

## Fotografia, corpo e política: o foto-livro “À la recherche de l’eu-dourado” (1976) de Pedro Vasquez

Photography, body and politics: the photo book “A la recherche de l’eu-dorado” (1976) by  
Pedro Vasquez

Fotografía, cuerpo y política: el libro de fotografías “A la recherche de l’eu-dorado” (1976)  
de Pedro Vásquez

*Charles Monteiro<sup>1</sup>*

*<https://orcid.org/0000-0003-1498-8155>*

**RESUMO:** O presente artigo visa analisar o ensaio fotográfico *À la recherche de l’eu-dourado* de Pedro Vasquez publicado em foto-livro pela editora francesa Contrejour em 1976. O ensaio está inserido no contexto sócio-político e cultural mais amplo dos anos 1970. De um lado, a obra faz uma crítica às estruturas de poder e dominação que limitam e submetem o corpo numa sociedade de consumo marcada pela racionalidade técnica e burocrática. Por outro, a obra está relacionada à promoção da fotografia como linguagem no campo das artes visuais no contexto de criação de instituições, galerias, festivais e editoras especializadas em fotografia.

**PALAVRAS-CHAVE:** Autorretrato; corpo e política; fotografia.

**ABSTRACT:** This article aims to analyse Pedro Vasquez's *A la recherche de l'eu-dourado* photo essay published in a photo book by the French publisher Contrejour in 1976. The essay is inserted in the broader socio-political and cultural context of the 1970s. On one hand, the work criticizes the structures of power and domination that limit and subject the body in a consumer society marked by technical and bureaucratic rationality. On the other hand, the work is related to the promotion of photography as a language in the field of visual arts in the context of the creation of institutions, galleries, festivals, and publishers specialized in photography.

---

<sup>1</sup> Doutor em História Social (PUCSP, 2001), Pós-Doutorado em História Social e Cultural da Arte na Université Paris 1 – Panthéon – Sorbonne (2013-2014), pesquisador PQ 2 do CNPq, professor Adjunto de História na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul atuando nos Programas de Pós-Graduação em História e Letras (Escrita Criativa), coordenador do GT Nacional Imagem, Cultura Visual e História da ANPUH, e coordenador do Laboratório de Pesquisa em História da Imagem e do Som. Organizou o livro *Fotografia, História e Cultura Visual: Pesquisas Recentes* (EDIPUCRS, 2012) e com Ana Mauad o dossiê *Fotografia, cultura visual e história: perspectivas teóricas e metodológicas* na revista *Estudos Ibero-Americanos* v. 44, n. 1 (PUCRS). E-mail: [monteiro@puers.br](mailto:monteiro@puers.br) e [charlesmonteiro16@gmail.com](mailto:charlesmonteiro16@gmail.com)



**KEYWORDS:** Self-portrait; body and politics; photography.

**RESUMEN:** Este artículo tiene como objetivo analizar el ensayo fotográfico *A la recherche de l’eu-dourado* de Pedro Vásquez publicado en un fotolibro por la editorial francesa Contrejour en 1976. El ensayo se sitúa en el contexto sociopolítico y cultural más amplio de los años setenta. Por un lado, el trabajo critica las estructuras de poder y dominación que limitan y someten al cuerpo en una sociedad de consumo marcada por la racionalidad técnica y burocrática. Por otro lado, el trabajo está relacionado con la promoción de la fotografía como lenguaje en el campo de las artes visuales en el contexto de la creación de instituciones, galerías, festivales y editoriales especializadas en fotografía.

**PALABRAS CLAVE:** Autorretrato; cuerpo y política; fotografía

**Para citar este artigo:**

MONTEIRO, Charles. Fotografia, corpo e política: o foto-livro “À la recherche de l’eu-dourado” (1976) de Pedro Vasquez. **Locus - Revista de história**, Juiz de Fora, v.25, n. 2, p.260-274, 2019 E-ISSN: 2594-8296 - ISSN-L: 1413-3024

\*\*\*

Pedro Vasquez nasceu no Rio de Janeiro, em 1954, e ocupa um lugar de destaque na história da fotografia brasileira<sup>2</sup>. Não apenas pela sua extensa produção bibliográfica sobre a história da fotografia do século XIX, mas também pela sua atuação institucional na FUNARTE, que redundou na criação do Instituto Nacional de Fotografia (INFOTO) e na elaboração de uma política nacional para a fotografia nos anos 1980. Pedro Vasquez é fotógrafo, pesquisador, crítico, curador, jornalista e professor.

A obra fotográfica de Pedro Vasquez está presente na Coleção Masp-Pirelli de Fotografia, existem verbetes biográficos e sobre a sua obra na Enciclopédia Itaú Cultural, no Portal das Artes e no site da Funarte. Este artigo, no entanto, visa abordar o período inicial de sua carreira como fotógrafo nos anos 1970. Mais precisamente, analisar uma série fotográfica publicada pela editora *Contrejour* na França em 1976.

