

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Artistas visuais nos retratos fotográficos:

Da tradição aos retratos de artistas no Jornal Correio

JOÃO PAULO DE FREITAS

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Artistas visuais nos retratos fotográficos:

Da tradição aos retratos de artistas no Jornal Correio

JOÃO PAULO DE FREITAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação Artes/Mestrado do Instituto de Artes, da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção de título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes Visuais, Música e Teatro.

Linha de pesquisa: Práticas e Processo em Artes

Tema: Representação Fotográfica de Artistas Visuais

Orientadora: Prof. Da. Luciana Mourão Arslan

“Um bom retrato é uma biografia pintada.”

(Anatole France)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

F866a Freitas, João Paulo de, 1984-
2013 Retrato de artistas, estereótipos, representação de artistas visuais,
 artistas no jornal / João Paulo de Freitas. -- 2013.
 148 f. : il.

 Orientadora: Luciana Mourão Arslan.
 Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Artes.
 Inclui bibliografia.

 1. Artes - Teses. 2. Fotografia - Retratos - Teses. 3. Artistas – Teses. I.
Arslan, Luciana Mourão. II. Universidade Federal de Uberlândia.
Programa de Pós-Graduação em Artes. III. Título.

CDU: 7



UFU Universidade
Federal de
Uberlândia

PPG ARTES

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO**

**“Artistas visuais nos retratos fotográficos: da tradição aos retratos de artistas no
Jornal Correio”**

Dissertação defendida em 15 de março de 2013.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Luciana Mourão Arslan
Presidente da banca

Profa. Dra. Cíntia Guimarães Santos Sousa
Membro externo

Profa. Dra. Adriana Cristina Omena dos Santos
Membro interno UFU

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Universidade Federal de Uberlândia e ao Programa de Pós-Graduação Artes do Instituto de Artes, aos professores e funcionários pela oportunidade de realizar este curso.

À minha orientadora, Profa. Dr. Luciana Mourão Arslan pela fundamental orientação para que minha pesquisa pudesse existir e se realizar de maneira proveitosa e satisfatória em mais esta etapa profissional.

Aos meus pais, Márcio Jerônimo de Freitas e Eronilda de Cássia Freitas, meu irmão Alexandre de Freitas por terem possibilitado tudo isso.

À minha esposa Silvia Santos Pinheiro Cruz, pela compreensão das horas dedicadas a esta pesquisa e pelo apoio incondicional em todos os momentos.

Ao arquivo público municipal e seus funcionários pelo apoio fundamental e sugestões no processo de pesquisa.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio nesta pesquisa.

RESUMO

Nesta pesquisa, a partir de um estudo sobre o retrato dos artistas visuais em diferentes momentos da história do gênero e considerando as possibilidades específicas que o advento da fotografia criou na construção de uma imagem social dos artistas, analiso os retratos de artistas visuais divulgados no Jornal Correio de Uberlândia (MG). Analiso como as reproduções fotográficas dos artistas presentes neste jornal podem influenciar na formação ou manutenção de determinadas noções sobre a profissão do artista visual no contexto local.

Palavras-chave: retratos de artistas, estereótipos, representação de artistas visuais, artistas no jornal.

ABSTRACT

This research was developed from a study of the portrait artists at different times in the history of gender and considering the specific opportunities that the advent of photography created in building the social image of the artists, the objects of study are some of the visual artists portraits published in the newspaper “Correio de Uberlândia”. The analysis aims to understand how photographic reproductions of the artists presented in this paper can influence the formation or maintenance of certain notions about the profession of visual artists in a local context.

Keywords: portraits of artists, stereotypes, representation of visual artists, artists in the newspaper

LISTA DE IMAGENS.

- Figura 1 **Diego de Velázquez. As meninas. 1656.** Disponível em: http://www.museodel-prado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/la-familia-de-felipe-iv-o-las-meninas/?no_cache=1. Acessado em: 20 jan. 2013.
- Figura 2 **Rembrandt Harmenszoon van Rijn. Autorretrato aos 23 anos. 1629-30.** Disponível em: <http://www.rembrandthuis.nl/0ç8tcm>. Acessado em: 28 out. 2012.
- Figura 3 **Rembrandt Harmenszoon van Rijn. Autorretrato aos 54 anos. 1660.** Disponível em: <http://www.rembrandthuis.nl/.p/0/jpg>. Acessado em: 29 out. 2012.
- Figura 4 **Vincent Van Gogh. Autorretrato com orelha enfaixada. 1889.** Disponível em: <http://www.vangoghgallery.com/catalog/Painting/2115/Self-Portrait-with-Bandaged-Ear.html>. Acessado em: 15 abr. 2012.
- Figura 5 **Albrecht Dürer. Autorretrato. 1500.** Disponível em: <http://www.albrecht-durer.org/Self-Portrait-II.html>. Acessado em: 25 mai. 2012.
- Figura 6 **Nicolas de Largilliere. Retrato de Charles Le Brun. 1686.** Disponível em: <http://www.lib-art.com/imgpainting/8/2/3028-portrait-of-charles-le-brun-nicolas-de-largilli-re.jpg>. Acessado em: 06 jun. 2012.
- Figura 7 **Jacques-Louis David. Autoretrato. 1794.** Fonte: <http://www.paris-culture-guide.com/jacques-louis-david.html>. Acessado em: 14 ago. 2011.
- Figura 8 **Abigail de Andrade. Um canto no meu estúdio. Óleo sobre tela. 1884.** Fonte: SIMIONI, (2008, p. 202).
- Figura 9 **Abigail de Andrade. Um canto do Meu ateliê. Óleo sobre tela. 1884.** Fonte: SIMIONI (2008, p.209).
- Figura 10 **Patrícia Galvão (Pagu). Fotografia: autor desconhecido, (Aprox. 1920-1928).** Disponível em: http://www.alphafm.com.br/literatura_detalhes.aspx?id_not=211. Acessado em: 22 dez. 2012.
- Figura 11 **Cândido Portinari. Retrato de Patrícia Galvão. 1933.** Disponível em: <http://revistapausa.blogspot.com.br/2010/06/aventura-de-patricia-galvao-pelo-mundo.html>. Acessado em: 01 jan. 2013.

- Figura 12 **Rodolfo Amadeo. Retrato do pintor João Timóteo da Costa. 1908.** Disponível em: <http://www.mare.art.br/detalhe.asp?idobra=2450>. Acessado em: 07 nov. 2012.
- Figura 13 **Artur Timóteo da Costa. Autorretrato. 1919. Óleo sobre tela.** Disponível em: <http://www.museus.art.br/autoretratos/timotheo.htm>. Acessado em: 15 nov. 2012.
- Figura 14 **Gustave Courbet. Fotografia: Félix Nadar. 1861.** Disponível em: <http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=2&FP=244297&E=2K1KTSGKYMCJM&SID=2K1KTSGKYMCJM&New=T&Pic=2&SubE=2C6NU02YQYQY>. Acessado em: 15 dez. 2012.
- Figura 15 **Eugène Delacroix. Fotografia: Félix Nadar. 1858.** Disponível em <http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CDocZ.aspx?&E=2C6NU0QS83QH&DT=ALB&Pass=&Total=51&Pic=32>. Acessado em: 15 dez. 2012.
- Figura 16 **Edouard Manet. Fotografia: Félix Nadar. 1865.** Disponível em: [HTTP://WWW.PHOTO.RMN.FR/CF/HTM/CSEARCHZ.ASPX?O=&TOTAL=7&FP=245120&E=2K1KTSGKYMUMU76&SID=2K1KTSGKYMUMU76&NEW=T&PIC=4&SUBE=2C6NU021WWKK](http://WWW.PHOTO.RMN.FR/CF/HTM/CSEARCHZ.ASPX?O=&TOTAL=7&FP=245120&E=2K1KTSGKYMUMU76&SID=2K1KTSGKYMUMU76&NEW=T&PIC=4&SUBE=2C6NU021WWKK). Acessado em: 13 dez. 2012.
- Figura 17 **Félix Nadar. Autorretrato. 1865.** Disponível em: <http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=24&FP=254058&E=2K1KTSGKYG5OV&SID=2K1KTSGKYG5OV&New=T&Pic=24&SubE=2C6NU021ZBJQ>. Acessado em: 13 dez. 2012.
- Figura 18 **Retrato do pintor Charles Daubigny. Fotografia: Étienne Carjat. Sem Data.** Disponível em: <http://www.daubigny.van-gogh.fr>. Acessado em: 22 mar. 2011.
- Figura 19 **Caricatura de Honoré Daumier. Autor: Etienne Carjat. 1862.** Disponível em: <http://collection.nmwa.go.jp/artize/mm/0058700001MM.jpg>. Acessado em: 13 set. 2011.
- Figura 20 **Alguns retratos comerciais de Eugène Disdéri. (Da esquerda para a direita e de cima para baixo): Autorretrato de Disdéri, o ator Gueymard, o pintor Descamps, o sábio Ortolan, o escritor Paul d'Evoi. Aprox. 1850.** Fonte: FREUND, 2006, P. 35.
- Figura 21 **Retrato do pintor Descamps. Fotografia: Eugène Disdéri (Aprox. 1850).** Fonte: FREUND, 2006, p. 35.

- Figura 22 **Retrato da pintora Núbia Rocha. Autor desconhecido. Data desconhecida.** Imagem de arquivo, Jornal Correio de Uberlândia. Caderno Revista. Edição de 26 de nov. 1994.
- Figura 23 **Man Ray. Fotografia: Carl Van Vechten. 1934.** Disponível em: <http://www.loc.gov/ray>. Acessado em: 02 ago. 2011.
- Figura 24 **Salvador Dali. Fotografia: Carl Van Vechten. 1939.** Disponível em: {<http://www.loc.gov/pictures/collection/van/background.html>}. Acessado em: 20 mai. 2011.
- Figura 25 **Henri Matisse. Fotografo: Cartier-Bresson. 1944.** Disponível em: <http://www.afterimagegallery.com/bressonmatisse.htm>. Acessado em: 17 ago. 2011.
- Figura 26 **Matisse aos 81. Fotografias: Robert Capa. 1949.** Apresentado na Revista Look Magazine de Janeiro de 1950. Disponível em: http://www.slightly-out-of-focus.com/robert_capa_matisse.html. Acessado em: 12 set. 2012.
- Figura 27 **Matisse pintando À distância. Fotografia: Robert Capa. 1950.** Disponível em: <http://anthonylukephotography.blogspot.com.br>. Acessado em: 27 de ago. 2012.
- Figura 28 **Dalí Atômico. Fotografia: Philippe Halsman. 1948.** Disponível em: <http://philippehalsman.com>. Acessado em: 12 mar. 2012.
- Figura 29 **O bigode de Dalí. Fotografia: Phillippe Hausman. 1954.** Disponível em: <http://philippehalsman.com/?image=dali>. Acessado em: 14 de abr. 2012.
- Figura 30 **Edward Steichen e Audrey Hepburn. Fotografia: Phillippe Halsman. (Jumpology). 1955.** Disponível em: <http://philippehalsman.com/?image=jumps>. Acessado em: 14 mar. 2012.
- Figura 31 **Salvador Dalí (Jumpology). Fotografia: Phillippe Halsman, 1955.** Disponível em: <http://philippehalsman.com/?image=jumps>. Acessado em: 22 ago. 2012.
- Figura 32 **Marc Chagall em paris. Fotografia: Richard Avedon, 1958.** Disponível em: <http://www.richardavedon.com/#s=1&mi=2&pt=1&pi=10000&p=0&a=0&at=0>. Acessado em: 03 mar. 2012.
- Figura 33 **Jackson Pollock. Fotografia: Hans Namuth. 1950.** Disponível em: <http://www.npg.si.edu/exh/namuth/index5.htm>. Acessado em: 14 fev. 2012.

- Figura 34 **Jackson Pollock. Fotografia: Hans Namuth. 1950.** Disponível em: <http://www.npg.si.edu/exh/namuth/index5.htm>. Acessado em: 12 fev. 2012.
- Figura 35 **Magritte diante de seu cavalete.** Fotografia: Duanne Michals. 1964. Disponível em: <http://www.cmoa.org>. Acessado em: 3 mai. 2012.
- Figura 36 **René Magritte. A condição Humana. Óleo sobre tela. 1933.** Disponível: <http://arthistory.about.com>. Acessado em: 4 mai. 2012.
- Figura 37 **René Magritte com seu chapéu coco (Multipla Exposição). 1965. Fotografia: Duane Michals.** Disponível em: <http://bremser.tumblr.com>. Acessado em: 3 mai. 2012.
- Figura 38 **René Magritte. A obra prima. 1955.** Fonte: <http://themeagremenagerie.blogspot.com.br>. Acessado em: 3 mai. 2012.
- Figura 39 **Fotografias das páginas do livro: A Visit with Magritte.** Fotografias: Duane Michals. 1ª Edição. 1981.
- Figura 40 **Salvador Dalí com sua jaguatirica Babou. Fotógrafo: Não identificado. Data: desconhecida.** Disponível em: <http://matouenpeluche.typepad.com/matouenpeluche/2012/07/salvador-dali-and-babou.html>. Acessado em: 25 dez. 2012.
- Figura 41 **Dalí saindo do metro com seu tamanduá. Fotografia: Patrice Habans, Paris Match. 1969.** Disponível em: <http://www.imdb.com/name/nm0969272/>. Acessado em: 5 jul. 2011.
- Figura 42 **Frida kahlo. Fotografia: Nickolas Muray. 1939.** Disponível em: <http://nickolas-muray.com/frida-kahlo>. Acessado em: 18 out. 2012.
- Figura 43 **Frida Kahlo. Sou um pobre cervo. 1946.** Disponível em: <http://www.fridakahlo.com/>. Acessado em: 9 jan 2013.
- Figura 44 **Frida Kahlo com Granizo. Fotografia: Nickolas Muray. 1939.** Disponível em: <http://nickolasmuray.com/frida-kahlo>. Acessado em: 20 ago. 2012.
- Figura 45 **Frida kahlo com seu macaco de estimação. Fotografia: autor não identificado. 1944.** Disponível em: http://www.anothermag.com/current/view/1467/Frida_Kahlos_Monkeys_Dogs_Birds. Acessado em: 14/10/2012.

- Figura 46 **Frida Kahlo. Autorretrato com macaco e gato. 1940.** Disponível em: <http://fineartamerica.com/featured/frida-kahlo-self-portrait-with-thorn-necklace-and-hummingbird-pg-reproductions.html>. Acessado em: 5 jan. 2013.
- Figura 47 **Frida Kahlo com seu macaco de estimação. Fotografia: Fritz Henle, 1943.** Disponível em: <http://www.fritzhenle.com/Frida/slideshow1.htm>. Acessado em: 14 out. 2012.
- Figura 48 **Frida Kahlo. Autorretrato com macaco. 1938.** Disponível em: http://www.artchive.com/artchive/K/kahlo/kahlo_selfmonkey.jpg.html. Acessado em: 03 jan. 2013.
- Figura 49 **Frida kahlo e seus cães. Fotografia: Lola Alvarez Bravo. 1944.** Disponível em: <http://www.aperture.org/shop/books/lola-alvarez-bravo#.URxbtx2zfK0>. Acessado em: 23 nov. 2012.
- Figura 50 **Frida kahlo deitada com seu cão. Fotografo: desconhecido. Data desconhecida.** Disponível em: http://www.anothermag.com/current/view/1467/Frida_Kahlos_Monkeys_Dogs__Birds. Acessado em: 28 dez. 2012.
- Figura 51 **Ensaio fotográfico narrativo com o escritor e desenhista Lourenço Mutarelli. Fotografia: Nina Rahe.** Fonte: Revista Bravo. Seção Retrato de Artista. Edição de Abril de 2011.
- Figura 52 **Capa do livro FARTHING, Stephen. 501 Grandes Artistas. São Paulo: Arqueiro, 2010. Fotografia: Autor desconhecido.** Fonte: (FARTHING, 2010).
- Figura 53 **Máquina de impressão por caracteres e edição do jornal Correio de Outubro de 1979.** Imagens em preto e branco de baixa qualidade e alto contraste.
- Figura 54 **Comparação entre uma edição da Folha de São Paulo de Abril de 1995 e uma edição do Jornal Correio de Novembro de 1995.**
- Figura 55 **Comparação entre uma edição do Caderno Ilustrada do Jornal Folha de São Paulo Em 10 de maio de 2001 e Uma página do caderno Revista do Jornal Correio de 8 DE Maio de 2002.**
- Figura 56 **Neusa Barbosa. Fotografia: Jhonny.** Fonte: Jornal Correio, edição de 31 out. 1979, p. 7.
- Figura 57 **Mary Di Iorio. Fotografia: Sem autoria.** Fonte: Jornal Correio. Edição de 24 jun. 1979, p. 7.

