na maioria das vezes) longe daquele idealizado e publicizado em revistas, jornais, filmes, propagandas. E, mesmo assim, não quer nenhuma outra coisa a não ser a imortalidade, a beleza, a idealização, a admiração, a padronização.

Essa busca leva-nos a querer parar o tempo. Seja por meio de um retrato pintado, um busto esculpido, uma fotografia no espelho. As nossas representações visuais exibem nossos corpos físicos e “virtuais”, podendo dar enfoque a um ou ao outro. Mas a imagem, assim como o bebê no espelho, precisa ser vista para se ver como vista, para ser. É a velha indagação: se uma árvore cai na floresta, mas não há ninguém que ouça ou veja sua queda, ela realmente caiu? Nesse caso, se uma imagem é feita, mas não há ninguém que a veja ou que a olhe, ela realmente existe? E a pessoa representada nessa mesma imagem? Brilliant completa nossa reflexão: “matar uma imagem é matar a possibilidade de que a imagem faça com que alguém se lembre do original”¹⁵⁸.

É por isso, e por outros motivos, que voltamos a ressaltar a relação não só do retrato pintado, mas mais especificamente da fotografia com a morte. Nessa eterna busca pela

¹⁵⁵ NASIO, Juan David. **Meu Corpo e Suas Imagens**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, p.8

¹⁵⁶ Ibid., p.75

¹⁵⁷ Ibid., p.101

¹⁵⁸ BRILLIANT, Richard. **Portraiture**. Londres: Reaktion Books, 1991, p.19 (tradução nossa).

imortalidade, pela lembrança e pelo reconhecimento, recorreremos a métodos contraditórios. Queremos ser eternizados, mas transformamo-nos – petrificamo-nos – em objetos frágeis e descartáveis. Objetos que também sofrem pela ação do tempo. Como coloca Barthes: “imaginariamente, a fotografia representa esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito nem um objeto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se um objeto: vivo então uma microexperiência de morte”¹⁵⁹. Como fotógrafo, participo ativamente acionando o gatilho, petrificando, violando, vulnerabilizando, objetificando.

Essa objetificação tem sido cada vez mais presente nos autorretratos da pós-modernidade, dentre outros motivos, também pela fragmentação do eu. Definido usualmente como “o ato ou a instância de tratar um indivíduo como um objeto ou uma coisa”, vem sido utilizado de forma avassaladora nas análises de fotografias de mulheres. Nessas circunstâncias, são analisadas por uma ótica feminista que repreende o dito “*male gaze*” sob o corpo feminino sexualizado e “dado a ver”. Porém, de forma mais geral, podemos dizer que alguns dos elementos definidos como “objetificantes” seriam: a impossibilidade de ver o rosto do sujeito retratado (seja por meio de corte, por obstrução com algum objeto, pela pose escolhida, etc.), a retratação do sujeito somente pelas suas partes corporais (como fotografias de braços, pernas, pés, boca, etc.), a criação de uma distância visual (seja pela posição da câmera ou pela sensação de voyeurismo criada pela cena na fotografia), uso do nu (que, como vimos anteriormente generaliza e neutraliza o corpo), o jogo de poder e sedução que ocorre entre o sujeito fotografado e o observador da fotografia. O que esses elementos nos mostram nada mais é do que a perda da individualidade, da identidade, da identificação dos sujeitos ou a busca por ela.

Podemos fazer aqui uma relação direta com a objetificação e o que discutimos no início dessa dissertação sobre a pulsão escópica. Ambas estão relacionadas à pulsão sexual ativada pelo olhar, assim como dão aos olhos poderes simbólicos relacionados à sexualidade, como, por exemplo, “tocar com os olhos”. Mais ainda se nos voltarmos para o conceito de escopofilia (o prazer erótico que um sujeito tem ao olhar outras pessoas ou imagens de seus corpos) e a forma como ele se relaciona com voyeurismo (o modo de olhar relacionado ao poder, no qual um corpo se torna espetáculo para o prazer alheio). Se continuarmos mantendo a nossa discussão voltada para a fotografia, podemos entender que esses conceitos estão principalmente atrelados ao fato de podermos olhar para retratos fotográficos sem que sejamos vistos fazendo isso. Para Wells, tanto a escopofilia, quanto o voyeurismo são formas de objetificação¹⁶⁰.

Por último, outro conceito que está atrelado à essa reflexão é o do fetichismo. Palavra derivada do francês “*Fétiche*” – na tradução direta em português “feitiço” – é comumente associada às fantasias sexuais. Apesar de ser um termo estudado e utilizado em diversas áreas

¹⁵⁹ BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, p.27

¹⁶⁰ WELLS, Liz. **Photography: a critical introduction**. Nova Iorque: Routledge, 2015, p.202 (tradução nossa).

do conhecimento, Roudinesco nos aponta que, para Freud, o termo pode ser definido como: uma perversão sexual e “[...] uma escolha perversa, em virtude da qual o objeto amoroso (partes do corpo ou objetos relacionados com o corpo) funciona para o sujeito como substituto de um falo atribuído à mulher, e cuja ausência é recusada por uma renegação”¹⁶¹. Ou seja, o fetiche seria derivado de um trauma experienciado pela visão da criança ao órgão sexual castrado: a descoberta de que as meninas não possuem um pênis¹⁶². Ainda para o psicanalista, o fetiche estaria presente em todas as formas de perversão¹⁶³, como o voyeurismo – que discutimos acima. Pode também ser dividida entre uma forma de comportamento da vida sexual normal e, em casos mais extremos, uma patologia. Essa última é qualificada quando a obtenção de prazer só é feita única e exclusivamente através do fetiche.

Como Lopes coloca, “[...] há no fetiche, o objetivo de evitar a angústia, a castração e a frustração, logo este objeto particular ao fetichista, se apresenta como elemento de fácil acesso”¹⁶⁴. Temos ainda a divisão entre o fetichismo atrelado a partes do corpo, como às mãos, pés, boca, cabelo; e aquele atrelado a objetos, como sapatos, tecidos, meia-calça, etc. Metz nos explica que, assim como o ato de tirar uma fotografia é imediato e definitivo, a constituição e fixação inconsciente do fetiche pelo olhar da criança também o é¹⁶⁵. Ambos funcionam como recortes de um todo e tem uma dicotomia semelhante entre a perda e a proteção contra a perda. No caso do fetiche, está relacionado à castração e ao medo da castração. No caso da fotografia, como já discutimos anteriormente, é ao mesmo tempo uma tentativa de preservação do passado, de adiamento da morte e, por outro lado, a lembrança visível dela, de um fragmento de tempo não recuperável, de uma juventude inalcançável. Mesmo no primeiro segundo após uma foto, já não somos o que éramos e o que será retratado nela. Envelhecemos.

5.2 Medusa

Após o levantamento sobre os conceitos do fetichismo, objetificação, voyeurismo, eu-imagem e eu-real, cruciais para o entendimento não só da fotografia em si, mas também do assunto desta dissertação, mais especificamente deste capítulo, gostaríamos agora de discutir um outro mito essencial para o entendimento dos estudos visuais e artísticos, relacionado

¹⁶¹ ROUDINESCO, Elizabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p.235

¹⁶² SAFATLE, V. **Fetichismo: Colonizar o Outro**. 1ª ed. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2010

¹⁶³ “Retomado por Sigmund Freud a partir de 1896, o termo perversão foi definitivamente adotado como conceito pela psicanálise, que assim conservou a idéia de desvio sexual em relação a uma norma. Não obstante, nessa nova acepção, o conceito é desprovido de qualquer conotação pejorativa ou valorizadora e se inscreve, juntamente com a psicose e a neurose, numa estrutura tripartite”. ROUDINESCO, Elizabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p.584

¹⁶⁴ LOPES, Yan de Jesus. O Fetiche na Psicanálise Freudiana. **Psicologia.pt: o portal dos psicólogos**. Disponível em: < <https://www.psicologia.pt/artigos/textos/A1355.pdf> >. Acesso em Abril, 2022.

¹⁶⁵ METZ, Cristian. Photography and Fetish. **The MIT Press**, 1985. Disponível em: < <https://www.jstor.org/stable/778490> >. Acesso em Abril, 2022, p.84 (tradução nossa).

especificamente com as questões do fetichismo e da pulsão escópica: o mito de Medusa.