O ensaio fotográfico de Pedro Vasquez no fotolivro *À la recherche de l’eu-dourado*<sup>3</sup> está inserido no contexto sócio-político e cultural mais amplo dos anos 1970. Na Europa Ocidental, o período do Pós-Segunda Guerra Mundial é chamado por muitos autores de os “Trinta Anos Gloriosos” (1945-1975) e caracterizado pelo crescimento econômico contínuo e pela implementação de políticas estatais de bem-

---

<sup>2</sup>Ver Enciclopédia Itaú Cultural(<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2238/pedro-karp-vasquez>) e Coleção Pirelli-MASP de Fotografia – Autores (<http://www.colecaopirellimasp.art.br/autores/32>).

<sup>3</sup> VASQUEZ, Pedro. *À la recherche de l’eu-dourado*. Paris: Contrejour, 1976.

estar social<sup>4</sup>. Porém, a filosofia existencialista e o estruturalismo manifestavam um mal-estar social e cultural diante da herança do colonialismo e da necessidade de afrontar a alteridade de culturas milenares na África e na Ásia com suas reivindicações de autonomia política, que colocavam em questão o pensamento universalista moderno herdado da filosofia iluminista. Os filósofos e os sociólogos colocaram em xeque a submissão dos indivíduos à racionalização da ordem burocrática estatal, à padronização da produção industrial, à homogeneização educacional e à cultura de massas.<sup>5</sup> Trata-se de um período rico em reflexões sobre a crise do indivíduo e as possibilidades de transformação das estruturas sociais.

Nesse sentido, os movimentos de 1968 pelo mundo em Paris, Berlim, Praga, Cidade do México, Rio de Janeiro, bem como a luta dos afro-americanos contra o apartheid por direitos sociais nos Estados Unidos, o movimento feminista e as manifestações contra a Guerra do Vietnã fazem parte de um mesmo contexto de irrupção do social frente às estruturas de poder instituídas (as macro políticas do Estado e as micropolíticas sobre o corpo) na tentativa de liberar o *eros* social (potência de desejo latente) e as possibilidades utópicas de novas experiências políticas e sociais<sup>6</sup>. O movimento da contracultura encontrava-se a todo vapor e a liberação do corpo era uma de suas premissas. Segundo Robert Pongé:

Para além da variedade das reivindicações específicas, de país a país, quais palavras de ordem se repetem internacionalmente? Nos países capitalistas, a luta anti-imperialista se faz sempre presente, a denúncia da intervenção estadunidense no Vietnã aparecendo como a referência fundamental. A principal característica consiste, entretanto, na recusa em sofrer as consequências das “reestruturações” – reorganização da produção, reformas universitárias, etc. – impostas pela lógica do capital. Destacam-se também as mobilizações contra as diversas formas de opressão, quer seja contra as violências policiais, contra os regimes ditatoriais ou contra a discriminação racial. Nos países do Leste, o eixo central reside na exigência de democracia, o que abrange tanto a resistência às “normas” impostas pelas ditaduras stalinistas como o reclamo do direito de livre organização sindical e partidária. De Paris a Praga e Moscou, passando pela Cidade do México, Rio, Córdoba, Tóquio, Madri, Washington etc., os manifestantes se unem em um sonoro brado de protesto contra os sistemas de exploração, dominação e manipulação vigentes<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> HOBBSAWM, Eric J. Os Anos Dourados. In: *Era dos Extremos: o breve século XX - 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

<sup>5</sup> LUKÁCS, György. *El asalto a la razón: la trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler*. Mexico, D.F: Fondo de Cultura Económica, 1959; MARCUSE, Herbert. *A ideologia da sociedade industrial: o Homem Unidimensional*. 6.ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

<sup>6</sup> SERRA PADRÓS, Enrique. De Berkeley a Tlatelolco: o 68 nas Américas. In: PONGE, Robert (Org.). *1968, o ano das muitas primaveras*. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura Municipal, 1998. p. 69-80.

<sup>7</sup> PONGE, Robert. 1968, dos movimentos sociais à cultura. In: *Organon*, Porto Alegre, nº 47, julho-dezembro, p. 39-55, 2009.

Hebert Marcuse em sua crítica à sociedade capitalista na obra *Eros e Civilização*<sup>8</sup>, enfatizava o papel central do corpo contra a máquina política, corporativa, cultural e educacional. Nesta obra, o autor discute o problema da sexualidade e sua vinculação às relações de poder, os arranjos sociais e históricos de dominação e controle; a crítica radical do trabalho alienado, explorando analiticamente os significados simbólicos e psicológicos da exploração e da condição humana em sociedades capitalistas; a sinalização de novas formas de resistência, envolvendo a crítica radical dos valores burgueses. Questões caras aos estudantes e intelectuais envolvidos nas manifestações de Maio de 1968 na França e ao redor do mundo.

