

## O GÊNERO DO RETRATO NA CONTEMPORANEIDADE ENTRE O PICTÓRICO E O FOTOGRÁFICO

*João Paulo de Freitas<sup>1</sup> e Maria Carolina Rodrigues Boaventura<sup>2</sup>*

O gênero pictórico do Retrato, muitas vezes foi cunhado de “não arte”, como “coisa de amadores”, como “não-original”, como mera cópia ou artefato decorativo. Para Aberto Cipiniuk<sup>3</sup> na Idade Moderna o gênero do Retrato se desenvolveu juntamente com a ideologia comercial burguesa, contrapondo-se à tradição mística medieval (do retrato como sensação ou lembrança), pois segundo o autor o que se priorizou no período moderno foi mais que a mera imitação do modelo, mas também o alcance da autonomia do indivíduo com a burguesia nascente valorizando cada vez mais a personalidade individual. Retrato que talvez por isso jamais alcançasse a universalidade pretendida para outros gêneros, estando sempre condicionado a seu referente, e ao contexto histórico e semântico ao qual “o retratado” pertence e, visto frequentemente como artefato funcional, utilitário, criado com um fim específico, não puramente artístico, razão pela qual foi continuamente definido como “pequeno gênero” ou “gênero menor”, e ainda hoje muitas vezes percebido deste modo.

E é com este gênero que se ocupa a presente comunicação, que é parte de pesquisas mais amplas, sobre as sobrevivências e usos do gênero artístico do Retrato, no século XX, na cidade de Uberlândia, Minas Gerais. Gênero que firma sua autonomia a partir do século XVI, relacionado a ideia de uma reprodução fiel e/ou emblemática (e mesmo alegórica) de indivíduos ou grupos, sendo considerado nas práticas acadêmicas como estímulo ao aprendizado e domínio das técnicas pictóricas. Sendo evidente o lugar de destaque desse gênero na história da arte europeia ao observar como o Retrato atravessa diferentes escolas, estilos e movimentos, ultrapassando as fronteiras do modernismo e chegando a contemporaneidade, ainda que como gênero relativamente renegado.

Mas é justamente a essa categoria de gênero renegado que queremos rechaçar, demonstrando o quão inserido o Retrato está na arte atual - seja ele pictórico ou fotográfico - e mais, como ele é revelador de narrativas históricas, demonstrando assim seu valor social.

### **A imagem do outro: o lugar do retrato em uma coleção particular**

Em primeiro lugar, analisamos aqui, a partir de um contexto local e regional singular, como se dão algumas das sobrevivências do Retrato, e quais as atualizações de seus discursos de legitimação, associados

<sup>1</sup> Universidade Federal de Uberlândia - Mestre em Artes.

<sup>2</sup> Universidade Federal de Uberlândia - Mestre em Artes.

<sup>3</sup> CIPINIUK, 2003, p.14.

a distintos modos de utilização social, concentrando-nos para isso no exame de uma pequena série de retratos familiares (sete ao total), que integra o conjunto maior de um acervo particular da cidade, a *Coleção Celso Queiroz*.

Iniciada na década de 1960 pelo casal Celso Souza Queiroz e Lourdes Saraiva Queiroz, as obras que originariamente compunham esta coleção foram, com a morte do casal, divididas entre seus dois filhos, optando Celso Souza Queiroz Júnior por dar continuidade a prática do colecionismo artístico iniciado pelos pais, o que fez especialmente através da compra de trabalhos de artistas de atuação local, com a coleção notabilizando-se, hoje, por constituir um raro panorama da produção artística regional e uberlandense das últimas décadas do século XX. Localismo que aponta, contudo, para a existência de um intenso trânsito cultural e para o intercâmbio com outros centros do sistema das artes.

Esta pequena coleção nos leva a primeira consideração sobre o Retrato como fator de distinção social e diferenciação pessoal, desde suas origens históricas, distinguindo e singularizando indivíduos, conferindo-lhes certa aura social. Inscrição e distinção social do Retrato operadas pelo trânsito infindo entre a esfera pública/coletiva e privada/individual, ou seja: o Retrato não pertence somente a uma esfera ou outra, mas sim a um trânsito cuja via é de mão dupla, numa constante negociação entre o individual e o coletivo, sempre perpassado pela interferência do “olhar do outro”.

