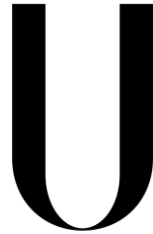


UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



LISBOA

---

UNIVERSIDADE  
DE LISBOA

**O SILÊNCIO NA FOTOGRAFIA  
E/OU  
A IDEIA DE “NATUREZA  
A DESENHAR-SE A ELA PRÓPRIA”**

Maria Leonor Macias Pinto Borges

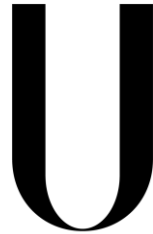
Dissertação

Mestrado em Arte Multimédia

Especialização em Fotografia

2016

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



LISBOA

---

UNIVERSIDADE  
DE LISBOA

**O SILÊNCIO NA FOTOGRAFIA  
E/OU  
A IDEIA DE “NATUREZA  
A DESENHAR-SE A ELA PRÓPRIA”**

Maria Leonor Macias Pinto Borges

Dissertação orientada pela Prof(a). Doutor(a) Susana de Sousa Dias

Mestrado em Arte Multimédia

Especialização em Fotografia

2016

## **RESUMO:**

A presente dissertação está inserida num âmbito de mestrado teórico-prático e tenciona explorar o significado de “silêncio” enquanto tema para um projeto fotográfico. Este projeto, intitulado “*Silere*”, resultou num caderno de autora que contém imagens de assuntos convencionais e abstratos encontrados na Natureza.

O desenvolvimento da tese baseou-se em primeiro lugar na definição de “silêncio”. Este conceito manifestou ser bastante complexo, visto que não consegue assumir nenhuma forma física presentificável, sendo por isso frequentemente necessário recorrermos aos seus conceitos opostos de modo a podermos identificá-lo. A etimologia latina da palavra silêncio (que se baseia em dois termos diferentes, relacionados com duas formas distintas de silêncio: *tacere* e *silere*) e a *performance 4'33''* de John Cage (uma das obras de arte mais emblemáticas que nos permite pensar o silêncio) são também aqui referidas e apresentadas.

No entanto, visto que o silêncio está essencialmente relacionado com o universo do som, foi necessário redirecionar a pesquisa para a possibilidade de pensar o silêncio de um modo imagético e fotográfico. Sendo assim, a questão central desta dissertação incide essencialmente no modo como o silêncio pode ser evocado nas imagens e no ato fotográfico que as acompanha. Esta questão deu lugar à teorização da ideia de “Natureza a desenhar-se a ela própria” (utilizada pelos proto-fotógrafos do século XIX para definir os projetos que estavam a ser desenvolvidos e que foram então denominados de “Fotografia”) e ao desenvolvimento da ideia de que “algo acontece por si mesmo na Fotografia”. Estas ideias e o projeto fotográfico “*Silere*” são aqui apresentados em relação próxima ao entendimento de que o silêncio é “algo que permite que as coisas aconteçam por elas mesmas”.

**KEYWORDS:** silence, Nature, photography

## **ABSTRACT:**

This dissertation is included in a master with both theoretical and practical concerns and intends to explore the meaning of “silence” as a theme for a photographic project. This project, named “*Silere*”, ended up on a photo-book, which contains images of conventional and abstract subjects found in Nature.

The development of the thesis relied, first of all, on the definition of “silence”. This concept is assumed to be a quite complex one, since it cannot present any physical shape, being therefore necessary the appeal of its opposite concepts in order to be identified. The Latin etymological meaning of silence (which is based in two different words, related with two different kinds of silence: *tacere* and *silere*) and the John Cage’s 4’33’’ performance (one of the most emblematic works of art that enables us to think about silence) are also presented here.

However, since silence is mostly related to the realm of sound, it was necessary to redirect this research to the possibility of thinking silence in an imagetic and photographic way. So, the main issue of this thesis is how silence can be invoked in images and in the photographic act that goes with them. This issue gave place to the theorization of the idea of “nature drawing her own picture” (used by the proto-photographers of the XIX century to define the projects that were being developed, which then were named “photography”) and to the development of the idea that “something happens by itself in photography”. This ideas and the photographic project “*Silere*” are here presented in closer relation with the understanding of the concept of silence as “something that allows things to happen by themselves”.

**KEYWORDS:** silence, Nature, photography

## **AGRADECIMENTOS:**

Agradeço aos colegas e professores do mestrado, em especial à Susana de Sousa Dias, pela sua atenção e orientação (sem as quais esta dissertação não se tornaria possível).

Aos meus pais, à minha irmã, ao Zé, ao pequeno André e ao João.

**«I have nothing to say, and I am saying it»**

(CAGE; 1961: 51)

## **ÍNDICE**

<b>ÍNDICE DE FIGURAS</b>	<b>2</b>
<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>3</b>
<b>CAP. I – SOBRE O SILÊNCIO</b>	
1.1 – Definição de um conceito	5
1.2 – <i>Tacere e Silere</i>	7
1.3 – John Cage e 4'33''	10
<b>CAP. II – O SILÊNCIO NA FOTOGRAFIA</b>	
2.1 – A ideia de “Natureza a desenhar-se a ela própria”	16
2.2 – A ideia de que “algo acontece por si mesmo na fotografia”	24
<b>CAP. III – “<i>SILERE</i>”</b>	
3.1 – O projeto prático	29
<b>CONCLUSÃO</b>	<b>38</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>40</b>

## ÍNDICE DE FIGURAS

### **Fig. 1**

John Cage, *Score for 4'33''*, 1952 (KOTZ; 2001: 58).

### **Fig. 2**

Robert Rauschenberg, *White painting (three panel)*, 1951 [em linha]. Disponível em <https://www.sfmoma.org/artwork/98.308.A-C>, acessado em 6-7-2016.

### **Fig. 3**

Autor desconhecido, Ilustração do funcionamento de uma câmara escura [em linha]. Disponível em <http://garatujafotografia.blogspot.pt/2013/07/camara-escura-o-inicio-de-tudo.html> , acessado em 6-7-2016

### **Fig. 4**

Southworth and Hawes, anúncio de propaganda ao Daguerreótipo, 1848 [em linha]. Disponível em <http://hyperallergic.com/128081/the-first-100-years-of-camera-advertising/>, acessado em 6-7-2016.

### **Fig. 5**

William Henry Fox Talbot, *Leaf of a Plant, Plate VII*, 1844 (TALBOT; 1869: s.p.).

### **Fig. 6**

Maria Leonor Borges, Sem título # 1 do caderno “*Silere*”, 2015, 12 p.

### **Fig. 7**

Maria Leonor Borges, Sem título # 2 do caderno “*Silere*”, 2015, 12 p.

### **Fig. 8**

Maria Leonor Borges, Sem título # 11 do caderno “*Silere*”, 2015, 12 p.

### **Fig. 9**

Maria Leonor Borges, Sem título # 12 do caderno “*Silere*”, 2015, 12 p.