Medusa era uma mulher de grandíssima beleza, tinha os seus cabelos como foco de atração dos olhares não só de pretendentes, mas de todos que a viam. Era a terceira de três irmãs *Górgonas* – do grego *Gorgos* que significa medo, terrível, aterrorizante – e a única que não possuía o poder da imortalidade. Após ter seduzido Poseidon (que a violentou no templo de Minerva), recebeu da ciumenta Atena a maldição de ter os seus lindos cabelos transformados num amontoado de serpentes e qualquer um que a olhasse nos seus olhos sedutores seria imediatamente e literalmente petrificado em estátua.

Perseu, por sua vez, recebeu a missão de matar as *Górgonas* e, especificamente, trazer a cabeça de Medusa. Para isso, recebeu diversos presentes dos Deuses, sendo o mais importante vindo de Atena: um escudo polido como um espelho. Em seu percurso, cruzou com inúmeros seres “[...] petrificados, imobilizados, mumificados, transformados em figuras, em máscaras, em estátuas, “petrificados por terem sido vistos”¹⁶⁶. E como, então, sabendo dos poderes de Medusa, dos perigos que corria, da impossibilidade de se aproximar perto o suficiente para degolá-la, conseguiria cumprir sua missão? Simples, devolveria à *Górgona* a sua própria maldição por meio do reflexo de seu escudo polido. É aí que temos “Medusa petrificada, captada no próprio instante em que (se) petrifica, em que ele congela e se congela de medo”¹⁶⁷.

Mas, como nos explica Dubois, é preciso nos atentarmos a um detalhe importante sobre o tempo no mito da Medusa. Se o objetivo de Perseu era cortar a cabeça da *Górgona*, como conseguiria fazer isso após ela ter se transformado em pedra? Sua espada de ouro não era forte o suficiente. Portanto, o corte acontece no intervalo, no “*in between*”, na *falha*¹⁶⁸ entre o instante em que Medusa já não é mais de carne e osso, e ainda não se transformou completamente em pedra. Esse exato momento de horror é capturado pelo pintor italiano Caravaggio em sua pintura intitulada “Medusa” de 1597 (Fotografia 10).

¹⁶⁶ DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. São Paulo: Papyrus, 1993, p.149

¹⁶⁷ *Ibid.*, p.150

¹⁶⁸ *Ibid.*

Fotografia 10 - Caravaggio, *Medusa*, 1597



Fonte: Vírus da arte & cia, 2013 <https://virusdaarte.net/caravaggio-cabeca-de-medusa/>

Famoso pela sua luz dramática e pelo realismo cru (por exemplo com o uso de pessoas comuns para “modelarem” figuras divinas e santos em seus quadros), cria cenas com universos narrativos únicos, com temporalidades próprias. Na obra acima, de extrema importância na história da arte, é preciso apontarmos alguns detalhes. O primeiro sendo relacionado ao assunto que já discutimos anteriormente: a relação entre o espectador/observador e a obra. Nesse caso, temos que o próprio suporte escolhido por Caravaggio tem o formato do escudo de Perseu. Isso indicaria que, ao olharmos o quadro estamos na verdade vendo um reflexo, estamos sendo colocados e nos colocando como Medusas. Além disso, para alguns estudiosos da arte, como Louis Marin, a face pintada pelo artista contém indícios de ser na realidade um autorretrato de quando era jovem¹⁶⁹. Dessa forma, entendendo que nesse quadro temos tanto o nosso eu refletido, quanto a imagem do “artista-outro”, podemos encaixar a reflexão de Nasio:

O rosto de um próximo é um espelho móvel que me devolve minha própria imagem tal como ele a representa sem disso ter consciência. Assim que sustento seu olhar, sinto, imediata e confusamente, a imagem que ele forjou de mim. Enquanto diante de um espelho percebo o reflexo da minha aparência, diante do rosto que encaro e que me encara apreendo o que sou para o outro. Assim, o espelho reflete minha imagem especular, enquanto o rosto expressivo do outro refrata minha própria imagem interior tal como ele a interpreta.¹⁷⁰

A partir desse desenvolvimento, podemos mergulhar com mais profundidade nas características que relacionam o mito de Medusa com alguns conceitos psicanalíticos. O primeiro deles, colocado por Freud, é a qualificação de Medusa como uma mulher fálica, uma

¹⁶⁹ DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. São Paulo: Papyrus, 1993, p.152

¹⁷⁰ NASIO, Juan David. *Meu Corpo e Suas Imagens*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, p.143

castradora¹⁷¹. A castração na psicanálise freudiana nada mais é do que “[...] o sentimento inconsciente de ameaça experimentado pela criança quando ela constata a diferença anatômica entre os sexos”¹⁷². Apesar de ainda muito criticada por seu “falocentrismo”, é preciso entender que essa teoria foi posteriormente “reajustada” com Lacan. A explicação da teoria revela que a representação simbólica na castração é referente ao falo¹⁷³ (objeto imaginário) e não ao pênis (objeto real), possibilitando então uma neutralidade entre meninos e meninas no processo do complexo de Édipo.

O segundo, relaciona o mito não só com a psicanálise, mas também com a fotografia. Para Vermant, a cabeça de Medusa, cheia de dicotomias, é o Outro, é o duplo, a máscara da morte: “quando encaramos Gorgó, é ela que faz de nós o espelho no qual, transformando-nos em pedra, contempla a sua face terrível e se reconhece no duplo, no fantasma que nos tornamos ao enfrentar o seu olho”¹⁷⁴. Assim como quando nos vemos no retrato e/ou no autorretrato fotográficos. Mais do que isso, ao retornamos a uma das questões principais desta dissertação (“por que precisamos e gostamos de sermos retratados e de nos retratarmos?”), temos novamente a relação da fotografia (e, essencialmente, de Medusa) com a morte. Atualmente, na nossa sociedade fragmentada, esse confronto com a imagem, mencionado acima, gera um Eu ainda mais destruído, ainda mais despedaçado, sempre em busca de uma representação de si que completará sua falta. Isso porque o próprio meio fotográfico (um meio mecânico) é intrinsecamente uma forma de guilhotina, seja do tempo, da vida, da imagem, do Eu. É por meio dela que podemos encenar, encarar e, de certa forma, tomar controle da nossa própria fragmentação e destrutividade.

É interessante notar que muitos fotógrafos, ao se autorretratarem, passam a ser não só uma estátua de Medusa, mas também ela própria. É nessa repetição incansável da busca pelo olhar do Outro e pelo ensaio da morte que encontramos, por exemplo, Francesca Woodman. Por outro lado, temos também aqueles que o “tornar-se objeto” (ser fotografado/se fotografar) está mais relacionado com questões narcísicas do que propriamente questões relacionadas à morte. É o que veremos a seguir com o objeto de estudo desta dissertação: o caso de Isabelle Mège.

5.3 Isabelle Mège

Nascida em 31 de outubro de 1965, em Auvergne na França, Isabelle Mège, além de secretária de um hospital parisiense, pode ser considerada também uma epítome do

¹⁷¹ LOPES, Yan de Jesus. O Fetiche na Psicanálise Freudiana. **Psicologia.pt: o portal dos psicólogos**, p.30. Disponível em: < <https://www.psicologia.pt/artigos/textos/A1355.pdf> >. Acesso em Abril, 2022

¹⁷² ROUDINESCO, Elizabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p.105

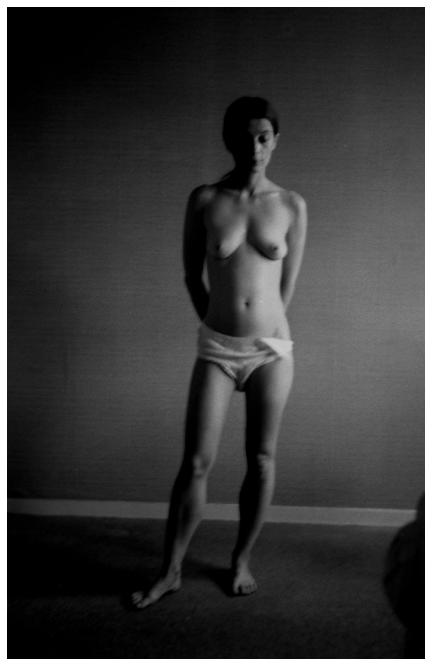
¹⁷³ O falo é “[...] o significante organizador do campo do desejo”. BONFIM, Flávia Gaze. Perspectivas sobre o escrito lacaniano: “a significação do falo”. **Analytica: São João del-Rei**, p.163. Disponível em: < <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/analytica/v3n5/v3n5a09.pdf> >. Acesso em: Abril 2022

¹⁷⁴ VERNANT, Jean-Pierre. **A morte nos olhos: figurações do Outro na Grécia Antiga, Ártemis, Gorgó**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991, p.106

questionamento sobre a autoria na fotografia. Aos vinte anos de idade (em 1986), sem formação artística ou histórica, descobriu a obra de Jeanloup Sieff no Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris. Encantada pelas fotografias, resolve escrever uma carta para o autor: “eu gostaria de me ver através do seu olhar”¹⁷⁵. É com esse ato que se inicia o projeto de mais de 20 anos de duração.