Michel Foucault<sup>9</sup> também afirma que o corpo está mergulhado no campo político e “as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o atacam, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais”.

Entre 1964 e 1976, a América Latina padecia com uma série de golpes militares que levaram ao poder governos ditatoriais marcados pela censura, repressão, perseguição de grupos de oposição, prisões arbitrárias, tortura e o desaparecimento de presos políticos<sup>10</sup>. No Brasil, o golpe civil-militar ocorrido em 1964 e aprofundado com o Ato Institucional n. 5 de 1968, suspendeu direitos sociais e políticos dos cidadãos, estabeleceu a censura prévia na imprensa e nas artes, fechou exposições de arte, proibiu e confiscou obras literárias, cassou políticos e promoveu uma profunda reforma educacional para implantar um ensino técnico-científico em substituição ao ensino crítico-humanista.<sup>11</sup> É nesse contexto, entre 1973 e 1979, que Pedro Vasquez deixa o Brasil e vai estudar cinema na Universidade de Paris.

A fotografia torna-se uma peça importante no tabuleiro de jogo da cultura e da política entre a possibilidade de expressão artística individual e a crítica à indústria cultural (fotojornalismo e foto publicidade). Na França, a política de Estado valorizou a fotografia como forma de expressão cultural moderna de uma nova geração de artistas e intelectuais. Em 1971, a Biblioteca Nacional da França (BNF) cria uma galeria inteiramente dedicada a exposição de fotografias. Um conjunto de intelectuais se reúne para criar os *Rencontres Internationale de la Photographie d' Arles*, espaço de exibição, debate e crítica sobre fotografia, bem como embrião da futura criação da *École Nationale de Photographie*. Em 1976, o governo francês em consonância com a municipalidade de Lyon cria o do *Institut National de Photographie* com um programa ambicioso de formação, difusão através de exposições itinerantes, apoio a criação

---

<sup>8</sup> MARCUSE, Hebert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

<sup>9</sup> FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir. Nascimento da prisão*. 20 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999, p.29.

<sup>10</sup> GAMARNIK, Cora. *Fotografía y dictaduras: estrategias comparadas entre Chile, Uruguay y Argentina*. In: *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*, EHESS, Paris, p. 1-30, 2012. Disponible en: <<http://journals.openedition.org/nuevomundo/63127>>. Acesso: 6/3/2018. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.63127>

<sup>11</sup> FICO, Carlos. *Como eles agiam. Os subterrâneos da ditadura militar: espionagem e polícia política*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2001.

(bolsas, editais, compra, etc.) e conservação de imagens.<sup>12</sup> A prefeitura de Paris cria o *Mois de la Photo* (em 1978) e uma galeria de fotografias no *Hotel de Ville*. Em paralelo, observa-se a criação de revistas e seções especializadas em fotografia nos grandes jornais diários franceses (*Libération*, *Le Monde* e *Le Figaro*), bem como de editoras (*Contrejour*) e de galerias especializadas em fotografia.<sup>13</sup>

No período em que esteve em Paris, Pedro Vasquez presencia este processo de institucionalização da fotografia e sua promoção no campo das artes visuais. Em 1973, realiza sua primeira exposição individual. O fotolivro foi publicado em 1976, ano em que ele participou da exposição coletiva *Jeunes Photographes* nos *Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles*. De volta ao Brasil e ao Rio de Janeiro, no início dos anos 1980 Vasquez torna-se um gestor cultural e incentivador da fotografia no cenário artístico brasileiro. Em 1984, cria e dirige o Instituto Nacional da Fotografia que promove uma série de debates sobre o ensino da fotografia nas universidades, as Semanas Nacionais de Fotografia e, em paralelo, publica vários livros sobre fotografia<sup>14</sup>.

Uma nova “geração” de fotógrafos estava engajada tanto na luta pela abertura política e por mudanças sociais no seio de uma sociedade capitalista extremamente desigual, quanto pela valorização e organização da profissão de fotógrafo, buscando o reconhecimento da autoria das fotos, uma tabela de honorários por tipo de trabalho, a propriedade dos negativos e a liberdade para a proposição de pautas. Segundo Coelho<sup>15</sup>, essa seria a primeira geração de fotógrafos brasileiros provenientes das camadas médias urbanas com formação universitária.

A construção da poética fotográfica de Pedro Vasquez no ensaio fotográfico *À la recherche de l'endourado* se situava no contexto de um amplo movimento de debate sobre a fotografia no plano internacional através da publicação de textos teóricos e da experimentação ao redor de projetos que visavam problematizar o cotidiano (como Martha Roseler, Alan Sekula, Jeff Walls entre outros) e o corpo (como Vito Acconci, Urs Lüthi, Antonio Manuel e Alair Gomes entre outros).

