

FRAGMENTOS ROUBADOS: O RETRATO DA INCOMPLETUDE

Maria Luiza Calim de Carvalho Costa¹

Abstract — *The portrait, as well as the self-portrait, in his pictorial tradition built a type of own speech. The contemporary technologies offered other ways of representation that break with the tradition, at the same time in which they talk to her. How we may read a contemporary portrait? It is the question that looks for these paper from the work of art “50 Hours: Self-portrait Stolen” of the photographer Rocheli Costi. The inter – relations between others texts are, in the aesthetic texts, the mark of the contemporaneity producing a format of hypertext, which the reading depends on the connections that the reader is going to draw.*

Keywords — *Self-portrait, photography, reading, Rocheli Costi.*

INTRODUÇÃO

O que entendemos como retrato hoje? Aquele construído pela tradição, com pose e discurso? A fotografia que colocamos no porta-retratos, nos álbuns, nos blogs ou orkut? Como os artistas contemporâneos têm realizado retratos e auto-retratos?

Para esse artigo, selecionamos “50 Horas Auto-Retrato Roubado” da fotógrafa Rocheli Costi, obra que propõe um diálogo entre a tradição e o olhar contemporâneo para questão.

RETRATO: FORMA FUGIDIA

A história da jovem apaixonada que contorna a sombra da face do amado projetada na parede pela luz de uma lâmparina antes de sua partida é contada por Plínio, o velho, em História Natural [11] descreve a tentativa de marcar através do retrato uma presença. O desejo de fazer com que ao menos através da imagem do amado, sentisse a sua presença apresenta o retrato como possibilidade de suprir uma ausência.

Teria, então, o retrato surgido a partir dessa necessidade primeira? Poderíamos buscar na história da arte diversos exemplos em que se ajustariam perfeitamente a essa premissa como os retratos de entes queridos mortos realizados pelos romanos, com olhos bem abertos, e que eram levados para participar dos eventos importantes da família e ainda “ganhavam” a atribuição de zelar pelos entes familiares ainda vivos. Esses retratos funerários, advindos da tradição etrusca, são estruturados seguindo o modelo grego adotando penteado e traje, entretanto negam

o cânone da beleza ideal perfeita ao conservarem as características individuais e particulares dos modelos enquanto vivos.

Contudo, quando observamos o retrato no correr da história encontramos os inúmeros retratos feitos dos poderosos onde um discurso heróico, de poder e força é construído através poses, cavalos, objetos, roupas, emblemas, etc. Nesse caso, os retratos são discursos de poder, que marcam a presença e ações dos poderosos como alerta para os contemporâneos dos retratados como também como possibilidade de romper com a morte e o esquecimento, lançando o retratado para a posteridade. Encontramos, também, os retratos de doação, onde os doadores de uma obra por encomenda para uma igreja ou capela, aparecem na obra para perpetuar o ato de fé e, claro, os doadores. Os retratos reais ou oficiais para a galeria dos palácios, os retratos livres de perfil, comuns no Renascimento com fundo de imagens ou fundo neutro ou aqueles híbridos que apresentam os dois fundos, uma janela e uma cortina, onde o retratado tem a sua silhueta com a cortina de fundo e a janela ao lado apresentando uma paisagem são modelos discursivos encontrados em profusão em breve passeio pela história da arte.

Chama-nos atenção o retrato maneirista, que na busca do olho interior, e na ruptura com o clássico ideal adotado pelos renascentistas, transcende os modelos e trabalha com a imaginação ou com o reflexo distorcido como podemos ver no auto-retrato frente ao espelho convexo de Parmigianino. O retrato ganha outra dimensão discursiva, não busca a representação tal e qual o representado, nem a idealização, não é um discurso de poder, ou de boa ação cristã, ou de realeza, mas sim, é um discurso ontológico, um olhar para dentro, a nova dimensão está no plano da representação do que está além do visível. A partir do Maneirismo, instala-se a busca da representação do invisível, é o retrato além da aparência exterior que se propõe encontrar o temperamento subjetivo do retratado.