## INTRODUÇÃO

De âmbito teórico-prático, a presente dissertação tem como objetivo refletir e teorizar o projeto fotográfico, que foi sendo construído durante o meu percurso no mestrado. Este projeto resultou num caderno de autora, intitulado *Silere*, que significa, resumidamente, “silêncio da natureza” em latim.

De que modo a temática desse projeto, isto é de que forma a temática do silêncio, enquanto conceito pertencente ao domínio auditivo, se relaciona com questões do domínio visual, sobretudo com a fotografia e com a prática que a acompanha, é o que me interessa aqui problematizar.

O conceito de silêncio sempre assumiu um papel preponderante no mundo da música, da poesia, das artes cénicas e do cinema, mas manifesta uma relação mais complexa com as artes visuais, sobretudo com a fotografia. Isto deve-se ao facto de o silêncio manifestar um carácter tautológico e até mesmo redundante quando associado à fotografia, visto que aqui as imagens não emitem qualquer tipo de som. Entenda-se, no entanto, que quando falamos em silêncio *na* fotografia não nos referimos ao silêncio *da* fotografia.

Sendo assim, o que é o silêncio? De que forma o silêncio, termo supostamente ligado ao domínio auditivo, se relaciona com as artes visuais? Do que falamos quando nos referimos ao silêncio *na* fotografia?

Referimo-nos apenas ao silêncio presente no referente fotografado (ao silêncio da natureza)? Ou também ao silêncio muitas vezes associado ao ato fotográfico, em que a fotografia não assume qualquer tipo de função a não ser a de registar aquilo que acontece em frente à câmara e onde a imagem tem a particularidade de se formar a ela mesma? São estas as questões às quais pretendo dar resposta no desenvolvimento desta dissertação.

Sendo assim, o primeiro capítulo da dissertação começará por considerar genericamente o “silêncio” numa forma de entendimento sobre o seu significado (que tem em si várias particularidades, como a de necessitar do seu antónimo para se poder fazer significar) e sobre a sua etimologia. A origem latina da palavra silêncio levar-nos-á à diferença entre dois termos distintos, que permaneceram separados até à época clássica, e que se referem a dois tipos de silêncio diferentes: *tacere* e *silere*. A

*performance 4'33''* de John Cage terá também um lugar de destaque neste capítulo, visto que se trata de uma das obras de arte mais importantes a incidir sobre o silêncio não só enquanto assunto mas também enquanto elemento formal interveniente na construção de uma obra. Para além das questões que se relacionam com a (im)possibilidade (da presentificação) do silêncio, a obra *4'33''* remete-nos também para uma outra ideia, que nos faz abordar o silêncio enquanto uma ferramenta, que mesmo não possuindo forma, nem presença, assume a funcionalidade de “permitir que as coisas aconteçam por elas mesmas”, independentemente de qualquer vontade ou intenções artísticas pré-definidas.

O segundo capítulo começará por apresentar o processo histórico que deu lugar à palavra “fotografia”. A procura de uma nomenclatura, que pretendeu definir da melhor forma possível as invenções dos proto-fotógrafos no século XIX está também associada à ideia de “Natureza a desenhar-se a ela própria”. Esta ideia tornou-se fundamental para a construção desta dissertação porque dá, de certa forma, sentido ao encontro e à relação entre a noção de silêncio (aqui entendido essencialmente como uma ferramenta que possibilita que as coisas aconteçam por elas mesmas) e a Fotografia. Veremos também que a ideia de “Natureza a desenhar-se a ela própria” permaneceu até hoje associada ao entendimento de que existe “algo que acontece por si mesmo na fotografia” (o que acaba por lhe fornecer um carácter de infabilidade). Esta forma de encarar e de entender a Fotografia abriu, mais tarde, precedentes, que serão aqui referidos e sumariamente discutidos, sobre o papel da Fotografia na arte, que se relacionam com o automatismo e com outras questões que se debruçam sobre a presença ou ausência de intencionalidade artística, no que se refere à utilização dos processos fotográficos e ao próprio ato que os acompanha.

No terceiro capítulo será apresentado o projeto prático que deu lugar a esta dissertação: a sua temática, os processos e as metodologias utilizadas durante a fase de registo das imagens, o modo como se apresenta a estrutura e a sequência das imagens que resultaram num caderno de autora, entre outros aspetos. Será neste capítulo que entenderemos de que forma é que o conceito de silêncio, comumente interligado ao domínio do som, se conseguiu associar a um projeto fotográfico do domínio das artes visuais.

## CAP. I – SOBRE O SILÊNCIO

### 1.1 – Definição de um conceito

O silêncio é um tema ou um conceito cujo significado é bastante impreciso e difícil de definir. A dificuldade da definição desse conceito reside essencialmente na (im)possibilidade de uma sua presentificação física sensível. Por não possuir uma forma palpável, visível, audível ou outra, o silêncio deixa de poder ser demonstrado e é essencialmente por isso que se torna tarefa complexa conseguir descrevê-lo. Neste sentido, o silêncio acaba por ser definido de diferentes formas, por vezes contraditórias entre si.

No *Dicionário da Língua Portuguesa da Porto Editora*, o termo silêncio é definido da seguinte forma: «Estado de uma pessoa que cessou ou se abstém de falar ou de produzir qualquer som; ausência de ruído; sossego; calma; descanso; omissão; interrupção de correspondência; segredo; pausa, em música; toque, nos quartéis depois de recolher» (COSTA; 1999: 1507).

A partir de uma análise desta descrição podemos entender a complexidade que o silêncio assume a nível conceptual. Quando lemos o excerto “Estado de uma pessoa que cessou ou se abstém de falar” (COSTA; 1999: 1507), por exemplo, notamos que “silêncio” se assume enquanto sinónimo de “mutismo”. No entanto, o conceito de silêncio e o conceito de mutismo têm significados muito diferentes visto que “mutismo” se refere essencialmente a um silêncio verbal e humano, e “silêncio” está sobretudo relacionado com a “ausência de ruído” de um determinado espaço.

Todavia, definido enquanto "ausência de ruído" (COSTA; 1999: 1507), o silêncio precisa do seu antónimo ("ruído") para se poder fazer significar. Para entendermos e percebermos o silêncio necessitamos, então, de reconhecer a existência dos seus conceitos opostos (o ruído, o som ou a palavra) o que torna a sua definição bastante paradoxal. Tal como Susan Sontag afirma no seu ensaio “The Aesthetics of silence”, «o silêncio nunca cessa de implicar o seu oposto e exigir a sua presença; assim como não existe o “cima” sem o “baixo”, a “esquerda” sem a “direita”,

devemos também reconhecer o ambiente circundante do som e da palavra no sentido de reconhecermos o silêncio» (SONTAG, 2009: 11)<sup>1</sup>.