Pouco a pouco, utilizando a “Encyclopédie Internationale Des Photographes de 1839 À Nos Jours”, no Centro Pompidou, Isabelle pesquisa sobre, entra em contato e convence mais de 80 fotógrafos a aceitar seu pedido¹⁷⁶. Sem preferência para notórios, ela os seleciona a partir do seu gosto pessoal. Inclui desde amadores e anônimos até Willy Ronis, Jan Saudek, Claude Nori, Édouard Boubat, Nat Finkelstein, Keiichi Tahara¹⁷⁷. Das mais de 300 imagens feitas, constitui uma coleção de 135 impressões selecionadas por ela, em sua maioria datadas e assinadas, que mantém em sua casa perto de Dijon, na França, onde vive com o seu marido e os seus dois filhos¹⁷⁸. De forma performática e quase obsessiva, Mège além de documentar em seus diários, também cria um pequeno arquivo para cada contato e encontro com cada um dos fotógrafos com quem trabalha. Esse acervo inclui correspondências, reproduções de imagens, recortes e itens relevantes para o planejamento de certas imagens.¹⁷⁹

Fotografia 11 - Leo Divendal, *Untitled*, 2000



Fonte: Atelier Leo Divendal (s.d.) <https://www.leodivendal.nl/atelier/wp-content/uploads/2018/06/042-Isa-seurat->

¹⁷⁵ “*J’aimerais m’apercevoir à travers votre regard,*” “*I would like to see myself through your gaze.*”

¹⁷⁶ DUQUESNE, Margaux. Isabelle: La femme aux 140 portraits. **Fisheye Magazine**, julho de 2017, 95-102 (tradução nossa).

¹⁷⁷ Ibid.

¹⁷⁸ *ibid.*

¹⁷⁹ HEYWARD, Anna. The Opposite of a Muse. **The New Yorker**, 2016. Disponível em: <<https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/the-opposite-of-a-muse>> . Acesso em Maio, 2021 (tradução nossa).

Apesar da lista extensa de colaborações, Isabelle nem sempre foi bem sucedida em seus pedidos. Dentre os fotógrafos que recusaram fazer parte do projeto estão, por exemplo, Sophie Calle, Jean Rault e Mario Giacomelli. Houve também situações em que Mège não gostou dos resultados e excluiu as fotos da sua coleção ou ainda se recusou a colaborar com fotógrafos que entraram em contato com ela (em sua maioria porque não se sentiu conectada com seus trabalhos). Com outros, a experiência foi mais interessante, sendo uma delas com o famoso fotógrafo norte-americano Joel-Peter Witkin. Acostumado a fotografar temas mórbidos, anomalias e cadáveres, por muito tempo não respondeu às longas cartas de Isabelle. É então que ela, provocando-o, envia-lhe três tubos do seu sangue. O ato ousado captura a atenção do fotógrafo e ele finalmente concorda em conhecê-la. Felizmente, nessa época ele desejava homenagear Charles Nègre, um dos pioneiros da fotografia do século XIX, e ao perceber que Isabelle se parecia com a mulher na imagem história “*Étude d’après nature: nu allongé sur un lit dans l’atelier de l’artiste*” de 1850, decide recriá-la.

Após acrescentar saltos pontiagudos falsos aos pés de Isabelle e posicioná-la como na imagem original de Nègre, surge a famosa fotografia “*Nègre’s Fetishist*”, Witkin diz sobre a experiência: “No lugar da amante de Nègre, na cama, tive o privilégio de fotografar Isabelle Mège que considero uma das mulheres mais bonitas que já vi”¹⁸⁰.

Fotografia 12 - Joel-Peter Witkin, *Nègre's Fetishist*, 1990



Fonte: Artsy.net (s.d.) <https://www.artsy.net/artwork/joel-peter-witkin-negres-fetishist-paris>

Analisando o projeto como um todo, é interessante notar que apenas 10 dos 80 fotógrafos com quem trabalhou eram mulheres. Isabelle explica que isso é apenas fruto da

¹⁸⁰ DUQUESNE, Margaux. Isabelle: La femme aux 140 portraits. **Fisheye Magazine**, julho de 2017, 95-102 (tradução nossa).

proporção natural no meio fotográfico que existia na época. Além disso, outros aspectos também chamam a atenção e trazem elementos simbólicos importantes. Como por exemplo, apesar de nem todas as imagens poderem ser consideradas retratos (se considerarmos a definição clássica do gênero), todas eram sobre o seu corpo, mesmo que fossem detalhes ou partes irreconhecíveis dele¹⁸¹. Com o argumento de “[...] ir mais fundo nas coisas, pelo lado atemporal, gráfico, a cor da luz na pele¹⁸²”, Isabelle geralmente pedia para ser fotografada nua. Outro exemplo é a recusa de qualquer pagamento monetário entre os fotógrafos e ela, sendo que além das cópias assinadas e numeradas mencionadas acima, somente pedia que os fotógrafos assinassem um pequeno contrato que lhe dá os direitos de exibição e publicação para fins não-comerciais.

Fotografia 13 - Alexandra Catiere, 2016



Fonte: Le Monde (Junho, 2018), <https://www.lemonde.fr/blog/lunettesrouges/2018/06/10/isabelle-mege-quand-le-modele-fait-loeuvre/>

Após essa descrição biográfica, é importante agora questionar: o que está por trás desse grandioso, porém quase desconhecido projeto? Por que ele pode ser analisado como uma performance? Quais as principais questões simbólicas que podem ser analisadas e questionadas nas etapas dessa performance de Mège? De que forma ela revoluciona os conceitos de autorretrato e autorrepresentação? Para começar a entender, é preciso analisar o que os jornalistas, críticos e curadores disseram sobre seu trabalho, e também o que ela própria tem a dizer.

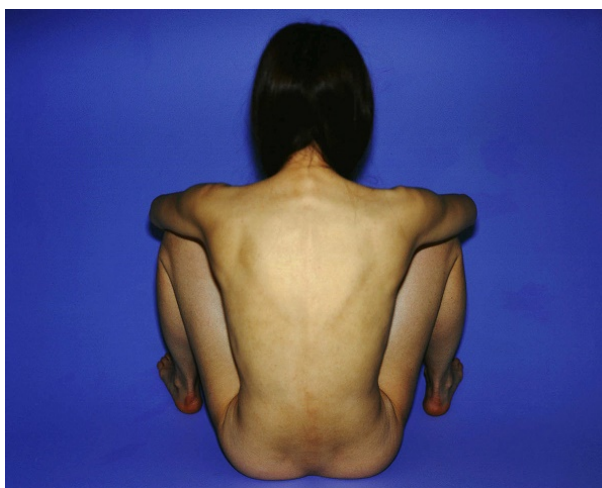
¹⁸¹ HEYWARD, Anna. The Opposite of a Muse. **The New Yorker**, 2016. Disponível em:< <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/the-opposite-of-a-muse>> . Acesso em Maio, 2021 (tradução nossa).

¹⁸² DUQUESNE, Margaux. Isabelle: La femme aux 140 portraits. **Fisheye Magazine**, julho de 2017, 95-102 (tradução nossa).