O gênero vai se desenvolver de modo enfático no Barroco, especialmente na Europa setentrional, onde a Reforma Luterana, com a iconoclastia, gera uma migração de mercado para os artistas da época, da obra sacra para os retratos da burguesia emergente que almejava títulos de nobreza e realizava suas galerias de retratos. Contrastes de luz e sombra, pinceladas mais libertas dão o sentido teatral desses retratos.

Já no século XX, encontramos o retrato pulverizado de várias maneiras: alguns que remetem aos discursos do passado, atualizando-os, entretanto, não rompendo cânones

¹ Maria Luiza Calim de Carvalho Costa, docente FAAC-UNESP, Bauru, estado de São Paulo, Brasil, marialuiza@faac.unesp.br.

e, outros construindo novas possibilidades discursivas que apontam não para o retratado apenas o como indivíduo, mas como aquele em diálogo com as questões postas de seu tempo.

A sombra, forma primeira do retrato, conforme história narrada por Plínio, o velho, torna-se a questão fundamental do retrato à medida que, como forma fugidia que é, sugere uma presença que não passa de ilusão.

AS SOMBRAS DA CAVERNA E A FOTOGRAFIA

Susan Sontag [12] diz que “a humanidade permanece irremediavelmente presa dentro da caverna de Platão, regalando-se ainda, como é seu velho hábito, com meras imagens da realidade” e continua dizendo que a própria “insaciabilidade do olho que fotografa modifica os termos do confinamento dentro da caverna, o nosso mundo”. Então, se estamos presos a um mundo de representações, de imagens, de sombras projetadas sobre as paredes, é indagando essas imagens que devemos buscar a compreensão.

A fotografia é sombra que aos olhos leigos pode se travestir de verdade. É necessário que se tenha em mente, que apesar de haver um olho mecânico que abre instantaneamente para que a luz faça o registro, há também um olho humano que escolhe e interpreta, portanto é discurso construído e não apresentação da realidade.

Mas apesar do pressuposto de veracidade que confere autoridade à fotografia, despertando-nos interesse e sedução, a obra do fotógrafo realiza não constitui exceção genérica ao comércio, muitas vezes sombrio, entre arte e verdade. Ainda que se preocupe a fundo em espelhar a realidade, o fotógrafo se vê perseguido por tácitas imposições de gosto e consciência (SONTAG,1981,p.6).

O retrato, dentro do mundo multissêmico contemporâneo, está em constante trabalho de elaboração num jogo de fazer-se e refazer-se constante. O discurso fotográfico é uma representação em *mise en abyme*.²

Jean Baudrillard [3] tem tratado da problemática do simulacro e da desaparecimento do real, onde um mundo de discursos, de representações de certo modo desfigura uma realidade, que se torna uma abstração na medida em que a superfície da imagem não captura o real. Segundo Baudrillard há uma superfície de aparição e uma superfície virtual que compõem como camadas um texto fotográfico.

² No idioma francês, a palavra *abyme* é uma forma arcaica preservada pela heráldica. Refere-se ao centro do escudo, lugar destinado à inserção de figuras em miniatura e que pode apresentar-se numa forma que reproduz os contornos do escudo que o contém. Esta forma dentro da forma foi o que levou André Gide a adotar, por analogia, a expressão *mise en abyme* para a ocorrência do fenômeno de “encaixamento” na arte. Na cultura francesa, a palavra “abismo” pode referir-se ainda a uma vertigem sentida diante da profundidade do infinito, semelhante a um jogo de espelhos face a face, diante do incomensurável, do irracional, do indizível.

E diante desses discursos que são os retratos e os auto-retratos como o leitor se posiciona? Quais as possibilidades de trajetos de leitura? Como instaurar significado?