Recorrer a opostos e estabelecer relações de oposição tem sido muitas vezes necessário na definição de conceitos ou objetos de estudo que, sozinhos, não conseguem assumir uma forma física sensível. No entanto, consoante o dicionário acima referido, o silêncio pode também ser entendido enquanto “omissão” (COSTA; 1999: 1507) e deixa assim de necessitar dos seus conceitos opostos para poder ser definido isoladamente, adquirindo por isso um sentido próprio que se manifesta enquanto complemento da linguagem. O silêncio desvincula-se assim da “ausência” para se tornar “resto”, ou um “segredo” que existe para ser desvendado e interpretado, não deixando no entanto de permanecer no domínio do oculto, do inominável ou do inefável (noções estas que se assumem também enquanto diferentes formas de silêncio).

O silêncio entendido enquanto “sossego”, “calma” ou “descanso” (COSTA; 1999: 1507) desenraíza-se do domínio do som, da linguagem e do discurso e associa-se dessa forma àquilo a que o antropólogo David Le Breton define como «uma interpretação afetiva que cada um de nós faz sobre os lugares que habitamos» (LE BRETON, 1999: 67). O silêncio permite-nos assim descobrir um sentido inédito, que não se relaciona apenas com a audição e que não depende apenas do mundo em si mas também de quem o percebe. «Olhar para alguma coisa que está vazia continua a ser um ato de olhar e continua a significar olhar para alguma coisa, mesmo que essa alguma coisa sejam os fantasmas de uma expectativa»<sup>2</sup>, afirma Susan Sontag (SONTAG; 2009: 10). Neste sentido, poderemos igualmente afirmar que: escutar alguma coisa que está vazia continua a ser um ato de escutar e continua a significar escutar alguma coisa, mesmo que essa alguma coisa sejam os fantasmas de uma expectativa. Sendo assim, não é o desaparecimento dos sons que possibilita o silêncio (até mesmo porque os sons nunca desaparecem) mas sim a própria capacidade da pessoa que o pretende escutar.

Existem no entanto situações que nos possibilitam experienciar o silêncio de um modo natural: perante a noite, por exemplo. Os conceitos de noite e de silêncio estão por isso bastante interligados, assim como o conceito de morte. “Só existe silêncio na

---

<sup>1</sup> Tradução minha. No original: «“Silence” never ceases to imply its opposite and to depend on its presence: just as there can’t be “up” without “down” or “left” without “right”, so one must acknowledge a surrounding environment of sound or language in order to recognize silence.»

<sup>2</sup> Tradução minha. No original: «To look at something which is “empty” is still to be looking, still to be seeing something – if only the ghosts of one’s own expectations. »

morte” diz-se muitas vezes na gíria. Mas nem mesmo na morte será possível existir silêncio, porque o que aí se poderá ouvir são os sons ínfimos dos corpos em decomposição (e neste sentido podemos reconhecer que a morte faz parte da vida).

O silêncio absoluto (que se baseia na ausência, na negação, no vazio e no nada) é impossível e impraticável, visto que não existe nem no homem nem na natureza. Nem as superfícies, nem os discursos, nem os temas, nem as formas, podem ser neutros (SONTAG; 2009: 9). Sendo assim, mais do que à neutralidade, ao vazio e ao nada, o silêncio está essencialmente ligado a um ideal de plenitude «análogo à relação estética que temos com a natureza» (SONTAG; 2009: 16).

É na relação com a natureza que o silêncio surge manifestamente vinculado à experiência da contemplação e ao desejo de questões percetuais livres de imposições linguísticas e culturais. Consoante Susan Sontag, é precisamente através da redução e do aperfeiçoamento do ato linguístico (isto é, é através do ato simples de dar nome às “coisas” e da desvalorização do seu interesse e significado) que o silêncio se pode manifestar (SONTAG; 2009: 24). Tanto a atitude de depurar a linguagem como a contemplação visam permitir «que as “coisas” falem por elas mesmas»<sup>3</sup> (SONTAG; 2009: 25) e que as situações se mantenham em aberto. O silêncio associa-se desta forma, à tentativa da mente não possuir pensamento algum (ao “auto-esquecimento” e à “cabeça limpa”) e à capacidade de não interferirmos (intencionalmente) com aquilo que nos rodeia.

Existem, neste sentido, duas formas de entender o silêncio: o silêncio que se refere à ausência do discurso, do som e da linguagem e o silêncio que se refere à contemplação e ao encontro com a natureza e com a vida em geral. Esta distinção já se manifestava, como veremos a seguir, na etimologia latina da palavra silêncio.

## 1.2 - *Tacere e Silere*

A língua latina distinguia duas formas de silêncio utilizando, para esse efeito, dois termos distintos: *tacere* e *silere*. Estes termos e as suas diferenças têm sido recuperados por vários autores, entre eles linguistas, filósofos, antropólogos e

---

<sup>3</sup> «This is the incentive for trying to peel back language, allowing the “things” themselves to speak», no original. Tradução minha.

psicanalistas (tais como Roland Barthes, David Le Breton e Jacques Lacan) não só por serem termos extremamente úteis para o entendimento sobre aquilo que é o “silêncio” mas também porque se torna ainda hoje necessário o reconhecimento da sua distinção e do seu duplo sentido.

*Tacere* é o presente infinitivo do verbo ativo *Taceo*, que «assinala uma paragem ou uma ausência de palavra relacionada com alguém» (LE BRETON; 1997: 23). *Silere* é o presente infinitivo do verbo intransitivo *Sileo*, e refere-se também às pessoas mas sobretudo às “coisas”, aos objetos inanimados, aos animais e a outros elementos da natureza (como a noite, o mar e os ventos); «designa de preferência a tranquilidade, uma tonalidade agradável da presença que não é perturbada por nenhum ruído» (LE BRETON; 1997: 23).

*Tacere* refere-se a um silêncio humano e verbal, mas que é (diferentemente da palavra “mutismo”) intencional e depende essencialmente de uma decisão pessoal; surge numa troca de palavras em que um dos protagonistas fica silencioso e se torna, por isso, suscetível de levantar questões aos outros intervenientes; existe «uma vontade de não voltar a falar e dá-lo a entender ao outro» (LE BRETON, 1997: 24).

*Silere* refere-se a um tipo de silêncio que também é humano, mas que está sobretudo relacionado com a solidão de um indivíduo cuja presença não tem qualquer afinidade com aquilo que o cerca, e que ninguém dá conta do seu silêncio (LE BRETON, 1997: 24); designa sobretudo tranquilidade, ausência de movimento e de barulho (ERNOUT; 1939: 940).

Sendo assim, *tacere* resulta essencialmente na palavra que hoje conhecemos como "silenciamento" visto que é um silêncio ativo, que define o ato de calar alguma coisa; é o silêncio das palavras não verbalizadas, do calar, do silenciar ou ser silenciado; algo não é dito propositadamente.

*Silere* refere-se sobretudo a um silêncio natural e primordial; é um silêncio passivo que define algo que está silencioso e que corresponde a um estado passageiro ou perene. Uma árvore, uma pedra ou um peixe, por exemplo, não podem ter vontade de renunciar à palavra, isto é, não podem calar ou calar-se: este tipo de silêncio é *silere*.