As exposições coletivas e individuais, as publicações de catálogos e, especialmente, de livros de fotografia por editoras independentes, foram as alternativas para a afirmação dessa figura de autor para os fotógrafos. Naquele contexto, destacou-se a Editora *Contrajour* como espaço de publicação para o trabalho de jovens fotógrafos, de textos teóricos e de debates sobre a linguagem fotográfica.

---

<sup>12</sup> MOREL, Gaëlle. *Le photoreportage d'auteur. L'institution culturelle de la photographie em France depuis les années 1970*. Paris: Editions CNRS, 2006, p. 33-34.

<sup>13</sup> MOREL, Gaëlle. *Le photoreportage d'auteur. L'institution culturelle de la photographie em France depuis les années 1970*. Paris: Editions CNRS, 2006, p. 16-68.

<sup>14</sup> VASQUEZ, Pedro. *Fotografia. Reflexos e Reflexões*. Porto Alegre: LPM, 1986; VASQUEZ, Pedro. *Como Fazer Fotografia*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986.

<sup>15</sup> COELHO, Maria Beatriz R. de V. *Imagens da Nação: Brasileiros na Fotodocumentação de 1940 Até o Final do Século XX*. São Paulo: EDUSP, 2012, p.92.

De 1975 a 1995, a Editora *Contrejour* fundada por Claude Nori marcou a fotografia francesa e europeia, contribuindo para o surgimento de uma nova geração de fotógrafos através de uma política de publicação dos mestres esquecidos e propondo uma reflexão crítica sobre fotografia concebida como uma arte aberta ao diálogo com outros meios de expressão<sup>16</sup>.

Em um ambiente editorial e institucional particularmente restrito, a editora pôs em prática uma política eficaz para promover fotógrafos através de exposições e eventos que garantiram o sucesso comercial de seus livros que mobilizaram uma audiência crescente. Além disso, lançou uma série de fotolivros<sup>17</sup> de bolso dos grandes mestres da fotografia a preços acessíveis. A partir de 1975, publicou as primeiras monografias de Robert Doisneau, Sebastião Salgado, Bernard Plossu e Gilles Peress entre outros nomes importantes. Naquele momento o livro passou a ser um espaço importante de construção e difusão da produção fotográfica contemporânea, assumindo diferentes formatos e visando diversos públicos. A definição do conceito e as fronteiras entre fotolivreto, livro de fotografia, catálogo de exposição, álbum e livro de artista são, por vezes, muito tênues:

Comumente chamamos de livros de fotografia, todos os livros que se referem à fotografia ou que tem a imagem fotográfica como uma das matérias principais do livro. No primeiro caso, podemos mencionar os livros sobre teoria da fotografia, os técnicos ou os sobre história da fotografia. No segundo, portfólios, catálogos, antologias, fotolivros, fotozines e os livros de artista fotográficos: para esses é comum também o uso do termo livros fotográficos. O livro fotográfico é entendido como formado prioritariamente por imagens fotográficas e abrange uma vasta gama de publicações distintas, das comerciais às artísticas. Os livros ilustrados por fotografia e os álbuns, embora contenham imagens fotográficas, não consideramos como livros de fotografia. Vejamos primeiro os livros ilustrados por fotografia. Como o próprio nome diz, são livros em que as imagens fotográficas desempenham um papel secundário. Elas se subordinam ao texto, estão ali cumprindo o papel de ilustrar o que o texto diz. [...] Catálogos, portfólios e antologias também são conhecidos por livros fotográficos expositivos ou livros com fotografias, isto é, são livros suporte para a exibição das imagens. São livros que servem apenas de espaço para a exibição e reprodução de imagens fotográficas únicas ou seriadas, tidas como obra ou trabalho prévio, em geral quadros nas paredes de galerias e museus.<sup>18</sup>

O fotolivreto de Pedro Vasquez tem como título *À la recherche de l'eu-dourado* e assemelha-se a um catálogo de exposição com 18 páginas não numeradas e 28 fotografias em preto e branco. As imagens não têm legenda, não estão intituladas e nem datadas, o que leva a pensar que foram produzidas na mesma época para a exposição e para a publicação. As imagens deveriam falar por si, sem necessidade

---

<sup>16</sup> Consulte uma síntese sobre a história da editora publicada no site: <http://www.editions-contrejour.com/m-15-presentation.html>.

<sup>17</sup> Para compreender a dificuldade de definição do conceito de fotolivreto ver: CAMPANY, David. *The 'photobook': What's in a name? The Photobook Review*, nº7, winter 2007. Aperture Foundation. Disponível em: Acesso em: 14 abr. 2017; RAMOS, Marina Feldhues. *Conhecer fotolivros: (in) definições, histórias e processos de produção*. Recife, 2017. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social), UFPE.

