

palavras-chave:
cinema; pintura; retrato;
rostos; subjetividade

O artigo aborda aspectos da relação do cinema com a arte do retrato. Buscamos, em primeiro lugar, uma definição estética do que seria um retrato cinematográfico, sempre em tensão com os critérios formais e padrões estilísticos que historicamente constituíram o retrato pictórico. Em seguida, relacionamos essa questão com a importância que se deu à representação do *close-up* de rostos nas primeiras décadas do cinema, quando foi atribuído aos filmes um papel inédito no estudo da fisionomia e da expressão facial. Por fim, apresentamos exemplos de autorretratos na pintura e no cinema para expor a forma como a autorrepresentação põe em crise as noções de subjetividade e identidade em que a definição clássica do retrato se apoiava.

keywords:
film; painting; portrait;
face; subjectivity

The article investigates different aspects of the relationships between cinema and the art of portraiture. Firstly, we seek to define in terms of aesthetics what could be called a cinematographic portrait, always in tension with the formal criteria and stylistic standards that historically constituted the pictorial portrait. Then we related this issue to the importance of close-up shots in the first decades of cinema, when it was assigned to the films an unprecedented role in the study of physiognomy and facial expression. Finally, we show examples of self-portraits in painting and cinema to expose the way by which self-representation problematizes the notions of subjectivity and identity upon which the classical definition of portrait was fixed.

* Universidade de São Paulo
[USP].

Em busca de uma definição do retrato cinematográfico

É vasto o universo de filmes e vídeos em que podemos enxergar uma proposta estética que preenche muitos dos critérios pelos quais a história da arte vem definindo o gênero do retrato (ainda que este, no contexto contemporâneo, tenha se diluído como gênero e tomado outras formas que não aquelas que no passado permitiram mapear suas convenções e padrões estilísticos recorrentes). Todavia, como nota Jacques Aumont, numa história do cinema rapidamente engessada pelas onerosas exigências da indústria, “o retrato nunca se tornou um gênero, e tudo o que se aproxima dele é cuidadosamente mantido nas margens da indústria, na sombra da História”¹. Em decorrência disso, não há um consenso em torno do que seria um retrato cinematográfico (um retrato feito com os meios expressivos e materiais do cinema) e praticamente não há pesquisa sistemática sobre os diferentes tipos de filme-retrato ou, de modo mais abrangente, sobre os diversificados aspectos da relação entre o cinema e a arte do retrato. Assim como a teoria do cinema não se debruçou sobre o assunto com a devida exaustividade, tampouco a teoria da arte – apesar da boa quantidade de escritos sobre o retrato na pintura e fotografia contemporâneas – dedicou muitas páginas às manifestações da forma retratística nos domínios do cinema, do vídeo e da imagem digital em movimento.

A constatação dessa escassez de fontes bibliográficas se torna mais inquietante quanto mais a forma em questão se prova não só incrivelmente abundante na produção atual, mas, sobretudo, solidamente constituída como um dos ramos mais frutíferos da história do audiovisual, haja vista o grande número e a variedade de cineastas e videoartistas cujos trabalhos podem ser encarados como retratos. Os exemplos vão de Lumière a Robert Wilson; do cinema clássico hollywoodiano ao filme de autor dos anos 1960-70; de Orson Welles a Chantal Akerman; da vanguarda dos anos 1920 a Andy Warhol; da ficção ao documentário; passando, é claro, pelo cinema experimental (em que o retrato sempre foi uma prática corrente) e pelo filme de família, o filme amador, que até pouco tempo recebia atenção minguada dos historiadores (a recente obsessão com as imagens de arquivo, entre outras coisas, avivou o interesse pelo filme de família). “Se há, em algum lugar, um desenvolvimento constante do retrato animado”, afirma Aumont, “é sem dúvida no inesgotável tesouro do cinema privado que se deve buscá-lo – mas o filme amador, como a fotografia amadora, está, por definição, fora da história da arte”².

Aumont é um dos poucos teóricos do cinema a ter buscado uma problematização sobre a noção de retrato filmado, ainda que o tenha feito

1. AUMONT, Jacques. **Du visage au cinéma**. Paris: Cahiers du Cinéma, 1992, p. 33. Tradução minha.

2. *Ibidem*, p. 34. Tradução minha.

3. *Ibidem*, p. 127. Tradução minha.

4. Cf. BURCKHARDT, Jacob. **O retrato na pintura italiana do Renascimento**. Campinas: Unicamp, 2012.

5. PONTÉVIA, Jean-Marie. **Écrits sur l'art et pensées détachées**. 2. ed. Bordeaux: William Blake, 1986. v. 3.

6. RIEGL, Alois. **Le portrait de groupe hollandais**. Paris: Hazan, 2008, p. 64-65. Tradução minha.

7. *Ibidem*, p. 66. Tradução minha.

em meio a uma reflexão sobre o rosto na qual o retrato ocupa somente uma parte isolada. Ele sugere que, para entender o que pode ser o retrato no cinema, o melhor a se fazer é examinar, um por um, os traços definidores do gênero retrato lá onde ele nasceu, ou seja, na pintura³.

De fato, aproximar o cinema da arte do retrato, mesmo nos casos em que não está em relevo um diálogo com as formas pictóricas, implica necessariamente o cotejo com as teorias do retrato na pintura, mediante um recuo às origens da retratística moderna (que Jacob Burckhardt identifica na pintura italiana do Renascimento)⁴. Grosso modo, os retratos são obras cujo dispositivo estético se organiza em torno da representação de uma pessoa (ou, mais raramente, de um grupo de pessoas) em sua singularidade, isto é, naquilo que a caracteriza e a identifica (esta é uma noção por si só problemática e polissêmica, mas que manteremos, por ora). Para Jean-Marie Pontévia, um retrato é um quadro que se organiza em torno de uma figura, uma representação centrada sobre um rosto e o olhar que ele contém. Se o retrato é articulado em torno de uma figura, esta se constitui como essencial: o restante – se houver restante – está subordinado a ela, que ocupa geralmente o centro da composição, se bem que é possível encontrar soluções diferentes⁵. Numa *mise en scène* desse tipo, a figura experimenta uma espécie de isolamento: por ser o elemento central, a figura tende a relegar ao segundo plano, quiçá a eliminar, tudo o que poderia desviar dela a atenção.

Alois Riegl, em seu célebre estudo sobre o retrato de grupo holandês, insiste sobre a “ausência de ação” como uma das premissas centrais do gênero: o retrato, ele afirma, deve “apresentar os traços da figura da forma mais exata possível, e evitando o máximo possível a ação”, porque esta, além de “provocar uma certa deformação dos traços”, tira a atenção do espectador da personalidade e a desloca para a narrativa, “o que prejudica a eficácia do retrato”⁶. Por isso, o retrato tende a ser individual, já que “a representação de uma só figura não exige imperativamente uma ação”⁷. Quando há mais de uma figura em quadro, geralmente se observa a representação de uma ação narrativa que as engaja conjuntamente, subordinando uma figura à outra de modo a formar uma unidade e garantir o pressuposto renascentista de harmonia e articulação entre as partes).

O retrato “verdadeiro”, portanto, seria aquele em que a personagem representada não é apanhada em nenhuma ação, nem exhibe nenhuma expressão que a demova de seu “caráter geral”. As únicas ações admissíveis num retrato são aquelas que reforçam o “ser” do sujeito representado.