*Silere* envia-nos assim para «uma espécie de virgindade intemporal das coisas, antes de elas nascerem, ou depois de elas acontecerem» (BARTHES; 2002: 49)<sup>4</sup>.

O termo latino *silens* (que deriva diretamente de *silere*) foi muito utilizado na poesia e na prosa poética para a construção de metáforas que se referiam, por exemplo, ao declínio da lua e à característica de esta se tornar invisível, aos rebentos de uma flor que não surge, aos ovos que não chocam, etc. (ERNOUT; 1939: 940).

A língua francesa refere-se ao duplo sentido da palavra silêncio com duas expressões que derivam diretamente dos dois termos latinos, sendo que, “*se taire*” (“calar-se”) provém do verbo latino *tacere* e “*être en silence*” (“estar em silêncio”) provém de *silere*. Da palavra latina *tacere* deriva também a palavra portuguesa e castelhana “tácito”, utilizada para indicar aquilo que não pode ser descrito mas que se supõe ou infere. *Tacere* deu também origem à palavra portuguesa e castelhana “taciturno” que se refere a uma pessoa que está calada, silenciosa ou triste e a quem incomoda falar.

O termo *tacet* deriva igualmente de *tacere* e é por vezes utilizado em pautas de música (como é o caso da pauta utilizada na obra *4’33’’* de John Cage) para indicar a pausa de um instrumento, que mesmo não estando a ser utilizado durante um andamento ou uma secção longa, mantém-se presente, à espera de se fazer ouvir.

Em “*Le Neutre*” Roland Barthes, refere-se a *tacere*, enquanto “silêncio de discurso”, que se diferencia de *silere* enquanto “silêncio da Natureza” (BARTHES; 2002: 50)<sup>5</sup>. Posteriormente, na época clássica, os dois termos tornaram-se sinónimos, mas para Barthes, em benefício do sentido de *tacere*. Por esse motivo, Roland Barthes fala-nos de uma necessidade e de um direito à tranquilidade da natureza, isto é, de um direito ao *silere* (BARTHES, 2002: 50).

Também Jacques Lacan, num texto de seminário intitulado “The Logic of phantasy” se refere à diferença entre os dois verbos: “*Taceo* não é *sileo*” (LACAN; 1967: 95) diz-nos Lacan. O psicanalista acrescenta ainda que «a atitude de alguém

---

<sup>4</sup> Tradução minha. «(...) *silere* renverrait volontiers à une sorte de virginité intemporelle des choses, avant qu’elles naissent ou après qu’elles ont disparu (...)» no original.

<sup>5</sup> «(...) *tacere*, comme silence de parole, s’oppose à *silere* comme silence de nature (...)» no original.

permanecer calado não liberta o assunto da linguagem» (LACAN; 1967: 95) <sup>6</sup>, isto é, existirão sempre coisas a acontecer, que possuem enigmas, sentidos e significados em si mesmas, mas que são passíveis de poderem ser descritas e verbalizadas, ou de o não serem. Sendo assim, embora diferentes, os termos *tacere* e *silere* não conseguem existir isoladamente: quando um sujeito se cala (*tacere*), está a dar lugar àquilo que o envolve, às “coisas” em si mesmas, ao silêncio da Natureza (*silere*).

### 1.3 – John Cage e 4'33''

John Cage, enquanto artista e compositor, foi um dos teóricos mais importantes a refletir sobre o conceito de silêncio, redefinindo ao mesmo tempo a natureza desse conceito e transformando as práticas tradicionais da composição musical. A sua obra 4'33'' é, de acordo com o sociolinguista Adam Jaworski, o exemplo mais famoso e mais emblemático em que «o silêncio é tanto o assunto como a forma de expressão numa obra de arte» (JAWORSKI; 1993: 161) <sup>7</sup>.

4'33'' é fundamentalmente uma peça silenciosa pensada para piano, que resulta no entanto numa *performance*, com a duração de 4 minutos e 33 segundos (referidos no título), onde nem o pianista (David Tudor na versão original de 1952), nem o seu piano, emitem qualquer tipo de som. O pianista, enquanto *performer*, pode ser comparado a um Mimo cujas únicas ações são as de entrar no palco, sentar-se ao piano, avisar sobre os inícios e finais de cada parte do suposto concerto e olhar para a partitura da peça em que o piano não é utilizado enquanto instrumento musical.

A obra 4'33'' remete-nos assim para a tradição cultural chinesa dos "concertos mudos", em que os músicos assumem os gestos de quem toca um instrumento como um violino, ou de quem sopra um instrumento como a flauta, não existindo no entanto nenhum som que se propague ou que seja proveniente dos instrumentos. Os sons que resultam tanto dos concertos mudos, como da performance 4'33'', são os sons que os espetadores emitem e todos os outros sons circundantes não-deliberados, tornando-se

---

<sup>6</sup> «The act of keeping quiet does not liberate the subject from language.», no original. Tradução minha.

<sup>7</sup> «The intermediate stage between the form and content levels of silence in art is the one in which silence is both the subject and form of expression in a work of art; 4'33'' of silence is probably the most famous example of a work of art that fits into this category.» no original.



assim manifesto que a atitude de “não fazer nada” (que é um ato em si mesmo) é claramente distinta de “não acontecer nada”<sup>8</sup>.

Por outro lado, *4'33''* confirma também a inexistência de silêncio absoluto, ao comprovar que existem sempre sons e ao acrescentar a ideia de que devemos dar importância aos “sons não intencionais”, elevados por Cage ao estatuto de música.

Através de *4'33''*, John Cage reivindicou também a ideia de que em termos musicais, as pausas, consideradas momentos de silêncio, têm tanta música e estão tão cheias de som como a música em si mesma. Neste sentido, o som das pausas só se diferencia do som da música, e só é denominado de silêncio, simplesmente porque não faz parte de uma intenção musical. A obra *4'33''* coloca assim o silêncio no mesmo patamar que o som, permitindo que o primeiro deixasse de ser entendido enquanto manifestação de uma pausa e que ocupasse, em vez disso, um espaço central na construção de uma obra (musical ou outra).

*4'33''* oferece-nos assim um ponto de vista diferente daquele que nos apresenta o “silêncio” e o “som” enquanto conceitos opostos, refletindo a ideia de que ambos podem assumir funções semelhantes. Neste sentido, para Cage, o “silêncio” assume-se enquanto “música” que pode ser encontrada e experienciada no quotidiano e na vida em geral, mas que está disponível apenas para quem a pretenda perceber. Deste modo, para Cage, o silêncio engloba todo o universo do som (inclusive aquele que está presente no ruído das cidades) e é também uma forma de se saber ser e de se saber estar (nomeadamente perante a Natureza).