5.4 Autoria e performance

No artigo de Anna Heyward para *The New Yorker*¹⁸³, é possível mergulhar no universo simbólico da performance de Isabelle. Por meio das citações de fotógrafos com quem trabalhou, como: “No corpo dela havia o desejo para fazer a imagem” (WITKIN) e “eu não sei bem o que ela fez. Ela posou – sim, ela posou para mim. Mas exatamente o que ela fez nós não sabemos ao certo... e é impressionante” (Jean-Luc Moulène), pode-se atribuir a uma aura enigmática a Mège. A impressão que se tem é de que o projeto extrapola os conceitos de retrato, autorretrato e autorrepresentação. Ademais, Isabelle fala sobre como esses já conhecidos modelos de representação não a satisfariam: “o meu desejo é entrar no universo dos fotógrafos solicitados, colaborar com eles, sou apenas um pretexto, posso ser uma sombra, um cabelo, um corpo integral, um rosto...”¹⁸⁴. Para Heyward, apesar de considerar o fotógrafo como o diretor da imagem (por conceitualiza-la e supervisioná-la), “era Isabelle quem a criava, usando seu corpo”¹⁸⁵.

Fotografia 14 - Jean-Luc Moulene, 2003



Fonte: Le Monde (Setembro, 2018), <https://www.lemonde.fr/blog/lunettesrouges/2016/09/23/isabelle-mege-le-modele-artiste/>

Pelo ponto de vista do filósofo francês Jean-Luc Nancy, deve-se entender o projeto de Isabelle pelo seu caráter performático, pelo “[...] ato em si... um ato que a torna uma espécie de

¹⁸³ HEYWARD, Anna. The Opposite of a Muse. *The New Yorker*, 2016. Disponível em:< <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/the-opposite-of-a-muse>> . Acesso em Maio, 2021 (tradução nossa).

¹⁸⁴ ‘Lunettes Rouges’ (pseudônimo). Isabelle Mège, le modèle artiste. *Le Monde*, setembro de 2016. Disponível em:< <https://www.lemonde.fr/blog/lunettesrouges/2016/09/23/isabelle-mege-le-modele-artiste/>> . Acesso em abril de 2022 (tradução nossa).

¹⁸⁵ HEYWARD, Anna. The Opposite of a Muse. *The New Yorker*, 2016. Disponível em:< <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/the-opposite-of-a-muse>> . Acesso em Maio, 2021 (tradução nossa).

artista”¹⁸⁶. Ao transpor o meio de criação para terceiros, segundo Nancy, Isabelle se insere fora do autorretrato e também do “allo-retrato”¹⁸⁷. Não só cria um terceiro modo de representar-se e ser representada mas, como veremos a seguir, transforma o resultado disso numa coleção e posteriormente numa exposição.

Dando seguimento ao projeto, entre 31 de março e 26 de agosto de 2018, foi exposta em “La Chapelle” de Clairefontaine parte da coleção de Mège. A nomeada “i. Collection”(1987-2008) foi a sua primeira exposição e o conjunto das 110 fotografias expostas pode ser considerado um “ato final” para a sua performance. Segundo o comunicado de imprensa da exposição, “i. é o sujeito feminino por excelência, único e múltiplo (erótico, maternal, grande e comovente) e as diversas variações fazem-nos muitas vezes esquecer o corpo nu”¹⁸⁸. Sob essa perspectiva, entendemos que a repetição da imagem de Isabelle seria a chave para a apreciação não só de sua capacidade artística como objeto fotográfico ou personagem, mas também para visualizarmos a presença estilística, formal e temática de cada fotógrafo.

É exatamente essa dicotomia entre Isabelle como artista e Isabelle como objeto (ou modelo) que nos interessa discutir agora. Se de um lado temos uma mulher que não se define e não gosta de ser definida como artista, de outro temos a sua própria fala: “posar tornou-se minha maneira de tirar fotos, uma forma de interferir em seu trabalho e compor minha coleção”¹⁸⁹.

Fotografia 15 - Henri Foucuault, 2008



Fonte: Le Monde (Setembro, 2018), <https://www.lemonde.fr/blog/lunettesrouges/2016/09/23/isabelle->

¹⁸⁶ HEYWARD, Anna. The Opposite of a Muse. **The New Yorker**, 2016. Disponível em:< <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/the-opposite-of-a-muse>> . Acesso em Maio, 2021 (tradução nossa).

¹⁸⁷ “A presença de si como “outro”, tanto como pessoa [no sentido de ninguém] e como o “outro” que é externamente dado para ser reconhecido” ERTEM, Fulya. **Undoing Recognition: A Critical Approach to Pose in Photography. The Institute of Fine Arts of Bilkent University**, 2006, p.12-13. Disponível em:<<https://acikbilim.yok.gov.tr/handle/20.500.12812/69386>>. Acesso em abril de 2022 (tradução nossa).

¹⁸⁸ “i. est le sujet féminin par excellence, à la fois unique et multiple (érotique, maternel, gé et mouvant) et les diverses déclinaisons nous font oublier sou- vent le corps nu.”

¹⁸⁹ DUQUESNE, Margaux. Isabelle: La femme aux 140 portraits. **Fisheye Magazine**, julho de 2017, 95-102 (tradução nossa).

Ao mesmo tempo que diz se colocar neutra, à disposição, como um bloco de argila nas mãos de um escultor, participa ativamente por meio de diversas decisões:

- 1) a própria escolha de cada um dos fotógrafos;
- 2) quando a fotografia é feita (tanto em questões maiores, como na “linha do tempo” de sua vida, quanto menores como a estação do ano, o mês, o dia, a hora em que vai ser fotografada);
- 3) o local em que a fotografia acontecerá;
- 4) o uso de seu corpo e as decisões relativas, por exemplo, ao seu corte de cabelo, à maneira como depila ou não os seus pelos corporais, etc;
- 5) o tipo de pose que “disponibiliza” para o fotógrafo;
- 6) as suas expressões faciais e seu temperamento;
- 7) quais fotografias seleciona para sua coleção;
- 8) a forma como decide fazer a exposição e exibir essas fotografias.

Em suma, apesar de em alguns casos essas decisões terem a participação conjunta dos fotógrafos ou de outras pessoas envolvidas no projeto, elas estão muito mais relacionadas à Isabelle como sujeito ativo. É por isso que podemos não só questionar seu papel de objeto passivo e neutro (que como vimos, é trazido à tona não só por ela, mas nas comunicações referentes à sua exposição em La Chapelle), mas também ressaltar o seu papel de autora. Numa analogia proposta por Heyward, temos que: apesar de Isabelle nunca ter feito um objeto de arte, tampouco faz um dançarino “[...] que faz arte movendo-se de um lugar para outro, sob a direção de coreógrafos. Se alguns têm dificuldade em aceitar o que Mège fez, pode ser útil pensar em seu trabalho, por mais conceitual que seja, como uma dança que durou vinte e dois anos”¹⁹⁰.

Na escolha do objeto de pesquisa para essa tese, mais do que analisar um só passo ou uma só dança, vimos ser muito mais interessante e importante analisar o espetáculo por inteiro. E como sinônimo usual de espetáculo, temos o conceito que já abordamos anteriormente: a performance. Para muitos, especialmente aqueles que preferem as definições tradicionais e estritamente delimitadas, é difícil enxergar o projeto de Isabelle como uma performance artística. Porém, como vimos com o exemplo de Cindy Sherman, o próprio ato fotográfico pode ser por si só extremamente performático.

À começar, Mège, assim como os *performers* do início dos anos 70, centra a sua expressão artística no discurso do corpo, transformando-o em um signo, em um veículo significativo. Não só colocando-o como objeto a ser fotografado e posteriormente olhado, mas

¹⁹⁰ HEYWARD, Anna. The Opposite of a Muse. **The New Yorker**, 2016. Disponível em:<
<https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/the-opposite-of-a-muse>> . Acesso em Maio, 2021 (tradução nossa).

também participando ativamente no ato criativo e “tomando as rédeas” da curadoria. Esse é um dos motivos que faz com que criemos o termo “corpo-objeto” para tentar explicar a sua obra e o seu processo artístico. A escolha da fotografia é também de grande importância nesse quesito de qualificação do projeto de Isabelle como performance, pois:

[...] a fotografia, antes de qualquer outra consideração representativa, antes mesmo de ser uma imagem que reproduz as aparências de um objeto, de uma pessoa ou de um espetáculo do mundo, é em primeiro lugar, essencialmente, da ordem da *impressão*, do *trace*, da *marca* e do *registro* [...]. Nesse sentido, a fotografia pertence a toda uma categoria de "signos" (*sensu lato*) chamados pelo filósofo e semiótico americano Charles Sanders Peirce de "*índice*" por oposição a "*ícone*" e a "*símbolo*"¹⁹¹¹⁹².