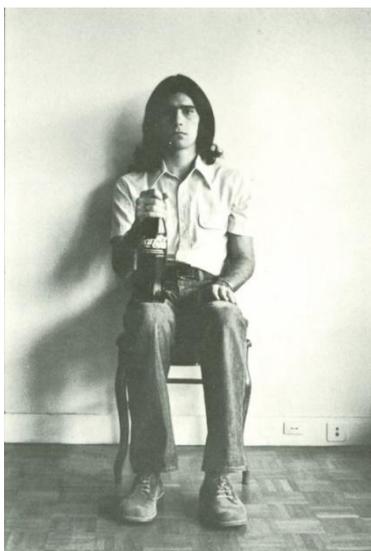
<sup>18</sup> RAMOS, Marina Feldhues. *Conhecer fotolivros: (in) definições, histórias e processos de produção*. Recife, 2017. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social), UFPE, p. 19-48.

de uma suplementação textual, de contextualização ou de explicação ao observador. Logo, o estatuto destas fotografias não é informativo ou documental, mas artístico. O fotógrafo convoca o observador para um jogo, ao mostrar e encobrir partes do corpo com a utilizando objetos cotidianos da cultura de massa.

O fotolivro está dividido em cinco séries fotográficas: renascimento, educação, mundo, família, morte. Todo o ensaio fotográfico está marcado por um tom de ironia e de crítica social contra os signos e as formas de representação da sociedade burguesa e capitalista: a família, a religião, o estado e a publicidade.

O título do fotolivro propõe tanto a busca de um “Eu”, quando de um lugar utópico marcado pelo maravilhoso: o “Eldorado”. O título poderia evocar o país imaginário do filme *Terra em Transe* (1967) de Glauber Rocha. O longa-metragem abordava a falência do projeto de colonização europeia do Brasil e seu terrível legado autoritário para a formação política do país, que impossibilitaria a busca de autonomia e a construção de uma sociedade democrática no país contexto da Guerra Fria. *À la recherche* também poderia ser uma referência a obra de Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido*, aludindo ao processo de elaboração da identidade do artista, do intelectual ou do cidadão no tempo, calcado no diálogo entre a memória coletiva e a individual.

Na primeira página, um pequeno texto de apresentação assinado por Pedro Vasquez fala de um homem comum que trabalha, come, faz sexo e vê televisão cotidianamente como todo mundo, mas que um certo dia, compreende que não poderia realizar mais estas atividades antes de encontrar o seu “eudourado”. Nesse sentido, o texto de abertura da obra remete a uma descontinuidade, uma ruptura no contínuo do tempo e da existência do indivíduo, que gera um processo de autoconhecimento e desvelamento que tem no corpo o seu espaço de experimentação e de jogo. Processo que se dá no espaço privado, mas que invoca o olhar do outro e o espaço público onde serão exibidas ou veiculadas as fotografias.



**Figura 1:** Pedro Vasquez. Renaissance n.1. In: *À la recherche de l'eu-dourado*. Paris Contrejour, 1976. s.p.

O primeiro conjunto da série de fotografias que compõe a obra intitula-se “Renascimento”. A fotografia é de um indivíduo vestido de jeans e camisa, sentado em uma cadeira contra a parede branca segurando uma garrafa de Coca-Cola no interior de uma sala de apartamento ou casa de classe média. Há uma referência clara à história da fotografia, numa crítica à pose do retrato burguês das carte de visite do século XIX. O padrão de retrato desenvolvido pelo fotógrafo francês André Adolphe-Eugène Disdéri (1819 - 1889), o criador do carte-de-visite, imagem que na época se tornou moda em todo o mundo. As poses representadas nesses cartões se pautavam nos modelos consagrados pela pintura renascentista: bustos, rostos em perfil, em diagonal ou imagens de corpo inteiro destacando a indumentária e adereços. Estas últimas mostram o retratado diante de um fundo neutro, rodeado por colunas, balaústres, cadeiras e mesas, ou se apoiando nesses elementos, que servem também para criar um ambiente de prosperidade. Como consequência dessa padronização, as diversas coleções de cartes-de-visite oitocentistas nivelam diferenças culturais e revelam, principalmente, o desejo dos retratados de se ajustarem ao modelo social representado pela burguesia parisiense. Nessas imagens, colonos, aristocratas e comerciantes parecem integrar uma única civilização burguesa em ascensão.

Porém, a frontalidade do retrato, o olhar que encara a objetiva e o fundo neutro são códigos que lembram o padrão de visualidade da fotografia policial desenvolvido por Bertillon<sup>19</sup>. A garrafa de refrigerante Coca-Cola ao mesmo tempo em que permitiria situá-la no tempo, aponta para um diálogo com a publicidade e a dimensão pública da fotografia.

---

<sup>19</sup> TAGG, John. *El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona; Editorial Gustavo Gili, 2005, p. 81-87.

O retrato fotográfico é uma representação do indivíduo enquanto imagem e não como corpo real, pois sua identidade é deslocada e modificada para construir outra que terá sua própria definição<sup>20</sup>. A identidade é uma consciência que se tem de si mediada pelo olhar do outro, do grupo ou do conjunto da sociedade. A complexidade desta noção consiste na distinção e na diferenciação do indivíduo em relação a um “outro”, assim como uma forma de identificação. É uma construção social que se define em relação ao outro.