- Figura 58 **Hélio Siqueira. Fotografia: Autor desconhecido (imagem de arquivo).** Fonte: Jornal Correio. Caderno Revista. Edição de 23 Nov. 1994. p.18.
- Figura 59 **Assis Guimarães. Fotografia: Eugênio Pacelli.** Fonte: Olha a arte, fresquinha a preço de ocasião. Jornal Correio. Caderno Revista. Edição de 14 Dez. 1993. p.13.
- Figura 60 **Assis Guimarães. Fotografia: sem autoria (arquivo jornal correio).** Fonte: Assis expõe hoje. Jornal Correio. Caderno de variedade. Edição de 6 abr. 1994. p. 16.
- Figura 61 **Assis Guimarães. Fotografia: Beto Oliveira.** Fonte: Pintar é a religião de Assis. Jornal Correio. Caderno Revista. Edição de 7 abr. 1994. p. 17.
- Figura 62 **Assis Guimarães. Fotografia: Beto Oliveira.** Fonte: Assis expõe na cidade. Jornal Correio. Página Social. Edição de 15 abr. 1994.p. 15.
- Figura 63 **Assis Guimarães. Fotografia: Roberto Chacur.** Fonte: Assis mostra em pinturas caminho para Araguari. Jornal Correio. Caderno Variedades. Edição de 7 ago. 1994. p. 22.
- Figura 64 **Assis Guimarães. Fotografia: Roberto Chacur.** Fonte: O olhar enigmático de Assis Guimarães que comemorou mais um aniversário. Jornal Correio. Caderno Revista. Edição de 3 jan. 2002. p. D2.
- Figura 65 **Assis Guimarães. Fotografia: Autoria desconhecida (imagem de arquivo).** Fonte: O artista plástico Assis Guimarães e seu fiel companheiro Zig. Fotografia: Autoria desconhecida. (Imagem de arquivo). Jornal Correio. Caderno Variedades. Edição de sexta-feira. 13 nov. 1994. p.20.
- Figura 66 **Hélio de Lima e Daniela Galvão Lima. Fotografia: Autor desconhecido (imagem de arquivo).** Fonte: Arte. Jornal Correio. Caderno Social. Edição de 3 set, 1993, p. 14.
- Figura 67 **Figura B – Hélio de Lima e Daniela Galvão Lima. Fotografia: Roberto Chacur.** Fonte: Belo Horizonte confere a parceria Daniela e Hélio. Jornal Correio. Caderno Revista. Edição de 10 de Jun. 1993, p. 13.
- Figura 68 **Hélio de Lima (canto inferior esquerdo) e outros artistas. Fotografia: Sem autoria (arquivo).** Fonte: Olha a arte, fresquinha a preço de ocasião. Jornal Correio. Caderno Revista. Edição de 31 de Dez, 1993, p. 13.
- Figura 69 **Hélio de Lima e Daniela Galvão Lima. Fotografia de Beto Oliveira. Fonte: Daniela e Hélio mostram sua arte sem nome.** Jornal Correio. Caderno Revista. Edição de 11 Set. 1994.

- Figura 70 **Alexandre França. Fotografia: Autoria desconhecida (reprodução).** Fonte: Alexandre expõe pinturas. Jornal Correio. Caderno de Variedades. Edição de Abril de 1993, p. 16.
- Figura 71 **Alexandre França (canto inferior esquerdo). Fotografia: Autoria desconhecida.** Fonte: Flagra! Arquivo Jornal Correio. Caderno Social. Edição de 8 dez, 1993. P. 7.
- Figura 72 **Alexandre França (no centro parte inferior) entre vários artistas. Fotografia: Autoria desconhecida (arquivo).** Fonte: Olha a arte, fresquinha a preço de ocasião. Jornal Correio. Caderno Revista. Edição de 31 de Dezembro de 1993, p.13.
- Figura 73 **Alexandre França. Fotografia: Beto Oliveira.** Fonte: Alexandre pinta vida de laranja. Jornal Correio. Caderno Revista. Edição 12 dez, 1994. p. 15.
- Figura 74 **Alexandre França. Fotografia: Dorival Dias.** Fonte: Artistas Reclamam de falta de apoio. Jornal Correio. Imagem de capa. Edição de 8 de Mai, 2002, p. 1.
- Figura 75 **Alexandre França. Fotografia: Dorival Dias.** Fonte: Artistas reclamam de falta de apoio. Jornal Correio. Imagem da capa. Edição de 8 de Maio de 2002, p. 1.
- Figura 76 **Alexandre França. Fotografia: Dorival Dias.** Fonte: Caderno Social (C2). Edição de 22 de Maio de 2002, p. 7.
- Figura 77 **Alexandre França. Fotografia: Autoria desconhecida (reprodução).** Fonte: Imagens e palavras nas peças de Alexandre França. Caderno Revista. Edição de 11 de Junho de 2002, p. 15.
- Figura 78 **Alexandre França. Fotografia: Dorival Dias.** Fonte: Cor laranja inspira as peças de Alexandre França. Caderno de Variedades. Edição de 20 de Setembro de 2002, p. 7.
- Figura 79 **Alexandre França. Fotografia: Autor desconhecido.** Fonte: Caderno de Variedades. Edição de 20 de Setembro de 1993, p. 7.
- Figura 80 **Lucimar Bello. Fotografia: Desconhecido (divulgação).** Fonte: Lucimar Bello mostra arte “usável” na casa das ideias. Jornal Correio. Caderno de Variedade. Edição de 7 de Agosto de 1993, p. 7.
- Figura 81 **Lucimar Bello. Fotografia: Beto Oliveira.** Jornal Correio. Página Social. Edição de 17 de Maio de 1993, p. 13.

- Figura 82 **Lucimar Bello. Fotografia: Sem autoria (Imagem de arquivo).** Fonte: A professora Lucimar Belo propõe trabalho. Jornal Correio. Caderno Revista. Edição de 1 de Nov. 1993, p. 13.
- Figura 83 **Lucimar Bello. Fotografia: Valter de Paula.** Fonte: Catarse de Lucimar joga desenho no chão. Jornal Correio. Caderno Revista. Edição de 24 de mar. 1993, p. 15.
- Figura 84 **Lucimar Bello. Fotografia: Valter de Paula.** Fonte: Expo de anti desenho tem sucata e luz de neon. Jornal Correio. Caderno Revista. Edição de 24 de mar. 1993. p. 15.
- Figura 85 **Lucimar Bello. Fotografia: Sem autoria (imagem de arquivo).** Fonte: Expo de Lucimar. Jornal Correio. Página Social. Edição de 17 de mar de 1993, p. 13.
- Figura 86 **Lucimar Bello. Fotografia: Beto Oliveira.** Fonte: Manhã desenhantes mostra força do traço. Jornal Correio. Caderno Revista. Edição de 21 de ago. 1994, p. 13.
- Figura 87 **Lucimar Bello. Fotografia: Beto Oliveira.** Fonte: Manhã desenhantes mostra força do traço. Jornal Correio. Caderno Revista. Edição de 21 de ago. 1994, p. 13.
- Figura 88 **Jackson Pollock estampando matéria da revista Life Magazine. Fotografia: Arnold Newman. 1949.** Disponível em: <http://ikono.org/2012/01/happy-100th-birthday-paul-pollock/>. Acessado em: 13 mar. 2012.
- Figura 89 **Vladimir Machado “Um Artista redescobre Pompéia em pinturas”. Fotografia: (Imagem de arquivo)** Jornal Correio. Edição de terça-feira. 13 nov. 1994. p.20
- Figura 90 **Assis Guimarães. “O artista plástico Assis Guimarães e seu fiel companheiro Zig”. Fotografia: Autoria desconhecida. (Imagem de arquivo)** Jornal Correio. Edição de sexta-feira. 13 nov. 1994. p.20
- Figura 91 **Darli de Oliveira. “Darli faz ponte entre o novo e o primitivo”. Fotógrafo: Dóris Dias.** Caderno Revista. Edição de quinta-feira, 22 set. 1994. p.19.
- Figura 92 **Pablo Picasso. Fotografia: David Douglas Duncan. 1957.** Disponível em: <http://panteao-gama.blogspot.com>. Acessado em: 30 mai. 2011.
- Figura 93 **Andy Warhol e seu cão. Fotografia: Jack Mitchell. 1973.** Disponível em: <http://www.jackmitchellphotographer.com.br>. Acessado em 3 jun. 2011.

- Figura 94 **Salvador Dalí. Fotografia: Roger Higgins, 1968.** Disponível em: www.drregional.org. Acessado em: 10 mai. 2011.
- Figura 95 **O cão Lump pintado em um prato por Picasso. Fotografia: autoria desconhecida. 1957.** Disponível em: http://www.bbc.co.uk/portuguese/especial/88_fridakahlo/page2.shtml. Acessado em: 2 ago. 2011
- Figura 96 **Pablo Picasso e seu cão Lump com um coelho de papelão. 1957. Fotografia: David Duncan.** Disponível em: www.hrc.utexas.edu. Acessado em: 23 mar. 2011.
- Figura 97 **O mundo privado de Picasso: Picasso e Lump tomando café. 1957. Fotografia: David Duncan.** Disponível em: www.hrc.utexas.edu. Acessado em: 23 mar. 2011.
- Figura 98 **Picasso e Lump passeando. 1957. Fotografia: David Duncan.** Disponível em: www.hrc.utexas.edu. Acessado em: 23 mar. 2011.
- Figura 99 **Andy Warhol e seu dachshund Archie. Fotografia: autor desconhecido. Data desconhecida.** Disponível em: <http://peterheyens.be/Loeki/Famous%20Dachshunds%20Owners!/FamousDachshundsOwners.html>. Acessado em: 3 out. 2012.
- Figura 100 **David Hockney e seus dachshunds. Fotografia: Autor desconhecido.** Disponível em: <http://daizylovesdoxies.tumblr.com/post/5535670408/david-hockney-with-so-many-doxies>. Acessado em: 25 out. 2012.
- Figura 101 **Lynda Benglis com seu dachshund. Fotografia: Bryan Derballa. 2011.** Disponível em: <http://www.ft.com/intl/cms/s/2/57fa0484-4d13-11e1-8741-00144feabdc0.html>. Acessado em: 12 nov. 2012.

P.	SUMÁRIO
19	Introdução.
26	Capítulo 1 – Reflexões gerais sobre retratos de artista.
33	1.1 Relações entre retrato e imagem social: Breve percurso histórico pela imagem do artista.
39	1.2 A imagem do artista como afirmação pessoal e profissional.
46	Capítulo 2 – Retrato fotográfico: Prestígio e fascínio por meio de imagens.
55	2.1 O Retrato fotográfico de artistas na mídia impressa.
66	2.2 Não perturbem! Artista trabalhando: O caso Namuth e Pollock.
68	2.3 Os retratos “não documentais” de Duane Michals.
71	2.4 A imagem do artista exótico e selvagem: O caso de Salvador Dalí e Frida Kahlo.
79	2.5 A imagem do artista na imprensa Brasileira.
83	Capítulo 3 – A imagem do artista no jornal Correio.
85	3.1 O jornal na virada do séc. XX para XXI e o novo - O novo jornalismo.
86	3.1.1 A segmentação da notícia.
87	3.1.2 Aspectos técnicos: A indústria gráfica e as novas tecnologias.
88	3.1.3 O jornal Correio em relação aos grandes jornais brasileiros.
92	3.2 Os retratos de artistas no Jornal Correio e no Caderno Revista.
98	3.3 Os retratos de artistas no Jornal Correio sob o olhar de diferentes fotógrafos.
99	3.3.1 as imagens de assis guimarães.
105	3.3.2 As imagens de Hélio de Lima.
109	3.3.3 As imagens de Alexandre França.
115	3.3.4 As imagens de Lucimar Bello.
119	3.4 Algumas considerações sobre modelos de retratos de artistas visuais e fotografias do jornal correio.
122	3.4.1 O artista e seu pet.
132	Considerações Finais.
136	Referências Gerais.
142	Apêndice.

INTRODUÇÃO

A imagem do artista visual pode ser tão importante quanto o conjunto das imagens de sua produção artística. O retrato dos próprios artistas pode ser um meio significativo para que estes galguem melhores posições no campo sociocultural. No processo de representação dos artistas, aspectos visuais, técnicos e estéticos se articulam com práticas sociais, discursos e aspirações profissionais.

Nos estudos sobre o sistema social das artes, as considerações sobre a imagem dos artistas geralmente se ancoram apenas em referências textuais ou verbais advindas de textos críticos, jornalísticos ou entrevistas sobre a profissão do artista. Desta forma, subestimam a importância das imagens enquanto representações que também constroem conceitos acerca desta profissão.

O sociólogo Sergio Miceli (1996), ao empreender um estudo sobre a produção de retratos do pintor Cândido Portinari, demonstra como o campo de cultura e das artes não está isolado de questões sociais mais amplas, constituindo também um campo de batalha na disputa por poder. Para o autor, há uma negociação entre aqueles que representam e aqueles que são representados, agenciando vários aspectos da experiência social dos envolvidos.

O autorretrato pictórico dos artistas demonstra a forma como a representação visual e as aspirações profissionais destes podem estar em comunhão. Ao longo do processo de reconhecimento e emancipação social, alguns artistas utilizaram o retrato como forma de se colocar em lugares mais elevados entre os indivíduos dignos de nota em determinadas culturas. Ou seja, o retrato do artista pode retratar também anseios pessoais e sociais passíveis de serem interpretados.

Os artistas, ao mesmo tempo em que produzem imagens valorizadas por seus potenciais estéticos, acumulam valor à sua própria imagem, tornando-se também objeto de fascínio do público. Com o advento da fotografia e seu incontestável poder de inserção social, o retrato dos artistas passou a ser um meio ainda mais evidente de demarcar posições e se impor socialmente.

O momento que marca a passagem de uma prática retratística pictórica para uma essencialmente fotográfica assiste ao surgimento de novas questões sobre o uso social das imagens. Uma destas questões seria a própria migração dos pintores para uma nova modalidade profissional, a de fotógrafo. Neste trânsito, o importante papel de destacar socialmente os indivíduos por meio da imagem passa a ser feito por um processo “aparentemente” mecânico, objetivo e barato – o que permite que muitos possam ser representados.

Outro fator significativo é o próprio poder de inserção social da fotografia, pois a possibilidade de reprodução acaba inserindo estes retratos em um circuito de exposição muito mais amplo.

Ao ser incorporado pelos meios de comunicação de massa, o retrato dos artistas na cultura contemporânea serve como um possível canal de legitimação para artistas consagrados e um importante cartão de visitas para artistas aspirantes. De maneira que ser reconhecido socialmente como artista invariavelmente significa ter uma imagem que demonstre sua singularidade para seus públicos. Como destaca Anne Cauquelin: “A realidade da arte contemporânea se constrói fora das qualidades próprias das obras, na imagem que ela suscita dentro dos circuitos de comunicação.” (2005, p. 81).

A partir do século XX, na visão de Jean Baudrillard (2007), haveria a formação de uma sociedade de consumo cada vez mais carregada de consumidores e ofertas. Assim, destacar-se seria fundamental como forma de sobreviver diante da vasta oferta de produtos.

O crescimento do mercado cultural, o desenvolvimento dos meios de comunicação e a formação de uma cultura cada vez mais mediada pela imagem reforçam um panorama que começou a se formar ainda no século XIX com o surgimento da fotografia. De maneira que, na atualidade, ser artista e não ter um retrato pode ser o mesmo que não existir do ponto de vista social. No caso dos artistas, esta imagem deve ser vista no cinema, na televisão ou na mídia impressa para, de maneira determinante, se distinguir dos seus pares.

Neste contexto de predomínio do visual, ser reconhecido como um indivíduo de personalidade “genial” ou “genioso” pode agregar valor às produções artísticas. Na construção social de uma imagem mediada pela fotografia, muitas pessoas esperam ver nas imagens não as feições dos artistas, mas determinadas ideias do que seja um artista.

Para além destas noções críticas sobre as imagens em uma “sociedade de consumo” como destacado por Baudrillard (2007) ou “sociedade do espetáculo” como destacado por Guy Debord (1997), haveria uma possibilidade de entender as imagens dos artistas dentro de uma perspectiva mais heterogênea ligada aos estudos da cultura visual.

Segundo Mitchell (1995), no campo da cultura visual as imagens poderiam ser destacadas como elementos fundamentais de dominação, atração, fricção e identificação no interior da cultura. Tal abordagem, definida dentro do que o autor deno-

mina “virada imagética”, permite analisar as diferentes experiências visuais que são uma consequência das práticas de ver e mostrar dentro de uma determinada cultura.

Mesmo com todo este panorama especial, a representação dos artistas ainda é um objeto negligenciado nas reflexões das artes visuais. Ainda menos estudadas são as formas como os artistas são representados visualmente por outros membros do sistema das artes, especialmente os fotógrafos da mídia impressa, que durante muito tempo foram protagonistas no processo de criação da imagem social dos artistas.

Assim, parte desta investigação se concentrou em destacar de que forma os fotógrafos da mídia impressa olham para os artistas. Entendendo o ato de olhar dentro de uma perspectiva conceitual destacada por Peter Burke (2004, p. 156) como:

(...) o conceito do “olhar” (gaze) é um termo novo, foi tomado emprestado do psicanalista francês Jacques Lacan (1901-1918), para o que teria sido descrito anteriormente como “ponto de vista”. Seja quando pensamos sobre as intenções dos artistas ou sobre as maneiras pelas quais diferentes grupos de espectadores olhavam para os trabalhos desses artistas, é interessante refletir em termos do olhar ocidental, por exemplo, o olhar científico, o olhar colonial, o olhar do turista, ou olhar masculino. O olhar frequentemente expressa atitudes sobre as quais o espectador pode não estar consciente, sejam elas de medos, ódios ou desejos projetados no outro.

As imagens de artistas apresentadas na mídia impressa seriam criadas por meio de um olhar bem específico que tem como propósito informar e comunicar por meio de imagens. Mas será que a representação dos artistas visuais é criada de forma tão objetiva e destituída de intencionalidades como pode parecer à primeira vista?

Todo representação é criada por meio de filtros culturais bem característicos e por isso também são impregnadas de ideais e valores que podem inclusive criar estereótipos. Segundo Burke (2004, p. 55), o estereótipo age como um “filtro” na relação com o “outro”, com o estranho ou desconhecido. O filtro do estereótipo, dos clichês ou pré-concepções seriam formas de relacionamento com o diferente, elegendo as informações e características deste “outro” que serão aceitas e instituídas no processo de reconhecimento e representação.

Partindo destas premissas, propus analisar de que maneira tais questões poderiam ser percebidas no contexto sociocultural da cidade de Uberlândia, cidade que tem entre um de seus principais canais de comunicação o jornalismo impresso, cujo veículo de maior expressão é o Jornal Correio¹. Diariamente, desde 1993 circula

1 Fundado em 1938 pelo produtor rural Osório José Junqueira e adquirido em 1986 pelo

juntamente com o periódico um suplemento especializado em cultura, o caderno Revista.