Outro motivo para a qualificação é que, como colocamos no subcapítulo “A performance”, o ato performático “honra a ideia de que um número limitado de pessoas, em um espaço/tempo específico, terá uma experiência única e sem vestígios posteriores”. Isso pode ser visto no projeto de Mège desde o início com a troca de cartas, e-mails e/ou telefonemas com os fotógrafos que selecionou, incluindo também o encontro pessoal com cada um deles e a experiência individual que ali aconteceu, até a visita do público na sua exposição e os olhares sob seu corpo feminino, as reações físicas, emocionais e psicológicas que tiveram, a memória que guardaram, etc. Todos esses pontos são únicos e os vestígios posteriores são muito mais da ordem da memória e da lembrança do que da ordem física (nesse caso podemos citar o catálogo da exposição).

Por último, temos também tanto na definição de performance por Medeiros, quanto no projeto de Isabelle, a possibilidade de construção narrativa a partir do sequenciamento de fotografias¹⁹³. Nesse caso, ao contrário de Duane Michals, por exemplo, a repetição ocorre no ato sequencial de: escolher o fotógrafo, contactar o fotógrafo escolhido, fazer o pedido “gostaria de me ver através dos seu olhar”, decidir os detalhes do encontro, fazer o encontro, usar seu corpo como objeto a ser fotografado, fazer uma decisão curatorial sobre as fotografias e o pertencimento delas em sua coleção, arquivar as fotografias e manter um registro em diário de todo esse processo.

Essa repetição é também parte de outros conceitos que abordamos no início do capítulo, isto é, a objetificação, o fetichismo e o voyeurismo. Precisamos agora entender de que forma a obra de Mège se encaixa nesses e também o teor narcísico que carrega.

5.5 As questões psicanalíticas

¹⁹¹ “[...] os índices são signos que mantem ou mantiveram num determinado momento do tempo uma relação de conexão real, de contiguidade física, de co-presença imediata com seu referente (sua causa), enquanto os ícones se definem antes por uma simples relação de semelhança atemporal, e os símbolos por uma relação de convenção geral.” DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. São Paulo: Papirus, 1993, p.61

¹⁹² DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. São Paulo: Papirus, 1993, p.61

¹⁹³ MATESCO, Viviane. **Corpo, Imagem e Representação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, p.116

Continuando com o conceito central deste capítulo, o corpo-objeto, iremos retomar a discussão sobre a objetificação. Para nós, a ideia de objeto absolutamente neutro, passivo e universal é impossível quando se trata do gênero do retrato. Por isso, os textos para o catálogo da exposição de Isabelle, o comunicado de imprensa e a opinião de alguns visitantes nos incomodam. Temos no artigo da revista *Fisheye*, por exemplo, a seguinte afirmação: “por sua neutralidade e sua capacidade de se misturar ao universo de todos, Isabelle parece desaparecer para deixar espaço apenas para a assinatura do artista”¹⁹⁴. Também no comunicado de imprensa da exposição: “A multidão absorve o personagem como pessoa, o faz desaparecer. E é aí que conhecemos o artista, sob a aparência da modelo e descobrimos obras na obra”¹⁹⁵. Mas, como nos coloca Barthes: “[...] ah, se ao menos a fotografia pudesse me dar um corpo neutro, anatômico, um corpo que nada signifique! Infelizmente, estou sempre condenado pela fotografia, que pensa agir bem, a ter sempre uma cara: meu corpo jamais encontra seu grau zero, ninguém o dá a ele [...]”¹⁹⁶.

Mesmo assim, a objetificação de Isabelle ocorre em dois níveis: o primeiro refere-se à fotografia como meio escolhido para realização do projeto e o segundo no processo de fetichização do seu corpo por alguns dos fotógrafos escolhidos. Como já discutimos extensamente o primeiro ponto (a forma como a fotografia em si objetifica o sujeito, tanto subjetivamente quanto literalmente), vamos então focar no segundo. Apesar de não termos acesso à coleção completa de Mège, por meio do catálogo da exposição e de fontes da internet construímos um compilado de fotografias (Apêndice A) que demonstram claramente àqueles fotógrafos que tiveram um olhar fetichista sobre o corpo dela. A seleção mostra Isabelle fragmentada, em pedaços, transformada em um objeto a ser “tocado com os olhos”, nua. São imagens de algumas de suas partes corporais que, por si só, participam dos objetos de desejo “tradicionais” associados ao fetiche (tanto pelo objeto destinado para desvio do olhar, quanto pelo objeto do horror, como Freud nos explicou). Por um lado vemos o cabelo, as nádegas, as mãos, os pés, os contornos, a axila, os seios, os tecidos, etc. Por outro, a vulva encarando-nos como medusa.

Um exemplo interessante para destacarmos é a fotografia de Katharina Bosse (Fotografia 13) que, apesar de não fragmentar o corpo de Isabelle, insere e realça diversos elementos do universo fetichista, como os sapatos, os pés, as mãos, a meia-calça e a lingerie. De certa forma, ao posicionar Mège no típico cenário de estúdio fotográfico, revela essa dualidade entre artista e objeto, ativa e passiva, autora e fetiche. É como se, ao se despir, passasse a ser vista exatamente

¹⁹⁴ DUQUESNE, Margaux. Isabelle: La femme aux 140 portraits. **Fisheye Magazine**, julho de 2017, 95-102. p.102 (tradução nossa).

¹⁹⁵ **i. Collection 1987 - 2008** (comunicado de imprensa). Clairefontaine-en-Yvelines: La Chapelle, 2018.

¹⁹⁶ BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, p.25

pelo que é: um corpo-objeto; uma conjunção de oposições, uma medusa.

Fotografia 16 -Katharina Bosse, *Untitled*, 2001



Fonte: Le Monde, 2018 <https://www.lemonde.fr/blog/lunettesrouges/2018/06/10/>

Outro elemento importantíssimo e controverso no universo em que está inclusa a obra de Isabelle diz respeito ao narcisismo. Entretanto, é sempre importante ressaltar que esta dissertação não tem o objetivo nem os meios de “diagnosticar” Isabelle como um sujeito narcísico pela definição patológica da palavra. O que pretendemos aqui é demonstrar de que forma o narcisismo constitui parte do impulso para a facção do projeto.

Pela pesquisa bibliográfica, pudemos perceber que o uso do termo narcísico para descrever o projeto de Isabelle foi algo – de certa forma – controverso. Do lado daqueles que negam temos Jean Rault, afirmando que o projeto “vai muito além da questão do narcisismo, uma vez que transforma sua pulsão no desejo de trabalhar”¹⁹⁷. Além disso, no próprio comunicado de imprensa temos: “a abordagem de Isabelle Mège não pode ser comparada a uma simples demonstração narcísica”. Por outro lado, temos Baudoin Lebon que afirma que a ideia por trás da obra “é narcisista”¹⁹⁸ e, por último, Arnaud Claass dizendo que: “é definitivamente

¹⁹⁷ DUQUESNE, Margaux. Isabelle: La femme aux 140 portraits. **Fisheye Magazine**, julho de 2017, 95-102

¹⁹⁸ HEYWARD, Anna. The Opposite of a Muse. **The New Yorker**, 2016. Disponível em: <<https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/the-opposite-of-a-muse>> . Acesso em Maio, 2021 (tradução nossa).

um projeto de narcisismo, e não uso essa palavra de forma moral ou patológica. Algumas pessoas têm que explorar esse lado de si mesmas mais do que outras”¹⁹⁹.

Até mesmo no catálogo da exposição em La Chapelle podemos ver através das citações retiradas do próprio diário pessoal de Isabelle que, como mencionamos acima, existe um narcisismo que impulsiona o projeto. Dentre outras coisas, em 1986, após o primeiro encontro para ser fotografada por Jeanloup Sieff (o primeiro fotógrafo com quem colaborou), Isabelle escreve: “ele me liga, estou extremamente emocionada, surpresa, bêbada” e “seu olhar raro e precioso; gosto do seu olhar sobre mim, estoico, abatido, hipnotizante, poderoso”²⁰⁰. Já sobre Patrice Bouyer escreve: “eu vibrei, meu cabelo valsou, virou. Ele olhou”. E ainda “Mary Ann (Parkinson) olhou para o meu corpo como uma exploradora”²⁰¹. Todos esses escritos nos mostram o prazer e a vontade que Mège tinha de ser olhada, de se ver sendo olhada. Aliás, se nos lembrarmos, é essencialmente isso que ela quer: “quero me ver através do seu olhar”. Ela se coloca como objeto de desejo do olhar do Outro.