Como no caso da encomenda feita ao pintor carioca José Moraes pelo colecionador Celso Queiroz dos retratos de seus três filhos quando crianças, *Gabriela* (fig. 1), *Hélio* (fig. 2) e *Mariana* (fig. 3), que hoje adornam seus antigos quartos na casa dos pais. A intenção do colecionador em eternizar dentro de um ambiente familiar a infância de cada uma de suas crianças está em sintonia com o que, afirmou Pierre e Galienne Francastel<sup>4</sup> já que há nesta situação um reconhecimento de um conjunto de símbolos resignificados pelo colecionador, sendo os significados destes retratos para o encomendante tão subjetivos, que estes ocupam uma esfera mais interior, mais íntima e doméstica. Diferentemente dos retratos direcionados à esfera pública, estes três retratos só servem a um único fim:

Primeiramente é o lado afetivo (...) pra (*sic*) nós, será como se não existisse a distância, vocês estarão sempre na nossa lembrança. Mas na realidade, a gente é egoísta, porque a gente (...) nasce, cresce e morre, a vida é assim, mas a gente quer as pessoas, até nas doenças você vê isso, mais próximas. Então você quer retratar, você quer uma coisa que demonstre aquele período da sua vida, que é eterna modificação (...) aquele foi bebê, foi criança e adolescente.

<sup>4</sup> FRANCASTEL; FRANCASTEL, 2003, p.14.

Então a gente retrata aquele momento que se criou (...) gostoso de trazer tanta lembrança de tantos momentos bons. E além desse lado você tem a boa pintura, o bom traço, a arte retratando esses momentos.<sup>5</sup>

Existem assim algumas características intrínsecas ao Retrato, como a sensação de pertencimento que ele provoca, seja ela familiar (como no caso de Celso Queiroz), ou coletiva como no caso que apresenta Enrico Castelnuovo<sup>6</sup> ao narrar a história do breve romance, *Grego busca grega*, de Friederich Dürrenmatt. Romance no qual o protagonista, um jovem operário, atribui grande importância aos retratos e, num episódio específico em que está em um restaurante, se depara com três retratos de personagens ilustres: o do presidente da república, o do bispo de sua religião e o do patrão da indústria em que trabalha. Estas três figuras representam para o empregado o ápice do “imaginário ordenamento ético do mundo”, sendo assim, estes retratos o “tranquilizam, dão a ele um senso de pertencimento, de certo modo conferindo-lhe uma identidade social”.

Outro ponto a observar nesta dúbia relação do que é privado/ individual/ particular/doméstico e do que é público/coletivo, é que cada uma destas categorias ocupa simultaneamente diferentes tempos transitando continuamente entre tempos interiores, familiares e tempos institucionalizados, observando que a noção de memória e permanência é inerente a este trânsito fazendo com que estas diferentes temporalidades se comuniquem e se atravessem. O Retrato desvela assim uma série de práticas e relações sociais de uma dada coletividade, seja esta uma família, um grupo político, ou uma nação; permitindo desta forma, uma melhor compreensão da história. Assim pudemos confirmar que tanto o Retrato quanto as práticas sociais que o envolvem são portadores de elementos anacrônicos.

Enfim, diante de uma imagem, temos humildemente que reconhecer o seguinte: que provavelmente ela nos sobreviverá, que diante dela somos o elemento frágil, o elemento de passagem, que diante de nós ela é o elemento do futuro, o elemento da duração. A imagem frequentemente tem mais de memória e mais de porvir que o ser que a observa.<sup>7</sup>

Os retratos inscritos da Coleção Celso Queiroz nos permitem pensar, portanto, no deslocamento e sobrevivência de certas práticas e usos artísticos, num jogo permanente de recuperações e atualizações, sendo o próprio colecionismo uma forma bastante tradicional de reprodução e distinção social. Assumiria a Coleção Celso Queiroz ao longo do tempo, neste sentido, um caráter ambíguo e complexo, que merece ser destacado aqui: constituído seu núcleo original em um cenário eminentemente de usufruto e exibicionismo familiar, a mesma passaria a ter uma dimensão cada vez mais coletiva (e de maior representação social), tanto pelos artistas que privilegiaria, numa espécie de frágil mecenato, como a partir das exposições públicas que seriam realizadas com as obras pertencentes à coleção, em espaços culturais de Uberlândia. Contexto

<sup>5</sup> Celso Souza Queiroz Júnior em depoimento concedido em sua casa em Uberlândia, em 26 de abril de 2011.