Em meu caso, elegi como fonte de pesquisa os retratos dos artistas visuais representados no jornal Correio, escolhendo como ancoradouro o ano de 1993, quando surge o caderno Revista. Entretanto, não nos furtamos de retomar e analisar retratos de períodos anteriores ou posteriores, visto que a pesquisa não tinha como foco analisar um período específico, mas uma determinada concepção de artistas divulgada por meio das imagens.

Algumas questões fundamentais que motivaram este trabalho podem ser destacadas:

De que forma a fotografia dos jornais locais colabora na construção de uma imagem social dos artistas de Uberlândia?

De que maneira tais fotografias de artistas visuais locais reproduzem estereótipos relacionados aos “gênios da arte”?

O que podemos interpretar nestas imagens?

A construção destas imagens dialoga com alguma tradição? Advinda da historiografia da arte ou do jornalismo?

De que forma tais retratos poderiam servir para a construção de uma história da arte e dos artistas na cidade?

Para a grande maioria das pessoas, o contato com o mundo da “Arte” na cidade de Uberlândia ainda parece distante e misterioso. Contudo, a existência de um caderno de cultura e artes no jornal não é um fato fortuito, pois a existência de tal caderno se deve em grande medida pela existência de um público interessado em consumir cultura.

Em um período de quase dezoito anos, as imagens do suplemento *Revista* foram progressivamente ganhando qualidade graças ao desenvolvimento das técnicas fotográficas e de impressão. Durante todo este tempo, o número de artistas representados aumentou progressivamente, publicando desde artistas iniciantes, quase

grupo Algar Mídia, empresa que o mantém até os dias atuais. Em 1993 depois de uma série de inovações gráficas o jornal passa a contar com um caderno especializado em temas ligados ao cotidiano, às artes e à cultura, intitulado Revista. Idealizado por Gleides Pamplona e Maurício Ricardo, o caderno apresenta diariamente a programação cultural e artística da cidade, destacando temas sobre literatura, artes visuais e cênicas, música, história, entre outros.

todos alunos de Universidade Federal de Uberlândia, até os já consagrados localmente, demonstrando como o jornal tem sua importância no campo das artes visuais na cidade.

Cumprindo o papel de ser o cartão de visitas, ou a porta de entrada dos novos artistas da cidade, o jornal *Correio*, em muitos casos, marca a entrada em cena dos aspirantes ao reconhecimento.

Além dos aspectos destacados acima, cabe ainda ao Jornal *Correio* um importante papel de registro documental do panorama artístico local em determinados momentos da história de Uberlândia. É por meio desta fonte que observamos quem foram e como atuaram os artistas residentes ou que fizeram parte da cena cultural da cidade.

Para analisar as imagens do Jornal *Correio*, considerei a hipótese de que nele a imagem dos artistas era construída de forma bastante homogênea, por vezes simplificada ou desatualizada o que acabava por orientar um juízo pré-determinado do que viria a ser um artista. Também era pressuposto que tais imagens encontrariam certos ecos em uma determinada tradição de representação dos artistas tanto no gênero consagrado do retrato fotográfico como no fotojornalismo.

A abordagem metodológica escolhida se voltou para o estudo sobre representação social dos artistas através de retratos fotográficos de artistas selecionados em pesquisas no centro de documentação do Arquivo Público de Uberlândia, destacando no conjunto de seu acervo edições do jornal *Correio* que apresentavam retratos de artistas, principalmente a partir 1993.

Outro aspecto metodológico considerado foi a análise daquilo que se pode chamar de “imagens de segunda geração”, proposição de Tadeu Chiarelli (1999, p. 100) para designar o emprego ou apropriação de imagens nascidas com as tecnologias em formação desde início do século XX. Neste panorama, o estudo das imagens dos artistas considera também a importância das imagens do cinema, da televisão, da fotografia e das digitais da internet.

Esta escolha se justifica por entender que há mudanças significativas na cultura visual contemporânea. O relacionamento e o acesso atual as imagens são transformações que devem ser consideradas nas pesquisas sobre o visual. A ideia de museu imaginário proposta por André Malraux² para uma história universal da arte forma-

2 Em 1947, André Malraux (1901-1976), criou o conceito de “Museu Imaginário”, considerando que a reprodução de obras de arte através da fotografia impressa seria uma forma privilegiada de dinamizar o contato do grande público com o mundo da arte, promovendo um imaginário individual ou coletivo suscetível de configurar uma primeira forma de museu virtual.

da pelas reproduções (fotográficas) de obras de arte e artistas teria se concretizado na atualidade no banco de dados virtual do cyberspaço³.

Este tipo de fonte ainda encontra resistência como referência de pesquisa principalmente por se compor de um tipo de pesquisa que problematiza a narratividade linear, como sucessão de movimentos, mas que privilegia o conhecimento em rede. É um tipo de fonte que não traz notas de referência, mas se expande em links de conteúdo. Não privilegia a linearidade cronológica, mas a informação em rede⁴.

Com este embasamento, parti para o embate com as imagens impressas do jornal. Em análises iniciais destas percebíamos certa concepção da figura do artista ligada a ideais de juventude, liberdade, talento e ousadia. Estes conceitos nos levaram a investigar a presença de certos elementos mitológicos que persistem na construção da imagem deste profissional. Esta noção foi desenvolvida por Ernest Kris e Otto Kurz (1988), que ao investigarem as raízes das biografias de artistas destacaram alguns elementos característicos que descrevem a vida deles, criando verdadeiros mitos deste profissional. E muitas destas noções seriam justamente as citadas acima: juventude, talento precoce, poder divino, entre outros.

O que observei foi uma indicação de que alguns modelos consagrados na forma de representar os artistas persistem ou se diluem nas imagens do Jornal Correio. Alguns elementos visuais se comportam como citações de representações consagradas de artistas. Estes fatos nos levaram a investigar quais seriam estes modelos ou mesmo estereótipos e o que eles poderiam materializar em algumas destas imagens.

Vistas em conjunto percebemos que as imagens dos artistas no Jornal Correio carregam um perfil muito específico que tenta construir a imagem de profissionais alegres, modernos, sensíveis, livres, porém persistentes no trabalho: conceitos que são reflexo de um ideal de profissão que o jornal procura sustentar.

Para discutir o que foi exposto, nesta dissertação, primeiramente apresentarei um panorama geral sobre o retrato dos artistas visuais em determinados momentos

3 Ciberespaço é um termo idealizado por William Gibson, em 1984, no livro *Neuromancer*, referindo-se a um espaço virtual composto por cada computador e usuário conectados em uma rede mundial.

4 As mídias digitais e as redes sociais têm um grande potencial a partir do ciberespaço em razão de criar novos usos e novas possibilidades para a educação, permitindo a interatividade, a autoria e a cocriação. Um exemplo significativo neste sentido é o projeto ARTSY, site recém-inaugurado na internet e que promete ser uma plataforma livre, onde se pode descobrir, conhecer e colecionar arte, e cuja missão é fazer com que toda a arte do mundo seja de livre acesso a qualquer pessoa com uma conexão à Internet. Neste sentido retomamos a ideia de museu imaginário, desta vez formado em rede. Para mais informações, consultar o site ARTSY, disponível em: <http://artsy.net>.

da história. No primeiro capítulo são analisados alguns momentos chave na história da pintura, que apresentam a importância do retrato do artista para sua profissão.

No segundo capítulo discuto como a fotografia dilui a tradição do retrato pictórico e altera algumas destas representações orientando novas formas e estilos para este tipo específico de retrato. Neste capítulo também são feitas algumas reflexões sobre os aspectos sociais deste tipo de imagem, demonstrando a importância deste tipo de fotografia na construção social do artista.

No terceiro capítulo, apresento o objeto de estudo relativo aos retratos de artistas publicados nas páginas do Jornal Correio da cidade de Uberlândia, a partir do surgimento do encarte caderno de cultura “Revista” nos anos 1990. Neste ponto, é apresentado um panorama geral do objeto de estudo, bem como reflexões específicas realizadas a partir da leitura de conjunto de retratos de quatro artistas da cidade. Ainda no terceiro capítulo, realizo um ensaio reflexivo visando discutir a existência de determinados padrões e estereótipos que se atualizam e se repetem na representação, tanto de artistas consagrados da arte, como dos artistas locais apresentados no Jornal Correio. Nesta altura, o interesse foi observar como determinados padrões e estereótipos são dissolvidos na representação dos artistas atuais.

Por fim, serão tecidas considerações finais a respeito do estudo realizado apontando possíveis desdobramentos e questões para serem desenvolvidas em outros momentos.

Capítulo 1

Reflexões gerais sobre retratos de artista

Nesta pesquisa o termo *imagem do artista* pode adquirir diferentes significados. Estes diferentes sentidos são interdependentes, ou seja, cada um se manifesta no outro, porém serão analisados inicialmente separadamente em suas especificidades.

Em sentido amplo, o termo imagem do artista se refere à concepção socialmente compartilhada do que seja e o que faz um artista visual, destacando a forma como este é aceito, imaginado e construído enquanto indivíduo ou profissional. Esta imagem do artista pode ser construída a partir de elementos simbólicos, ideológicos, econômicos e culturais que definem o estatuto do artista visual tanto no imaginário⁵ quanto no mundo do trabalho.

A imagem do artista neste aspecto amplo seria formada por textos ensaísticos, críticos, jornalísticos, ficcionais e biográficos sobre o artista plástico veiculados na mídia, na literatura e em toda a historiografia da arte. Além disso, este conjunto de elementos que formam a imagem social do artista também é alimentado por outro tipo de imagem que adquire um sentido mais específico, concreto enquanto representação visual ou retratos fotográficos e pictóricos dos próprios artistas visuais.

Este conjunto de representações visuais do artista é o que designo especificamente como imagem do artista nesta pesquisa e que se volta para a forma como este é representado, sobretudo por meio do retrato fotográfico.

A imagem do artista, tanto no sentido geral enquanto imagem social, quanto no sentido visual, constitui fenômenos amplos e complexos que podem ser analisados de forma independente ou a partir de suas inter-relações. Contudo, para demonstrar a forma como as representações visuais dos artistas têm relevância para a formação da imagem social deste, é preciso analisar brevemente o importante papel da representação visual do artista no seu processo de emancipação e valorização ao longo do tempo.

Quando os artistas na antiguidade passaram a inserir sua própria imagem nas obras, ainda como simples artesãos, o fizeram de forma velada, devido a grande resistência por parte de iconoclastas, que enxergavam tal atitude como prova de vaidade destes artistas. Um exemplo paradigmático neste sentido é o caso do escultor grego Fídias, que segundo relatos teria representado a si mesmo no escudo de uma

5 Este conceito de imaginário se apoia nas perspectivas de Gilbert Durand que admitem uma modalidade simbólica universal e que parecem passíveis de diálogo com o mito do artista proposto por Ernest Kris e Otto Kurz. Durand destaca que há duas formas para a consciência representar a realidade, uma seria diretamente onde a própria coisa parece estar presente na percepção ou na sensação, e outra, indireta, quando a coisa não pode se apresentar diretamente à sensibilidade, como no caso da recordação ou da imaginação. Nesse caso, aquilo que estaria ausente é “re-presentado” por meio de imagem. Fonte: DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*, Edições 70, 2000, p. 331.

de suas esculturas. Tal atitude dizem ter sido vista de forma tão negativa que o escultor teria sido condenado ao ostracismo por seus contemporâneos ⁶.

É claro que, neste período, a concepção de arte e artista era outra, como destaca Larry Shiner (2004, p. 164), mas, ainda assim, tais referências fazem parte do constructo da “História da Arte Ocidental” e da formação da imagem do artista a partir do modernismo.

De fato, a audácia de tais artistas - mais que um exercício técnico - representava uma forma de se posicionar frente aos demais grupos sociais: uma atitude de auto-afirmação, que reivindicava um melhor posicionamento e destaque em um mundo que se tornava progressivamente mercantil, individualista e competitivo.

O aumento e consolidação da prática do autorretrato por parte dos artistas seria um dos reflexos das mudanças no estatuto social que eles gozariam depois de muito tempo relegados a posição inferior devido seu trabalho manual. Assim, a imagem do artista por meio de seu retrato seria também reflexo do amplo fenômeno relativo às transformações sociais profundas que o campo da arte desenvolvia ao valorizar os pintores e escultores como indivíduos singulares.

Ao observarmos a representação dos artistas visuais em diferentes momentos históricos é notável a mudança que há entre uma atitude tímida, velada dos primeiros retratos e representações explícitas de triunfo, como artista consagrado pela Corte de seu tempo, caso do pintor Diego de Velázquez na famosa pintura *As Meninas* de 1656 [Figura 1].



Figura 1
Diego de Velázquez. *As meninas*. 1656.

⁶ Para mais detalhes ver: TREVISAN, Armindo. *Como Apreciar a Arte*, 2002, p. 121.

Um dos aspectos significativos deste tipo de imagens seria a intenção dos artistas de se fazerem notar, marcar seu lugar no contexto social em que atuam. De fato, imagens como a de Velásquez se tornaram verdadeiramente o símbolo do lugar especial que o artista havia alcançado. Um fato que maximiza este argumento seria o fato de que, mesmo após a morte de Velásquez, seu autorretrato no quadro *As Meninas* recebeu retoques que acrescentaram a insígnia de cavaleiro da ordem de Santiago, símbolo máximo da distinção na corte, pintada no peito do artista.

Segundo as análises de Ernest Kris e Otto Kurz (1998, p.34), apesar do estatuto pouco privilegiado dos artistas na antiguidade, a figura do artista sempre despertou fascínio no público, e este interesse se manifestava na criação de anedotas, ou relatos especiais sobre a vida dos artistas.

Buscando as raízes das histórias de vida de alguns artistas, Kris e Kurz (1998, p. 35) analisaram diversas biografias de artistas destacando a forma como configuraram verdadeiras mitologias heroicas sobre sua figura. Nos relatos biográficos, desde muito cedo os artistas mostravam uma aptidão extraordinária para a imitação da realidade, o que se presumia ser fruto de um poder divino.

A ideia do que seja um artista seria construída não só pela sua produção artística, mas por sua trajetória de vida, fase de formação e, em alguns casos, inclusive, por seus dilemas pessoais. Todos estes elementos ao serem apresentados por meio de relatos verbais ou escritos, formam uma mitologia que alimenta também os textos críticos e biografias de artistas. Por mais que haja grande resistência a esta ideia é difícil negar a interferência das biografias nos relatos da história da arte.

Jaqueline Lichtenstein (2004, p. 20) ao discorrer sobre o surgimento da história da pintura destaca que esta apresenta dois aspectos significativos em sua composição: de um lado descreve e narra fatos relativos à vida dos pintores e às circunstâncias de criação de suas obras; por outro lado tais narrativas invariavelmente incorporam uma base mítica, um *topos*⁷, um lugar comum que serve igualmente como fonte de proposições e argumento sobre a ideia dos artistas. Esta rede de *topoi* estaria então constantemente sendo repetida, reinterpretada.

Há, portanto, uma espécie de anterioridade do relato mítico em relação à história real, factual, da criação de uma obra, uma anterioridade ideativa do topos que estimula, faz nascer e alimenta uma vocação, enquanto o artista apenas utiliza as categorias míticas que lhe preexistem.

⁷ *Topos* (plural, *topoi*) é um termo emprestado do grego, surge do latim *locus communis* ou lugar comum. Fundamentalmente é um esquema discursivo característico de um tipo de argumento. A época contemporânea juntou novas acepções a esses sentidos de base, mas empregamos para destacar o que seriam alguns lugares comuns que as pessoas utilizam como ponto de referência no processo de argumentação (Charaudeau, 2004:474).

Um dos argumentos defendidos aqui é que o retrato do artista incorpora parte desta mitologia, alimentando e atualizando alguns destes elementos na criação de imagens de artistas. Além disso, estes elementos serviriam para conceder ainda hoje destaque e um lugar ao sol para estes indivíduos no mundo do trabalho em determinados contextos culturais.

A partir da inserção de sua própria imagem nas obras a imagem social dos artistas incorporaria também aspectos visuais do mesmo, como suas feições, trejeitos, deformidades, dentre outras características, até a imagem do ateliê como local especial, onde o artista materializa suas produções. Contudo, mais importante que o aspecto aparente, a compreensão destas imagens requer pensar os aspectos invisíveis que ali se pretendem materializar, tais como a magia e a mística dos artistas como indivíduos especiais.

Como destaca Simone Rocha de Abreu (2011, p. 2800):

Através do autorretrato o artista se apresenta, se exterioriza, ele se diz presente no seu mundo, que pode ou não, dependendo de sua poética, coincidir ou ter relação com o mundo real e concreto. O artista materializa a sua identidade no autorretrato, revela o que imagina ser, o que deseja e pretende ser. Portanto, a autorrepresentação envolve tomar decisões sobre como quer ser visto.

Alguns exemplos desta inter-relação entre aspectos visíveis e invisíveis, como da mitologia do artista materializado em retratos, podem ser pensados a partir de alguns exemplos de pintores consagrados da história da arte como o holandês Rembrandt van Rijn [Figura 2] e [Figura 3].

Autor de uma centena de autorretratos, as imagens deste artista são consideradas uma biografia visual do pintor em que este se apresenta em diferentes momentos da vida. As imagens deste pintor serviriam assim como um instrumento para interpretar a si mesmo, visualmente formando uma verdadeira biografia visual crítica. Uma análise formal de seus retratos aponta como ele se retratava por vezes sob a penumbra ou mesmo na sombra, buscando assim criar uma imagem misteriosa, quase mística para si, o que acabava também reafirmando seu estilo através de seu autorretrato.