Consoante a partitura de *4'33''* (que se baseia no termo *tacet* para invocar a presença e a espera do som do piano que acaba por não ser utilizado) os 4 minutos e 33 segundos referidos no título da obra dividem-se em três tomos, sendo que, o primeiro tem a duração de 33 segundos, o segundo tem a duração de 2 minutos e 40 segundos e o terceiro tem 1 minuto e 20 segundos (ver figura 1). Os comprimentos de cada tomo

---

<sup>8</sup> Por ser intencional, a atitude adotada pelos músicos, que consistia em “não fazer nada”, convoca de certa forma o termo *tacere* assim como o facto de ser impossível “não acontecer nada” pode ser associado ao termo *silere*. Ao utilizar o silenciamento do performer/pianista (e do seu piano) e o “silêncio” ambiente da sala de concerto enquanto matérias-primas e enquanto elementos formais de uma composição, a peça *4'33''* acaba por comprovar *tacere* e *silere* a participarem no mesmo jogo de sentido.

foram determinados por meras operações de probabilidade: quanto tempo conseguiriam as pessoas permanecer silenciosas e inertes?

I  
TACET

II  
TACET

III  
TACET

NOTE: The title of this work is the total length in minutes and seconds of its performance. At Woodstock, N.Y., August 29, 1952, the title was 4' 33" and the three parts were 33", 2' 40", and 1' 20". It was performed by David Tudor, pianist, who indicated the beginnings of parts by closing, the endings by opening, the keyboard lid. However, the work may be performed by an instrumentalist or combination of instrumentalists and last any length of time.

FOR IRWIN KREMEN

JOHN CAGE

Copyright © 1960 by Henmar Press Inc., 373 Park Avenue South, New York, N.Y. 10016, U.S.A.

**Fig. 1** John Cage, *Score for 4'33''*, 1952

Para o desenvolvimento e construção de *4'33''*, John Cage deixou-se também influenciar por um conjunto de pinturas realizadas por Robert Rauschenberg em 1949 (ver figura 2). Associando ambas as obras na introdução do texto “On Robert Rauschenberg, Artist and his Work” inserido no livro “*Silence: Lectures and Writings*”, John Cage afirma: “A quem interessar: as pintura brancas vieram primeiro; a minha peça silenciosa veio depois”<sup>9</sup> (CAGE; 2011: 98).



**Fig. 2** Robert Rauschenberg, *White painting (three panel)*, 1951

Embora as pinturas de Rauschenberg se apresentem enquanto corpos tridimensionais e a *performance 4'33''* de Cage resulte num *happening* quase imaterial, existe nas obras destes dois artistas uma característica “fundamentalmente desincorporada” que as associa<sup>10</sup>: por serem totalmente idênticas, a sequência da

---

<sup>9</sup> «To whom it may concern: the white paintings came first; my silent piece came later» no original. Tradução minha.

<sup>10</sup> Cf. Caroline A. Jones (1993), “Finishing School: John Cage and the Abstract Expressionist Ego”, *Critical Inquiry*, Vol. 19, Nº 4 (Summer, 1993); pp. 628-665.

exposição das telas de Rauschenberg torna-se tão aleatória quanto a escolha da duração dos três tomos de *4'33''*<sup>11</sup>.

Numa constante pesquisa sobre aquilo que pode (ou não) significar o silêncio, John Cage fez também uma visita, em 1951, a uma sala à prova de som, denominada de câmara anecoica, no laboratório de física da Universidade de Harvard. Com a construção deste tipo de salas os cientistas pretenderam possibilitar a experiência de silêncio absoluto. No entanto, a experiência demonstra-nos que nem mesmo nessas câmaras deixaremos de ouvir a batida do nosso próprio coração e do nosso sistema nervoso em funcionamento, assim como a circulação do nosso sangue. Daqui surgiu a frase mais emblemática de Cage, em modo conclusivo sobre essa experiência: "*There is no such thing as silence*" (CAGE; 2011: 51).

Tanto as câmaras anecoicas como a obra *4'33''* permitem assim pensar o silêncio e a impossibilidade do silêncio absoluto, mas de duas formas diferentes: enquanto a câmara anecoica silencia e isola os sons do espaço circundante e transfere a atenção para os sons internos de cada pessoa, a obra *4'33''* silencia o *performer* e transfere a atenção para o espaço circundante da obra e para os sons do ambiente envolvente.

Neste sentido, para além da demonstração da impossibilidade do silêncio absoluto, o que se torna também manifesto, tanto nas câmaras anecoicas como em *4'33''*, é a demonstração de que o silêncio se pode assumir como algo que permite que os sons (internos ou externos) aconteçam e “falem” por si mesmos. Este modo de apresentar e entender o silêncio levou John Cage a afirmar que se deve encontrar «uma forma de deixar que os sons sejam eles mesmos, em vez de os transformar em veículos teóricos e expressivos de sentimentos humanos»<sup>12</sup> (CAGE; 2011: 10). Por isso, mais do que uma formulação ou uma intencionalidade expressiva provenientes do próprio artista, aquilo que John Cage pretende apresentar através da obra *4'33''* é a

---

<sup>11</sup> Mesmo não partilhando as mesmas preocupações que os expressionistas abstratos, John Cage acabou por se associar ao núcleo de artistas do qual Rauschenberg fazia parte. Cf. Caroline A. Jones (1993), “Finishing School: John Cage and the Abstract Expressionist Ego”, *Critical Inquiry*, Vol. 19, Nº 4 (Summer, 1993); pp. 628-665. No entendimento de que as formas na pintura deveriam ser tão livres quanto os sons da música experimental, o expressionismo abstrato e a obra de John Cage acabariam por se associar. Cf. Matthew Sansom (2001), “Imaging Music: Abstract Expressionism and Free Improvisation”, *Leonardo Music Journal*, Vol. 11, 2001; pp. 29-34.

<sup>12</sup> «Or, as before, one may give up the desire to control sound, clear his mind of music, and set about discovering means to let sounds be themselves rather than vehicles for man-made theories or expressions of human sentiments», no original. Tradução minha.

possibilidade de uma obra não assumir um objetivo formal específico, a não ser o de deixar que os sons das pessoas e do ambiente circundante à obra se manifestem a si mesmos. O propósito de *4'33''* resulta assim na finalidade de uma obra não assumir propósitos, isto é, nenhum som específico era suposto acontecer: aquilo que acontecesse nesses 4 minutos e 33 segundos simplesmente acontecia.

## CAP. II – O SILÊNCIO NA FOTOGRAFIA

### 2.1 – A ideia de “Natureza a desenhar-se a ela própria”

A ideia de “Natureza a desenhar-se a ela própria” é uma expressão que engloba algumas das teorias que os proto-fotógrafos do século XIX desenvolveram em relação aos seus inventos e tem sido revisitada por alguns autores contemporâneos, tais como Geoffrey Batchen, Corey Keller e Joel Snyder. O desenvolvimento desta ideia está também associado à procura de uma nomenclatura que conseguisse definir, da melhor forma possível, os processos que em 1839 viriam a ser denominados de “fotografia”.