<sup>6</sup> CASTELNUOVO, 2006, p.8

<sup>7</sup> DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 32

geográfico e social no qual Castelnuovo situaria suas dúvidas, indagando se “[...]é possível fazer a história de um país através da história dos retratos que lá foram criados? Ou, antes, é possível, através da história dos retratos, compreender algo da história dos países que os viram nascer? ”.<sup>8</sup>

Para responder a essas perguntas e para a compreensão da arte em geral e do Retrato, foi preciso nos esforçarmos em relativizarmos e contextualizarmos as obras encontradas, nos apropriando da “narratividade” colocada por elas mesmos, refletindo sobre as possibilidades de uma história da arte atenta à articulação do contexto político, social, religioso, a sua “inscrição social”, a sua “moldura”.

### **A imagem dos artistas: questões sobre o retrato fotográfico**

Em edição do jornal *Correio*, periódico de maior circulação na cidade de Uberlândia, é possível observar uma reportagem sobre o pintor Vladimir Machado. Na fotografia (fig. 4) junto ao texto, o pintor está em pé, diante de uma de suas pinturas. Cabelos compridos, olhar seguro e desafiador em direção ao fotógrafo, braços e pernas cruzados. A imagem de forma geral transmite uma mensagem de informalidade, mas confiança.

Por traz banalidade da imagem é possível verificar um diálogo com outro retrato fotográfico, desta vez, o famoso ensaio do pintor norte americano Jackson Pollock, realizado pelo fotógrafo Arnold Newman para a revista *Life* em 1949.<sup>9</sup> Na fotografia (fig. 5) de Newman, o pintor também aparece posando em frente um de suas obras, de forma despojada, com calça e jaqueta jeans, braços e pernas cruzados, cigarro na boca e o mesmo olhar desafiador.

Na primeira metade do século XX, o fotógrafo Arnold Newman foi um expoente no retrato de celebridades. Com fotografias inovadoras, desenvolveu o chamado retrato ambientando<sup>10</sup> criado a partir do jogo compositivo entre os modelos, objetos e cenário. O resultado são imagens que valorizavam o modelo e concediam certa autonomia e validação autoral para o fotógrafo.

Não obstante, para além do valor estético das imagens de Newman, seria pertinente observar de que maneira este e outros retratos satisfazem determinadas concepções socialmente compartilhada sobre a figura dos artistas. Seria importante observar quais as possíveis origens destes modelos e como servem de referência (visual e conceitualmente) para as representações.

Em um estudo sobre a imagem social dos artistas Ernest Kris e Otto Kurz,<sup>11</sup> analisaram o chamado “enigma do artista”, o traço distintivo, mágico e misterioso que circula as biografias e relatos sobre estes profissionais. Os autores propuseram como abordagem duas perspectivas: uma psicológica ancorada no

<sup>8</sup> CASTELNUOVO, 2006, p.8.

<sup>9</sup> LANDAU, 1989.

<sup>10</sup> JASKOT-GILL, 2012.

<sup>11</sup> KRIS; KURZ, 1998.

imaginário humano sobre os artistas; e outra sociológica sobre a forma como estas imagens são avaliadas nos diferentes contextos sociais.

A consolidação de determinados modelos de representação apontam a existência de determinados padrões ou estereótipos sobre o artista. Fórmulas consagradas de retrato persistem ou se diluem nas imagens da cultura e da mídia. Alguns elementos visuais surgem como verdadeiras citações de imagens da fotográficas famosas ou até de retratos pictóricos. Como destaca Peter Burke “[...] 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.”<sup>12</sup>

Nas análises de Ana Maria Mauad,<sup>13</sup> a fotografia é o resultado de um trabalho social de produção de sentido, baseado em determinados códigos convencionalizados culturalmente e que desenvolvem signos distintos de acordo com o contexto onde se encontra veiculada. Para a autora a representação final em uma fotografia é sempre uma escolha realizada dentro de outras escolhas possíveis.

Annateresa Fabris<sup>14</sup> ao discorrer sobre o retrato fotográfico destaca este meio como um gênero em que normas sociais e psicologias individuais confrontam-se construindo uma identidade social, padronizada, que nem sempre caracteriza uma individualidade mas determinadas tipologias.