O que explica por que basta que uma personagem esteja ocupada numa atividade qualquer para que já não se fale mais de retrato: *A rendeira* [de Vermeer] não é um retrato. (...) Eis também por que um retrato equestre ou de corpo inteiro é menos retrato do que uma simples cabeça ou busto: porque o cavalo, a roupa, os acessórios podem nos distrair da única relação que importa, a saber, a semelhança do modelo para consigo próprio.⁸

“No sentido estrito”, diz Jean-Luc Nancy, “o objeto do retrato é o sujeito *absoluto*: destacado de tudo aquilo que não é ele, retirado de toda exterioridade”⁹. A figura representada está ali para permitir a emergência desse sujeito, que se mostra, no entanto, impossível de se apreender ou de se objetivar, um sujeito lábil, instável, fugidio, cuja manifestação esquiva demanda do retratista grande tenacidade. A exigência do retrato consiste, *a fortiori*, em enfrentar a questão do sujeito e partilhá-la com o espectador que, de acordo com a potência da representação, se deixará levar ou não pela troca que se torna possível por meio da imagem. “O retrato se edifica, de fato, na disputa entre sujeito e objeto no interior da imagem, um escondido no outro, vindo bruscamente à superfície e se esvaindo no mesmo movimento, inteiramente tensionado na frágil incerteza de seu acontecimento”¹⁰.

Esbarramos aqui em toda uma “aporia do sujeito”, o qual é teorizado pela filosofia e pela psicanálise, examinado em sua ambígua complexidade:

o paradoxo fundamental que atravessa o sujeito consiste justamente em que este se enuncia como um traçado centrífugo de sua própria elisão, ou como a reivindicação de uma evidência que o próprio sujeito nega, ou denega, enquanto sujeito da dúvida. Em outros termos, o sujeito se desdobra através de uma dialética que o faz velar-se no seu recalçamento e, ao mesmo tempo, trair-se pela equivocidade mesma de sua linguagem e, portanto, dos lapsos e dos atos falhos que dela, e nela, emergem incessantemente, *repetidamente*.¹¹

Tal aporia do sujeito – que perpassa a arte do retrato – é o que não nos permite limitar o retrato à esfera da identidade ou da delineação de uma suposta alma dos seres retratados, como se fazia ainda à época de Hegel, para quem o retrato não deveria se importar com o envelope fenomênico do sujeito, com o que é acidental, fortuito, transitório, mas transmitir o essencial, a essência imutável do modelo, o caráter inteligível que jaz aquém ou além da aparência. Não cabia ao pintor, por esse viés hegeliano, traduzir apenas a particularidade de um rosto ou de um indivíduo, mas, principalmente, a “significação espiritual” e o caráter

8. PONTÉVIA, Jean-Marie. Op. cit., p. 17. Tradução minha.

9. NANCY, Jean-Luc. **Le regard du portrait**. Paris: Galilée, 2000, p. 12. Tradução minha.

10. GRANGE, Marie-Françoise. **L'autoportrait en cinéma**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 95. Tradução minha.

11. ALMEIDA, Rogério. **A fragmentação da cultura e o fim do sujeito**. São Paulo: Loyola, 2012, p. 287-288.

12. HEGEL, Georg apud
PONTÉVIA, Jean-Marie.
Op. cit., p. 15. Tradução minha.

de sua personagem. O objetivo da arte, para Hegel, era eliminar tudo aquilo que nos fenômenos não correspondia ao conceito: era somente a partir dessa depuração que a arte criaria o ideal. O pintor de retratos deveria “deixar de lado todas as particularidades exteriores da figura e da expressão, da forma, da cor, dos traços do rosto, todo o lado natural da existência delimitada pelos poros, cicatrizes, manchas da pele etc., para reproduzir apenas o caráter geral do sujeito e suas propriedades espirituais permanentes”¹².

Ora, tal noção de retrato, além de trazer embutida toda uma problemática derivada da filosofia do sujeito (o que é o sujeito abstraído de sua relação com o mundo exterior, com os outros sujeitos?), acarreta uma avalanche de incompatibilidades se transposta para o cinema sem substanciais alterações. Arte da duração, do ser no tempo, da montagem, da transitoriedade, da “livre” mobilidade espacial e temporal da instância narradora, o cinema não nos permite falar de quase nada em termos absolutos, e aqui não será diferente, a começar pelo pressuposto da ausência de ação como elemento distintivo do retrato. Pois o que seria uma ausência completa de ação no cinema? Será que tal coisa existe numa imagem cuja razão de ser é o movimento? Mesmo nos planos cinematográficos que não apresentam ou não figuram o movimento há sempre aquela mobilidade geral difusa e quase imperceptível, aquela invisível ondulação do tempo, que o cinema capta sem necessariamente figurar. O cinema, em razão de sua inerente carga narrativa ou, mais elementarmente, de sua restituição do movimento (pois toda imagem em movimento é intrínseca e potencialmente narrativa), desviaria a atenção para outros elementos que não a figura, o rosto ou o sujeito, e seria, por conseguinte, incapaz de compor retratos?

Como insinuam as indagações acima, não se pode buscar o retrato filmado somente na estase, na sequência sem ação, o que seria uma aplicação demasiado direta e simplista da teoria pictórica do retrato. A questão dos modos de assimilação da arte do retrato no cinema é certamente mais vasta e complexa do que a mera constatação de filmes ou de momentos de filmes que estancam a ação dramática, interrompem a narrativa – ou sequer se propõem a desenvolvê-la – para se dedicar tão somente ao estudo (fisionômico, psicológico, sociológico, expressivo e afetivo) de um rosto.

Na verdade, em se tratando de uma imagem inscrita no tempo, múltipla em seu desfilamento, móvel em seu quadro e em seu campo, a focalização no rosto talvez não possa mais ser a principal proposição plástica que constrói o retrato. A centralidade do rosto e do olhar dispõe, na pintura, tanto de uma unidade de percepção (o quadro) quanto

de um dispositivo formal relativamente fixos e constantes, ao passo que nos retratos filmados os procedimentos são diversos, desde a montagem de materiais de arquivo até o registro de situações que se apresentam menos como cenas no sentido convencional do que como equivalentes cinematográficos das “sessões de pose” que são habituais – embora não obrigatórias – na feitura dos retratos pintados.

Mesmo nos filmes que adotam um dispositivo mais aparentado ao do retrato pintado e mais focado na tarefa de apresentar e estudar um rosto, o espectro de proposições possíveis é tão amplo e inespecífico que torna questionável a operacionalidade de uma definição de retrato cinematográfico que parta daí:

Como, de que ângulo, a que distância, em que relação com o espaço circundante, com quais restrições ou liberdades no jogo dos olhares recíprocos, o rosto humano é filmado? Tal seria aproximadamente a questão infinitamente subdividida que sugeriria o paralelo com o retrato pintado. Ora, a variedade de soluções cinematográficas a essas questões é tão grande, essas questões em si mesmas são tão próximas daquelas que definem a *mise en scène* de cinema em geral, que é bastante duvidoso que possamos assim delimitar, nos filmes, momentos de retrato – *a fortiori*, que possamos determinar quais filmes contêm retrato.¹³

Por isso, Aumont prefere insistir não nas similitudes formais entre o retrato filmado e o pintado, mas no valor de “singularidade” do retrato, na relação de verdade que ele supostamente produz – o retrato cinematográfico assentaria nas “ocasiões filmicas em que se manifesta uma expressividade, só que individualizada e visando a uma veracidade”¹⁴.

Se o paralelo com a pintura é insuficiente, é também porque a *mise en scène* do retrato cinematográfico nem sempre precisa ser pautada por uma relação deliberada com a pintura ou tomar emprestada sua forma e seu conteúdo às artes e aos gêneros preexistentes, como comprovam os filmes que buscam retratar uma pessoa sem recorrer às “sessões de pose” ou ao espelhamento da sua figura com a de um retrato pintado, optando, antes, pela observação cinematográfica do seu quadro de vida, da sua moldura existencial, por estratégias documentais ou ficcionais (ou por ambas ao mesmo tempo). Não se trata, com efeito, de uma cinebiografia (o filme-retrato definitivamente não é a mesma coisa que um *biopic*), ou seja, não estamos lidando com uma narrativa que exhibe os episódios marcantes da vida de alguém, os seus feitos, as suas ações memoráveis.