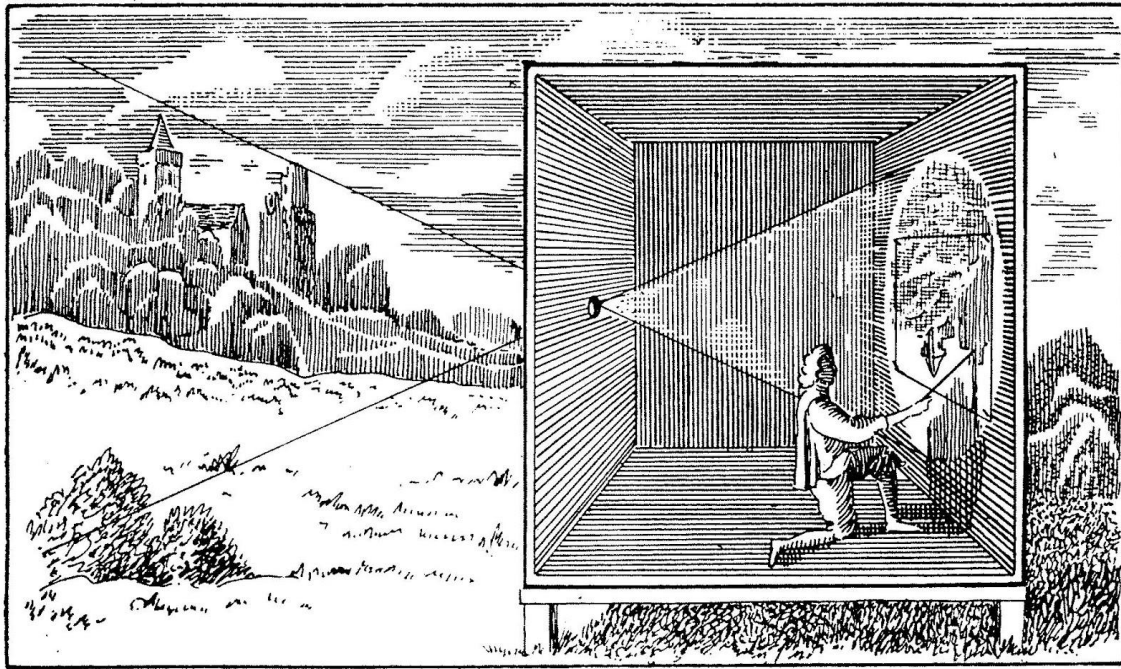
Numa época em que se dava bastante importância à linguagem, os proto-fotógrafos (e os seus contemporâneos) mostraram quase tanto interesse no desenvolvimento dos seus inventos, como na sua explicação e definição teóricas. A necessidade dos textos explicativos deveu-se em parte ao facto de os processos não obedecerem a uma intencionalidade prévia, o que obrigava a subsequentes registos e clarificações sobre as próprias experiências, para que estas não fossem esquecidas.

Por não ter existido um conjunto de ideias que tivessem precedido e guiado a prática fotográfica, a descoberta dos processos fotográficos acabou por não se manifestar de modo historicamente linear. No entanto, o historiador de arte Joel Snyder sugere que, na possibilidade de existir um desejo prévio, que tivesse incentivado os proto-fotógrafos nas suas descobertas, teria sido o de «encontrar uma forma de produzir desenhos que dispensassem que o produtor da imagem soubesse desenhar»<sup>13</sup> (SNYDER; 2002: 155). Na tentativa de satisfazer este desejo os proto-fotógrafos começaram então a desenvolver e a aperfeiçoar as imagens provenientes das câmaras escuras.

Estas câmaras, cujo princípio era já há muito conhecido, consistiam inicialmente em pequenas salas, isoladas e escuras, que permitiam que a luz entrasse por um pequeno orifício, formando-se assim, na parede oposta, uma imagem invertida daquilo que se encontrava no exterior (ver figura 3).

---

<sup>13</sup> «(...) the pioneer investigators hoped to find a means of producing drawings that would not require the picture maker to know how to draw.», no original. Tradução minha.



**Fig. 3** Ilustração do funcionamento de uma câmara escura

Tendo sido aperfeiçoadas desde a Renascença, as câmaras escuras tornaram-se verdadeiramente úteis quando se tornaram portáteis (de pequenas dimensões) e quando lhes foram colocadas lentes próprias, permitindo dessa forma a visualização das imagens mais fiéis aos assuntos caracterizados alguma vez conseguidas. Para o surgimento daquilo a que hoje chamamos “fotografia”, faltava no entanto, o desenvolvimento dos processos químicos de sensibilização e de fixação dessas imagens.

Consoante o historiador Beaumont Newhall, os processos químicos da Fotografia começaram a ser desenvolvidos em 1727, na altura em que o filósofo naturalista Johann Heinrich Schulze constatou que determinados sais de prata alteravam as suas características (visuais inclusive) quando expostos à luz solar (NEWHALL; 1982: 10).

Por volta de 1800, o químico inglês Thomas Wedgwood (baseando-se na descoberta de Schulze) começou a desenvolver experiências que consistiam em sensibilizar papel com nitrato de prata. Ao colocar, por cima do papel, objetos lisos e expondo o todo à luz, surgia demarcada uma silhueta a branco desses objetos, em oposição ao resto do papel escurecido pela luz.

No entanto, Wedgwood não encontrou forma, numa fase posterior, de des-sensibilizar as zonas do papel não expostas, podendo apenas manter as suas experiências no escuro para que estas não se tornassem completamente negras e sem resultados. A partir desse momento, as experiências dos proto-fotógrafos direcionaram-se essencialmente para a descoberta de um modo de fixação dessas imagens.

Neste sentido, as experiências que obtiveram maior sucesso e que se tornaram mais significativas (visto que souberam aliar os processos óticos e mecânicos referentes ao aperfeiçoamento das câmaras escuras, aos processos químicos referentes à sensibilização e fixação das imagens) ocorreram no decurso do século XIX e estão essencialmente associadas a Joseph Nicéphore Niépce, Louis Jacques Mandé Daguerre e William Henry Fox Talbot. Foram estes também os principais proto-fotógrafos que se dedicaram a produzir textos e a contribuir com nomenclaturas para definir e designar as suas experiências, apresentando-as em cartas, jornais ou conferências.

As nomenclaturas sugeridas por cada um deles derivam de termos gregos (sendo esta a língua mais utilizada pelos filósofos e pelos cientistas da época) e relacionam-se, na sua maioria, com a Natureza. Joseph Nicéphore Niépce, por exemplo, denominou o seu projeto particular de "heliogravura" ("*héliographie*"). Este termo, composto por duas palavras gregas (*helio*, que significa "sol" e *graphie* que significa "escrita"), referia-se ao Sol enquanto fonte primordial de luz, essencial para o desenvolvimento dos processos fotográficos. A particularidade da heliogravura consistia em ser um processo que se baseava numa imagem matriz em negativo, que possibilitava a sua impressão em positivo. Foi uma invenção histórica mas as imagens tinham pouca qualidade e a capacidade de captação da luz era ainda demasiado lenta.