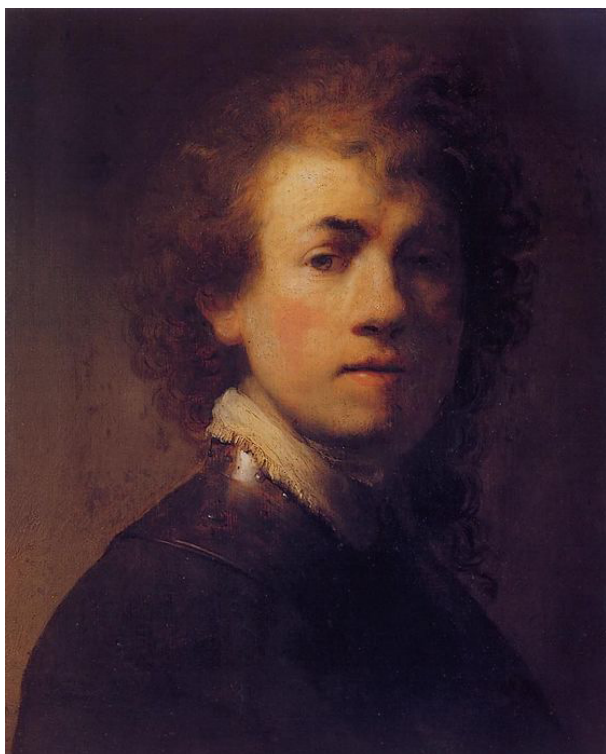


Figura 2 - Rembrandt Harmenszoon Van Rijn.
Autorretrato aos 23 anos.



Figura 3 – Rembrandt Harmenszoon Van Rijn.
Autorretrato aos 54 anos. 1660.

Neste tipo de leitura, a imagem do artista incorporaria então uma mitologia do artista genial e incompreendido, característico de relatos advindos da própria história da arte. A análise dos retratos de Rembrandt permitiria também pensar na forma como o retrato de artista pode ser empregado como elemento autocrítico que busca expor uma distinção, ou como forma de expressar as angústias e melancolias na figura do pintor outsiders.

A imagem, ao criar vínculos com o mito do artista, pode inclusive incorporar também os dilemas pessoais do artista. Se lembrarmos, por exemplo, de um pintor como Van Gogh e os episódios que marcam sua vida, é inevitável não trazer à tona a figura expressiva com parte da orelha amputada. A veracidade do fato pouco importa, mas não se podem excluir tais aspectos da imagem do artista como no exemplo abaixo de um de seus famosos quadros autorretrato com Orelha Enfaixada de 1888, em que o artista surge então com o famoso ferimento [Figura 4].

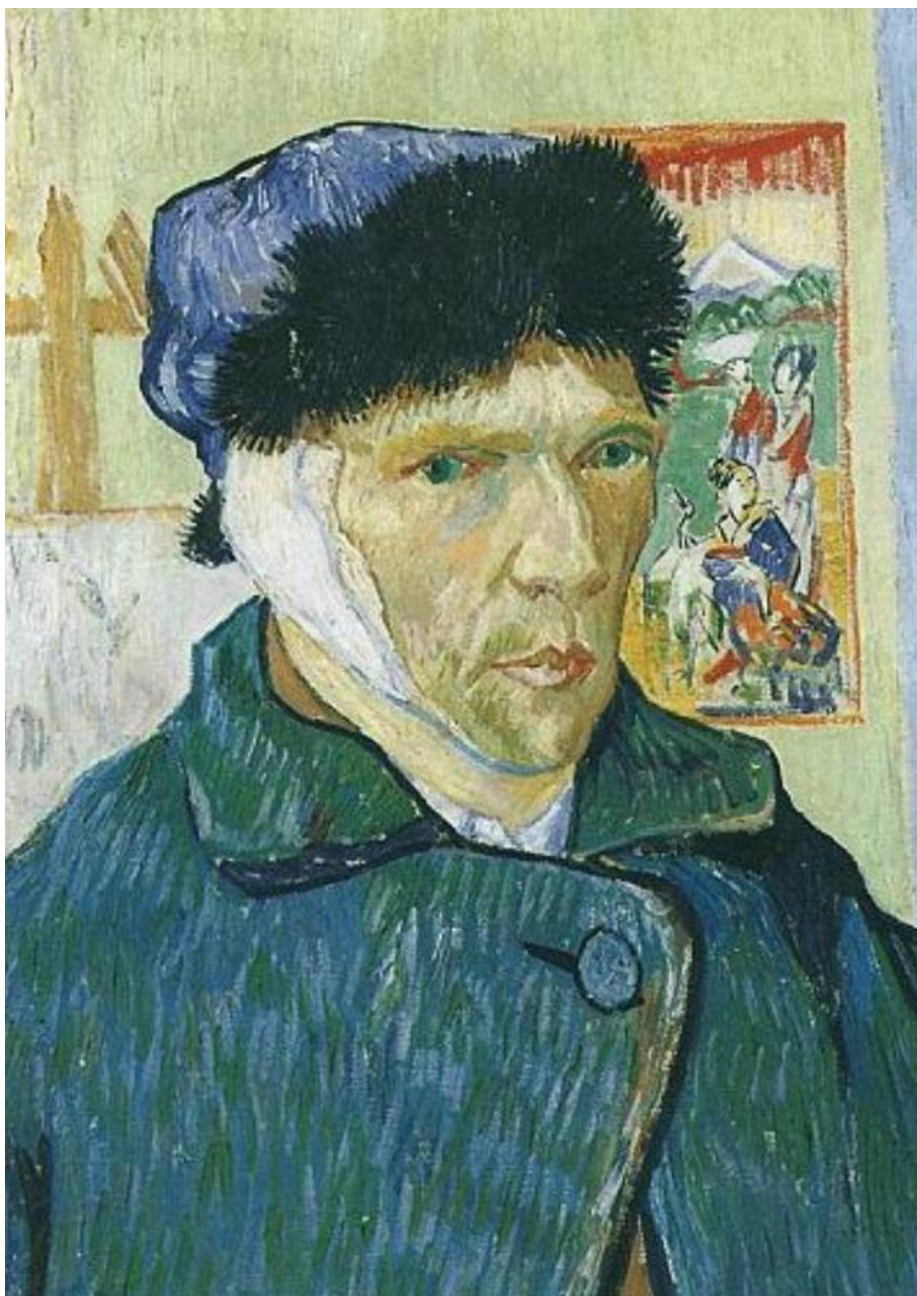


Figura 4 - Vincent Van Gogh. Autorretrato com orelha enfaixada. 1889.

Ao falar de Van Gogh, o especialista poderá destacar os aspectos estéticos, artísticos e formais de sua produção bem como algumas imagens secundárias que permeiam o senso-comum e cujos retratos dos artistas também ajudam a construir⁸. Alguns destes aspectos secundários são igualmente importantes na criação do mito do artista.

⁸ O mundo da música Pop confere alguns exemplos significativos neste sentido. *La Oreja de VanGogh* ou *As orelhas de Van Goh* é o sugestivo nome de uma banda *pop* espanhola inspirada justamente no famigerado ferimento do artista. Além disso, é conhecida a música *Vincent* de Don McLean, baseada na vida do artista e sua famosa pintura *A noite estrelada* de 1889.

No caso de Van Gogh, os próprios elementos visuais de sua produção podem criar um conjunto simbólico sobre o artista e sua vida. É difícil não relacionar alguns quadros do pintor com sua biografia, como sua intimidade, sua rotina, como na pintura que representa o quarto do artista em Arles.

Para pensar a relação entre as biografias e os mitos dos artistas e sua representação visual é preciso retomar algumas das noções de Kris e Kurz (1998, p. 17-18) sobre o que seria este mito. Para os autores, a partir do momento em que o artista, ainda um artesão, começa a assinar suas obras, o interesse do público por este indivíduo irá se manifestar. Neste percurso, a história sobre o indivíduo e seu talento descreve uma trajetória mítica que coloca estes profissionais em uma verdadeira comunidade de gênios⁹, com características e trajetórias de vida que os diferenciam dos demais membros da sociedade.

Neste ponto, é significativa a forma como o artista assume uma posição privilegiada em relação aos demais membros da sociedade. A concepção heroica do artista determina alguns padrões que podem ser percebidos em diversas biografias. Tais modelos narrativos se repetem conduzindo a criação de estereótipos que designam a carreira e o destino “fascinantes” dos artistas talentosos.

1.1 Relações entre retrato e imagem social:

Breve percurso histórico pela imagem do artista

As concepções sobre a figura do artista passaram por um longo processo de transformação no sentido de se emanciparem de uma imagem ligada ao trabalho manual, portanto menos nobre, e se aproximar de uma imagem mais distinta ligada ao pensamento e à intelectualidade.

De forma geral, o historiador Arnold Hauser (1998, p. 79) destaca que o artista foi excluído dos lugares de maior destaque nas sociedades antigas. Havia uma grande distância que separava o artista, trabalhador manual, dos poetas, que eram mais reconhecidos por atuarem com o cérebro, por meio do pensamento. Por volta dos séculos XII e XIII, com o desenvolvimento das sociedades urbanas economicamente competitivas, aumentou também o espírito individualista também no campo cultural, o que desenvolveu entre outras a ideia de propriedade intelectual.

A disputa por maior destaque e consideração social faz o artista buscar sua distinção diante de outros grupos. Ao mesmo tempo ocorrem progressivas mudan-

⁹ A noção de artista como gênio será abordada em profundidade ao longo do texto.

ças nas próprias concepções estéticas, que relacionam a produção artística a noções como expressividade individual e liberdade criativa. Esta abertura irá permitir o surgimento dos relatos sobre a vida e a personalidade dos artistas como indivíduos portadores de uma genialidade divina, característica e particular.

Posteriormente, os produtores começam a assinar suas obras, deixar suas marcas próprias e depois até a escrever sobre as mesmas. É uma¹⁰ situação dicotômica, pois o artista tem cada vez mais valor, mas ainda sofre preconceito por seu trabalho manual e, mesmo com o conjunto de mudanças paradigmáticas que vinham ocorrendo, ele ainda sofre discriminações dentro dos círculos intelectuais.

Quando parte da cultura das imagens é colocada sob suspensão na Idade Média, durante o levante iconoclasta, novamente o prestígio individual do artista é recriminado, pois grande parte das imagens é cunhada por este profissional. Sendo assim, a inserção de sua imagem dependeu mais uma vez de atitudes isoladas de autoafirmação ou de citações ocasionais sobre a genialidade de algum artista.

A verdadeira valorização e consequente representação visual dos artistas visuais é algo relativamente recente na história da humanidade: localiza-se em algum ponto a partir do Renascimento italiano, fator que se justificaria pela reivindicação dos artistas visuais no período por emancipação intelectual e pelo aumento dos relatos e imagens a seu respeito.

O artista renascentista aspira ao estatuto intelectual que fora designado aos poetas, filósofos e até músicos. Para atingir este lugar, uma das consequências é a distinção entre o artista e o artesão que, mesmo se mantendo ligado ao fazer manual, assina seus trabalhos. Os tratados de arte escritos pelos artistas não discutem mais somente questões técnicas da arte, destacam também o papel e a imagem dos novos artistas na sociedade, uma vez que estes são também uns teóricos.

Progressivamente será requisitado que o (grande) artista incorpore características como nobreza e elegância, atributos condizentes com o estatuto social mais elevado que almeja. A atividade artística adquire então uma feição de nobreza, um caráter sublime, obra de uma inspiração que só poderia ser divina.

O humanismo *neoplatônico* possibilita ao artista genial e a admiração pública outorga um estatuto superior aos criadores artísticos e, inclusive, uma divinização, o epíteto “divino” é empregado por primeira vez referido a artistas nas qualificações que, já na sua época, se davam a Rafael e Miguel Ângelo.¹¹

10 Para ver mais detalhes sobre o processo de emancipação e de formação da imagem do artista ver: HISTÓRIA GERAL DA ARTE – Coleção Del Prado.

11 HISTÓRIA GERAL DA ARTE. Pintura. 1995. p.235.

Ao artista é concedido um poder superior, divino de criação, concepção que dá uma aura mística a esta figura, influenciando também sua representação visual. Nos retratos e autorretratos dos artistas, sua imagem ganha dignidade, fruto das mudanças na forma como a sociedade passa a enxergá-los por volta do século XVI como no caso do autorretrato de Albrecht Dürer destacado abaixo [Figura 5]. Esta nova dignidade social reunida com a ideia de que este é portador de uma dádiva divina concede uma imagem especial ao artista, que em alguns casos aparece quase como um Deus.¹²



Figura 5 - Albrecht Dürer. Autorretrato. 1500.

Com a formação das academias de arte e institucionalização do seu conhecimento, a nova imagem social do artista irá se apoiar na figura do intelectual, polido e contido, mudança que pode ser percebida na (Figura 6). A ênfase na razão e no humanismo traz à tona a importância do saber e consequentemente seria de bom grado que o artista portasse tal imagem. O artista vira a imagem da própria instituição de ensino da arte, a imagem da intelectualidade, da descrição e da disciplina.

Quando surgem as academias de arte, o artista adquire um elevado reconhecimento social, ainda destacado por sua genialidade, mas, sobretudo, como indivíduo

¹² Como veremos a noção de artista como “criador divino” é forte e assim como a noção de gênio persiste até hoje em algumas esferas da arte, bem como nas representações visuais de artistas.

sábio, distinto e de grande dignidade. Estas ideias são apresentadas também nas representações dos artistas que são lisonjeados e consagrados pela academia como no retrato Charles Le Brun [Figura 6].



Figura 6 – Nicolas De Largilliere. Retrato de Charles Le Brun. 1686.

Um olhar atento aos retratos de determinados artistas acadêmicos revela também tendências a estereotipar as representações, adotando certos indicadores da profissão. Segundo Peter Burke (2004, p. 153-174), a formação do estereótipo acontece quando na relação com o outro são empregados “filtros” que elegem quais informações e características deste “outro” serão aceitas e instituídas na mentalidade das pessoas. Neste processo, a “filtragem” pode ser mais ou menos rigorosa, dependendo de postura que é ativada ao ver no “outro” um reflexo, oposição ou generalização do “eu”. Ainda neste sentido o autor destaca que “o estereótipo pode não ser completamente falso, mas frequentemente exagera alguns traços da realidade e omite outros” (2004, p.55).

Dentre os elementos designadores da profissão estão os objetos de trabalho, como pincéis, godês e cavaletes [Figura 7]. A roupa sugere o bom senso e distinção do artista, pois sua postura é carregada da seriedade e altivez que as academias esperavam dos seus membros. Não temos muitas imagens do ateliê do artista, pois

este lugar ainda é pouco explorado, sendo mais comum a imagem de salas de estudo com objetos típicos, tais como modelos para desenho, esculturas e aparelhos de observação.



Figura 7 - Jacques-Louis David. Autoretrato. 1794.

Será com o artista romântico nas últimas décadas do século XVIII que algumas mudanças radicais nas concepções do artista suscitaram novas abordagens de sua representação. A arte a partir do Romantismo irá se interessar muito pela expressão da subjetividade individual do artista e vê com receio o conceito excepcional de racionalidade. Neste sentido, há um estímulo à introspecção, à criatividade individual e à personalidade individualista do artista que estaria pouco ligado ao ambiente das academias.

A concepção do artista individualista em oposição aos modelos do academicismo tem como consequência o retorno à introspecção e a volta ao ateliê renascentista. A imagem do artista é a do jovem autodidata, apaixonado e fora dos padrões. É justamente neste contexto que se torna comum a representação dele em seu estúdio: outro elemento chave para a imagem do artista na atualidade.

Será no estúdio que o artista, de forma solitária, exerce seu potencial técnico, reflexivo e expressivo. O próprio estúdio é um símbolo da expressão individual, da

personalidade e independência do artista. A partir do Romantismo, o vínculo do artista e sua produção plástica inevitavelmente estará ligada à imagem do estúdio, pois esta é a arena em que se dá o embate entre o artista solitário, individual, e sua obra.

Os retratos e autorretratos dos artistas vão incorporar o estúdio como uma referência visual ao trabalho solitário, individual e apaixonado do artista sem as normas e convenções da academia. Retomam a genialidade do artista renascentista, iluminado, integrado agora, não com a imagem da distinção e da elegância, e, sim, com a da paixão, da subjetividade.

No modernismo, na primeira metade do século XX, há um desprezo pela imagem circunspecta do artista acadêmico. Grande parte dos artistas modernos se coloca, ou se esforça para ficar, à margem de uma imagem burguesa, bem como tudo que remeta ao sistema tradicional da arte. Este seria um dos motivos que levariam os artistas modernos a buscar outra forma de identidade, desta vez ligada, por exemplo, à figura do boêmio.

Posteriormente, veremos a forma como os artistas de vanguarda anteriores à Segunda Guerra buscam a todo momento reforçar a imagem do artista independente. Nesta perspectiva até mesmo o vanguardismo e a marginalidade farão parte de um jogo estabelecido entre os artistas, as instituições e a sociedade.

A entrada em cena da fotografia no início do século XIX estabelece novos marcos artísticos e culturais na arte e na sociedade. Neste contexto, o gênero retrato num primeiro momento recorre aos códigos representativos da pintura. Como destaca Peter Burke (2004, p. 27): “De qualquer forma, a seleção de temas e até de poses das primeiras fotografias frequentemente seguia o modelo das pinturas, gravuras em madeira e entalhes, ao passo que fotografias mais recentes aludiam às mais antigas.”.

Por outro lado o constante aperfeiçoamento e o barateamento no custo da produção de fotografias permitiram a popularização do retrato entre classes menos abastadas como destaca Ana Maria Mauad (2005, p. 26).

O retrato fotográfico democratizou a imagem, antes limitada aos recursos da pintura. O barateamento dos custos, bem como a ampliação do número de fotógrafos itinerantes ao longo do segundo reinado, ampliam o mercado consumidor, configurando uma clientela cada vez mais heterogênea. Já não é raro, em fins do século XIX, encontrarem-se fotografias de ex-escravos, como também de um número cada vez maior de imigrantes pobres que utilizavam a fotografia como um meio de construir a sua própria posteridade.

Posteriormente será visível o questionamento desta dependência da pintura a partir de novas estéticas e abordagens na fotografia. No caso dos artistas, alguns serão retratados por meio de novos estereótipos, como o artista como dândi, boêmio e intelecto, além de uma perspectiva mais romantizada.