O filme-retrato pode até almejar resumir em suas imagens todas as “camadas de ser” do sujeito retratado – seu temperamento, sua verve, sua

13. AUMONT, Jacques. Op. cit., p. 128. Tradução minha.

14. Ibidem, p. 130. Tradução minha.

essência –, mas ele o faz, sempre, tendo a seu dispor não mais que o testemunho de um momento, de uma passagem breve ou, no máximo, de uma sucessão de pequenas vivências da personagem num dado estágio da sua vida. A narrativa se constrói menos pela representação de episódios significativos (apesar de estes não necessariamente se acharem excluídos) do que pela observação atenta da forma como o sujeito fala, anda, respira, se veste ou fuma um cigarro. Parafraseando Marie-Françoise Grange, a personagem do filme-retrato deriva da fórmula “eis o que sou”, distanciando-se da fórmula da cinebiografia, que seria o “eis o que fiz”¹⁵. Trata-se de apreender o ser e não a ação; de adotar uma focalização fragmentada, tateante, em vez de se ater a um programa narrativo causal/consecutivo; de não seguir o fio de uma investigação planejada, mas de proceder por um lento estudo de personalidade. Em outras palavras, trata-se de privilegiar a arte da descrição à ideia de narrativa.

Um retrato filmado ou, ampliando o escopo, um retrato feito com imagem em movimento é uma obra audiovisual em que o que está em jogo é menos uma narrativa fundada no desenvolvimento de uma ação dramática do que a *mise en scène* de um desejo reiterado de retratar um sujeito ou um rosto, de fixar o seu “ser” por retoques sucessivos e esforço prolongado de observação, seja transcodificando os motivos formais e os protocolos figurativos do retrato pictórico, seja inventando um modo novo de conceber um retrato com base nas especificidades do meio utilizado.

Conforme já dissemos, é redutor apontar o retrato cinematográfico somente nos filmes em que a premissa de representar o sujeito vem desacompanhada de uma estrutura narrativa. Mas é preciso afirmar, se quisermos chegar a alguma definição que seja minimamente operatória, que o retrato filmado, no mais das vezes, é alheio ao tipo de organização estrutural do filme narrativo calcado no encadeamento sequencial e em suas leis de consecução. Porquanto composto de imagens em movimento, o retrato filmado é logicamente atravessado por narratividade (uma potência de narrativa), mas não acede à narração (a narrativa costurada). A fórmula é simples demais para que nela confiemos plenamente. Em sua essência, porém, apresenta o que nos interessa sobre a relação do retrato com a potência narrativa intrínseca da imagem em movimento, ou com a narratividade congênita do dispositivo cinematográfico.

Rosto, primeiro plano e fotogenia

A primeira forma de retrato cinematográfico que se costuma considerar é aquela que consiste num plano de um indivíduo que posa para

a câmera do cinegrafista tal como faria para um fotógrafo ou pintor. Nesse caso, o retrato filmado seria um registro que respeitaria o programa figurativo do retrato pictórico, na mesma medida em que o ultrapassaria pela adição de um componente que muda tudo: o tempo ou, mais especificamente, a duração. O que diferencia esse tipo de retrato filmado do retrato fotográfico ou pictórico, basicamente, é o registro contínuo do tempo. Ulterior à montagem e às possibilidades retóricas que adviriam da combinação sucessiva de planos, essa modalidade de retrato fílmico repousa nos efeitos primordiais da temporalização da imagem, da sua inscrição numa duração.

Num retrato filmado nesses moldes, o rosto – se continuarmos aceitando que o retrato é essa forma de representação em que o rosto é buscado como lugar de acesso privilegiado a uma singularidade, a uma “verdade” profunda da pessoa (mas sabemos que o retrato contemporâneo pode prescindir do rosto e até mesmo da figura) –, o rosto, enfim, sofre a ação material do tempo. Enquanto passa à frente dele, o tempo se propaga pelo rosto, faz e desfaz a sua figura e, ao seu redor, paira aquela poeira de luz que se espalha pela atmosfera e lhe empresta vida, materialidade sensória, realidade móvel. Se a imagem cinematográfica é o percurso temporal de uma forma, então é natural que o retrato filmado abra o rosto à multiplicidade, à transformação, à mudança.

O cinema impossibilita a relação que, na imagem fixa, mantinha o visível atrelado à permanência da representação e à suposta estabilidade do mundo percebido. A exposição do sujeito, o qual constitui o assunto dos retratos, deve se situar e se deslocar com o tempo no cinema. O cinema insere o retrato no motor do tempo, pois não fixa instantes (como a fotografia) nem cristaliza o tempo material num tempo transcendental (como a pintura): ele capta durações. O tempo de duração do retrato filmado, assim, funciona como sua segunda moldura, uma moldura temporal que complementa a moldura espacial do enquadramento.

Nessa perspectiva, a passagem da imagem fixa para a imagem em movimento se apresenta como a pedra angular da contribuição que o cinema traz à arte do retrato. Por submeter o retrato à dimensão da duração, por apresentar o rosto numa sucessão temporal, o cinema juntaria com mais facilidade que a pintura os dois elementos díspares que constituem o retrato (a exterioridade empírica da fisionomia, que vai de par com a extrema individualização da figura, e a dita “essência da alma”, que generaliza o seu ser), em cuja harmonização na tela reside a maestria do retratista.

O retrato pintado não tem como restituir na experiência do espectador, enquanto materialidade sensível, o tempo que o modelo

precisou posar ou que o pintor levou para encontrar a forma desejada. A imagem pictural também tem relação com o tempo (por exemplo, na forma da apreensão do momento favorável, ou do instante pregnante), mas esse tempo é uma construção, uma abstração, uma noção – e não, como no cinema, uma realidade incontornável para o espectador. Assistir a um filme nos obriga a vivê-lo em todo o escoamento da sua duração, que não somos nós que controlamos. O tempo no cinema é, antes de tudo, uma experiência concreta. Por isso, o retrato filmado pode fazer do tempo da sua construção um dado fundamental da fruição estética da obra; ele pode se desenhar na duração mesma, na pulsação temporal e luminosa do registro cinematográfico que o instaura. A forma final do retrato pode coincidir, nesse caso, com seu processo de feitura, a obra acabada e a em progresso formando uma só coisa. O retrato filmado nesses moldes mais radicais ou “puros”, como os *Cinématons* de Gérard Courant (retratos filmados de inúmeras personalidades artísticas e culturais, cada retrato consistindo num primeiro plano rodado em Super 8, sem som, numa tomada única de três minutos e meio, durante a qual a pessoa filmada fica livre para fazer o que quiser), conserva como parte integrante da experiência do espectador um tempo que só pertenceria, *a priori*, ao regime de criação da obra caso ela fosse pictórica, a saber, o tempo de pose do modelo.

Os famosos *Screen tests* de Andy Warhol, com seu dispositivo baseado na imobilidade e na manutenção da duração, são aqui a grande referência. Warhol via o plano contínuo de um único rolo de filme, sem corte nem edição, como o meio mais adequado para fazer aflorar o “*screen magnetism*” de que falava – aquele “algo secreto”, aquela força de atração, qualidade inata de performance e presença icônica que algumas pessoas apresentam diante da câmera, e que só se revela no ato do registro fílmico (ou talvez em sua revelação). É na “frieza estática” dos seus retratos filmados, “no retraimento, na suspensão minimalista, que Warhol permite à situação de mundo que bate na câmera e em seu sujeito adquirir espessura ‘revelatória’”¹⁶. O plano aparece aí como uma unidade que funde progressivamente no percurso de sua duração o corpo representado numa composição plástica. “O corpo se abandona então à tensão de apenas oferecer sua presença, seu ‘estar-aí’”¹⁷. O espaço filmado é apenas descritivo, não é um espaço narrativo: ele é um fundo sobre o qual se destaca uma figura. Há um abandono das disposições narrativas da imagem fílmica em prol das variações figurativas que seu tecido visual se mostra capaz de operar. Assistimos à aventura de um rosto, ao seu desabrochar no tempo; “apreendemos o conjunto

16. RAMOS, Fernão. A **imagem-câmera**. Campinas: Papyrus, 2012, p. 121. Tradução minha.

17. GRANGE, Marie-Françoise. Op. cit., p. 35. Tradução minha.

de expressões faciais em evolução, conforme se delineiam na extensão da duração da tomada”¹⁸.