O LEITOR DIANTE DO (AUTO) RETRATO

Frente a um retrato, o leitor é impelido a escolher, a procurar índices que podem ancorar sua leitura que estão presentes na estrutura da obra, contudo, não garantem que o percurso do leitor seja único ou evidente. Muitos fatores concorrem para que leitores, em diálogo com um texto imagético ou verbal, escolham percursos diferentes, apesar da existência de uma estrutura, de uma memória coletiva da sociedade em que esses leitores estão envolvidos, de um capital simbólico adquirido através das relações sociais e históricas. Roger Chartier [6] expõe que a leitura é sempre apropriação, invenção, produção de significados. A liberdade leitora de que fala Chartier, não é absoluta, é cerceada por limitações derivadas das capacidades, convenções e hábitos que caracterizam, em suas diferenças as práticas de leitura. Então “os gestos mudam segundo os tempos e lugares, os objetos lidos e as razões de ler”. Segundo ainda Chartier, cada leitor, para cada leitura, em cada circunstância, é singular. “Mas essa singularidade é ela própria atravessada por aquilo que faz que este leitor seja semelhante a todos aqueles que pertencem à mesma comunidade” (Chartier,1998,p.77,91-92).

Segundo Iser [9], na relação texto-leitor, os textos não são plenamente constituídos, desse modo, exigem do leitor o preenchimento dos vazios existentes nos enunciados. O preenchimento se realiza mediante as projeções do leitor. Essas projeções são balizadas pela estrutura do texto, caso contrário a interação texto-leitor fracassará. O leitor à medida que lê o texto, para que a comunicação tenha êxito, vai alterando suas representações projetivas acomodando-as a partir dos complexos de controle contidos no texto. Esses complexos orientam a leitura, fazendo com que o leitor altere seu horizonte de expectativas, constituindo o sentido ao preencher o que antes está indeterminado com um determinável.

Os vazios são indicadores de uma relação potencial, e liberam o leitor às suas projeções, e, portanto o preenchimento, e as negações se formam pelas supressões e instigam o leitor a se posicionar diante do que lê. Iser esclarece “Os vazios possibilitam as relações entre as perspectivas de representação do texto e incitam o leitor a coordenar estas perspectivas”. (ISER, 1979, p.91,92).

O jogo de aparecimento e ocultamento, esse ir e vir do leitor na busca do sentido é o que constitui o ato de leitura.

“Nossa discussão da construção de imagem (Vorstellungsbildung) mostrou que os esquemas do texto tanto apelam para um conhecimento existente no leitor, quanto oferecem informações específicas, através das quais o objeto intencionado – mas não dado – pode ser representado” (ISER, 1979, p.109).

No processo do ir e vir do já-visto confrontado com o novo dado, o leitor entra em diálogo com outros textos já lidos, outras imagens já vistas, que, juntamente com os esquemas do texto vão balizar a construção do sentido. Então, esse imbricamento com outros textos, transforma o ato de leitura em uma *performance* intertextual.

Intertextualidade é termo criado por Julia Kristeva para definir as relações de uma obra literária com textos literários pré-existentes e também com sistemas simbólicos não-verbais. Para Kristeva a noção de texto é ampliada e passa a ser visto como sistema de signos. Como a Crítica Literária utilizou o termo como “crítica das fontes” de um texto, Kristeva propõe a noção de “transposição” para designar a passagem de um sistema significativo a outro, buscando com isso esclarecer que intertextualidade não é um caótico e indesvendável emaranhado de influências, mas sim a assimilação e transformação de vários textos, ordenado por um texto central que coordena o sentido.

ROCHELI COSTI E SEU AUTO-RETRATO ROUBADO

A obra da fotógrafa gaúcha Rochelli Costi intitulada “50 Horas - Auto-Retrato Roubado”, 1992/93 é uma série de quatro colagens fotográficas, cada uma medindo 120x120cm. E acompanhadas por um texto.