O retrato coloca em relação a busca de originalidade do indivíduo e sua semelhança com o grupo social ao qual pertence. O retrato é uma operação que coloca em relação identificação, evocação e o dar-se a ver. Convivem nela intenções de subordinação e conformação do corpo através da encenação, da pose, da vestimenta, dos adereços, do olhar com uma posição no corpo social e as múltiplas possibilidades do ato fotográfico de ponto de vista e os jogos do olhar.

A fotografia é o produto final de um processo de escolha realizado segundo um conjunto de escolhas possíveis. O resultado é condensado num espaço fotográfico que segue determinadas regras, próprias à educação do olhar. Como todo o processo de codificação, as regras que estabelecem tanto as normas sociais quanto os padrões de comportamento, ou ainda as opções estéticas do retrato seguem determinações histórico-culturais<sup>21</sup>.

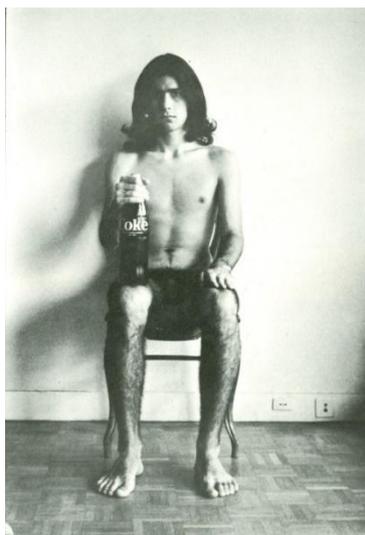
O corpo como instância primeira de intervenção social, que sente e resente a presença, como mediação entre o interior, o subjetivo, e o externo social. O que é reversível, pois o social está dentro produzindo a subjetividade e o subjetivo também está fora se manifestando com reivindicação de identidade/alteridade.

A experiência corporal foi desprezada pelo período moderno, mas se transformou em um tema central na produção artística contemporânea. A partir dos anos 1960, o cotidiano passa a ser considerado a primeira instância do social, o banal torna-se um espaço político. O corpo seria uma tela, uma superfície de projeção da cultura e da sociedade de massas. O corpo que se estandardiza e que também busca se individualizar.

---

<sup>20</sup> FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 16.

<sup>21</sup> FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 14.



**Figura 2:** Pedro Vasquez. Renaissance n.2. In: *À la recherche de l'eu dourado*. Paris Contrejour, 1976. s.p.

Na segunda imagem observa-se o indivíduo sentado numa cadeira na mesma posição hierática, porém nu, mas ainda segurando uma garrafa de Coca-Cola. Observa-se um confronto entre o corpo biológico e o corpo social. Há um desnudamento do corpo que se apresenta em sua condição física e biológica, sem roupas, mas que não se liberta da marca que indica sua inserção na sociedade de consumo de produtos industrializados em série – como o é sua própria fotografia.



**Figura 3:** Pedro Vasquez. Education n.4. In: *À la recherche de l'eu dourado*. Paris Contrejour, 1976. s.p.

Inicia-se então uma série de imagens intitulada de “Educação”. A câmera se aproxima e enquadra 1/2 corpo em frente a uma parede coberta por papel de parede e um painel de madeira. Um grupo de quatro imagens que formam um politépico que apresenta o indivíduo com os olhos e a boca cobertos por fitas brancas, impossibilitando-o de falar e de ver. A educação consistiria então em não ver e não

falar? O que existe no mundo exterior sobre o que não se deveria falar ou que não se deveria ver?  
Segundo Dária Jaremtchuk:

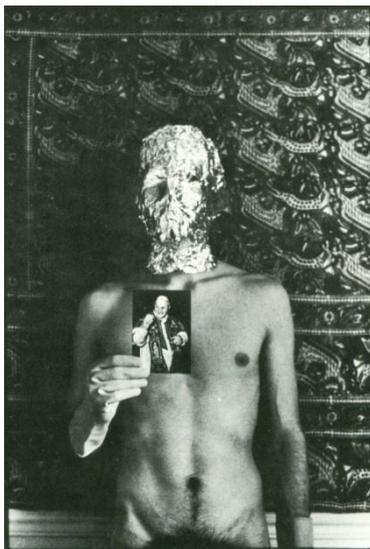
Relacionado a essa discussão encontra-se um conjunto de autorretratos elaborados no período da ditadura civil-militar, nos quais é possível identificar dois assuntos prioritários: o corpo como topos, ou seja, espaço de contestação política, em que se tornam relevantes temas como o controle, a rigidez, a disciplina, o poder e especulação; e o corpo como afirmação profissional. Mesmo que condicionados por um sistema social e político repressor, os artistas exploram a representação de seus corpos como possibilidade de fazer política, assim como valorizaram seu *métier* a partir da recuperação desse gênero tradicional da história da arte”.<sup>22</sup>

A imagem pode ser lida na dupla chave da censura a palavra pela ditadura militar no Brasil e na América Latina nos anos 1970, da cegueira da sociedade civil frente à tortura e aos assassinatos políticos cometidos pelos governos militares do período, ou no sentido de uma ditadura do mercado e da sociedade burguesa em que os meios de comunicação provocam o silenciamento dos vencidos e a cegueira da sociedade frente aos mecanismos de dominação social – a rede de micro-poderes que se entrelaçam e provocam a alienação do indivíduo na sociedade de massas contemporânea.