1.2 A imagem do artista como afirmação pessoal e profissional

A imagem dos artistas pode servir também para analisar os embates e dilemas enfrentados por estes no campo profissional. Caracterizado pela presença na imagem de elementos que sugerem adaptações, negociações ou enfrentamentos. Neste sentido, o retrato pode ser visto como um trânsito entre representações visuais e demandas sociais em que a escolha na representação de trajes, adereços, pode ser verdadeiros marcadores sociais do retratados como destaca Sérgio Miceli (1996, p. 12-17).

Neste sentido, é significativa a forma como alguns retratos podem ser analisados, por exemplo, como forma de mediação nos embates de gêneros nas artes visuais.

Em um estudo que busca analisar a invisibilidade das mulheres na arte brasileira por parte da crítica e da historiografia da arte em períodos anteriores à Semana de Arte Moderna de 1922, Ana Paula Cavalcanti Simioni (2008, p. 201-203) descreve a trajetória da pintora Abigail de Andrade, autora de inúmeros autorretratos.

No levantamento de Simioni é significativa a importância dos retratos da artista como forma de identificar o processo de busca de afirmação pessoal e profissional, construindo através de sua própria imagem uma tentativa de equação com um universo intelectual e artístico marcadamente sexista guiado quase exclusivamente por homens.

No autorretrato de Abigail de Andrade destacado por Simioni, observa-se que a artista aparece representada trabalhando com afinho e de forma confiante em seu ateliê [Figura 8]. A expressão decida e vigorosa com que aparenta conduzir seu trabalho demonstra o compromisso e dedicação da artista à sua atividade da pintura, fato que também pode ser percebido pelos inúmeros estudos que aparecem lançados ao chão.



Figura 8
Abigail De Andrade. Um canto no meu estúdio.
Óleo sobre tela. 1884.

Chama a atenção também a utilização de utensílios e acessórios relacionados a profissão como forma de caracterizar a artista. Segundo Simioni (2008, p.201), esta imagem de Abigail representaria a tentativa da artista de se apresentar como alguém que tem orgulho do ofício, que se dedica com grande seriedade, disciplina e concentração.

Outros dados significativos da imagem é o fato de a artista portar um traje elegante como forma de evitar alusões a um ofício pouco nobre, por ser sujo e manual, algo que no contexto social de época não seria pertinente. Daí o recurso de apresentar como mulher elegante, com trajes distintos, diferentes daqueles cujo trabalho manual é um ganha pão.

Assim, Abigail de Andrade cria uma imagem para si que incorpora aspectos masculinos do mundo do trabalho. Mostra-se como uma artista dedicada e trabalhadora por meio de sua postura no trabalho. Para não fugir da feminilidade, insere pequenas flores ao redor de sua imagem para evitar se masculinizar totalmente, evitando assim um choque com a sociedade da época como se pode verificar na imagem abaixo [Figura 8].

Admite o ofício de artista sem apresentar as marcas do trabalho para não se colocar no mesmo nível dos trabalhadores manuais de classes inferiores [Figura 9].



Figura 9 – Abigail de Andrade. Um canto do Meu ateliê. Óleo sobre tela. 1884.

Estes autorretratos formam um tipo de resistência que permite pensar a forma como as mulheres reivindicavam melhores posições no campo da arte, sem, contudo, partir para um embate de forma direta, pois devido à mentalidade da época poderia ser um suicídio profissional. Ao mesmo tempo, tais retratos também tentam se afastar de uma concepção da artista como trabalhadora manual, portanto relegada a posições sociais inferiores.

Retomando Sérgio Miceli (1996, p. 125-129), outro exemplo destas questões pode ser visto em alguns retratos de Patrícia Galvão¹³ e Adalgisa Nery¹⁴, que segundo o autor levaram os artistas que as representavam a negociar as demandas das modelos por uma determinada forma de representação em composições distintas das práticas retratísticas feitas no Brasil nos anos de 1930.

Na análise de Miceli, tanto Patrícia Galvão como Adalgisa Nery eram mulheres jovens e bonitas, mas que também procuravam conquistar espaço como intelectuais. As suas mulheres já haviam sido representadas em diversas ocasiões. Com relação a Patrícia Galvão, é possível encontrar uma grande quantidade de fotografias que destacam seu lado mais “sensual e emancipado” (MICELI, 1996, p. 126), como se pode perceber na imagem abaixo retratada como musa do movimento modernista de São Paulo. [Figura 10].



Figura 10
Patrícia Galvão (Pagu).
Fotografia: autor desconhecido, (Aprox. 1920-1928).

13 Patrícia Rehder Galvão, também conhecida pelo pseudônimo de Pagu nasceu em São João da Boa Vista, em 9 de junho de 1910. Foi escritora, poeta, diretora de teatro, tradutora, desenhista e jornalista brasileira. Teve também grande destaque no movimento modernista iniciado em 1922, sem participar da Semana de Arte Moderna por ser menor de idade. Militante comunista, teria sido a primeira mulher presa no Brasil por motivações políticas. Faleceu em 12 de Dezembro de 1962, em Santos.

14 Adalgisa Maria Feliciano Noel Cancela Ferreira nasceu no Rio de Janeiro em 29 de outubro de 1905. Conhecida como Adalgisa Nery, foi uma poetisa e jornalista brasileira. Faleceu no Rio de Janeiro em 7 de junho de 1980.

Posteriormente, Pagu passaria a ter uma atividade política mais intensa filian-do-se ao Partido Comunista, envolvendo-se em greves e escrevendo críticas feministas em jornais. Neste momento de grande atividade política, artística balizada pela postura feminista é que o pintor Cândido Portinari recebe como encomenda realizar um retrato de Pagu. Ao retratar uma intelectual militante e feminista, o artista elege reduzir a carga sensual da retrata apresentando-a de forma discreta, rígida e introspectiva [Figura 11].



Figura 11
Cândido Portinari. Retrato de Patrícia Galvão. 1933.

O resultado deste trabalho é destacado por Miceli (1996, p. 127) como:

Executado no auge de sua trajetória de militante e revolucionária, o retrato de Pagu – emblema de uma fusão de energias sociais até então incompatíveis – traz uma imagem contida do novo ideal feminino. Portinari arma a composição em torno de uma intencionalidade política e esbate os encantos sensuais da retratada, quase fazendo desaparecer a silhueta da mulher atraente e sedutora por detrás de um vestido fechado, e instalando as virtudes de sua missão redentora num semblante compenetrado e absorto. Essa representação bem-comportada da Pagu militante tem muito pouco a ver com outras imagens suas do período imediatamente anterior.

A partir do exposto é possível observar como os retratos, além de apresentarem questões formais e estéticas, também podem ser vistos como a manifestação de negociações e embates entre a produção artística em si e questões sociais e culturais mais amplas.

Ainda neste território, o retrato demonstra certa ritualização necessária para que determinados artistas possam se inserir em um campo social restrito. Podemos pensar a forma como alguns pintores brasileiros negros ou mulatos tiveram que se adaptar a um ambiente cultural eurocêntrico que em muitos casos os via com desconfiança. Para serem reconhecidos como artistas estes pintores tinham que se portar de acordo com os costumes e representações típicas do universo cultural europeu.

Em retratos como o do pintor João Timóteo da Costa é visível a incorporação dos trajes e objetos característicos do retrato de artista que era consagrado na Europa [Figura 12] e [Figura 13]. Nas imagens abaixo temos um autorretrato de Arthur Timóteo da Costa e um retrato de seu irmão, João Timóteo da Costa, feito por seu contemporâneo, o pintor Rodolfo Amadeu. Neles percebemos claramente a adequação aos trajes, a postura característica do artista sensível e o porte do pincel, instrumento indispensável na caracterização da profissão.



Figura 12
Rodolfo Amadeu.
Retrato do pintor João Timóteo da Costa. 1908.



Figura 13 - Artur Timóteo da Costa. Autorretrato. 1919. Óleo sobre tela

Nestes exemplos percebemos como o retrato também é um campo de disputa por visibilidade e reconhecimento. O retrato age realizando uma mediação entre o artista, suas aspirações e conflitos e o contexto sociocultural em que desenvolve sua produção. Os retratos e autorretratos podem ser canais para que os artistas encontrem reconhecimento social e profissional de seus pares.

Até este momento destaquei aspectos gerais relativos ao autorretrato pictórico e a forma como este pode ser um caminho para analisar a importância e o poder da imagem dos próprios artistas no processo de construção de uma imagem no imaginário comum. A seguir, apresento uma visão mais específica sobre o retrato fotográfico e o alcance social que este meio empreende a partir de sua reprodutibilidade.

Capítulo 2

Retrato fotográfico:

Prestígio e fascínio por meio de imagens

(...) Se você deseja compreender completamente a história da Itália, analise cuidadosamente retratos. Há sempre no rosto das pessoas alguma coisa de história da sua época a ser lida, se soubermos como ler. (...)

Giovanni Morelli

No final do século XIX, ocorre o progressivo desenvolvimento de um mecanismo cujo princípio é almejado há tempos, a fotografia. O processo fotográfico inaugura uma nova forma de criação de imagens que trazem em sua gênese um poderoso “efeito de realidade”¹⁵.

No campo da arte e da representatividade, a fotografia exigiu inicialmente uma adaptação profissional por parte de alguns pintores dedicados ao retrato pictórico. Com a crescente popularização da fotografia, cada vez mais acessível, os retratistas tiveram que se adaptar e para sobreviver alguns passaram a realizar retratos fotográficos.

A ligação entre os primeiros retratos fotográficos e a imagem dos artistas visuais é estreita. Desde o surgimento dos primeiros estúdios profissionais, os fotógrafos, como forma de experimentação ou mesmo a cargo de encomendas, recorriam e eram procurados artistas visuais além de aristocratas, pequenos burgueses, intelectuais e outros profissionais liberais para serem retratados¹⁶. Este fato se deve à proximidade entre os fotógrafos profissionais e os artistas, visto que muitos destes primeiros fotógrafos eram também pintores.

Assinalando tais questões é fato que as primeiras imagens fotográficas dos artistas surgem ligadas a um contexto social e cultural bem marcado de intensa industrialização, crescimento das cidades e formação de pequenos grupos de artistas e intelectuais burgueses ligados à vida boemia. Como destaca Gisèle Freund (2006, p. 36-39).

A existência do boêmio em meio à sociedade era, na época, um fenômeno característico. A industrialização também foi sentida nas áreas de arte. Imprimiu sua marca em manifestações que pareciam mais estranhas para o desenvolvimento econômico, como a literatura. A transformação que foi objeto de literatura, observada pela primeira vez na imprensa. O aumento da publicidade, uma vez que o principal recurso do jornal, e com a introdução da série, em 1836, foram as mudanças fundamentais que desenvolvemos uma nova literatura industrial.¹⁷

15 Roland Barthes. *O efeito do Real*. In: Barthes, Roland. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. P.181-190.

16 O fotógrafo Félix Nadar, por exemplo, cedeu em 1874 seu estúdio de fotografia para o grupo de pintores compostos por artistas como Monet, Renoir, Pissarro, Sisley, Cézanne, Berthe Morisot e Edgar Degas para a primeira exposição de impressionismo no Salão dos Recusados.

17 La existencia de la bohemia en medio de la sociedad era, por esa época, un fenómeno característico. La industrialización también se dejaba sentir en las esferas del arte. Imprimía su huella en manifestaciones que parecían lo más ajeno al desarrollo económico, como la literatura. La transformación de que fue objeto la literatura, se hizo notar primero en la prensa. El incremento de la publicidad, desde entonces principal recurso del periódico, y la introducción del folletín en 1836,

Ainda segundo Freund (2006, p. 36-39), estes grupos de artistas e intelectuais boêmios não eram homogêneos. As gerações mais velhas gozavam de maior prestígio e fama constituindo uma camada da burguesia mais rica, enquanto que a outra era representada por um grupo de jovens, menos abastada que buscava formas de se sustentar.

O bom burguês não gostava de ter sua imagem ligada a este grupo de jovens boêmios, da mesma forma que entre os boêmios ser burguês era um insulto. Assim, a imagem do artista neste contexto sugere a imagem de uma geração jovem que, em virtude de sua condição social e por sua postura intelectual e ideológica oposta à burguesia, se sentia à margem da sociedade.

Félix Nadar (1820 –1910) é um dos fotógrafos mais famosos neste contexto, tendo realizado diversos retratos de artistas, escritores e intelectuais deste grupo de pequenos burgueses. Entre seus retratos de artistas visuais figuram pintores do Realismo e do Romantismo do século XIX como Camille Corot, Gustave Courbet ou Eugène Delacroix.

Muito popular Nadar seria reconhecido por sua grande capacidade de captar a “interioridade do modelo” (FABRIS, 2004, p. 82) através do uso calculado da luz. Os modelos por ele fotografados são captados de forma sutil em uma atmosfera serena, empática de iluminação. Os retratos de Nadar dispensam uma atenção especial às fisionomias do modelo em que ainda não é visível o interesse em designar distinções sociais para os indivíduos por meio da representação de suas profissões.¹⁸

Nos retratos de Nadar, os artistas não aparecem caracterizados como tal [Figuras 14, 15, 16,17]. Não é visível ainda a encenação que destaca a atividade que exercem, tais como portar pincéis ou ser rodeados por telas e cavaletes. A idealização nestas imagens não se expõe na profissão como uma máscara social, mas se concentra, sobretudo, na própria fisionomia, na presença física do retratado.

Como veremos, a caracterização da profissão do retrato através de encenações e simbolismos da profissão do artista funcionam como uma verdadeira máscara social idealizada a partir da profissão do retratado, o que se tornou uma postura muito comum em trabalhos de muitos fotógrafos.

fueron los cambios fundamentales a partir de los cuales se desarrolló una nueva literatura industrial. In: FREUND, Gisèle. La fotografia como documentos sociais, Barcelona, G.Gilli, 2006, p. 36-39. Tradução nossa.

18 A forma com que o retrato será elaborado posteriormente recorrerá ao emprego de trajes e outros artifícios cenográficos que visavam caracterizar o prestígio social dos indivíduos.



Figura 14
Gustave Courbet.
Fotografia: Félix Nadar. 1861.

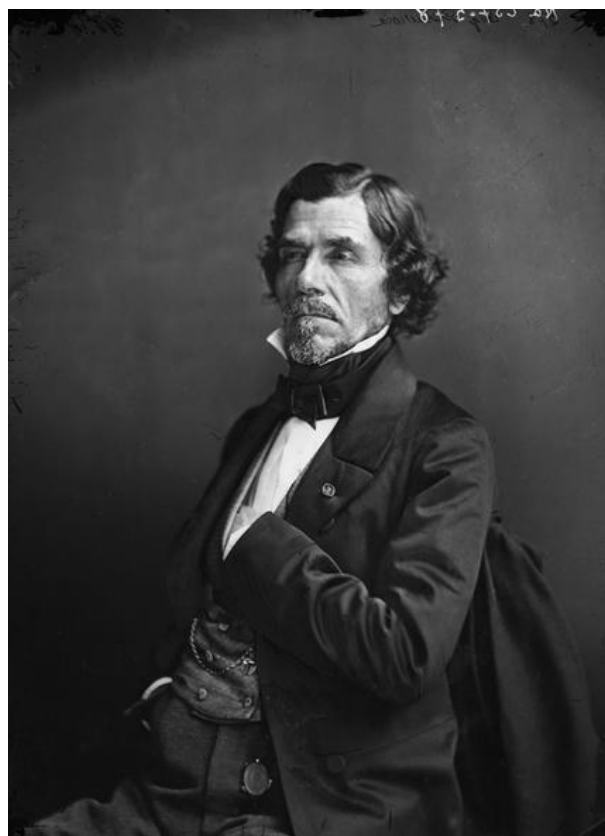


Figura 15
Eugène Delacroix.
Fotografia: Félix Nadar. 1858.



Figura 16
Edouard Manet.
Fotografia: Félix Nadar. 1865.



Figura 17
Félix Nadar.
Autorretrato. 1865.1908.

As fotografias de Nadar também apontam que se pense na importância da pose na representação fotográfica, uma herança cultural do retrato pictórico. Como destaca Arlindo Machado (1984), a pose na fotografia em um primeiro momento tem um caráter técnico. Como os primeiros retratos precisavam de um tempo de exposição muito longa para realizar as imagens, os fotógrafos utilizavam objetos cenográficos como apoio para que os modelos ficassem imobilizados. Contudo, mesmo depois que as tecnologias dispensavam esta cenografia, a pose se manteve como uma tentativa de transferir para a fotografia o tratamento idealizado da pintura.

Étienne Carjat (1828 - 1906) retratista contemporâneo de Nadar, também oferece um exemplo significativo sobre a representação fotográfica dos artistas. Através de um de seus retratos é possível observar como as representações dos artistas podem atuar na formação e consolidação de uma determinada imagem social, no imaginário do público ou mesmo na autoimagem que os artistas têm de si.

Um retrato em particular demonstra estas questões. Trata-se do retrato do pintor francês Charles-François Daubigny. Nesta imagem é possível observar a figura de um pintor no ato de execução de uma de suas obras, indicado pela pose do artista diante de seu cavalete. O artista encontra-se em posse de suas ferramentas pincéis, godê, cavalete, tintas. As roupas e o chapéu são característicos e compõem um código visual que irá se tornar talvez a imagem mais estereotipada do artista visual [Figura 18].