FIGURA. 1

Costi, Rochelli, Caxias do Sul, Br-1961
50 horas: Auto-retrato Roubado, 1992/93.
Quadríptico, processo cromógeno, 120x120cm cada.
MAC/São Paulo, Brasil



FIGURA. 2

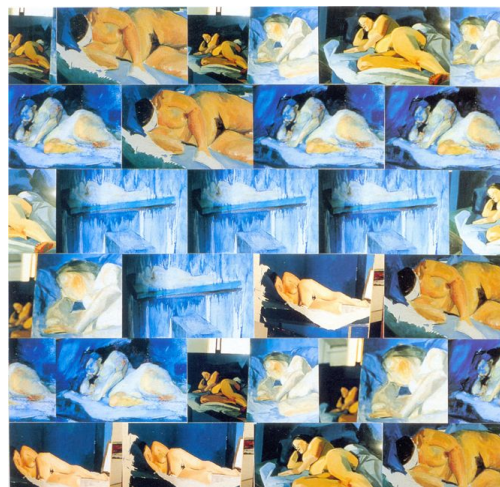


FIGURA. 3



FIGURA. 4

50 horas Auto-retrato roubado

50 horas posando para uma classe de pintura. Dói-me o corpo e a dificuldade de encontrar um sentido, além do financeiro, para estar fazendo isso. Até que percebo o grande privilégio de ser o objeto. De usar seu ponto de vista, vivendo a cena pelo avesso. Através da contra-luz, vejo os efeitos que atingem minha superfície. Nos intervalos da aula, vingo-me da imobilidade forçada, repetindo a pose para fotografar a mim mesma. Fotografar se torna assim o gesto capaz de ilustrar o estreito limite entre o óbvio e o absurdo, limite que nos deparamos mais do que nos damos conta. Atividade e passividade dependem apenas como ocupar o espaço. Londres, janeiro de 1992.

Suas fotos são construídas pela repetição de sua imagem nua deitada como se estivesse posando para um pintor.

Há um estranhamento inicial tanto o título como o fato da representação de um auto-retrato nua assim como uma aridez nos objetos que compõem o espaço... Por que alguém se retrataria nua? Teria esse desnudamento uma relação com as representações alegóricas onde a nudez é símbolo da verdade ou despojamento da matéria?

O tamanho hiperbólico -cada fotografia mede 120x120cm- gera um efeito de sentido onde a relação tamanho da obra e leitor propõe percursos de olhar...

Na primeira foto (FIGURA. 1) com imagem a certa distancia, vinte e sete repetições, como num fotograma, intercalam-se uma presença e uma ausência. Na segunda foto (FIGURA. 2), a objetiva aproxima, vinte e sete repetições, agora fragmentadas as imagens são ora recortes de fotos, ora de pinturas. A terceira foto (FIGURA. 3), trinta e uma repetições de pinturas aparentemente inacabadas em várias fases do processo de pintura. A quarta foto (FIGURA. 4), muito recortadas a imagens e dificultando a contagem, nos parecem 29 repetições, onde se entrelaçam o espaço, a modelo posando, desenhos iniciais e pinturas inacabadas em fases diversas.

A artista oferece algumas pistas ao leitor, com o texto e o título da obra: “50 Horas - Auto-Retrato Roubado”, 1992/93. Conta no texto que posou para classe de estudantes em Londres no ano de 1992 e, esclarece quanto à construção de seu auto-retrato: as fotos foram realizadas no processo de cinquenta horas em que ela posou. São retratos dela e retratos dos desenhos e pinturas dos alunos.

De imediato, podemos observar uma relação entre um discurso que remete à tradição no ensino de pintura - uma aula de pintura com modelo vivo- e um olhar contemporâneo: uma fotógrafa que se apropria dessa tradição para com e através dela compor imagens.