Nos anos 1930, Jacques-André Boiffard, ligado ao movimento surrealista, problematizava a identidade, isolando partes do corpo, cabeça, boca, dedos. O uso de máscaras, fetiche e poses sadomasoquistas faziam parte das provocações do artista. Questiona a dialética do imaginário e do real através da imagem. Porém, Boiffard manipula as fotografias em estúdio com duplas exposições produzindo composições fotográficas, alterando o fundo e provocando ambiguidade que pode ser lida produtivamente como uma busca de transformando o real. Vasquez gera um conjunto de paradoxos visuais enquanto ainda insiste na verdade indexical – o "Facticidade" - desses paradoxos.

---

<sup>22</sup> JAREMTCHUK, Dária; RUFINONI, Priscila (orgs.). Arte e política: situações. São Paulo: Alameda, 2010, p. 135.



**Figura 4:** Pedro Vasquez. Le Monde n.1. In: *À la recherche de l'eu dourado*. Paris Contrejour, 1976. s.p.

Outra série de 12 imagens se intitula “O Mundo”. O indivíduo tem a parte superior do corpo nu e a cabeça coberta, impossibilitando o corpo de individualizar-se pelo ocultamento daquilo que mais o diferencia dos outros – a face. Nela, partes do corpo são ocultadas por máscaras e por fotografias problematizando a identidade social no mundo contemporâneo frente à religião, à política e à indústria cultural: publicidade, star system, imprensa.

A face é ocultada por uma máscara de papel laminado prateada, a mão com uma luva de borracha segura um retrato do Papa João XXIII (que esteve à frente da Igreja Católica entre 1958-1963), em frente ao peito de um corpo nu. A máscara que encobre a identidade e dá a ver uma encenação social. Trata-se de um questionamento da posição da Igreja Católica sobre o corpo, seus interditos e seus tabus. O papa representaria a instituição da Igreja, sua política social sobre o trabalho e seu controle sobre o corpo dos fiéis num contexto de libertação sexual e difusão da pílula anticoncepcional. A imagem questiona o controle da libido e a programação social de produtividade do capital para os corpos.



**Figura 5:** Pedro Vasquez. Le monde n.2. In: *À la recherche de l'eu dourado*. Paris Contrejour, 1976. s.p.

Noutra imagem da série “O Mundo”, o indivíduo segura em frente ao peito um cartaz de publicidade que ordena: “Beba Coca-Cola”. Há uma oposição corpo e propaganda. Um questionamento da identidade individual frente às práticas de consumo da sociedade capitalista. O corpo próprio ameaçado frente ao corpo ícone da publicidade pela potência da mídia. Um corpo moldado pelas práticas de consumo da indústria, que necessita ser embelezado, cuidado, nutrido e exibido como forma de engajamento social e sucesso econômico.

A **quarta série** se intitula “A Família” com oito imagens. Nessa série o rosto do retratado está coberto por uma máscara sem expressão de alegria, tristeza ou dor. Diante do seu corpo, o indivíduo expõe fotografias de família (real ou imaginária) produzidas em estúdio e enquadradas para normalmente figurar em uma parede da residência familiar. Nessa série Vasquez problematiza a representação fotográfica da família como espaço social de construção da identidade do indivíduo em dinâmica com os padrões sociais, sexuais, profissionais, de beleza, de educação e de saúde. Coloca em questão a construção de significados sociais e políticos e sua transmissão através da fotografia nesses altares domésticos familiares, criados nas paredes das salas das casas burguesas.

A **última série** se intitula “Morte” e está composta por duas imagens em cada uma em uma página. Na primeira, o corpo de um indivíduo portando uma máscara jaz sobre um grande pufe em frente a uma parede branca. Trata-se de uma morte encenada. Mas seria a morte de quem? Do indivíduo moderno? Ou da representação? Ou da própria fotografia como veículo de representação de uma identidade moderna una, coerente e indivisível?

Na última imagem do foto-ensaio, o indivíduo aparece encenando a morte na mesma pose e no mesmo cenário, porém acompanhado de várias outras máscaras espalhadas sobre ele. Seria então a morte de suas várias máscaras sociais fabricadas através de imagens privadas, e em diálogo com a esfera

pública das imagens? Ou a problematização da identidade fragmentada e plural do indivíduo na sociedade contemporânea?