Outra questão interessante no projeto de Isabelle é que tanto em sua forma “objeto” quanto “corpo” temos questões narcísicas envolvidas. O primeiro é o que acabamos de ver no parágrafo anterior e está diretamente relacionado com a pulsão escópica, com a objetificação e com o fetichismo, com o “se dar a ver”. Já o segundo é um pouco mais sutil, pois se encaixa na parte ativa e não passiva da performance. Esse corpo que, como vimos com a psicanálise, nada mais é do que uma representação inconsciente do eu, é “uma imagem que se forma pelo conjunto de outras imagens e de partes de outras imagens, mas é sempre maior que a soma delas”. Assim como o bebê na frente do espelho buscando e internalizando o olhar do Outro, temos Mège em frente às câmeras, em frente ao olhar dos outros, em frente das mais de 300 imagens de seu corpo. Sua busca pelo olhar é uma busca por si mesma.

Por isso, se torna muito significativo e curioso o fato de, 12 anos após ter finalizado o processo de ser fotografada, Isabelle decide retornar e fazer uma última imagem (Fotografia 17). Talvez a mais simbólica de todas e, para nós, a melhor forma de completar a sua coleção, de criar uma assinatura. Construída por Catherine Balet, a imagem mostra dezenas de “Isabelles” fragmentadas que juntas constituem uma. O uso da transparência, da construção de pedaços e camadas, da multiplicidade de possíveis olhares sob uma mesma imagem fazem surgir elementos que vimos anteriormente como característicos do fetichismo, da castração e da objetificação. A própria artista coloca que “deste retrato devem emergir êxtase e angústia, vulnerabilidade e força; que essa personagem é tanto uma mãe adotiva com vários seios quanto

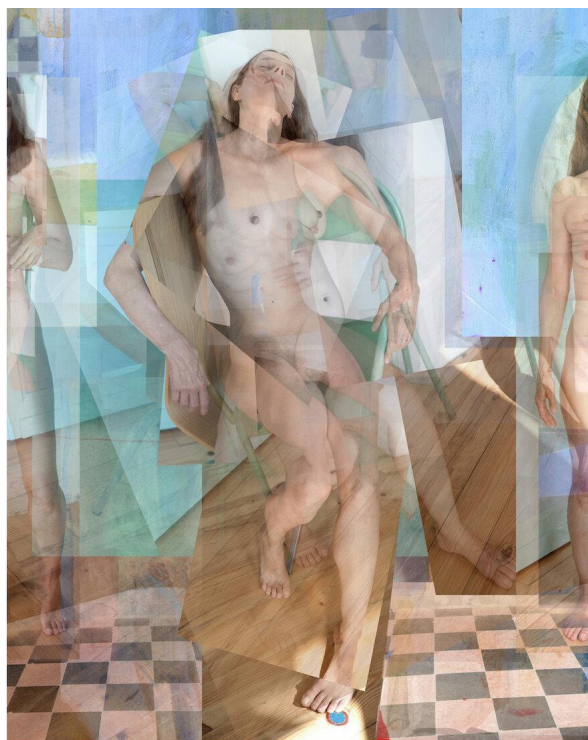
¹⁹⁹ Ibid.

²⁰⁰ LEBON, Baudoin. **i. Collection 1987 - 2008**. Paris: GRAPHIUS, 2018.

²⁰¹ Ibid.

uma mulher sensual abandonada”²⁰². Mais ainda, as metades de Isabelle que são colocadas eretas na borda da imagem demonstram exatamente outro tópico que trouxemos nessa dissertação: a questão do corte, do “fora de quadro” (“*off-frame*”). Para nós, essas metades indicam que, apesar de vermos a constituição da imagem (do corpo) de Isabelle, ainda existem versões e imagens incompletas, inalcançáveis, inacessíveis (talvez não só para a artista, como para nós observadores e também para a própria Isabelle), desconhecidas.

Fotografia 17 - Catherine Balet, *Isabelle Mège (dessin)*, 2020



Fonte: Bigaignon (s.d.) <https://bigaignon.com/viewing-room-catherine-balet-meets-isabelle-mege>

Isso faz surgir um questionamento: a repetição da ação de Isabelle é por uma impossibilidade frustrante de “completude”, ou ao contrário, por um jogo de prazer narcísico na objetificação infinita de seu corpo? Sabemos que essa é uma resposta que somente ela pode nos dar, mas achamos interessante trazer como reflexão para expansão do entendimento de sua performance.

Um último tópico que queremos abordar neste capítulo é a terceira camada narcísica na performance de Mège: os visitantes de sua exposição depositando seus olhares sobre o seu corpo. Segundo o comunicado de imprensa da exposição, o objetivo é que seja criada uma intimidade entre a artista e os observadores da sua obra: “O conjunto muito pessoal desta coleção dá-nos a impressão de a ter conhecido desde sempre, ‘i.’ Encarna a pessoa amada ou até

²⁰² Catherine Balet Meets Isabelle Mège **Bigaignon (s.d.)**. Disponível em: <<https://bigaignon.fr/viewing-room-catherine-balet-rencontre-isabelle-mege>>. Acesso em maio de 2022 (tradução nossa).

mesmo um bom amigo”²⁰³. Para nós, são apenas algumas das imagens que teriam esse efeito. Outras, mais especificamente as do Apêndice A, funcionam de outra forma. Elas são partes de um corpo, fragmentos de um sujeito que é colocado propositadamente invisível na imagem.

Dessa forma, não há relação de intimidade entre Isabelle e o espectador, e sim do espectador com ele mesmo, com seus desejos, suas pulsões, seus fetiches, seu prazer escópico. Mais uma vez ela dá-se ao olhar do outro e se torna refém de todas as suas partes despedaçadas. Nesse quebra-cabeça onde sempre faltarão peças e sempre existirão novas peças a serem encaixadas, somos nós que decidimos, por fim, qual imagem final será montada.

6 Conclusão

Após introduzirmos e contextualizarmos o tema desta dissertação, analisarmos as questões relacionadas ao retrato, autorretrato e autorrepresentação, e refletirmos sobre o corpo-objeto de Isabelle, podemos chegar a algumas conclusões.

Os retratos, de uma forma geral, tiveram a sua história associada não só à necessidade do homem de lutar contra sua própria morte, mas também de criar padrões de beleza, de descobrir, formar e reinventar a sua identidade. Sendo esses retratos semelhantes ao sujeito retratado ou não, sendo eles apenas pedaços desse sujeito ou ainda imagens sem referente, completamente distorcidas ou inventadas, partem da mesma pulsão escópica. Como vimos, a sua origem é impulsionada pelo desejo narcísico de olhar, ser olhado e se ver sendo olhado.

Com o objetivo de atingirmos o nosso inatingível eu-ideal, fazemos dos retratos máscaras, espelhos, fantasia. Construimos por meio da pose, face, vestimenta e locação toda a mensagem simbólica que queremos transmitir ao observador, mesmo sabendo que ele verá através da obra aquilo que faz parte do seu próprio Imaginário. Mesmo sabendo também que a fotografia, por exemplo, com seu caráter evidencial, dá a possibilidade de criarmos outros tipos de relação com imagens, como um atestado de nossa existência ou de nosso status social. Mais ainda, após a popularização da psicanálise, passamos a aprender a explorar e exibir uma subjetividade mais profunda sobre nós mesmos. É aí que, como vimos, o autorretrato ganha novos horizontes.

Podendo ser resumido como o olhar que o sujeito tem de si mesmo ou a forma como o sujeito vê a si mesmo, o autorretrato nos revela não só o “quem sou eu?” do artista, mas também – de uma forma ou de outra – de nós mesmos. É ele que dá ao artista uma posição dupla de autor-objeto, abrindo as possibilidades para explorações mais profundas do eu, incluindo aquelas relacionadas ao surrealismo. É ele também que nos leva a novas associações entre a fotografia e a morte, principalmente pelas questões do recorte da cena, da objetificação do

²⁰³ i. **Collection 1987 - 2008** (comunicado de imprensa). Clairefontaine-en-Yvelines: La Chapelle, 2018.

sujeito, da repetição, do desejo de unificação consigo mesmo, da encenação de seu perecimento.