Do discurso da tradição a obra de Rocheli Costi resgata as representações das Vênus de Ticiano, de Velásquez, e atravessa a desconstrução da figura feminina, fragmenta-se como uma mulher picassiana, deforma-se em um grito mudo expressionista.

Essa fragmentação da imagem, do modo como foi organizada, remete aos fotogramas e indicia tanto a passagem do tempo quanto como a ação do tempo sobre a imagem do retratado.

A repetição do retrato, segundo Barthes [2] dá acesso a uma temporalidade diferente e leva a uma alteração da pessoa tanto na dimensão moral, psicológica quanto histórica.

Fabris [7] refletindo sobre a questão da identidade estampada nos retratos fotografados recorre a Roland Barthes onde para ele a identidade ganha uma imprecisão, ou é imaginária e está mais próxima de mitos e estereótipos. Barthes [2] localiza no retrato fotográfico quatro personagens: aquele que o retratado acredita ser; aquele que desejaria que os outros vissem nele; aquele que o fotógrafo acredita que ele é; e, aquele que o fotógrafo se serve para exibir sua arte.

Rocheli Costi, com o seu auto-retrato roubado parece ter encarnado todas as dimensões abordadas por Barthes, onde ela é ao mesmo tempo objeto e sujeito de seu retrato. Posar e fotografar, essas duas dimensões da criação de um retrato levam a artista a experimentar os dois lados da construção de um texto estético.

Ao propiciar o advento do eu como outro, a fotografia cria uma cisão profunda entre o sujeito e a própria imagem, estimulada pelo mecanismo da pose. Para além da herança pictórica e da sujeição a alguns artificios indispensáveis nos primórdios da imagem técnica, a pose é considerada por Barthes como um dispositivo dotado de um significado ulterior, visto proporcionar a fabricação instantânea de um outro corpo, a autotransformação do sujeito em imagem, num movimento interativo com a objetiva. (FABRIS, 2004, p.116).

Se o retrato com pose, tanto diante do cavalete quanto da câmara fotográfica, é uma afirmação de um ou mais personagens assumidos pelo indivíduo fotografado, ao repetir, a própria imagem, Costi oferece a sua imagem através de um movimento, como em um fotograma, onde o tempo, trans-forma, e ao invés da afirmação fica uma indagação de si mesma.

Com isso, Rocheli Costi rompe com o discurso assertivo do auto-retrato e o propõe como pergunta, como transformação a partir do tempo, do espaço... E joga o leitor a questionar sobre quem está sendo representado: a fotógrafa, a passagem do tempo (fotogramas), a vida ou a morte?

A fragmentação, nesse caso, representa impossibilidade da representação do eu por nos mesmos ou pelos outros. Também, a repetição indicia a multiplicidade de olhares, característica do discurso contemporâneo. Há um jogo discursivo onde estão a fotografia e a pintura, a verdade e a mentira, a presença e a ausência. Um jogo ontológico: ser e não ser.

O título “Auto-retrato roubado” gera uma pergunta quem roubou quem? Seu retrato roubado por cada um que

a pintou naquela aula de modelo vivo ou ela Rocheli compôs seu auto-retrato capturando a imagem dos alunos?

Diante dos auto-retratos de Costi, o leitor é seduzido a decifrar o enigma da artista. Um enigma ontológico: ser – não-ser; espacial: estar – não estar, representacional: ver e ser visto, uno e o diverso.

Na verdade, o auto-retrato de Rocheli Costi é o retrato de nosso tempo, de nós mesmos, ou melhor, dos discursos fragmentados que ensejam a configuração de uma forma cada vez mais fugidia de nós mesmos...

RETRATO DA INCOMPLETUDE

No texto introdutório de sua obra sobre retrato, Francastel [8] afirma que os seres humanos têm o desejo de contemplar-se por meio da interpretação de sua própria imagem parece fazer parte de antigos impulsos da humanidade e que a prática do retrato individual está presente em todos os tempos.