Callie Angell qualifica os *Screen tests* como “experimentos psicodinâmicos” em que “a identidade é construída tanto como uma singularidade privada vivida para si mesma quanto como uma performance apresentada para o mundo”¹⁹. O retrato, nesse caso, resultaria de uma “dialética entre o comportamento de superfície e a identidade subterrânea”²⁰. Um basculamento do interior no exterior. Não se trata da ideia de que o olhar insistente materializado no plano fixo e longo descasca a superfície dos rostos para revelar o que se encontra no interior do sujeito, da mesma forma que outrora se imaginava que os pintores, por um exercício de atenção contínua e detalhamento quase maníaco, descascavam a pele das coisas para fazer aparecer o que havia embaixo. Warhol sabe que, por mais que o retrato sonhe com a interioridade, com a verdade profunda dos seres (em oposição às ilusões da aparência, esse antigo inimigo da cultura ocidental), ele terá sempre de se conformar com a superfície exterior.

O retrato de Nico, por exemplo, filmado em 1966, mostra uma figura inquieta diante da câmera. Ela varia a pose a cada dois segundos, finge ler uma revista, depois a enrola e finge ser uma luneta, e por aí vai. Às vezes, quase sai de quadro. Ela não parece à vontade com essa exposição (no duplo sentido, fotográfico e psicológico), e isso chama a atenção, mais do que nos outros *Screen tests*, para o próprio tempo do registro. “O retrato no cinema tem dificuldade em se contentar com a fixidez de um rosto diante de uma câmera, tem dificuldade em retomar o dispositivo da imagem pictural. É preciso ocupar o plano, por conseguinte seu espaço e sua duração”²¹. Nico não está no tempo abstrato do ícone pop: ela vivencia aqueles quatro minutos do teste em toda sua duração, em toda sua realidade temporal-existencial. Seu comportamento põe em questão a própria sessão de pose que dá origem ao retrato e traz à tona esse outro aspecto fundamental da figuração, que reside “na ideia do corpo como opacidade, como corpo pleno que busca obter e conservar sua espessura e, por meio dessa espessura, proteger-se, impedir qualquer claridade, qualquer possibilidade de revelação”²². Mas essa opacidade, essa resistência do corpo, não necessariamente é apriorística. Na verdade, numa história dos conceitos estéticos do cinema, ela é posterior à ideia de uma dramaturgia da luz capaz de potencializar “a capacidade do rosto de ser um revelador de imagens invisíveis, mágicas e estranhas”²³.

Acreditou-se muito, sobretudo na época do cinema silencioso, no rosto filmado em primeiro plano como uma fonte mágica da qual

18. RAMOS, Fernão. Op. cit., p. 120.

19. ANGELL, Callie. **Something secret**: portraiture in Warhol's films. Sydney: Museum of Contemporary Art, 1994. Tradução minha.

20. Ibidem.

21. GRANGE, Marie-Françoise. Op. cit., p. 58. Tradução minha.

22. DOUCHET, Jean. Le visage comme révélation, le geste comme signe, le corps découpé comme figure, le corps plein comme opacité. In: AUMONT, Jacques (org.). **L'invention de la figure humaine**: le cinéma, l'humain et l'inhumain: conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique, 1994-1995. Paris: Cinémathèque Française, 1995, p. 120. Tradução minha.

23. Ibidem, p. 115. Tradução minha.

24. AUMONT, Jacques. Op. cit., p. 94. Tradução minha.

25. BALÁZS, Béla. **L'esprit du cinéma**. Paris: Payot & Rivages, 2011a, p. 194. Tradução minha.

26. Ibidem, p. 200-201. Tradução minha.

27. Ibidem, p. 199. Tradução minha.

emanava “uma espécie de irradiação [*rayonnement*] invisível, aurática, etérea”²⁴. Uma das principais obsessões dos primeiros grandes teóricos do cinema foi justamente o elogio do *close-up*, do rosto filmado em primeiro plano enquanto instrumento de conhecimento psicológico-fisionômico sem precedentes. Se há uma ideia reincidente nos escritos sobre cinema dos anos 1920, é a de que a imagem fílmica é um revelador psíquico.

Segundo os entusiastas do primeiro plano (Béla Balázs e Jean Epstein à frente), o cinema lê o rosto de forma inédita, como nunca fora lido antes. “A câmera aproximada visa às pequenas superfícies incontroladas do rosto e pode fotografar o subconsciente. Visto de tão perto, o rosto se transforma em documento, como a escrita para o grafólogo”²⁵. Com o cinema, surge a possibilidade de a câmera encontrar alguma coisa “entre os traços” do rosto, de mostrar um rosto invisível, que surge do esforço mesmo de não se mostrar, ou de se mostrar sem se revelar (como uma máscara que esconde um segundo rosto, o verdadeiro). O olho da câmera, dizia Jean Epstein, “enxerga ondas que são para nós imperceptíveis”. O cinema inauguraria, assim, uma “microdramaturgia” toda própria:

Quando o primeiro plano capta jogos de fisionomia e gestos tão ínfimos, tão fugidios, e os coloca em relação, fazendo-os responder uns aos outros – gesto por gesto, olhar por olhar –, então a ação é igualmente analisada em seus mínimos elementos. Esse vaivém animado dentro de uma *mesma* situação, o microdrama do minuto, se revela na proximidade. (...) O elemento especificamente cinematográfico dessa microdramaturgia é que ela não é produzida pelo jogo dos atores, mas pela câmera.²⁶

Balázs vai mais longe e afirma que a grande conquista do cinema consiste em ter descoberto o rosto das classes. Ele lembra que as diferenças de classe – entre um aristocrata decadente e um camponês bronco, ou entre um burguês abastado e um proletário miserável – já tinham sido esquematicamente estilizadas no teatro. “Todavia, a câmera se aproximou mais e descobriu a expressão secreta da *mentalidade* suprapessoal, condicionada pela classe, por trás das diferenças decorativas exteriores”²⁷. Assim, a “microfisionômica” do cinema pode fornecer, segundo Balázs, materiais indispensáveis à antropologia, à psicologia e à sociologia.

Para ele, é somente no período silencioso que todo o potencial do primeiro plano de rosto se realiza, o que está associado ao caráter abstrato

do *close-up* do cinema silencioso, a impressão de que ele apresentava o rosto como que destacado do resto do corpo e do espaço fílmico:

O cinema mudo separava a expressão do rosto do seu ambiente, fazendo-o acessar uma nova dimensão espiritual inteiramente original. Ele nos mostrava o mundo da microfisionomia, que não podíamos ver a olho nu em nossa vida cotidiana. O cinema sonoro diminuiu a importância do *close-up*, porque – em aparência – as imagens podem exprimir agora com mais clareza o que o jogo da fisionomia exprime – em aparência – menos claramente.²⁸

A chegada do sonoro, então, na ótica de Balázs, teria feito o cinema regredir no quesito da representação do rosto em primeiro plano (interessante notar que os filmes-retratos de Warhol e Courant são filmes mudos, sem som algum).

Pensar a questão do retrato no cinema, como já ficou claro, é repensar essa que é uma das discussões inaugurais da teoria cinematográfica, a saber, a questão da inaudita força plástica e emotiva que advém do isolamento de um rosto pela câmera e sua projeção ampliada na tela de cinema.

É indispensável, aqui, retomar o conceito de “fotogenia” tal como desenvolvido por Jean Epstein, que considerava o *close-up* “a alma do cinema”²⁹. Segundo ele, o que o cinema registra por intermédio dos rostos são as energias psíquicas do pensamento, o qual a câmera não só amplifica como, às vezes, até mesmo inventa. Epstein enxerga no cinema uma máquina cujo poder de visão ultrapassa o nosso e a este se soma. Assim como o pensamento acrescenta algo àquilo sobre o que reflete, assim também o cinema acrescenta algo ao que filma. Ele é uma máquina filosófica capaz de nos fazer compreender melhor as grandes categorias do universo: o tempo, o movimento, a causalidade. Essa “inteligência da máquina” tem um instrumento privilegiado: a ampliação, tanto no sentido do aumento espacial do *close-up* quanto no do aumento temporal da *Zeitlupe*, da câmera lenta, essa espécie de lupa temporal, essa lente de aumento da substância que compõe o tempo.