Consoante o historiador de arte Geoffrey Batchen, Niépce não se manteve inteiramente satisfeito com o termo "heliogravura", procurando por isso outros conjuntos de palavras compostas em grego que lhe parecessem mais corretas. Neste sentido, a atenção do proto-fotógrafo acabou por se concentrar no termo *Phusis* (que significa "Natureza" em grego), tornando-se esse o termo fundamental para a construção de outras quatro palavras compostas: *Physaute* e *Phusaute* (que significam "a Natureza em si mesma") e *Autophuse* e *Autophyse* (que significam "cópia da Natureza"). Não se conseguindo decidir por nenhum desses termos e conjunto de palavras, o seu processo acabou por ser denominado de "heliogravura" (BATCHEN; 1993: 24).



Com o propósito de trabalharem mutuamente no processo heliográfico, Niépce começou a trocar correspondência com Louis Jacques Mandé Daguerre, em 1826<sup>14</sup>. Daguerre criava cenários para óperas e teatros populares, sendo proprietário do Diorama e para tal fazia uso recorrente e especializado da câmara escura, possuindo conhecimentos que faltavam a Niépce. Em 14 de Dezembro de 1829 os dois inventores assinaram então um contrato com fins comerciais, intitulado "*Niépce-Daguerre*", que assumia a finalidade de aperfeiçoar a descoberta de Niépce<sup>15</sup>.

No entanto, depois da morte de Niépce, em 1838, Daguerre reivindicou a criação de um novo processo, diferente daquele originalmente inventado pelo seu colega e designa-o de "Daguerreótipo"<sup>16</sup>. Os daguerreótipos consistiam em imagens únicas (que não recorriam ao uso de uma matriz em negativo) e apresentavam uma definição visual bastante convincente para a época. No entanto, talvez porque o termo "daguerreótipo" em nada explicava o seu processo, pretendendo apenas afirmar o nome do seu inventor, várias foram as reivindicações e as tentativas de criação de um nome alternativo.

William Henry Fox Talbot desenvolvia ao mesmo tempo, em Inglaterra, mas de uma forma independente, experiências idênticas à dos franceses Niépce e Daguerre e em 1839, apresenta à Royal Society um texto explicativo sobre o seu processo<sup>17</sup>, intitulado "*Some Account of the Art of Photogenic Drawing*" ("Pequena explicação sobre a arte do Desenho Fotogénico")<sup>18</sup>, adicionando a esse título outra frase: "*or, The Process by which Natural Objects May be Made to Delineate Themselves without the Aid of the Artist's Pencil*" ("ou O Processo pelo qual os objetos naturais podem ser conduzidos a delinear-se a eles mesmos sem a ajuda do lápis do artista")<sup>19</sup>.

Numa versão esquemática do mesmo texto consta outro título: "*Photogenic Drawing or Nature Painted by Herself*" ("Desenho Fotogénico ou a Natureza Representada por ela mesma")<sup>20</sup>. Como é possível constatar, a expressão "*photogenic*

---

<sup>14</sup> Cf. Geoffrey Batchen (1993) "The Naming of Photography: A Mass of Metaphor", *History of Photography*, London: Taylor and Francis, Vol. 17, N. 1 (Spring 1993); p. 24.

<sup>15</sup> Cf. Geoffrey Batchen (1993) "The Naming of Photography: A Mass of Metaphor", *History of Photography*, London: Taylor and Francis, Vol. 17, N. 1 (Spring 1993); p. 25.

<sup>16</sup> Cf. Geoffrey Batchen (1993) "The Naming of Photography: A Mass of Metaphor", *History of Photography*, London: Taylor and Francis, Vol. 17, N. 1 (Spring 1993); p. 25.

<sup>17</sup> Cf. Geoffrey Batchen (1993) "The Naming of Photography: A Mass of Metaphor", *History of Photography*, London: Taylor and Francis, Vol. 17, N. 1 (Spring 1993); p. 25.

<sup>18</sup> Tradução minha.

<sup>19</sup> Tradução minha.

<sup>20</sup> Tradução minha.

*drawing*" ("desenho fotogénico") manteve-se nas duas versões e parece, por isso, afirmar-se como a mais adequada ao projeto de Talbot. Os "desenhos fotogénicos" consistiam em provas de contacto de folhas, de penas e de outros objetos. "*Photogenic*" é uma palavra igualmente composta por dois termos gregos: *phos* que significa "luz" e *genesis* que significa "criação".

Em 28 de Fevereiro de 1839, John Herschel (um famoso cientista da época, que esteve também associado às primeiras pesquisas fotográficas, exercendo uma profunda influência no que se refere à sua aceitação e divulgação) envia uma carta a Talbot a afirmar que não concorda com o termo "desenho fotogénico" e menciona a expressão "assunto fotografado". Nessa carta, Herschel refere-se ainda à capacidade e à flexibilidade gramatical com que a palavra "fotografia" poderia, daí em diante ser utilizada, ao permitir outras palavras como "fotografado", "fotográfico", "fotógrafo", "fotografia", que a expressão "desenho fotogénico" de Talbot não possibilitava <sup>21</sup>.

Em 1840 Talbot sugeriu num dos seus cadernos, a palavra "calotipia" (do grego *Kalos* que significa "beleza") <sup>22</sup> para descrever um outro processo, que permitia a reprodução de imagens em positivo, a partir de uma imagem em negativo. Este processo é o antecessor direto dos processos analógicos ainda hoje utilizados. Apesar de os termos criados pelos proto-fotógrafos se basearem essencialmente numa reflexão sobre aquilo que eles consideravam ser o fundamento dos seus processos, Talbot, incentivado por familiares e amigos, acabou por mudar o nome desse processo para "Talbotipia", desafiando assim Daguerre com a nomenclatura.

Foi, no entanto, a palavra "fotografia" (sugerida por Herschel) que acabou por se tornar o termo mais utilizado para definir todos os processos inventados pelos proto-fotógrafos, tendo sido amplamente divulgada por toda a Europa ainda em 1839, pouco tempo depois das experiências de Niépce, de Daguerre e de Talbot, se terem tornado públicas.

"Fotografia" é, mais uma vez, uma palavra composta que tem origem em dois termos gregos: *photo* que significa "luz" e *graphie* que significa "escrita". Visto que o sufixo grego *graph* pode ser descrito tanto enquanto "aquilo que escreve" como

---

<sup>21</sup> Cf . Geoffrey Batchen (1993) "The Naming of Photography: A Mass of Metaphor", *History of Photography*, London: Taylor and Francis, Vol. 17, N. 1 (Spring 1993); p. 26.

<sup>22</sup> Cf . Geoffrey Batchen (1993) "The Naming of Photography: A Mass of Metaphor", *History of Photography*, London: Taylor and Francis, Vol. 17, N. 1 (Spring 1993); p. 26.

enquanto "escrita", manteve-se uma dúvida que continuou a "assombrar" o discurso dos proto-fotógrafos: a fotografia é um processo em que "a luz escreve" ou é um processo em que "algo é inscrito com luz"? É a Natureza que escreve ou é a imagem que inscreve a Natureza?