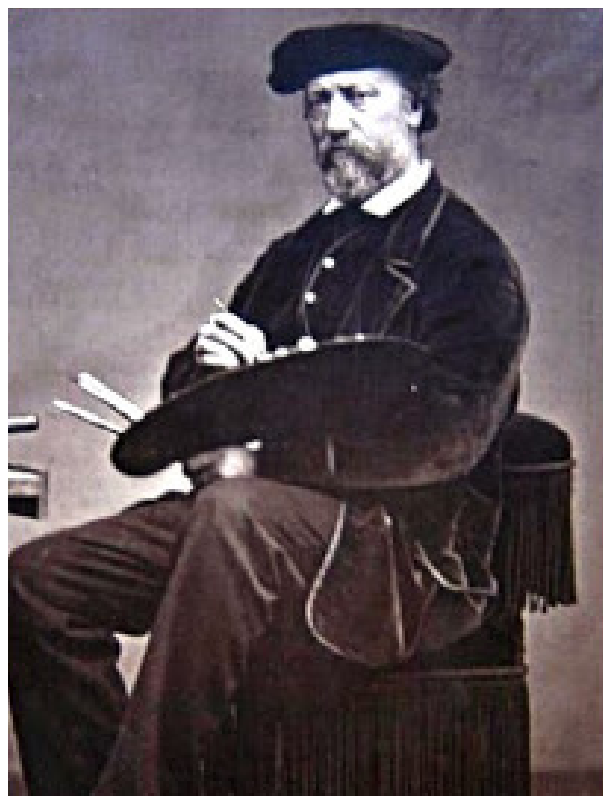


Figura 18
Retrato do pintor Charles Daubigny.
Fotografia: Étienne Carjat. Sem Data

O caráter quase caricatural deste retrato não é gratuito, visto que o fotógrafo também era cartunista. Talvez aí, nesta prática caricatural resida uma das bases destes retratos que se esforçam por meio de determinados códigos em representar uma determinada profissão ou classe social. No exemplo abaixo temos uma caricatura do pintor Honoré Daumier, de 1862. Nela podemos observar como a imagem do godê e dos pincéis, elementos quase sempre presentes na caracterização da figura do artista, estão presentes no desenho dialogando com a imagem fotográfica anterior [Figura 19].



Figura 19
Caricatura de Honoré Daumier.
Autor: Etienne Carjat. 1862.

A questão da criação de uma representação fotográfica estereotipada é ainda mais visível nos retratos do fotógrafo André Adolphe Eugène Disdéri (1819 - 1889).

Fotógrafo fundamental para o desenvolvimento e popularização da fotografia, Disdéri foi o criador dos *“portrait carte-de-visite”* pequenos retratos (dimensões 6x9cm), que representavam os retratados dos pés à cabeça em um suporte parecido com um cartão de visitas. Devido ao baixo custo de realização, estas imagens podiam ser vendidas a preços módicos, o que gerou uma rápida popularização dos *Carte-de-visite* entre as camadas burguesas menores das quais figuravam alguns profissionais liberais.

A possibilidade de fazer um retrato mais barato permitiu que classes menos abastadas pudessem ser retratadas e desta forma realizar um dos fatores que simbolicamente determinavam certo status social do indivíduo. Profissionais das mais diferentes áreas da pequena burguesia, incluindo muitos artistas, recorriam à busca pelos *Carte-de-visite*. Esta grande popularização levou o estúdio de Disdéri à criação de sistemas e procedimentos mais rápidos e práticos para representar fotograficamente através da sistematização de poses e cenários estereotipados baseados justamente nas profissões dos retratados.

Nas imagens a seguir [Figura 20] é possível verificar como escritores, atores, pensadores e pintores eram representados nestas imagens:

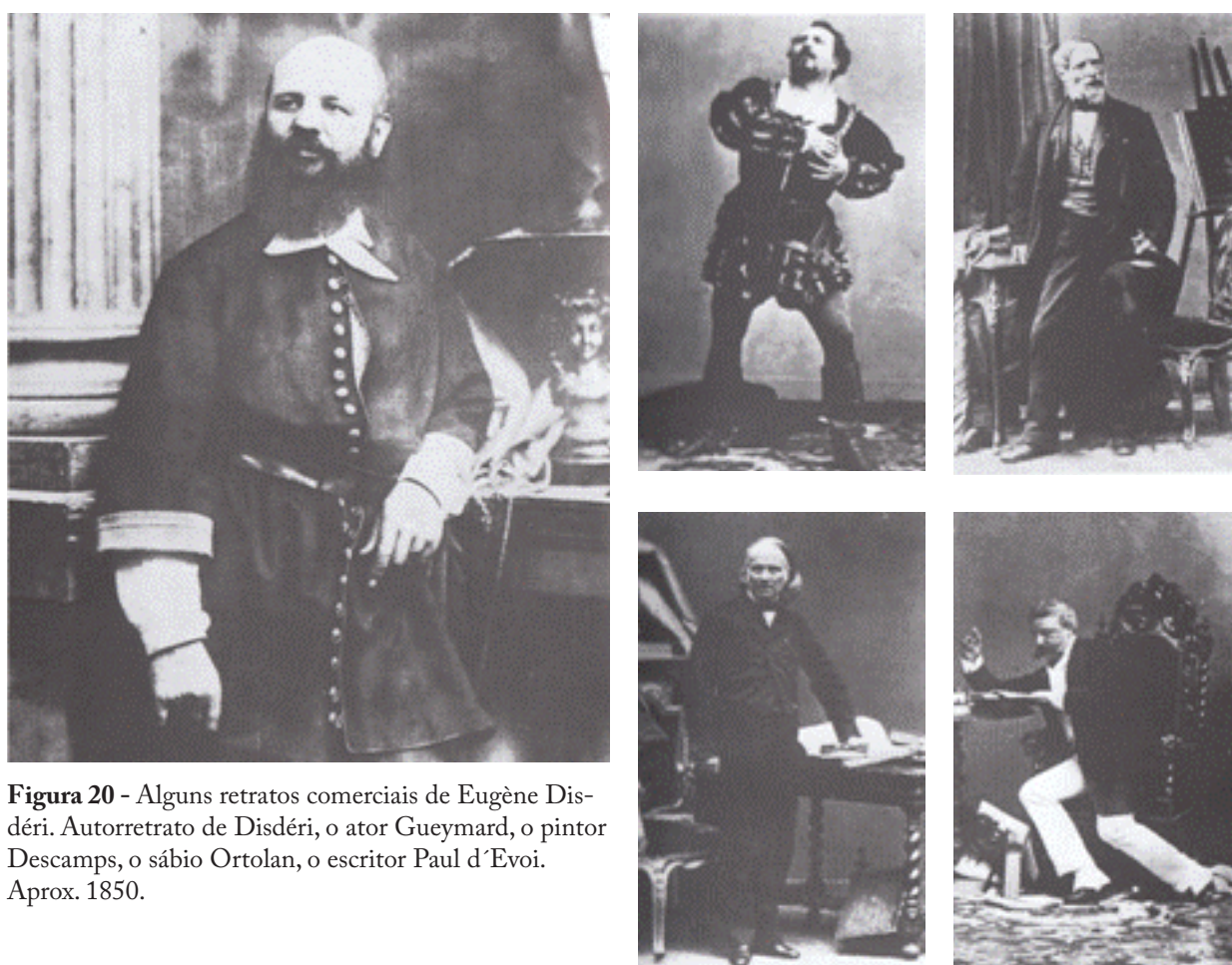


Figura 20 - Alguns retratos comerciais de Eugène Disdéri. Autorretrato de Disdéri, o ator Gueymard, o pintor Descamps, o sábio Ortolan, o escritor Paul d'Evoi. Aprox. 1850.

A ideia é simples, a pequena burguesia emergente quer ter seu retrato, assim como o aristocrata, mas ela não quer um retrato apenas para guardar de recordação, decorar sua sala de visitas ou documento de identificação. Ela quer seu retrato também para poder se destacar socialmente, para atestar que é relevante a ponto de ter um retrato. E qual a melhor forma de representar esta pessoa? Evidenciando sua

profissão, sua máscara social.

Para representar este desejo Disdéri recorre a um procedimento simples e antigo, colocar os modelos em poses sugestivas cercado por trajes característicos da profissão e materiais de trabalho. Neste processo o artista mais uma vez irá portar pincéis, godês e um chapéu característico. O pano de fundo será um ateliê muito pouco convincente, com telas e cavaletes. Mas a pose antes utilizada pela pintura não funciona bem com a fotografia, soa falso. Entretanto, esse detalhe não importa, pois a função desta imagem já foi cumprida ao compor determinada identidade do retratado.

Mesmo reconhecendo a diferença entre um *Carte-de-visite* e uma fotografia atual, é possível aceitar a permanência de alguns códigos de representação nos retratos de artistas visuais. Ao observar a fotografia de Disdéri destacada abaixo observamos que o fotógrafo coloca o pintor em primeiro plano e “encena” um ateliê com telas e quadros ao fundo, o artista não está trabalhando, mas posando para a foto. Em comparação, um retrato contemporâneo, como a fotografia da pintora Núbia Rocha estampada ao lado, os códigos de representação de Disdéri ainda parecem presentes [Figuras 21 e 22].



Figura 21 - Retrato do pintor Descamps.
Fotografia:
Eugène Disdéri.



Figura 22 - Retrato da pintora Núbia Rocha. Autor desconhecido. Data desconhecida.

2.1 O Retrato fotográfico de artistas na mídia impressa.

O desenvolvimento da indústria gráfica no início do século XX foi acompanhado de perto pelo emprego em massa de reproduções fotográficas. Seja por meio de jornais e revistas, o alcance social da imagem fotográfica toma proporções inimagináveis, criando uma nova dimensão para os usos e funções da imagem dentro da cultura ocidental.

Em um mundo em que a comunicação é fortemente visual, o lugar e o estatuto do artista visual tanto no campo da arte como no imaginário social passariam inevitavelmente pela criação e manutenção de uma determinada imagem pública, construída em grande medida por sua representação visual.

Na segunda metade do século XX, alguns dos mais celebrados artistas de vanguarda posaram para algum periódico de expressão. Esta exposição era fundamental como forma de marcar o sucesso profissional ou mesmo criar uma imagem calculadamente elaborada da figura do artista como parte de um jogo em que a própria imagem do artista é parte da atitude performática que ele assumia frente à mídia, caso de alguns como Salvador Dalí, Picasso ou Andy Warhol.

Como destaca Gisèle Freund (2006, p. 96), a introdução da fotografia na imprensa foi um fenômeno de grande importância, pois muda a visão das massas. Até então, o homem comum só podia visualizar acontecimentos que se passavam na sua visão, na sua janela, na sua vila. Com a fotografia, abre-se uma janela para o mundo. Os rostos dos personagens públicos, os acontecimentos do país e fora de suas fronteiras tornam-se familiares.

Este momento acaba se definindo também como de reafirmação do papel do fotógrafo, que irá se profissionalizando e adquirindo um novo estatuto, fazendo uma ponte entre os primeiros fotógrafos e os futuros profissionais.

Um exemplo deste tipo de fotógrafo é o americano Carl Van Vechten. Como fotógrafo, retratou escritores, atores, músicos e de artistas visuais. Dentre estes, Salvador Dalí, Diego Rivera e Matisse. Van Vechten antes de ser fotógrafo era escritor, o que lhe conferia acesso a artistas, além de ter sido casado em duas ocasiões com atrizes. Como Nadar, Van Vechten começa fotografando figuras do mundo artístico, pois está inserido neste território, ou seja, retrata amigos e conhecidos de seu ciclo social, pessoas com as quais compartilha certa intimidade.

Utilizando uma Laica 35 mm, Van Vechten utiliza como procedimento o retrato de bustos ou meio corpo, em que os retratados se posicionam diante de cenários

comuns, quase sempre formados por tecidos de cor sólida, papéis de parede estampados, ou paredes de tijolos. A expressão dos fotografados varia de uma encenação de descontração a seriedade, e em alguns casos a encenação fica mais evidente pelo desconforto de alguns retratados.

Entre os retratos de artistas, podem ser destacadas as imagens de Salvador Dalí e Man Ray, ambos jovens, realizados juntos ou de forma individual. O fotógrafo utiliza o recurso de enquadramento dos bustos sobre um fundo aparentemente neutro. Mas as palavras distintas sem conexão ao fundo servem inevitavelmente como uma alusão ao movimento surrealista, ou dadaísta, do qual seu retratado faz parte, pois é uma referência direta aos poemas criados com palavras aleatórias, característicos do processo de escrita automática proposta pelos citados movimentos estéticos *dadá* e surrealismo [Figura 23]



Figura 23 – Man Ray. Fotografia: Carl Van Vechten. 1934.

Já no retrato de Dalí, temos a referência ao universo do selvagem, exótico, dado pelo casaco de peles em que o artista se enrola. Esta referência ao selvagem, animalesco, é uma alusão também à estética surrealista e será uma constante em retratos de determinados artistas como Salvador Dalí [Figura 24].



Figura 24
Salvador Dali.
Fotografia: Carl Van Vechten. 1939.

Na primeira metade do século XX, no período entre guerras, a fotografia se estabelece como um território autônomo: muitos fotógrafos se tornaram ícones nesta área. São geralmente profissionais que trabalhavam para grandes agências de notícias, jornais e revistas de grande circulação e em muitos casos são designados como fotográficos documentais.

Por meio das suas lentes, foram apresentadas cenas de guerras, revoluções, desastres naturais, conflitos e alterações políticas, o que acabou legando a tais fotógrafos a imagem de um herói moderno. Contudo, outro importante papel a respeito destes profissionais é o retrato das mudanças nos comportamentos culturais da sociedade, fotografando ícones de uma cultura pop, globalizada e cada vez mais ligada à imagem, como celebridades do cinema, da televisão, da música, da contracultura e das artes visuais.

Talvez, um dos mais célebres fotógrafos neste contexto seja o francês Henri Cartier-Bresson que representou muitas artistas, escritores e outras celebridades tornando-os por meio de seus retratos verdadeiros ícones. Contudo, o próprio Bras-

son acabaria convertendo-se também em ícone, ao se tornar o representante máximo do fotógrafo documentarista. Caçador de instantes decisivos¹⁹ nas imagens que compunham o cotidiano Cartier-Bresson também começa como pintor antes de se voltar para os artistas de seu tempo, tais como Henri Matisse e Alberto Giacometti, entre outros. Além de um fotógrafo fundamental para a história da fotografia Bresson ajudou a formar a imagem de importantes artistas de vanguarda do século XX.

Na imagem seguinte, observamos o pintor Henri Matisse em seu retiro quando se recuperava de uma cirurgia que exigia que ele trabalhasse na cama ou na cadeira de rodas. Bresson fotografou Matisse várias vezes e nesta imagem em especial temos o artista aparentemente realizando estudos de desenhos de pombas em um de seus locais de trabalho, que a princípio não remete à ideia do ateliê convencional. O artista surge então absorto em seu trabalho, desenhando, contrastando heroicamente com sua condição débil sobre uma cadeira de rodas [Figura 25]. =



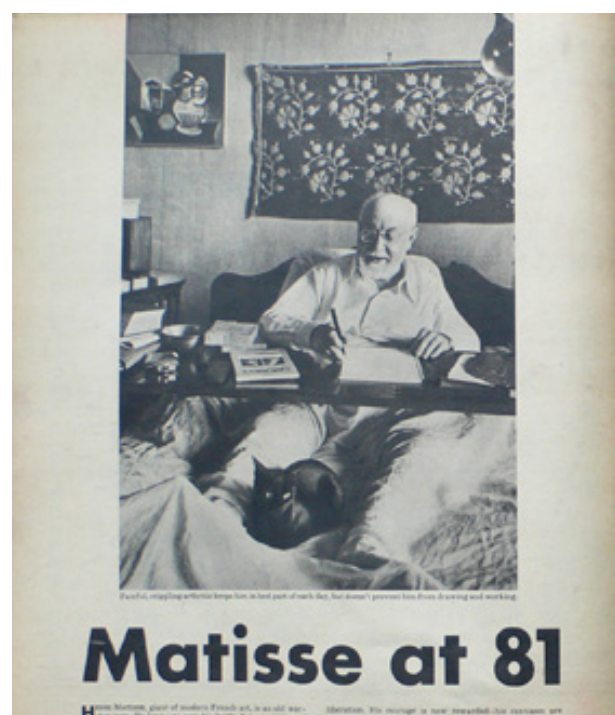
Figura 25 - Henri Matisse. Fotografia: Cartier-Bresson. 1944.

Outro consagrado fotógrafo a retratar Matisse foi Robert Capa, em agosto de 1949. Capa fotografou Henri Matisse em seu apartamento no Hotel Regina, em Nice. Na época, Matisse passou muito de seu tempo de trabalho a partir de sua cama em projetos para murais para a Chapelle de Rosaire, em Vence. Estas imagens tornaram-se ícones da ideia de superação e criatividade do artista. O ensaio *Matisse at 81* foi apresentado na revista Look Magazine em Janeiro de 1950 [Figura 26].

¹⁹ Cartier-Bresson formulou em 1952, no prólogo de *Images á la Sauvette* o conceito de “instante decisivo” como o momento ideal para criar os instantâneos fotográficos. Para mais detalhes ver: CARTIER-BRESSON, Henri. Transcrito de ‘O Momento Decisivo’ in Bloch Comunicação. Nº6 Bloch Editores- Rio de Janeiro. P. 19-25.



Figure 26
Matisse aos 81.
Fotografias: Robert Capa. 1949.



O que imagens como esta nos dizem sobre a representação de Matisse não é simplesmente o relato descritivo de seu sofrimento físico, nem tampouco seu processo de trabalho ao desenhar pombas. Não é possível saber se Matisse realmente trabalhava daquela forma em seu cotidiano, pois esta poderia ter sido uma situação forjada para o retrato [Figura 27].



Figura 27 - Matisse pintando À distância. Fotografia: Robert Capa. 1950.

É preciso um esforço para ir além do evidenciado na imagem, pensar a fotografia em seu processo de elaboração e escolhas. Mesmo aceitando que estas imagens se referem de fato a um procedimento comum para Matisse elas também dialogam com uma ideia de que a criação artística é uma necessidade vital para os artistas tão importante quanto sua própria condição física.

Philippe Halsman é outro fotógrafo conhecido pela realização de retratos de algumas das celebridades mais conhecidas de nossa cultura entre políticos, empresários, estrelas do cinema e artistas visuais, entre eles Salvador Dalí, seu amigo. Sua proximidade com o pintor lhe rendeu inúmeros trabalhos, entre eles os famosos “fotografias de ideias”, ensaios fotográficos de caráter surrealista que incluíam as séries *Dalí Atômico* e o *Bigode de Dalí* [Figura 28].