Tudo aquilo que, de uma expressão, o espírito não tem tempo de reter, tudo o que o olho não tem tempo nem campo para ver – os pródromos, o nascimento, a evolução, a luta entre os sentimentos concorrentes que compõem enfim sua resultante –, a câmera lenta ilumina tudo isso à vontade. E a ampliação da tela permite uma espécie de exame à lupa. Então, as mais belas mentiras ficam pusilânimes, ao passo que a verdade explode à primeira vista, atinge o

28. BALÁZS, Béla. **Le cinéma: nature et évolution d'un art nouveau**. Paris: Payot & Rivages, 2011b, p. 61. Tradução minha.

29. EPSTEIN, Jean. **Écrits sur le cinéma, 1921-1953**: tome 1: 1921-1947. Paris: Seghers, 1974, p. 93. Tradução minha.

30. *Ibidem*, p. 253. Tradução minha.

espectador com a brusquidão da evidência, suscita nele uma emoção estética, uma espécie de admiração e de prazer infalíveis.³⁰

Esse sentimento de verdade flagrado pelo cinema é o que Epstein designava como “fotogenia”, noção complexa, de contornos imprecisos, assentada numa concepção do cinema como majoração e revelação da realidade. Nos primeiros tempos da fotografia, o que se entendia por fotogenia era a capacidade de certos objetos de fornecerem uma imagem nítida e contrastada. No cinema, contudo, a fotogenia passa a significar duas outras coisas: tanto uma propriedade da imagem fotográfica de revelar a realidade, de acrescentar verdade aos fatos brutos, quanto uma característica de certos objetos e certos seres de, uma vez fotografados, adquirirem, por uma espécie de poder mágico, charme e qualidade insuspeitos.

A fotogenia cinematográfica, de acordo com Epstein, só existe no movimento – o que equivale a dizer “no tempo”. A fotogenia só pode concernir aos aspectos móveis do mundo. “Dentre todos os logaritmos sensoriais da realidade, a fotogenia é o da mobilidade”³¹, ela se encontra no inacabado, no instável, naquilo que tende a um estado sem atingi-lo; é essencialmente lábil, fugidia, descontínua. Um rosto só pode ser fotogênico por alguns segundos, por conta de tal movimento, de tal expressão que o atravessa como um raio riscando o céu. O corolário da noção epsteiniana de fotogenia é que não são os objetos, os rostos em si mesmos, que são fotogênicos, mas suas variações no tempo. Os planos fotogênicos não se comportam como tal o tempo todo; o que existe são instantes de fotogenia.

Numa de suas formulações mais interessantes, Epstein refere-se a uma “psicanálise fotoelétrica”: o cinema, “máquina de confissão da alma”, extrairia dos sujeitos sua personalidade mais profunda. Epstein acredita que o cinema incide sobre o grande mal-estar da cultura, o conflito de que todos os seres civilizados sofrem e que está na origem de todas as psicoses: a necessidade de imaginar a si mesmo e de se conhecer, contrariada pela recusa a se aceitar e o medo ao se desnudar. Do qual, conclui Epstein, o incômodo que muitas pessoas que foram filmadas relatam sentir diante de sua imagem projetada: o cinema lhes revela alguma coisa muito íntima, que elas próprias ignoravam ou, inconscientemente, lutavam para disfarçar e esconder.

Tom Gunning descreveu como o cinema, na época de sua invenção, foi imbuído de uma “missão gnóstica” que outras mídias óticas anteriores já possuíam e que compunha um quadro epistêmico maior, fundado na primazia da visão (e de suas próteses maquímicas) como

31. *Ibidem*, p. 94. Tradução minha.

instrumento de conhecimento objetivo do mundo e dos seres humanos. Uma das dimensões principais desse impulso científico anexado ao cinema seria seu emprego como ferramenta privilegiada para estudos fisionômicos, constituindo um importante gênero de filmes no cinema dos primórdios, os chamados “filmes de expressão facial”, feitos inteiramente de *close-ups* de rostos³². Alguns dos primeiros experimentos de Thomas Edison já exploravam a habilidade do cinema em captar movimentos de rosto complexos e detalhados. Ainda não era o *close-up* “psicologizado” do cinema narrativo clássico, que almejaria a interiorização do drama ao acessar a intimidade emocional das personagens: o que estava em jogo no *close-up* do primeiro cinema era o exame topográfico de uma paisagem-rostos, com seu relevo acidentado e pleno de nuances. O que impulsionava o *close-up* facial dos primórdios era um desejo de investigar o rosto em sua materialidade física, de conhecê-lo em suas manifestações mais externas e transitórias. Georges Demenÿ, autor de um experimento que consistia em dois brevíssimos *close-ups* de um homem pronunciando as frases “*Je vous aime*” e “*Vive la France!*”, descreveu sua invenção como um “retrato vivo”, afirmando que, no futuro, o retrato em movimento substituiria a fotografia estática, libertando o retrato de família de um efeito de mumificação. O interesse de Demenÿ no registro do rosto em movimento extrapolava a questão do retrato e incluía uma investigação da expressão e da fisionomia.

O cinema integrava, dessa forma, uma história longa de curiosidade e obsessão com o rosto, que inclui os numerosos tratados de fisiognomonia que pulularam entre os séculos XVI e XVIII. Para os fisiognomistas, o rosto é um objeto de estudo privilegiado, no qual se pode ler a expressão de uma relação entre a interioridade do homem e sua aparência exterior. “O objeto da fisiognomonia é menos o rosto do que a figura; a figura é o que faz signo no rosto: o que se mostra e o que se percebe, o que nele se exprime e o que se esconde, o que nele se pode reconhecer e descrever. Abaixo da figura, o rosto escapa, como um enigma”³³.

Como nota Pontévia, a palavra “figura” (cuja associação com o rosto é tardia, por volta do século XVII) é da mesma família de *ingere*, fingir. A figura tem, portanto, uma relação com a ficção e, se o rosto aí encontrou um sinônimo, foi em razão de seu poder de fingimento, isto é, de figuração. O rosto tem um poder figurativo intrínseco, “e é por isso que se pode dizer que ele é já desenhado, que é já da ordem do desenho, da projeção de uma figura: (...) a aparência em geral *finde* ser (...). Tudo figura (alguma coisa). Faz figura de. Inventa seu modelo”³⁴.

A imagem em movimento do cinema potencializa essa energia figurativa e plasticidade inerentes ao rosto. Ela realiza, de certa maneira,

32. GUNNING, Tom. In your face: physiognomy, photography, and the gnostic mission of early film. **Modernism/Modernity**, Baltimore, v. 4, n. 1, p. 1-29, jan. 1997.

33. COURTINE, Jean-Jacques; HAROCHE, Claudine. **Histoire du visage**: exprimer et taire ses émotions, XVIe-début XIXe siècle. Paris: Payot & Rivages, 2007, p. 43. Tradução minha.

34. PONTÉVIA, Jean-Marie. Op. cit., p. 11. Tradução minha.

o sonho de apreensão de uma linguagem dos sentimentos perseguida desde o século XVIII, quando, expandindo uma via inaugurada no século anterior pelo Barroco, valorizou-se o fato de o rosto ser movimento e de sua fisionomia ser uma malha de temporalidades entrecruzadas.