O retrato de Pollock mostra que além do valor autoral do fotógrafo há a consolidação de determinados ideais que habitam o imaginário. O contexto cultural na segunda metade do século XX valorizava cada vez mais a imagem do artista jovem, autodidata, apaixonado e fora dos padrões convencionais. O ensaio introduz no imaginário a imagem de um controvertido pintor, considerado o maior artista norte americano na ocasião. Esta imagem contribuiu para a consolidação de uma imagem social do artista como indivíduo genial, desajustado, um *outsider*.

Em 1950 outro famoso ensaio foi realizado com Jackson Pollock, publicado na revista *Art News* com autoria do fotógrafo alemão Hans Namuth apresenta o pintor trabalhando em seu ateliê, na execução de suas *action painting* (fig.6).

Para Rosalind Krauss esta série representou um verdadeiro “texto visual crítico”<sup>15</sup> sobre a produção do pintor, pois contribuiu com a compreensão da abordagem espacial e performática desenvolvida nas suas obras. Nas palavras de Krauss, as fotografias se associaram aos próprios quadros e se transformaram em um pedaço desta vida, desta biografia que as obras arrastavam atrás de si.

Voltando ao periódico local de Uberlândia não é difícil perceber nova semelhança com imagens de artistas em seu ateliê trabalhando. Entretanto o que era uma “leitura visual crítica” virou estereótipo que

<sup>12</sup> BURKE, 2004, p. 27.

<sup>13</sup> MAUAD, 2005.

<sup>14</sup> FABRIS, 2004.

<sup>15</sup> KRAUSS, 2002, p. 99.

satisfaz certa expectativa sobre a imagem de um artista. O exemplo pode ser visto no retrato da pintora Darli de Oliveira (Fig. 7) na edição de 22 de setembro de 1994.

O retrato de Oliveira é a tentativa de recriar o artista em processo de criação, algo que se torna vago e encenado, tendo como único desvio a acidental presença de um pequeno e inconveniente gato, este sim interrompido em sua ação, vagando dentro da cena forjada para a imagem. De qualquer forma a imagem tem relevância como registro histórico sobre as concepções dos artistas e do seu trabalho no contexto local e no imaginário desta sociedade.

## Conclusão

Seja por meio da representação do outro ou do próprio artista, foi possível perceber o emprego de determinados modelos que caracterizam certos padrões consagrados de representação no retrato. Os retratos pictóricos aqui apresentados criam a sensação de pertencimento, memória e afetividade, já os retratos fotográficos, ao criar vínculos com as concepções culturais em voga sobre a imagem do artista, incorpora os dilemas pessoais e anseios deste no interior da sociedade em que se encontra. Assim concluímos que essas imagens são marca de um processo de negociação, conforto e distinção social. E para tanto, tomamos as palavras do antropólogo Gilberto Velho, quando diz:

A Arte tem desempenhado um papel particularmente vigoroso na luta contra o obscurantismo, nas suas mais diversas formas. Por isso mesmo, cabe pensar sobre suas características e possibilidades num esforço de relativização e contextualização em que não só o produto artístico propriamente dito seja examinado, mas, também as próprias condições de sua produção, a carreira do artista e suas vicissitudes. Com isso entraremos contribuindo não só para o desenvolvimento da ciência propriamente dita, mas para uma visão crítica mais refinada de nossa realidade sócio-política.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> VELHO, 1977, p.1.