Como pudemos observar no breve retrato que fizemos na introdução, esses discursos biográficos no caso de retratos ou autobiográficos quando se trata do auto-retrato são constituídos de diversas maneiras com o passar dos tempos e, devemos, também, considerar que a materialidade e técnica também mudaram no correr da história da arte. Na contemporaneidade, além da fotografia com seus já quase dois séculos (contando a partir de Daguerre), outras formas híbridas estão em constantes experimentações.

Também, a popularização da fotografia, ou melhor dizendo, o barateamento da câmera fotográfica e o advento da modalidade digital associada à rede virtual geraram outros modos de uso e aproximação da imagem. Quanto ao retrato, antes da fotografia, somente alguns tinham a possibilidade de se verem retratados em um ou diversos momentos de sua vida. Em seu artigo Mundo-Imagem, Suzan Sontag discorre sobre a questão:

... até mesmo as pessoas muito ricas possuíam em geral apenas um retrato de si próprias ou de seus antepassados quando crianças, ou seja, uma imagem de um momento da infância, ao passo que é comum termos muitas fotografias de nós mesmos, oferecendo-nos a câmera a possibilidade de possuímos um registro completo, em todas as idades (SONTAG, 1983, p.158).

Hoje nossos retratos estão por toda parte, nos álbuns tradicionais de fotografia em papel, porta-retratos, como em álbuns virtuais, blogs, Orkut, etc. Ao observarmos esses modos narcisísticos de utilizar o retrato e o auto-retrato na rede virtual fica-nos a pergunta sobre a nossa necessidade de construirmos um discurso de nós mesmos e o que isso implica na construção do retrato contemporâneo.

Para falar da impossibilidade de representar o que não está fixo, pronto, acabado, Rocheli Costi fragmentou a própria imagem, atravessou pela história da arte, dialogou

com a tradição, ao mesmo tempo, que rompeu com ela, negou-se ao congelamento de um instante que a imagem fixa oferece, enfim, transformou seu auto-retrato no retrato da mulher contemporânea e, nos deu a medida de nossa incompletude. A incompletude que Manuel de Barros poeticamente nos apresenta em “Retrato de Artista enquanto Coisa”:

A maior riqueza do homem é a sua incompletude.

Nesse ponto sou abastado.

Palavras que me aceitam como sou, eu não aceito.

Não agüento ser apenas um sujeito que abre portas, que puxa válvulas, que olha o relógio, que compra pão às 6 horas da tarde, que vai lá fora, que aponta lápis, que vê a uva, etc.

Perdoai.

Mas eu preciso ser outros.

Eu preciso renovar o homem usando borboletas.

REFERÊNCIAS

- [1] BARROS, Manoel. *Retrato do artista quando coisa*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- [2] BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 2006.
- [3] BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Ed. Relógio D'água, 1991.
- [4] BURKE, Peter. *Testemunha Ocular*. Bauru: Edusc, 2003.
- [5] CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e Sociedade na Arte Italiana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- [6] CHARTIER, Roger. *A Aventura do Livro: do leitor ao navegador – Conversações com Jean Lebrun*. São Paulo: Editora UNESP, 1998.
- [7] FABRIS, Annateresa. *Identidades Visuais: Uma Leitura do Retrato Fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- [8] FRANCASTEL, Galienne e Pierre. *El Retrato*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.
- [9] ISER, Wolfgang. *A interação do texto com o leitor*. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *A Literatura e o Leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 83 – 132.
- [10] JENNY, Laurent. *A Estratégia da Forma*. In *Poétique- Revista de Teoria e Análise Literárias – Intertextualidade*. Coimbra: Almedina, 1979.
- [11] LICHTENSTEIN, J. *A Pintura: textos essenciais*. São Paulo: editora 34, 2007, p.86.
- [12] SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a Fotografia*. Trd. Joaquim Paiva. Rio de Janeiro: Arbor, 1981