Figura 28 - Dalí Atômico. Fotografia: Philippe Halsman. 1948..

Este tipo de imagem de artista, mais ensaístico, desligado de certas noções padronizadas de retrato não era novidade, e evidentemente tinha uma perspectiva artística que propõe uma fotografia diferente dos *retratos de celebridades* comumente encontrados na mídia. Contudo, imagens como esta tiveram um grande êxito tanto para o campo da estética fotográfica como para o retrato, ao demonstrar suas inúmeras possibilidades técnicas e visuais.

A importância de fotógrafos como Halsman foi despertar novas abordagens visuais sobre os retratados, sobretudo os artistas, mostrando como as imagens de um artista como Salvador Dalí podiam incorporar elementos da própria estética surrealista. Algumas das fotos de Halsman de Dalí constituem um elemento tão importante na imagem social do artista que muitas vezes é quase impossível lembrar-se de uma sem se remeter a outra, como no exemplo abaixo da famosa foto do pintor e seu extravagante bigode [Figura 29].

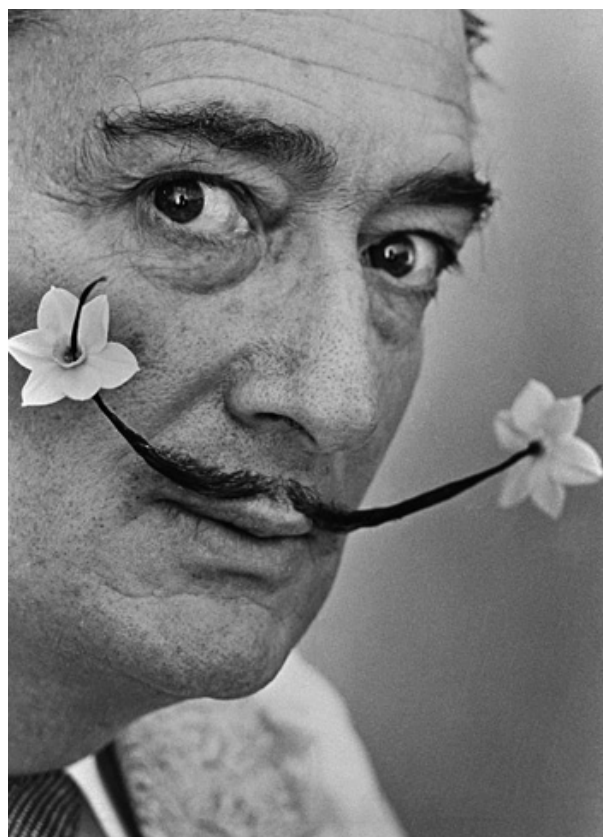


Figura 29
O bigode de Dalí.
Fotografia: Phillippe Hausman. 1954.

Neste retrato, temos o artista destituído de seus símbolos profissionais (o pincel, o cavalete, o godê) e no lugar temos mais um símbolo pessoal, o bigode, que destaca a individualidade do retrato em detrimento da especificação profissional. O ateliê também está ausente, pois temos apenas o retrato do artista em close, o que desloca o local de trabalho do artista para qualquer lugar onde o artista esteja presente.

Em 1940, Halsman viaja para os Estados Unidos tornando-se fotógrafo da revista *Life*, veículo que lhe permite realizar retratos com maior liberdade estética.

A revista de fotojornalismo *Life* criada em 1936 por Henry Luce (também fundador da *Time Magazine*) é um dos mais significativos fenômenos da formação de um repertório visual da cultura ocidental e suas mudanças ao longo do século XX. Concebida para ser justamente uma revista de grande apelo visual, foi um dos canais mais significativos no processo de popularização das ciências e das artes.

Criando verdadeiros ícones de artistas e celebridades, foi um dos maiores criadores dos mitos contemporâneos. Um aspecto significativo da presença da imagem na revista é certa tendência ao inusitado, ou mesmo ao exótico. Este viés dará mesmo o tom de muitas das imagens veiculadas em seu interior, dos quais Phillippe Halsman teve grande participação com pelo mais de 100 capas da revista.

Desta trajetória merece destaque a *Jumpology* um tipo de retrato que Halsman vinha desenvolvendo desde seus trabalhos com Dalí. Ao final de cada ensaio fotográfico, Halsman pedia aos retratados que saltassem diante da objetiva. As inúmeras imagens deste procedimento acabaram se convertendo em seu *Jumpbook*, um livro com compilações destes retratos [Figura 30].

A importância que este tipo de retrato tem para a representação de personalidades refere-se a uma abordagem mais despojada, divertida, alegre, que cria uma imagem leve e diversa para o retratado. Esta postura será muito comum na representação das personalidades contemporâneas, sobretudo para artistas [Figura 31].



Figura 30 - Edward Steichen e Audrey Hepburn. Fotografia: Phillipe Halsman. (*Jumpology*). 1955.



Figure 31 - Salvador Dalí (Jumpology). Fotografia: Phillippe Halsman

Dentro deste contexto, merecem destaque como canal de divulgação as revistas especializadas em moda como lugares de grande liberdade estética para os fotógrafos. Como canal aberto a experimentação, a inovação ou mesmo a polêmica, a forma como a fotografia e o retrato foram abordados no interior deste tipo de publicação tem uma importância muito grande para a história da fotografia e do retrato de personalidades. Como publicações mais abertas à experimentação fotográfica, ao exótico, fazendo uso inclusive de certa teatralidade, os fotógrafos destas revistas tinham grande liberdade para realizar fotografias que se aproximassem do universo mais livre do mundo da arte.

Revista especializada como a norte-americana *Vogue*, por exemplo, foi um canal de grande liberdade para os fotógrafos, por vezes envolvendo certa polêmica. Os fotógrafos desta revista acabaram se notabilizando pelo olhar especial que imprimiam a suas imagens, inclusive os famosos retratos de celebridades.

Um desses fotógrafos foi Richard Avedon, que realizou parte de seu trabalho ainda no período de formação da moderna revista de moda. Avedon trabalhou fotografando modelos, mas também alguns dos maiores ícones culturais do século XX.²⁰ Entre os artistas visuais podem ser destacados Pablo Picasso, Andy Warhol, Marc Chagal.



Figura 32 - Marc Chagall em paris. Fotografia: Richard Avedon, 1958.

Na imagem do artista Marc Chagall feito por Avedon [Figura 32], observamos o artista em proporções monumentais, em relação a outra figura humana e a torre Eiffel, colocando a imagem em diálogo com a estética fantástica do surrealismo, movimento do qual o pintor fez parte. Tal fotografia demonstra também, de forma simbólica, como os artistas contemporâneos podem ser grandiosos. A imagem do artista por esta perspectiva assume um caráter atemporal, em vista da ausência de referências explícitas ao ateliê, aos objetos do artista. Este não estaria mais restrito a seu universo específico, mas voltado para o mundo.

20 Fotografou nomes como Marilyn Monroe, Bob Dylan, Henry Kissinger, Paul Simon & Art Garfunkel, Martin Luther King, John Ford, Malcolm X, Truman Capote, Janis Joplin, Frank Zappa, Abbie Hoffman, Kofi Annan, Samuel Beckett, Igor Stravinsky, Charles Chaplin, Ringo Starr, George Harrison, Paul McCartney e John Lennon.

2.2 Não perturbem! Artista trabalhando: O caso Namuth e Pollock

Em 1950, o fotógrafo Hans Namuth realizou um ensaio fotográfico para a revista *Art News* que se tornou célebre. Nestas imagens era possível observar o pintor Jackson Pollock trabalhando em seu ateliê, no ato de execução de suas *action painting*²¹. Para a crítica Rosalind Krauss (2002, p. 97) o ensaio fotográfico de Namuth representava um verdadeiro texto crítico sobre a produção de Pollock, pois: “Tanto na imaginação do grande público como da crítica às fotografias deste gestual tiradas por Namuth foram, portanto, associadas aos quadros e se transformaram em um pedaço desta “vida”, desta “biografia” que as obras arrastavam atrás de si”



Figura 33
Jackson Pollock. Fotografia: Hans Namuth. 1950.



Figura 34
Jackson Pollock. Fotografia: Hans Namuth. 1950.

21 All-over; Pintura de Ação Técnica e estilo de pintura, batizado de action painting pelo crítico norte-americano Harold Rosenberg, em 1952, em relação à forma de trabalho do pintor Jackson Pollock. Fonte: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=350 >

Para Krauss, não era comum encontrar na história da arte um artista representando outro artista trabalhando, contudo para a autora este tipo de imagem se diferenciaria de outros retratos, pois neste caso o artista é representado no processo de trabalho e não em estado de contemplação ou pensamento, como é comum nas fotografias de artistas. Para a autora, em casos como estes o artista estaria sendo representado no “emblema de sua identidade” (2002, p. 98), sendo visíveis os instrumentos por intermédio dos quais materializa seu trabalho, fatores interrompidos no autorretrato.

Mesmo considerando a perspectiva de Krauss sobre a importância das fotografias de Namuth enquanto “texto visual crítico” (2002, p. 99), sobre as obras de Pollock ocorre que um fator mais amplo não pode ser negligenciado, o impacto social e cultural das imagens deste ensaio enquanto uma ideia de arte e artista.

Este fato se torna mais evidente a partir do papel desempenhado pela esposa de Pollock, a artista plástica Lee Krasner Lee na realização deste ensaio. Krasner teria incitado o marido à realização das fotografias com Namuth, ciente de que a cobertura da mídia sobre o pintor poderia colaborar para transformar o recluso Pollock em um artista “talentoso”, “excêntrico”, quase um “superstar”²².

Ao desenvolver um processo de pintura performático, gestual, como a *Action Painting*, Pollock instaura uma nova centralidade na figura do artista, pois parte do valor das obras irá residir na própria gestualidade, na presença do artista quando executa a performance de sua pintura. Assim, Pollock resgata a valorização do fazer manual, da ação física do pintor frente à obra e que alimenta no imaginário comum um novo interesse pelo artista, desta vez em processo de trabalho.

Além de Pollock, Hans Namuth também fotografou outros pintores como Willem de Kooning, Robert Rauschenberg, e Mark Rothko. Por estes e outros trabalhos Namuth acabou se notabilizando como um fotógrafo de artistas. Para os artistas suas imagens acabavam servindo como passaporte ou atestado de reconhecimento para aqueles que eram fotografados. Este tipo de fotografia mudou a forma de expor a arte e os artistas, pois a atenção não se concentra apenas na obra, no produto final, mas também no processo de realização, na performance e na figura do artista em processo de criação.

22 Ferdinand Protzman. “The Photographer’s Snap Judgment; When Hans Namuth Encountered the Superstars of Contemporary Art at Work, Something Clicked”. The Washington Post: p. G06. Disponível em: <http://business.highbeam.com/5554/article-1P2-597588/photographer-snap-judgment-hans-namuth-encountered>

2.3 Os retratos “não documentais” de Duane Michals

Para encerrar este percurso sobre os consagrados fotógrafos de revistas, gostaria de citar o trabalho do norte-americano Duane Michals, muito conhecido por seu trabalho autoral com fotografias narrativas que incorporam texto e imagem, mas que também teve uma grande atuação comercial em revistas como a *Esquire*, *Mademoiselle*²³ e *Vogue*.

Trabalhando para estas revistas, Duane Michals realizou retratos de artistas e celebridades que incorporam características formais bem peculiares. Primeiramente, Michals não utiliza um estúdio para os ensaios, fotografando a pessoa no ambiente que se encontra disponível, mas recorrendo neste percurso a manipulações e truncagens fotográficas como: dupla exposição, transparências, rebatimento de negativos e jogos de espelho.

Estes recursos buscam evidenciar a ruptura da fotografia com referências concretas da realidade destacando a fragilidade de qualquer tentativa de registro fotográfico objetivo dos retratados. No trabalho de Michals, há uma tentativa de realizar retratos mais subjetivos, que acabam por expor uma tentativa de impregnar as imagens com a estética do artista retratado.

Algumas imagens do pintor belga René Magritte realizadas pelo fotógrafo são interessantes neste sentido, pois ajudam inclusive na reflexão da forma como a imagem do artista é desenvolvida por alguns veículos de mídia na atualidade. No livro *A visit with Magritte*, o fotógrafo apresenta o artista por meio de imagens que dialogam com uma estética fantástica, surrealistas, ligadas à própria estética do pintor; ao mesmo tempo busca apresentar o universo íntimo do artista na sua casa.

Em algumas imagens, por meio de dupla exposição e outras truncagens, Magritte é retratado por Michals como um corpo translúcido que deixa entrever o segundo plano ou o plano de fundo da imagem. Em outras, o artista parece com um duplo, como uma cópia. Estas imagens tentam então contaminar a ideia de realidade por meio de aspectos ficcionais e fantásticos, característicos da estética de Magritte, inclusive fazendo alusão a sua produção artística [Figuras 35, 36, 37, 38].

23 A *Esquire* é uma revista americana fundada em 1933 e editada pela Hearst Corporation. *Mademoiselle* é uma revista dedicada ao público feminino, a partir de 1935, por Street e Smith e posteriormente adquirida pela Condé Nast Publications.



A



B



C



D

Figura 35 (A) – Magritte diante de seu cavalete.
Fotografia: Duanne Michals. 1964.

Figura 36 (B) – René Magritte. A condição Humana.
Óleo sobre tela. 1933.

Figura 37 (C) – René Magritte com seu chapéu coco.
1965. Fotografia: Duane Michals.

Figura 38 (D) – René Magritte. A obra prima. 1955.

Em outros momentos do ensaio, Michals apresenta um conjunto de imagens da casa, dos cômodos, dos objetos de trabalho e dos locais mais intimistas do artista. Estes dois procedimentos tentam carregar as imagens com aspectos formais e estéticas que dialogam com o universo do retratado, e esta descoberta do universo intimista e particular dos artistas serão procedimentos muito característicos dos retratos contemporâneos.

Neste tipo de retrato é como se ao penetrar neste mundo particular, onírico e único parte do artista e da aura que o cerca pudessem ser dominados pelo observador. Pois tais universos são vendidos como promessa de serem lugares ímpares, singular e especiais.



Figura 39 – Fotografias das páginas do livro: *A Visit with Magritte*. Fotografias: Duane Michals.

Ao se colocar contra uma determinada tradição que valoriza o registro instantâneo, preciso, que capta um momento fortuito e único da realidade dos retratados, Michals prefere tentar impor sua própria expressão formal e estética na personalidade do artista. Em vários momentos, os retratos de Michals apresentam imagens formadas no percurso do tempo e não no congelamento, na composição e elaboração de uma cena arquitetada, no retrato que se assume como ilusão e não realidade.

Mesmo assim partem de uma concepção bem definida que busca impregnar o artista de elementos característicos de sua estética. Como veremos, este procedimento é original, mas também conserva o caráter mítico atribuído aos artistas consagrados. Prova disso é a própria citação de Michals (1981, p. 8) estampada na introdução do livro com as fotografias:

Se eu me render à memória, ainda posso sentir o nó de emoção que tomou conta de mim quando virei a esquina da *Rue Mimosas*, olhando para a casa de René Magritte. Era agosto de 1965. Eu tinha 33 anos de idade e estava prestes a conhecer o homem cujas profundas e espirituosas pinturas surrealistas tinham contestado minhas suposições sobre fotografia.

2.4 A imagem do artista exótico e selvagem:

O caso de Salvador Dalí e Frida Kahlo

A presença de animais selvagens ou exóticos nos retratos de artistas pode apontar uma possibilidade interpretativa que relaciona os artistas e os animais para além da ideia de afetividade. Nestes casos parece haver uma tentativa de aproximar os artistas de uma concepção do mundo irracional, bestial. A partir dos retratos de dois artistas, Salvador Dalí e Frida Kahlo estas relações seriam mais evidentes.

Começando pela imagem de Salvador Dalí [Figura 40], alguns elementos permitem considerar a tentativa de relacionar a figura do artista a elementos visuais que reforcem as concepções sobre sua personalidade artística ou do personagem que Dalí criou para si mesmo.

Não é incomum encontrar imagens de Dalí posando ao lado de animais exóticos. Este fato é possível a partir do esforço do próprio artista em criar esta imagem excêntrica como parte da composição de um personagem que é o pintor surrealista Salvador Dalí. Nestas imagens não há uma tentativa de ressaltar o lado sensível de um artista que adota animais para criação, pelo contrário, nas imagens é possível observar uma metáfora sobre a relação entre cultura e natureza²⁴.

Simbolizando o domínio da natureza, o artista passeia com um animal selvagem preso à coleira. Cria assim uma imagem que atesta o domínio do universo selvagem, natural pela razão que é representada pela figura do artista, ao mesmo tempo em que coloca o artista em contato com o selvagem, o animalesco, o que não deixa de ser também uma crítica sobre a cultura que adota para si, unicamente o modelo da racionalidade. Como se sabe algumas correntes artísticas como o surrealismo, da

24 De acordo com Marilena Chaui (2006), tal distinção tem início no século XVIII, primeiramente a partir da separação e, posteriormente, a oposição entre os dois conceitos. Ainda segundo a autora, tal mudança surge a partir de Kant segundo o qual a natureza age mecanicamente de acordo com as leis da causa e efeito, sem possibilidade de liberdade. A cultura por outro lado, não estaria presa a esse mecanicismo, pois seria portadora de liberdade e razão. “A cultura é o reino da vontade, da finalidade e da liberdade tais como se exprimem na ética, na política, nas artes, nas ciências e na filosofia”, em oposição à natureza, que é o “reino da necessidade”. O que seria então o reino da cultura? É o reino da “finalidade livre”, das “escolhas voluntárias e racionais, dos valores, da distinção entre o bem e mal, verdadeiro e falso, justo e injusto, sagrado e profano, belo e feio”.

qual Dalí fazia parte, estavam abertamente interessadas na representação e valorização do irracional, do selvagem, em detrimento de uma racionalidade predominantemente burguesa.

Assim um exame crítico de algumas imagens, permite observar a forma como determinados modelos culturais são questionados não só pelas produções visuais dos artistas, mas também pelas imagens secundárias que permeiam o campo da arte [Figura 41].