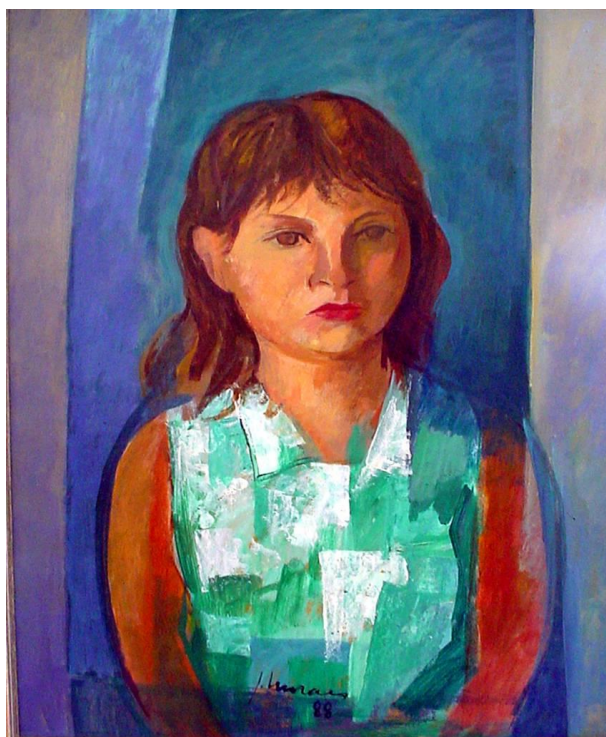


**Fig. 1** - [Gabriela] José Mores, *sem título*, 1974, óleo sobre teta. Coleção Celso Queiroz. Foto: Renato Palumbo.



**Fig. 2** - [Hélio] José Moraes, *sem título*, 1988, óleo sobre tela. Coleção Celso Queiroz. Foto: Renato Palumbo.





**Fig. 3** - [Mariana] José Moraes, *sem título*, 1988, óleo sobre tela. Coleção Celso Queiroz. Foto: Renato Palumbo.



**Fig. 4** - Vladimir Machado no jornal Correio de Uberlândia (MG). “Um Artista redescobre Pompéia em pinturas”. Fotografia: (Imagem de arquivo) Jornal Correio. Edição de terça-feira. 13 nov. 1994. p.20





**Fig. 5 - Jackson Pollock em reportagem da revista Life. Is he the greatest living painter in the United States?. Fotografia de Arnold Newman. 1949. Disponível em: <<http://ikono.org/2012/01/happy-100th-birthday-paul-pollock/>>. Acesso em: 13 mar. 2012.**



**Fig. 6 - Jackson Pollock em seu estúdio. Fotografia de Hans Namuth. 1950. Disponível em: <<http://www.npg.si.edu/exh/namuth/index5.htm>>. Acesso em: 14 fev. 2012.**



**Fig. 7** - Darli de Oliveira no jornal Correio de Uberlândia (MG). “Darli faz ponte entre o novo e o primitivo”. Fotografia de Dorival Dias. Caderno Revista. Edição de quinta-feira, 22 set. 1994. p.19.

### Referências Bibliográficas

- BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 8, p. 65-78, jul. 2005. Disponível em: <<http://www.concinnitas.uerj.br/resumos8/belting.htm>>. Acesso em: 19 jan. 2012.
- \_\_\_\_\_. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru: Edusc, 2004.
- CASTELNUOVO, Enrico. Prefácio à edição brasileira. In: \_\_\_\_\_. **Retrato e sociedade na arte italiana: Ensaio de história social da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006a. p. 7-12.
- CIPINIUK, Alberto. O biógrafo e o seu assunto, a retratista e seu modelo. In: \_\_\_\_\_. **A face pintada em pano de linho: moldura simbólica da identidade brasileira**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003. cap 1. p. 13-24.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Ante la imagen: ante el tiempo. In: \_\_\_\_\_. **Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011b. p. 31-51.
- FRANCASTEL, Pierre; FRANCASTEL, Galiene. **El retrato**. Madrid: Ediciones Cátedra. Cuadernos de Arte, 1978.
- FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

JASKOT-GILL, Sabina. Retratos de celebridade. In HACKING, Juliet. et al. **Tudo sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

JORNAL CORREIO. **Um Artista redescobre Pompéia em pinturas**. Jornal Correio. Uberlândia-MG, 13 nov. 1994. p.20.

JORNAL CORREIO. Darli faz ponte entre o novo e o primitivo. Jornal Correio. Uberlândia-MG, 22 set. 1994. p.19.

KRAUSS, Rosalind. **O Fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

KRIS, Ernest; KURZ, Otto. **Lenda, Mito e Magia na Imagem do Artista: Uma experiência histórica**. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

LANDAU, Ellen G. Jackson Pollock. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1989.

LANEYRIE-DAGEN, Nadeije. Os gêneros pictóricos. In: LICHTENSTEIN, Jaqueline (org.). **A pintura: Textos essenciais** (Vol.10: Os gêneros pictóricos). São Paulo: editora 34, 2006. p. 9-13.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: uma teoria da fotografia**. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

MAUAD, Ana Maria. Entre retratos e paisagens: modos de ver e representar no Brasil oitocentista. In: Neide Marcondes e Manuel Bellotto. (org). **Turbulência cultural em cenário de transição: O século XIX ibero-americano**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

MICELI, Sergio. **Imagens Negociadas: retratos da elite brasileira (1920-40)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MITCHELL, W. J. T. Picture Theory. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

QUEIROZ JÚNIOR, Celso Souza. **Retratos da Coleção Celso Queiroz**. Uberlândia, abr. 2012. Entrevista concedida a Maria Carolina Rodrigues Boaventura.