Um tempo cada vez mais fugidio desliza sobre o rosto e modifica suas percepções. É como se, entre os séculos XVI e XVIII, as representações da figura humana passassem por uma lenta aceleração do quadro e dos ritmos temporais em que elas ganham sentido, de uma temporalidade eterna a uma temporalidade efêmera; de uma figura de sempre ao rosto de um momento: e deste a uma expressão do instante.³⁵

35. COURTINE, Jean-Jacques; HAROCHE, Claudine. Op. cit., p. 120-121. Tradução minha.

Ora, essa temporalidade efêmera que acompanha o jogo polifônico das expressões, essa linguagem fugidia dos sentimentos, é o cinema quem estará mais adequadamente municiado para representá-la. “O cinema é dotado de mobilidade, ou ainda, de variabilidade no tempo. Ele está apto, por conseguinte, a fixar o que é essencialmente móvel e variável. Em particular, ele pode dar conta, em tempo real, da labilidade de certos sentimentos”³⁶.

36. AUMONT, Jacques. Op. cit., p. 82. Tradução minha.

É de uma relação especial com a figura e com o rosto, portanto, que estamos aqui provendo a imagem cinematográfica. Não obstante, é preciso lembrar que o cinema vive suas primeiras décadas de existência num período em que os movimentos de vanguarda do início do século XX reiteravam certo desdém pela semelhança direta, pelo mimetismo, insistindo sobre a não comparabilidade das formas artísticas com aquelas da natureza (ou melhor, seria antes a *natura naturans*, a força criadora da natureza, e não a *natura naturata*, o resultado dessa força, o que os artistas – a exemplo de Paul Klee – procurariam imitar). Some-se a isso o pessimismo modernista em relação à importância do indivíduo e do individual, que passa a ocupar uma posição subalterna no sistema de valores artísticos do período, minando as bases tradicionais da arte do retrato.

É também a noção de identidade que se esfacela no retrato contemporâneo (ou modernista, para diferenciar do retrato moderno que, do ponto de vista de uma história das imagens em sentido mais amplo, surge com o Renascimento). O artista de vanguarda se vê na posição não de quem apreende e preserva, mas de quem constrói e inventa a identidade do modelo: ele consigna aos modelos expressividade e significação particulares, que se originam mais em seu trabalho do que na personalidade retratada. Há uma significativa história anedótica envolvendo Picasso: rebatendo os comentários gerais sobre a falta de semelhança do retrato que ele pintou de Gertrude Stein, o pintor soltou a

famosa *boutade*: “Todos pensam que ela não é parecida com o retrato, mas não se preocupe, ela acabará conseguindo se parecer com ele”³⁷.

A semelhança, no sentido tradicional, está sendo trocada por uma forma independente, derivada de um universo estilístico muito particular. O retrato cubista obedece mais ao sistema formal e à grelha conceitual que lhe presidem do que à aparência individual do modelo. Se, na aurora da Idade Moderna, a arte do retrato havia se afirmado por meio de um trabalho obstinado de figuração da individualidade e dos traços intransferíveis dos sujeitos representados, em contraposição ao esquematismo do ícone medieval, do qual deliberadamente se distanciava, é curioso observar que, no contexto surgido depois do fim daquele ciclo da história da pintura iniciado com o Renascimento, o retrato retornará a uma tendência esquemática que não está totalmente isenta de um diálogo com o antigo convencionalismo da arte religiosa.

No entanto, o princípio que guia a associação entre símbolo e identidade depende agora somente do artista, não de uma lógica textual ou visual com respaldo na teologia. O indivíduo é transformado num signo produzido pelo artista, que o faz participar de seu nexo de valores culturais, intelectuais, morais, artísticos etc. Isso reflete uma elevação do status do artista e sua liberação de padrões que outrora especificavam e ditavam aspectos centrais de suas imagens. O próprio valor artístico do retrato se substitui a outros valores (a riqueza e ocupação do retratado, por exemplo) que antes davam enlevo ao modelo. Desse modo, o retrato contemporâneo explicita a velha questão do retratista como fabricante do retratado. O rosto, nesse contexto, já não tem como afirmar tão categoricamente sua prioridade figurativa sobre o resto do corpo, ou sobre os demais “objetos” do mundo visível. A própria ideia de figura se modifica e, em muitos casos, é abandonada. O retrato, tal como a história da arte o conheceu e definira até então, perde seu estatuto apodítico e, no limite, simplesmente se esfacela.

Autorretrato, alter-retrato

Esta discussão em torno do retrato e da representação do rosto atinge o ponto de ebulição quando o foco recai sobre o autorretrato, outra forma de retrato que constitui um longo episódio da pintura ocidental (sobretudo depois do século XVI) e que fornece um parâmetro incontornável para a época atual, em que não só assistimos a uma produção inflacionária de autorretratos no cinema e nas artes visuais, como ainda, em espectro mais abrangente, testemunhamos diariamente

37. PICASSO apud VARNEDOE, Kirk. In: COLUMBIA UNIVERSITY ART DEPARTMENT. **Modern portraits, the self & others:** an exhibition. New York: Wildenstein, 1976, p. xii. Tradução minha.

uma compulsão irrefreável de autorrepresentação e autoimagem de que a moda do *selfie* é apenas o epifenômeno.

Um dos aspectos mais instigantes do autorretrato é o fato de ele não se dar no âmbito da certeza e da segurança, da garantia do *cogito*, mas, inversamente, da dúvida e da indeterminação. Assim como existe a velha máxima de que todo retrato é do pintor e não do modelo, talvez se deva dizer também que todo autorretrato mostra alguma outra coisa que não o pintor, ou que o autorretrato é o quadro em que pintor, tomando-se por modelo, se pinta como outro. Poder-se-ia dizer, num jogo de palavras talvez abusivo, que todo autorretrato é em alguma medida um *alter-retrato*. Como demonstrou Timothy “T. J.” Clark, “uma das convenções mais profundas e mais comuns do gênero do autorretrato” é o “ceticismo a respeito de si mesmo”: “o olhar perplexo de muitos pintores em seus autorretratos encara os observadores: um olhar de perplexidade, de dúvida, de distância ou de fascinação ante o desconhecimento de si mesmos”³⁸.

O autorretrato se dá na vertigem dialética da subjetividade:

No autorretrato, a relação pintor-modelo se acha perturbada, porque o pintor constitui, a um só tempo, os dois termos da relação. Mais exatamente, o pintor se pinta em vias de se pintar pintando, e assim *ad infinitum*: a relação pintor-modelo está bloqueada num jogo de reflexão [*renvois*] que não mais termina. (...) Não espanta que as grandes séries de autorretratos tenham começado na era do *Cogito*.³⁹

E que tenham se intensificado na era das *Confissões*, poderíamos acrescentar.

O grande tema de um autorretrato, no fim das contas, é a representação. O que o estrutura mais profundamente, na maioria dos casos, é uma *démarche* meta-artística, uma reflexão sobre o próprio dispositivo da representação: “os problemas do *self* e da identidade que são as preocupações manifestas do autorretrato como gênero”⁴⁰ podem não constituir senão “uma metáfora do ato de representar”⁴¹. Não por acaso, muitos autorretratos mostram o pintor trabalhando na tela em que pinta o retrato que estamos a ver, absorvendo nosso olhar num jogo de reflexividade vertiginoso. O quadro em questão “é consagrado menos à representação de uma pessoa do que à representação do ato ou do procedimento da representação”⁴². De Poussin a Cézanne, de Rembrandt a Lucian Freud, os exemplos abundam na história da pintura.

No cinema, o autorretrato também é comumente usado como pretexto para discussões meta-artísticas, em filmes que

38. CLARK, Timothy. Grottesco David com a bochecha inchada: um ensaio sobre o auto-retrato. In: _____. **Modernismos**. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 197.

39. PONTÉVIA, Jean-Marie. Op. cit., p. 39. Tradução minha.

40. CLARK, Timothy. Op. cit., p. 219.

41. *Ibidem*, p. 228.