Já a autorrepresentação, apesar de se assemelhar ao autorretrato, tem como características principais “o questionamento da identidade e da sua configuração psíquica, a projeção sobre o corpo da interrogação sobre a identidade e o uso da fotografia como linguagem privilegiada para encenar o discurso auto-referencial”²⁰⁴. É por meio dela que artistas como Rembrandt, Jorge Molder, Cindy Sherman e Helena Almeida utilizam os seus corpos para explorarem as suas individualidades como sujeitos.

Muito associado com a fragmentação do eu, o gênero da autorrepresentação nos dá também a possibilidade de nos dissecarmos, de questionarmos estereótipos e generalizações. O uso do nu, por exemplo, se torna muito conveniente para os artistas da autorrepresentação, porque é com ele que podem criar um corpo generalizado, um corpo que encena diversos personagens e tipos, que cria anonimato e subverte estereótipos. Vimos que nessa encenação a criação da imagem vai muito além de um simples clique e passa a se tornar um ato performático por completo, uma ficcionalização de nós mesmos.

Essa ficcionalização pode ocorrer de diversas formas, contudo, destacamos a possibilidade da construção narrativa por meio do sequenciamento de fotos, que dá ao observador a oportunidade de “preenchimento dos vazios”, convidando-o a participar ativamente desse tipo de obra. Esse destaque se deu, porque para nós é de extrema importância entendermos o objeto de estudo dessa dissertação como parte do gênero de atos performáticos. Só assim pudemos mergulhar no processo inteiro de criação que Isabelle utilizou.

Ao abordarmos novamente a questão do corpo, entendemos pela psicanálise que isto é algo que vai muito além do físico. É uma “[...] representação psíquica inconsciente, investida numa relação de significação, construída em seus fantasmas e em sua história”²⁰⁵. É ele também que possibilita a constituição do *eu*, do *eu-imagem*. Mas esse mesmo corpo que tanto possibilita, tanto constrói, cria e inventa, é também um corpo fragmentado, objeto, coisa. É ele que se torna o alvo do desejo, o objeto do fetiche dos outros. É ele que jamais pode ser neutro, nem no real, nem na sua representação. Apesar disso, é exatamente essa neutralidade que o nosso objeto de estudo diz atingir.

Isabelle Mège parte de um desejo simples: se ver através do olhar de diversos fotógrafos. Como vimos no primeiro capítulo, esse dito “olhar” que ela procura pode ser interpretado como o olhar psicanalítico, “[...] o caminho mais frequente do qual a excitação libidínica é despertada”, o objeto da pulsão escópica. Dessa forma, temos então o impulso narcísico que permeia toda a obra de Mège: ela quer ser olhada. Não só isso, ela quer participar desse olhar,

²⁰⁴ MEDEIROS, Margarida. **Fotografia e narcisismo: o autorretrato contemporâneo**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2000, p.121

²⁰⁵ Mandet (1993) apud Lazzarini e Viana. O corpo em psicanálise. **Universidade de Brasília**, 2006. Disponível em: < <https://www.scielo.br/j/ptp/a/bVjD4hvChNCWssn8jbd5pSM/?lang=pt> >. Acesso em dezembro, 2021

quer se ver sendo olhada. Mas por que? Talvez pelo desejo por si só, talvez por uma busca incansável e inatingível de retorno e completude de seu *eu*. Sobre isso só podemos especular.

O mais importante é entendermos que, ao voltarmos para o nosso problema de pesquisa – “de que forma Isabelle Mège, como objeto fotográfico narcísico, cria sua autoria artística?” –, veremos que nossa discussão conseguiu respondê-lo. Por meio da análise e reflexão feitas aqui, pudemos exaltar a criação de sua autoria artística através de um novo processo artístico, de um novo gênero. Nem retrato por completo, nem autorretrato, nem autorrepresentação, e ao mesmo tempo um pouco de tudo isso. A performance de Mège nos dá a possibilidade de repensarmos os limites desses gêneros artísticos, de questionarmos aquilo que entendemos por “representação de si”. Nesse caso, vimos que a chave para a diferenciação do ato performático de Isabelle é o uso do seu corpo tanto como objeto neutro e passivo, quanto como representante de um sujeito ativo, de um sujeito autor e artista, em contraponto com o uso dos fotógrafos como meios e como ferramentas intermediárias. Concluímos que essa autoria artística parte da sua criação de performance como artista, desde a escolha de cada um dos fotógrafos, até a decisão de quando a fotografia seria feita, o local em que aconteceria, a maneira como escolhe disponibilizar e usar o seu corpo, as poses que “disponibiliza” para os fotógrafos, seu temperamento, a escolha das fotografias que fariam parte da sua coleção e finalmente a forma como decide fazer a sua exposição.

Podemos, porém, citar como principais limitações e desafios no processo de pesquisa e escrita dessa dissertação: o uso correto dos conceitos psicanalíticos sem que houvessem exageros em sua utilização ou diagnósticos sobre os artistas mencionados e Isabelle, a escolha da melhor maneira para relacionar esses conceitos com teorias e autores de arte e filosofia, e a escolha da abordagem do objeto de estudo em sua totalidade, como uma obra performática. Além disso, de forma crítica, apontamos que poderíamos ter tentado contato com Isabelle e ter enriquecido a discussão com seu depoimento, ou ter pedido acesso ao seu acervo para conseguirmos visualizar a complexidade que o conjunto total da obra tem. Acreditamos que essas falhas não ocasionaram empecilhos na resolução do problema de pesquisa, mas limitaram a extensão e abrangência que a discussão poderia ter tido.

Por outro lado, de forma positiva, queremos apontar também que, a partir desse estudo, podemos questionar as delimitações dos conceitos de gêneros artísticos. Um bom exemplo desse tipo de provocação é o que vimos na introdução com o “*Autoportrait*” de Man Ray ao escolher esse título para uma imagem abstrata, ou, no decorrer dos capítulos, com as diferentes correntes teóricas e suas descrições e definições às vezes divergentes dos gêneros artísticos do retrato, autorretrato e autorrepresentação. Afinal, de que forma podemos continuar tentando delimitar e definir cada vez mais especificamente esses gêneros, se a própria natureza da arte é a de rompimento, de inovação, de criação?

A importância da obra de Mège pode ser definida por diversas outras vertentes que constituem possíveis desdobramentos futuros desse tema. Desde as teorias do feminismo e a sua relação com o fetichismo, ou questionamentos sobre a autoria do objeto fotográfico de outros artistas, até a revisão de obras de outros artistas utilizando o conceito de “corpo-objeto” para gerar novas reflexões e novos questionamentos. Sejam eles sobre arte, filosofia, sociologia, psicanálise ou até mesmo sobre a questão fundamental que trouxemos desde o início: “quem sou eu?”. É também a partir de teses como essa que podemos iluminar projetos inéditos e convergir diversos campos do saber para criar novas hipóteses, solucionar novos problemas, inspirar novos artistas. Gostaríamos, então, de ressaltar a possibilidade futura de estudos relacionando a obra de Mège com a teoria semiótica de Charles Peirce e de estudos mais profundamente psicanalíticos Lacanianos sobre o olhar.