### *Considerações Finais*

Desde 1840, com Hippolyte Bayard, o autorretrato fotográfico tem sido utilizado como forma de manifestação política para questionar o Estado e promover o debate público.<sup>23</sup> O caso da Condessa Castiglione (Virgínia Verasis – 1837-1899) é exemplar ao promover o questionamento sobre as fronteiras entre o “eu social real” fotografado e a encenação ficcional de um “eu como um outro”. A Contessa fez-se fotografar por Pierre-Louis Pierson (1822-1913) em mais de 400 retratos encarnando diversos personagens. Assim, Castiglione pré-anuncia ainda no século XIX tendências ligadas à encenação do retrato e da ficcionalidade da narrativa fotográfica, em um contexto que defendia o caráter documental da imagem fotográfica.

No século XX, o autorretrato encenado foi praticado nas artes visuais por diversos artistas como Andy Warhol, Urs Lüthi, Vito Aconti, Robert Morris, Cindy Sherman, Sophie Calle, Antonio Manuel e Rubens Gerchman entre outros, visando questionar a existência de uma identidade moderna, una, indivisível e estável<sup>24</sup>.

Pedro Vasquez nesse ensaio fotográfico propõe um jogo com o observador entre a esfera pública da fotografia e a dimensão privada do corpo, como primeira morada e veículo de manifestação social. Ele solicita o olhar do outro sobre si em seu jogo de mostrar-se, despir-se, cobrir-se, metamorfosear-se em outros. A presença de outras fotos provoca uma dinâmica e uma tensão entre o indivíduo e o social: a família, a religião, a publicidade e o estado.

Vasquez aborda a questão do autorretrato sob dois ângulos diferentes: o do “no estilo de” e o da “série”. No primeiro caso, ele explora o poder dos modelos estéticos instituídos pela história da arte e os problematiza. Pois, todos os objetos apresentados em frente e junto ao corpo problematizam a identidade social do indivíduo. A série de seus autorretratos não se concentra nas características estéticas, mas na crítica à sociedade de consumo e aos quadros sociais que submetem o corpo à normatização, à ordenação social e aos discursos de poder, manifestando-se tanto no corpo coletivo quanto no corpo individual. Este é o assunto que se multiplica na série de autorretratos.

O autorretrato de Vasquez se inscreve em uma situação contemporânea, onde o indivíduo tenta constantemente se reconstruir, forjar-se uma identidade, embora compreendendo a impossibilidade de uma construção una e verdadeira frente a uma sociedade de massas baseada no consumo de bens no

---

<sup>23</sup> FRIZOT, Michel (dir.). *Nouvelle Histoire de la Photographie*. Paris: Bordas, 1994.

<sup>24</sup> CALIRMAN, Claudia. *Arte brasileira na Ditadura Militar*. Antonio Manuel, Artur Barrio, Cildo Meireles. Rio de Janeiro: Réptil, 2013.

mercado. No Brasil, artistas como Paulo Brusky em obras como *Alto-retrato* (1978), *Protetor de identidade* (1978) e Rubens Gerchman em *Carteria de identidade-auto polegar direito* (1965) também problematizaram a identidade social e profissional do artista no contexto de submissão e desaparecimento dos corpos discordantes instaurado pela ditadura civil-militar em 1964.<sup>25</sup> Na América Latina, a obra de Elías Adasme *A Chile – 1979-1980* dialoga com a arte conceitual, a partir de intervenções corpóreas realizadas em espaços públicos e privados de Santiago do Chile durante a ditadura registradas em fotografia e, posteriormente, apresentadas como painéis em espaços expositivos<sup>26</sup>.

A criação de autorretratos não tradicionais no terreno das artes visuais, que camuflam ou encobrem parcialmente o sujeito, especialmente o rosto, ultrapassam através da ironia e do jogo o elo emotivo que uniria o espectador ao retratado, presente no autorretrato dito canônico e na publicidade, deslocando assim o seu lugar em direção a um espaço de incerteza e de questionamentos sobre as identidades numa postura política de questionamento das estruturas sociais e econômicas ubíquas, que imprimem suas marcas nos corpos dos sujeitos sociais.

\*\*\*

**Recebido:** 19 de setembro de 2019

**Aprovado:** 28 de outubro de 2019

---

<sup>25</sup> JAREMTCHUK, Dária. Autorretrato e ditadura: notas sobre o corpo na arte brasileira. In: JAREMTCHUK, Dária; RUFINONI, Priscila (orgs.). *Arte e política*. São Paulo: Alameda, 2010. p. 135-153.

<sup>26</sup> MONTEIRO, Charles; ETCHEVERRY, Carolina Martins. Fotografia e cultura visual nas ditaduras latino-americanas (1960-1980). In: *Diálogos*, UEM, v.23, n.3, (2019) 196-215.