42. NANCY, Jean-Luc. Op. cit., p. 41. Tradução minha.

refletem essencialmente sobre as relações de produção da imagem. “Frequentemente, [nos autorretratos filmados], o retrato do realizador por ele mesmo disputa espaço com o retrato da arte que ele exerce e reivindica”⁴³. Em todo cineasta que pensa minimamente a imagem, que realiza um filme e não apenas um autorretrato através do filme, a questão do meio vem à tona com certa acuidade:

o autorretrato fílmico é amiúde o lugar – assim como o autorretrato pictórico o é para a pintura – de um pensamento particular sobre a linguagem utilizada, que não se limita a uma função de ferramenta entre outras possíveis, mas se inscreve como escolha, objeto de representação por inteiro, quase tão importante quanto a personalidade elaborada pelo retrato.⁴⁴

Jean-Luc Godard, Alain Cavalier, Chantal Akerman, Jonas Mekas, Jerome Hill e Agnès Varda são apenas alguns dos cineastas que já fizeram obras de autorretrato com essa dimensão metarreflexiva.

O exemplo que analisaremos, contudo, vem de uma cineasta e vídeoartista experimental menos conhecida, Jo Ann Kaplan, que, em seu vídeo *Watching Paint Dry*, de 2010, realizou um autorretrato que se apresenta como um esboço permanente, uma obra em progresso captada ao longo de mais de dois anos (de abril de 2007 a setembro de 2009). Em aparência, é um trabalho simples: ela filma diversas versões de autorretratos pintados, com uma câmera frontalmente direcionada para as cartolinas em que as pinturas são feitas, de modo que estas ocupem quase toda a tela. Planos-detulhe do rosto da artista se intercalam com as imagens das pinturas, formando um paralelo entre o rosto real e sua representação pictural (Fig. 1 e 2).



43. GRANGE, Marie-Françoise. Op. cit., p. 57. Tradução minha.

44. Ibidem, Loc. cit.

Fig. 1
Jo Ann Kaplan, *Watching Paint Dry*, 2010.

**Fig. 2**

Jo Ann Kaplan, *Watching Paint Dry*, 2010.

As diferentes versões das pinturas variam de “enquadramento”: ora ela pinta o rosto inteiro, ora apenas a metade superior do rosto, outrora a metade inferior; ora apenas o queixo e a boca, ora os olhos. Um cuidado particularmente especial é dedicado à captação de cada vinco da pele, cada ruga, cada marca que indique o envelhecimento do corpo, ou seja, todo traço material, vestígio corpóreo ou signo sensível da passagem do tempo sobre aquele rosto. Kaplan comprova que o autorretrato “empurra [o rosto] às profundezas mais recônditas, que pertencem a zonas movediças, que surgem abaixo/acima das superfícies lisas da autorrepresentação”⁴⁵.

45. *Ibidem*, p. 61.

A passagem do tempo em *Watching Paint Dry* é tão importante que Kaplan faz questão de enfatizá-la, seja pelas datas em que as pinturas são feitas, que aparecem no canto superior direito da tela, seja pelas mudanças constantes da música clássica ambiente, sempre a indicar saltos temporais. Não há uma versão final para o autorretrato, não há obra acabada: o que há é o constante refazer do rosto, o traçado dinâmico e insistente, a tentativa de apreender os detalhes e sinais que o tempo modifica, acrescenta ou apaga. A imagem temporalizada se mostra, para Kaplan, uma ferramenta capaz de dar forma visível à realidade transitória do sujeito – sua identidade em fluxo –, bem como à impossibilidade de o autorretrato se consolidar como lugar da certeza, da segurança, da finalidade. As formas aquosas que compõem os retratos já sugerem o caráter inapreensível e passageiro do desenho fisionômico; não são formas que se fixam com solidez na tela, mas manchas de cor levemente liquefeitas, traços trêmulos que, antes de dar firmeza à representação do rosto, submetem-na à oscilação e à mudança.

A autoimagem da artista se produz num incessante vaivém entre a tela em que as formas coloridas são depositadas e o pequeno espelho redondo (que só é revelado na última imagem do vídeo) em que ela se olha enquanto faz os autorretratos. O dispositivo catóptrico, ferramenta comum na fabricação do autorretrato (os primeiros autorretratos com espelho de que se tem notícia datam já do começo do século XV), fornece uma imagem que obrigatoriamente não coincide, em substância ou intenção, com aquela representada por vias pictóricas. O famoso autorretrato de Johannes Gump (Fig. 3), conservado na Galeria Uffizi, em Florença, serve para provar que o que a pintura guarda do sujeito é outra coisa que não a simples imitação de seu reflexo especular. E essa distinção entre o quadro e a imagem fornecida pelo espelho, essa disputa de autoridade mimética entre a figura pintada por meio de técnica e sensibilidade artísticas e o duplo formado por meio de uma superfície refletora submetida às leis da ótica, essa querela visual, enfim, a pintura a provoca conscientemente e a aceita de bom grado.

**Fig. 3**

Johannes Gump,
Autorretrato, c. 1646. Óleo
sobre tela, 88,5 x 89 cm,
Galeria Uffizi, Florença.

A presença do espelho no cenário de fabricação dos autorretratos sugere a relação do gênero com a cena narcísica e o encontro fundante com a imagem. Mesmo fora do contexto do autorretrato, há formas sutis e até disfarçadas de usar a imagem especular como mote da inscrição autoral, da afirmação de mestria na arte exercida,

da assinatura narcisista da obra, como se observa em muitas naturezas mortas holandesas em que as superfícies polidas dos objetos de metal ou vidro abrigam amiúde o reflexo do próprio pintor trabalhando na tela (Fig. 4), quase como um lapso, uma espécie de autorretrato contrabandeado, um efeito colateral do impulso gnóstico de copiar o mundo visível (como forma de conhecê-lo) em todas as suas nuances, o que inclui os reflexos formados nas superfícies capazes de produzir duplos espelhados das coisas.



Fig. 4

Pieter Claesz, *Vanitas*,
c. 1630. Óleo sobre madeira,
36 x 59 cm, Germanisches
Nationalmuseum,
Nurembergue.

O reflexo especular, *a priori*, não é uma representação, não é um signo, mas um acontecimento “natural”, uma consequência imediata da presença de algo ou de alguém diante de um espelho. Diferentemente da imagem pictórica, a imagem no espelho depende da “copresença do representando e do representante”⁴⁶; tão logo o ser ou a coisa representada se afastem do espelho, sua imagem desaparece. Na pintura, entretanto, a *mise en scène* do espelho instaura um paradoxo: o espelho pintado continua a refletir, mesmo que o objeto desse reflexo já esteja há muito tempo alhures. Passamos da presença à representação.

No cinema, por sua vez, tal paradoxo se dissipa e a lógica se inverte: a imagem em movimento reforça o estatuto provisório e passageiro do reflexo no espelho. Num cenário com espelho(s), a movimentação dos atores, da câmera e/ou do próprio instrumento catóptrico determina toda uma dinâmica de aparição e desaparecimento/reaparição das figuras, delineando um teatro de duplos que o *metteur en scène* criativo pode explorar. O espelho torna a dialética presença-ausência, fundamental para o cinema, um componente ativo da imagem.

46. STOICHIȚĂ, Victor.
L'instauration du tableau:
métapeinture à l'aube des
temps modernes. 2. ed.
Genebra: Droz, 1999, p. 249.
Tradução minha.

Ao contrário da pintura, o cinema não engendra, pelo jogo do reflexo, a permanência de uma imagem que estava fadada a sumir: ele antecipa a fuga dessa imagem, na mesma medida em que possibilita – e até promete – seu retorno (pois, dependendo do contexto ótico da cena, uma figura que sai de quadro pode muito bem ressurgir refletida no espelho). O espelho filmado tanto pode funcionar como um prolongamento do campo, aportando à imagem alguma coisa que, na ausência do espelho, não faria parte do quadro, quanto pode também mostrar por um novo ângulo algum elemento já contido no campo. Ou pode fazer as duas coisas simultaneamente, como numa cena de *Delírio de loucura* (em inglês, *Bigger than life*) de 1956, de Nicholas Ray, em que o reflexo do diretor (antes pertencente ao fora de quadro) aparece de forma muito fugaz num espelho em que o personagem de James Mason (já em quadro, mas de costas para a câmera) se admira (Fig. 5). O espelho em questão está localizado na porta de um armário de banheiro; enquanto a porta é fechada rapidamente por Mason, o espelho revela a presença intrusiva do diretor do filme ali num canto do cenário. O reflexo de Nicholas Ray é só um detalhe, e de difícil apreensão: sua presença na tela não dura mais que um segundo. Mesmo congelando a imagem no momento em que seu rosto desponta no espelho, temos dele apenas um borrão, uma imagem inexata. Seria um autorretrato dissimulado e terceirizado? Estaria Nicholas Ray dizendo que o protagonista do seu filme, no fim das contas, é um retrato indireto dele próprio?