Apesar de negar e não querer ser categorizada como artista, Isabelle, a partir de seu desejo de ser olhada e retratada constrói sua própria autoria artística. Mesmo que deixe transparecer o estilo dos fotógrafos nos retratos e que se coloque (ou diga que se coloque) como um objeto neutro e disponível, ainda é um corpo. Ainda é uma junção de corpos, físico, inconsciente, simbólico, imaginário, ideal. É um corpo-objeto. Por um lado é como Medusa: funciona como um espelho que devolve ao fotógrafo o seu próprio olhar e o petrifica dessa forma, em imagem. Por outro, é esfinge. Por meio da sua indagação nos dá duas escolhas: ou faz com que conheçamos mais sobre nós mesmos ou nos sucumbimos a ela. Cada fotógrafo em frente ao corpo de Isabelle, cada observador em frente ao retrato de Isabelle, está condenado à mesma profecia: decifra-me ou devoro-te, portanto:

Lembremos – através dessas notas sobre algumas figuras mitológicas, através dos desdobramentos de Narciso diante de seu reflexo, de nosso próprio olhar narcísico para qualquer quadro, através de todos os jogos de sobreposições de instâncias, todos os abismos e todas as perdas, através da história dos medos e temores suscitados pela cabeça de Medusa, desses congelamentos, dessas petrificações, dessas pequenas mortes, desses enrijecimentos e degolações – que só se trata de fotografia, ainda, e sempre, e mais do que nunca.”²⁰⁶

²⁰⁶ DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. São Paulo: Papyrus, p.147

Referências e Bibliografia

- ALTINTZOGLU, Euripides. **Portraiture and critical reflections on being**. Nova Iorque: Routledge, 2018.
- AUMONT, Jacques. **A Imagem**. São Paulo: Papirus, 1993.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BATE, David. **Photography: the key concepts**. Nova Iorque: Berg, 2009.
- BELTING, Hans. **Faces: uma história do rosto**. Lisboa: KKYM, 2019.
- BERGER, John. **Ways of Seeing**. Londres: Penguin Books, 1972.
- BRILLIANT, Richard. **Portraiture**. Londres: Reaktion Books, 1991.
- CLARKE, Graham. **The Portrait in Photography**. Londres: Reaktion Books, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora Hungria, 1998.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. São Paulo: Papirus, 1993.
- EWING, William. **The Body: Photographs of The Human Form**. São Francisco: Chronicle Books, 1994.
- FREELAND, Cynthia. **Portraits & persons: a philosophical inquiry**. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- FREUD, Sigmund. **Introdução ao Narcisismo, Ensaios de Metapsicologia e Outros Ensaios (1914-1916)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo, Editora Atlas, 2002.
- GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- HALL, James. **The self-portrait: a cultural history**. Califórnia: Thames & Hudson, 2014.
- HANNAVY, John; MONTEIRO, Stephen. **Enciclopedia of nineteenth-century photography**. Nova Iorque: Routledge, 2008.
- KAFKA, Franz. **Diários (1909-1912)**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2019, p.109.
- KENNETH, Clark. **The Nude**. Princeton: Princeton University Press, 1984.
- LEBON, Baudoin. **i. Collection 1987 - 2008**. Paris: GRAPHIUS, 2018.
- MATESCO, Viviane. **Corpo, Imagem e Representação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- MEDEIROS, Margarida. **Fotografia e narcisismo: o autorretrato contemporâneo**. Lisboa:

Assírio e Alvim, 2000.

MELBERG, Arne. **Theories of mimesis**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

MITCHELL, W.J.T.. **What do pictures want? The lives and loves of images**. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

NASIO, Juan David. **Meu Corpo e Suas Imagens**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

NOCHLIN, Linda. **The Body In Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity**. Nova Iorque: Thames and Hudson, 1994.

OVÍDIO. **As Metamorfoses**. Trad. David Jardim Júnior Rio de Janeiro: Ediouro, 1983

PHELAN, Peggy. **Unmarked: The Politics of Performance**. Londres: Routledge, 1993.

PLÍNIO. **Natural History**. Traduzido por H. Rackham (vols. 1–5, 9) e W.H.S. Jones (vols. 6–8) e D.E. Eichholz (vol. 10). Massachusetts: Harvard University Press; Londres: William Heinemann, 1949–1954.

QUINET, Antonio. **Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

ROGERS, Mary. **Concepts of Beauty in Renaissance Art**. Vermont: Ashgate, 1998.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.

ROUDINESCO, Elizabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SAFATLE, V. **Fetichismo: Colonizar o Outro**. 1ª ed. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2010

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Trad.: Rubens Figueiredo. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2004.

TAGG, John. **The Burden of Representation**. Minnesota: University of Minnesota Press, 1988.

VERNANT, Jean-Pierre. **A morte nos olhos: figurações do Outro na Grécia Antiga, Ártemis, Gorgó**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

WEST, Shearer. **Portraiture**. Oxford: Oxford University Press, 2004.

WELLS, Liz. **Photography: a critical introduction**. Nova Iorque: Routledge, 2015.

Artigos

BETTS, Jaime. A pulsão escópica na contemporaneidade. *Rev. Assoc. Psicanal. Porto Alegre*, Porto Alegre, n. 32, p. 49-65, jan./jun. 2007. Disponível em: < <https://appoa.org.br/uploads/arquivos/revistas/revista32-2.pdf> >. Acesso em dezembro, 2022.

BONFIM, Flávia Gaze. Perspectivas sobre o escrito lacaniano: “a significação do falo”. *Analytica: São João del-Rei*. Disponível em: < <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/analytica/v3n5/v3n5a09.pdf> >. Acesso em: Abril 2022

CUKIERT, Michele; PRISZKULNIK, Léia. Considerações sobre eu e o corpo em Lacan: Uma contribuição à questão do corpo em Psicanálise: Freud, Reich e Lacan (*Estud. psicol. (Natal)*, Natal, v.7, n.1, p.143-149, Jan. 2002).

DUQUESNE, Margaux. Isabelle: La femme aux 140 portraits. *Fisheye Magazine* (p.95-102).

ERTEM, Fulya. Undoing Recognition: A Critical Approach to Pose in Photography. *Bilkent University* (2006). Disponível em: < <http://www.thesis.bilkent.edu.tr/0003217.pdf> >. Acesso em outubro, 2021.

FABRIS, Annateresa. Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: *Editora UFMG*, 2004. Disponível em:< <https://repositorio.usp.br/item/002981197>>. Acesso em: Março, 2022.

GOTTLIEB, Carla. Self-portraiture in Postmodern Art. *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 42 (1981): 267–302. Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/24657865>>. Acesso em outubro, 2021.

HEYWARD, Anna. The Opposite of a Muse. *The New Yorker*, 2016. Disponível em:< <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/the-opposite-of-a-muse>> . Acesso em Maio, 2021.

LAZZARINI, Eliana Rigotto,; VIANA, Terezinha de Camargo. O corpo em psicanálise. *Universidade de Brasília*, 2006. Disponível em: < <https://www.scielo.br/j/ptp/a/bVjD4hvChNCWssn8jbd5pSM/?lang=pt> >. Acesso em dezembro, 2021.

LOPES, Yan de Jesus. O Fetiche na Psicanálise Freudiana. *Psicologia.pt: o portal dos psicólogos*. Disponível em:< <https://www.psicologia.pt/artigos/textos/A1355.pdf> >. Acesso em Abril, 2022.

‘LUNETTES ROUGES’ (pseudônimo). Isabelle Mège, le modèle artiste. *Le Monde*, setembro de 2016. Disponível em:< <https://www.lemonde.fr/blog/lunettesrouges/2016/09/23/isabelle-mege-le-modele-artiste/> >. Acesso em abril de 2022.

MARDER, Lisa. Rembrandt’s Self Portraits. *ThoughtCo*. Disponível em:< <https://www.thoughtco.com/rembrandts-selfportraits-4153454>> . Acesso em março 2022.

METZ, Cristian. Photography and Fetish. *The MIT Press*, 1985. Disponível em:< <https://www.jstor.org/stable/778490> >. Acesso em Abril, 2022.

PEREIRA, Anabela. Life-trajectory and Identity in The Cases of Helena Almeida and Jorge Molder. *Análise Social* 48, no. 207 (2013): 396–421. Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/23723192> >. Acesso em novembro, 2021.

PRADELLA, Natália Susin. Pulsão Escópica: Possíveis Relações Com O Corpo Feminino. *Universidade de Caxias do Sul*, 2020. Disponível em: < <https://repositorio.ucs.br/xmlui/handle/11338/6437> >. Acesso em dezembro, 2021

Outros

i. Collection 1987 - 2008 (comunicado de imprensa). Clairefontaine-en-Yvelines: La Chapelle, 2018.

Catherine Balet Meets Isabelle Mège Bigaignon (s.d.). Disponível em: <<https://bigaignon.fr/viewing-room-catherine-balet-rencontre-isabelle-mege>>. Acesso em maio de 2022

O que é narcisismo para a psicanálise?. **Sociedade Brasileira de Psicanálise Integrativa, 2018.** Disponível em: <<https://www.sbpri.org.br/o-que-e-narcisismo-para-psicanalise-entenda-o-conceito/>>. Acesso em maio de 2022.

APÉNDICE A

Isabelle-fetiche