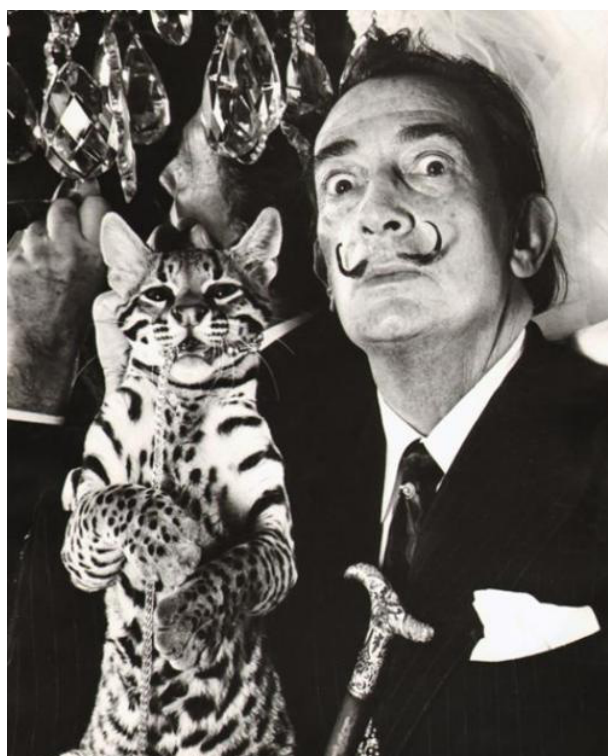


Figura40 Salvador Dalí com sua jaguatirica Babou.
Fotógrafo: Não identificado.



Figura41 - Dalí saindo do metro com seu tamanduá.
Fotografia: Patrice Habans, Paris Match. 1969.

O outro exemplo relacionado a estas questões são alguns retratos da artista mexicana Frida Kahlo, que em vários retratos aparece posando ao lado de animais.

Entre os fotógrafos a retratar Frida Kahlo nesta perspectiva está Nickolas Muray com quem a artista chegou a ter um relacionamento. Nascido na Hungria, Muray era um fotógrafo conhecido por retratar várias pessoas importantes do cenário artístico e cultural para veículos como Harpers Bazaar, Vanity Fair, ou Ladies Home Journal. Neste conjunto invariavelmente se destacam as imagens que o fotógrafo realizou de Frida Kahlo e que juntamente com seus autorretratos da artista formam a base de sua imagem pública nos meios de comunicação e na cultura popular. São de Nickolas Muray alguns dos retratos mais famosos da artista mexicana, como a imagem abaixo [Figura 42].



Figura42 - Frida kahlo. Fotografia: Nickolas Muray. 1939.

Neste momento, iremos nos ater sobretudo a imagem da artista com animais, alguns inclusive feitos por Muray [Figura 44]. Nas imagens de Frida Kahlo a referência a animais é bem evidente, visto que muitos deles figuram com destaque em suas pinturas. Na [Figura 43] é possível ver uma pintura em que a própria artista se representa com um veado ferido.



Figura43 - Frida Kahlo. Sou um pobre cervo. 1946.



Figura 44 - Frida Kahlo com Granizo. Fotografia: Nickolas Muray

Neste caso, além do aspecto exótico que tal representação concede à artista, é possível observar uma referência a elementos característicos das pinturas de Frida Kahlo: no caso a imagem do cervo [Figuras 43 e 44]. Em outras imagens, o elemento selvagem surge novamente, como nas imagens, em que a artista posa ao lado de um macaco de estimação [Figuras 45 e 47]. Neste caso também é possível localizar uma referência ao macaco em suas obras.



Figura 45 - Frida kahlo com seu macaco de estimação.
Fotografia: autor não identificado. 1944.

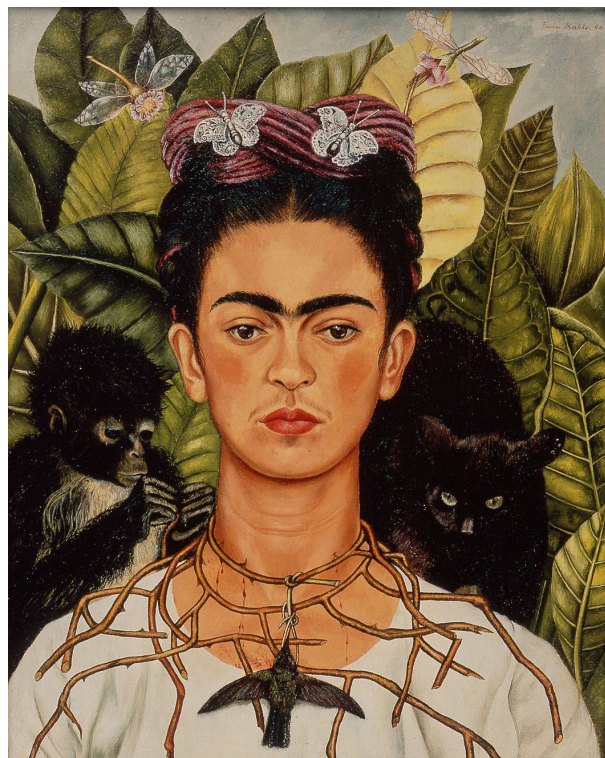


Figura 46
Frida Kahlo. Autorretrato com macaco e gato. 1940



Figura 47 – Frida Kahlo com seu macaco de estimação. Fotografia: Fritz Henle, 1943.

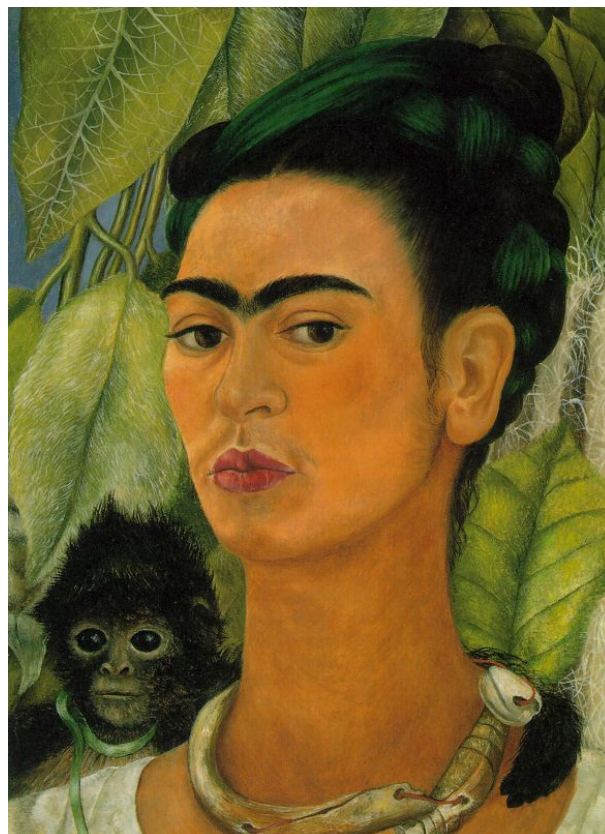


Figura 48 – Frida Kahlo. Autorretrato com macaco. 1938.

Muito se diz sobre a presença de animais nas obras de Frida Kahlo, destacando como a presença da fauna e da flora em suas pinturas representaria uma anseio de se comungar, de se fundir com a natureza.

Uma vontade de fazer parte integrante da natureza e um desejo de aderir ao pulsar da vida, portanto, que estão também presentes, de uma maneira constante, em tantos quadros que a retratam, quase em simbiose com animais, como acontece nos diversos autorretratos com macacos. (SACCÁ, 2006)

Esta ligação com o mundo animal parece ser tão forte que os fotógrafos acabam incorporando este ideário, tornando comum retratar Frida na presença de seus animais. Ao mesmo tempo, esta postura também representa uma forma de tornar a imagem da artista ainda mais excêntrica, porque exótica é a forma como muitos destes fotógrafos enxerga a cultura da pintora mexicana.

Neste sentido, as imagens da fotógrafa mexicana Lola Alvarez Bravo²⁵ representam um contraponto na relação entre a imagem da artista e o mundo selvagem e natural, uma vez que os retratos desta fotógrafa, mesmo incorporando o *pet*, parecem se concentrar em cenas mais triviais, cotidianas, ligadas à ideia de intimidade da artista [Figuras 49 e 50].



Figura 49 - Frida kahlo e seus cães. Fotografia: Lola Alvarez Bravo. 1944

²⁵ Lola Alvarez Bravo (1907-1993) foi uma das mais importantes fotógrafas do México. Como muitas outras artistas e fotógrafas, seu trabalho muitas vezes foi ofuscado pelo fato de ser casada com um homem famoso, o também fotógrafo Manuel Álvarez Bravo. O casal teve papel fundamental no círculo cultural, que incluiu artistas como Diego Rivera, Frida Kahlo, Rufino Tamayo, Maria Izquierdo, e David Alfaro Siqueiros. Durante sua carreira, trabalhou como fotógrafa, fotojornalista comercial, retratista profissional, artista, professora e curador da galeria. Apesar de seu sucesso profissional, sua produção autoral é que tornaria sua contribuição mais significativa para a história da fotografia.



Figura 50 - Frida kahlo deitada com seu cão. Fotografia: desconhecido. Data desconhecida

2.5 A imagem do artista na imprensa Brasileira

Embora, tenha discutido alguns exemplos estrangeiros, creio que seria possível identificar, também no Brasil, uma regularidade nos retratos fotográficos de artistas. Na atualidade, o fenômeno da preponderância do visual como forma de comunicação também reflete na imagem dos artistas brasileiros. Hoje um grande número de publicações nacionais se esforça para apresentar o retrato do artista, seu local de trabalho, sua personalidade especial, sua singularidade.

Coleções de reproduções fotográficas editadas periodicamente destacam a força do gênero junto ao público. A *Coleção Folha Grandes Fotógrafos*²⁶ lançado em 2009 expõe o poder do gênero ao trazer entre seus temas um fascículo intitulado *Artes*, composto de reproduções fotográficas de grandes nomes do fotojornalismo e sua visão sobre a arte e os artistas.

Tal edição destaca justamente a importância da transformação do artista em tema do retrato, com especial atenção para o momento da criação dos artistas:

Depois de competir com a pintura no terreno do retrato, a fotografia não apenas se destacou como arte, com um amplo espectro de possibilidades singulares, como, muitas vezes, alguns fotógrafos transformaram os próprios artistas em temas de sua arte – até mesmo artistas no instante da criação estética”. (Coleção Folha Grandes Fotógrafos. Vol. 12. ARTE.).

Outro exemplo brasileiro significativo deste fenômeno pode ser visto na revista *Bravo*²⁷ da editora Abril. Este periódico publica constantemente edições especiais intituladas *Retrato do Artista*, em que uma revista inteira dedica-se a apresentar reproduções fotográficas de músicos, escritores, atores, artistas plásticos. O sucesso editorial obtido com alguns destes especiais, levou recentemente a revista *Bravo* a dedicar uma seção exclusiva com retratos de artistas no interior do periódico mensal.

A seção *Retrato do Artista* da revista *Bravo* tem periodicidade mensal e também apresenta imagens de artistas visuais, músicos, atores, escritores. Em particular, esta seção trabalha a ideia de retrato de artistas por meio de pequenas narrativas visuais que, acompanhadas de legendas descritivas, buscam destacar fragmentos do univer-

26 Coleção de 14 revistas com reproduções fotográficas em papel couchê com formato de 24,6 cm x 32,5 cm e 32 páginas cada, lançadas em 2009 a “Coleção Folha Grandes Fotógrafos”, é composta por 14 livros temáticos com cerca de 320 imagens realizadas por 33 dos mais prestigiados fotógrafos documentaristas da história. Os volumes da coleção eram organizados por grandes temas como “Metrópoles”, “Religião”, “Guerra”, “Infância”, “Revoluções”, “Esportes” e “Artes”, para citar alguns.

27 Publicação especializada em arte e cultura da editora Abril.



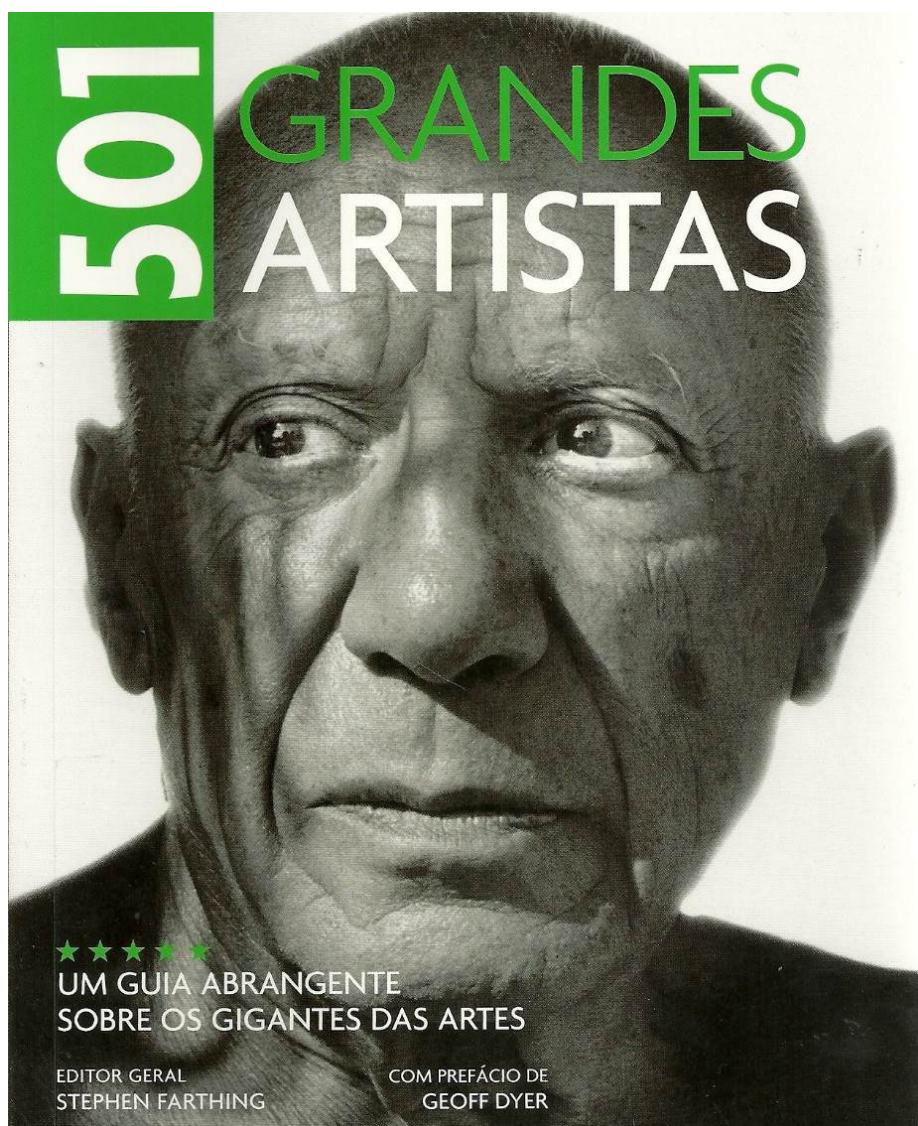


Figura 52 - Capa do livro FARTHING, Stephen. 501 Grandes Artistas. Fotografia: Autor desconhecido

Nestas imagens, é possível observar um movimento que parte de imagens do interior da casa, dos cômodos, dos locais de afeto dos artistas, com especial atenção para seu local de trabalho. São também destacados nas imagens inúmeros objetos singulares que compõem o universo particular dos artistas além de antigos trabalhos, estudos, rascunhos e imagens variadas.

Inicialmente, considerando o processo de construção da fotografia como conjunto de escolhas e omissões, o que se observa a priori é que as escolhas na construção destas imagens pautam-se primeiramente pela vontade de criar um universo ímpar, divertido, caótico, para o retratado. Evidentemente, a seleção dos locais e objetos especiais que compõem o universo do artista vão além dos objetos comuns que

compõem todas as residências, inclusive a do artista, se concentrando em escolhas pontuais que atestam na imagem, a relação especial dele com o mundo.

Outro sucesso editorial recente [Figura 52] que também traz questões sobre a imagem do artista no contexto contemporâneo são os guias do tipo *Grandes Artistas*, que são como enciclopédias dos grandes nomes da história da arte, do cinema e da literatura, e que são amplamente ilustrados tanto com imagens das produções artísticas como os próprios artistas.

Fenômeno deste tipo não pode ser isolado de determinados aspectos socioeconômicos introduzidos por uma realidade acentuadamente midiaticizada e mercadológica de bens culturais. Parte deste processo é assim destacado por José Carlos Durand (1989, p.178 – 179):

Como resultado da implantação do marketing editorial, vários gêneros da cultura erudita foram popularizados em fascículos. Esses novos produtos culturais tornaram-se possíveis não apenas por haver contingentes com poder aquisitivo e condições de leitura na escala industrial mínima exigida pela economia do setor, mas, sobretudo, porque a diversificação do parque produtivo tornava propício o lançamento de revistas cujas especialidades favorecessem a propaganda de produtos e serviços consumidos pelo mesmo segmento de público, como é o caso típico das roupas e objetos de decoração anunciados nas revistas femininas.

Assim é visível que parte do fascínio do público se justifica pelo fascínio que a figura do artista sempre exerceu no imaginário do público mas também diz respeito, em parte, a uma nova forma de relacionamento entre o artista e o público. As características das imagens são variadas, descrevendo universos visuais distintos que se pautam em grande medida pelo tipo de veículo em que o fotógrafo atua. Um ensaio fotográfico realizado para uma revista como *ArtNews* permite ao fotógrafo uma liberdade de trabalho, seja em questão de tempo, conceito ou estética que o periódico de circulação diária dificilmente admite, já que muitas vezes o fotógrafo recebe uma pauta pronta para realizar suas fotos, tal como veremos a seguir.