Fig. 5

Still do filme *Bigger than life* (1956), Nicholas Ray, Estados Unidos.

Essa aparição turva e inesperada de Nicholas Ray remete à origem mesma do autorretrato, que ocupou, num primeiro momento, as margens da representação, insinuando-se nos cantos de página dos manuscritos medievais ou nas figuras secundárias dos quadros renascentistas de temática religiosa. O autor se desenhava ali de maneira discreta, sem perturbar a encomenda inicial, mas já querendo se colocar como

verdadeiro “dono” da obra, sem falar na pulsão embutida de autorrepresentação e autoconhecimento.

Em particular, a imagem do diretor de *Delírio de loucura* refletida no espelho, em sua descrição e turvação figurativa, reporta a uma conhecida pintura de Jan van Eyck, na qual a figura do pintor também aparece como um reflexo impreciso, escamoteado numa borda do quadro, só podendo ser visto mediante uma inspeção minuciosa da imagem (Fig. 6 e 7). O pintor flamengo se representou como um vulto pequenino espremido entre a armadura e o escudo de São Jorge, como se fosse um surgimento accidental. A imagem especular, nesse caso, simula a presença “real” do pintor na cena sacra por ele pintada, curto-circuitando o mundo idealizado da *istoria* com o contexto material de criação da obra (e reforçando uma qualidade “fotográfica” que a pintura holandesa levaria ao paroxismo no século XVII). A visibilidade da minúscula e difusa silhueta do pintor entra no sistema de detalhamento compulsivo verificado nessa pintura: uma vez que o quadro é repleto de detalhes, que desempenham função tanto ornamental quanto estrutural, o olho é convidado a mergulhar na pintura e escrutá-la parcimoniosamente, deliciando-se com esse mundo representado justo às mínimas dobras do visível, até o momento de estranhamento em que se percebe o vulto inopinado, sucedido pelo arrebatamento de ali reconhecer uma marca visual do autor da obra, fazendo bascular todo o discurso figurativo da representação.



Fig. 6
Jan van Eyck, *Madona com o canônico Van der Paele*, 1436.
Óleo sobre madeira, 122 x 157 cm, Groeningemuseum, Bruges

**Fig. 7**

Jan van Eyck, *Madona com o canônico Van der Paele* (detalhe).

Ambos, Jan van Eyck e Nicholas Ray, geram fissura num sistema de representação (respectivamente, o classicismo renascentista e o classicismo hollywoodiano) em que a quebra do ilusionismo e a hipertrofia da contribuição individual do autor no processo de enunciação não são bem-vindas (é preciso respeitar a mensagem, o significado universal veiculado na obra, bem como as normas e convenções do regime representacional em que se está trabalhando). Mas, de van Eyck a Ray, da pintura ao cinema, a diferença é que o interstício espacial se troca pelo ínterim, pelo intervalo temporal. O detalhe enquanto pormenor, parte ínfima, ponto discreto da imagem ou segmento difuso, é substituído pelo detalhe enquanto evento breve, efêmero, uma faixa curtíssima da duração do plano. O critério temporal, crucial no cinema, redimensiona a questão do detalhe que, em pintura, tinha outro estatuto⁴⁷.

E tudo se complica pelo fato desse detalhe, em *Delírio de loucura*, estar inserido num espelho. Em razão de sua posição semioticamente complexa (entre a *mimesis* e a *semiosis*), os espelhos nos filmes são ambíguos, sugestivos, não raro perturbadores; eles comportam sempre uma zona de nebulosidade, um reflexo dúbio. O que aparece no espelho filmado, no fim das contas, “nunca é totalmente discernível do resto da imagem; é sempre um suplemento da imagem, que vem complicá-la e às vezes cindi-la”⁴⁸. Em vez de ser um agente de integração simbólica, um organizador da experiência ótica, o espelho, no cinema, é frequentemente lugar da aporia e da dúvida ontológica.

47. Cf. ARASSE, Daniel. **Le détail**: pour une histoire rapprochée de la peinture. Paris: Flammarion, 1996.

48. AUMONT, Jacques. **Matières d'images, redux**. Paris: Différence, 2009, p. 95.

Cabe aqui analisar melhor o contexto em que o reflexo de Ray se incrusta no filme. Trata-se do momento em que o professor de gramática interpretado por Mason, já viciado nos remédios à base de cortisona que são usados para curá-lo de uma doença rara e grave, mira-se no espelho com olhar vidrado, possuído por autoadmiração e autoconfiança maníacas. Sua esposa aparece e ele a destrata, desencadeando uma discussão que termina com ela batendo a porta do armário com tamanha força que o espelho se quebra. Mason então se olha novamente, mas agora sua estupefação ganha sentido negativo (Fig. 8). Perante sua imagem estilhaçada e desfeita, ele tem o impulso de se apalpar e se abraçar, como se se assegurasse de sua integridade psíquica (pois, a despeito da pura exterioridade corpórea da cena, é o sujeito em sua interioridade psicológica o que ela realmente visa) e rejeitar as partes de si que se fraturaram na imagem do espelho.



Fig. 8

Still do filme *Bigger than life* (1956), Nicholas Ray, Estados Unidos.

A cena, evidentemente, é uma releitura do mito de Narciso. O comportamento de Mason remete às versões da história em que pesa a condenação do orgulho pela moral cristã medieval. Em tais versões, a placidez cristalina da lâmina d'água em que Narciso se contempla na fábula antiga se troca pela água movimentada e escura de uma fonte que não fornece senão uma imagem instável, que representa o caráter fútil e perecível dos valores mundanos, em contraposição ao caráter eterno das virtudes da alma. A interpretação alegórica das fábulas antigas rende, na Idade Média, uma moralização do mito narcísico, ou seja, uma reconfiguração da história à luz do neoplatonismo cristão medieval, ao passo que, na antiguidade, ela estava mais ligada a noções estéticas e a metáforas do discernimento filosófico. Esse "Narciso moralizado"⁴⁹ atravessou os séculos – na literatura, na pintura – até chegar ao cinema. Nicholas Ray, autor de um dos mais conhecidos filmes sobre a vida do Cristo (*O Rei dos Reis* ou, em inglês, *King of Kings*, de 1961), tinha

⁴⁹, MARINESCU, Alina-Daniela. *Spécularité deformante: sur les traces d'un paradigme antimimétique de l'art*. Paris: L'Harmattan, 2013, p. 152 ss.

provavelmente consciência do significado moral que a cena narcísica adquiriu no universo cristão.

Independentemente disso, o que importa realçar é que ele escolheu esse momento emblemático, que dialoga com um dos mitos fundadores do imaginário artístico ocidental, para infiltrar sua autoimagem no filme, conectando-se, a um só tempo, com o gesto inaugural do autorretrato (sua chegada sorrateira, pelas beiradas da representação) e com uma das cenas originárias da descoberta do sujeito e da identificação do eu (não sem o estranhamento de se tomar momentaneamente por um outro), que tem na fábula de Narciso seu dispositivo *princeps*. Notar a participação misteriosa de Nicholas Ray nessa cena de *Delírio de loucura* é flagrar o autorretrato cinematográfico em estágio embrionário, ainda à espera do momento em que poderá vir a primeiro plano e se tornar um lugar comum da produção audiovisual contemporânea.