Consoante Joel Snyder, esta dúvida já se afirmava em Niépce, sobretudo no que respeita à invenção do termo "*physautotype*": referia-se esta palavra composta grega à ideia de "natureza a imprimir-se a ela própria" ou a "uma auto-impressão da natureza"? (SNYDER; 1993: 1) <sup>23</sup>. Geoffrey Batchen acrescenta: para os proto-fotógrafos quem é que representava o quê? Eram as imagens que representavam a Natureza ou era a Natureza que induzia à formação das imagens? Eram estas imagens "natureza ou a sua cópia", "representação ou realidade"? (BATCHEN; 1993: 64) <sup>24</sup>.

Sendo assim, mesmo depois de encontrada uma nomenclatura que se afirmou como a mais indicada para definir a totalidade das invenções e dos processos fotográficos, permanecia a dúvida sobre em que é que esses processos realmente consistiam. O processo fotográfico era algo que «produzia ativamente uma imagem da natureza ou tornava apenas possível que a Natureza "imprimisse" uma imagem de si mesma?» (BATCHEN, 1997: 66) <sup>25</sup>.

Daguerre afirmou que o daguerreótipo não podia ser meramente entendido enquanto um instrumento que serve para "desenhar a natureza". Para ele a fotografia era um processo físico-químico que dá o poder à Natureza de se desenhar a si própria. (BATCHEN, 1997: 66). Este ponto de vista de Daguerre, surge metaforicamente expresso nas ilustrações que promoviam a comercialização do Daguerreótipo, apresentando a imagem do Sol a desenhar e a pintar o Mundo, envolvido pelas estrelas e pelo Universo, numa tela (ver figura 4) <sup>26</sup>.

---

<sup>23</sup> «(...) should we, for example, understand "physautotype" as "nature impressing itself", or as "a self impression of nature", or perhaps as "self impression by nature"?» no original.

<sup>24</sup> «(...) nature or her copy, representation or reality? (...)» no original.

<sup>25</sup> «Did his [Daguerre] process actively make an image of nature or merely make it possible for her to "impress" an image of herself?»

<sup>26</sup> Esta ilustração é, a meu ver, a imagem que melhor representa a ideia de "Natureza a desenhar-se a ela própria"

**TWO SILVER MEDALS FOR THE BEST PICTURES & PLATES.**

**MESSRS. SOUTHWORTH & HAWES,**  
THE ONLY FIRST PREMIUM

**Daguerreotype**  
**ROOMS,**  
 ARE AT 5½ TREMONT ROW,  
 BOSTON.

The attention of all persons interested  
 in procuring

**DAGUERREOTYPE LIKENESSES**

Of themselves or friends, or copies  
 from Portraits, Miniatures, Paintings,  
 Engravings, or Statuary, is particular-  
 ly invited to our specimens.

For seven years we have taken  
 copies of every description, *without*  
*reversing* them; also from Life when  
 desired.



We have in attendance two Ladies, and Females can have assistance in arranging their dress and drapery, and consult them as to colors most appropriate and harmonious for the Daguerreotype process.

Our arrangements are such that we take miniatures of children and adults instantly, and of DECEASED persons, either at our rooms or at private residences. We take great pains to have Miniatures of deceased persons agreeable and satisfactory, and they are often so natural as to seem, even to Artists, in a quiet sleep.

In style of execution and picturesque effect — in boldness of character and beauty of expression — in variety of size and delicacy of lights and shadows, we shall aim at the highest perfection possible.

Photographs painted in the very best manner if required. Cameras which will not reverse pictures, and every variety of Apparatus, Chemicals, and Materials, furnished and warranted.

Assisted by Mrs. & Miss SOUTHWORTH, they will sustain their well-earned reputation. No CHEAP work done. Plates PERFECTLY polished. They neither use steam, humbug by false pretences, nor wear laurels won by competitors.

Fig. 4 Anúncio de propaganda ao Daguerreótipo

Talbot vivia também fascinado com a ideia de as imagens da câmara escura se poderem imprimir a si mesmas e referia-se igualmente à fotografia enquanto um processo que permite que «a Natureza se deixe representar pelo seu próprio lápis inimitável» (TALBOT; 1980: 27) <sup>27</sup>. O proto-fotógrafo utilizou posteriormente a expressão “lápis da Natureza” para dar título ao seu primeiro livro de fotografias, “*The Pencil of Nature*”, que é também o primeiro *photo-book* da História da Fotografia. A Natureza e o Sol, e a possibilidade de estes se assumirem enquanto elementos sagrados, estão também associados a outras expressões criadas por Talbot, presentes nos títulos de outros livros da sua autoria: “*Sun Pictures in Scotland*” (1845); “*The Talbotype Applied to Hieroglyphics*” (1846) e “*Talbotypes or Sun Pictures taken from the Actual Objects Which They Represent*” (1847).

<sup>27</sup> «Contemplating the beautiful picture which the solar microscope produces, the thought struck me, whether it might not be possible to cause that image to impress itself upon the paper, and thus to let Nature substitute her own inimitable pencil, for the imperfect, tedious, and almost hopeless attempt of copying a subject so intricate» no original.

Neste sentido, tanto o discurso, como as propostas de nomenclaturas apresentadas pelos proto-fotógrafos, tornam manifesto que a Natureza era uma preocupação constante, não só no que se refere à arte mas também à ciência e à filosofia do séc. XIX, estando por isso inteiramente associada ao surgimento dos processos fotográficos.

A fotografia, enquanto processo cultural, tornou-se assim inseparável da Natureza. Esta relação não se evidenciou apenas na descoberta dos materiais naturais e das reações químicas provocadas quando expostos à luz do Sol: a câmara escura também atraiu o pensamento da época, no sentido de se conseguir uma cópia exata da Natureza (e uma caracterização fiel da realidade) nunca antes permitida por mãos e lápis humanos. Sendo assim, o amplo interesse pela Natureza não se manifestou apenas enquanto fundo motivador das pesquisas e teorizações dos proto-fotógrafos mas também enquanto assunto de eleição das próprias imagens (ver figura 5).



**Fig. 5** William Henry Fox Talbot, *Leaf of a Plant, Plate VII*, 1844

De acordo com Geoffrey Batchen, foi este o principal paradoxo conceptual que atravessou o discurso dos proto-fotógrafos: o entendimento de que a fotografia é um processo «que desenha a natureza e lhe permite desenhar-se a ela mesma, que tanto reflete como constitui o seu objeto, que desfaz a distinção entre cópia e original» (BATCHEN; 1997: 69) <sup>28</sup>.

A Natureza, enquanto processo interveniente na formação das imagens e enquanto assunto representado nas mesmas, assumia, por isso, simultaneamente o papel de agente ativo e passivo, de agente construtor de imagens e de agente construído, de agente (re) produtor e de agente (re) produzido.

Neste sentido, através da expressão “Natureza a desenhar-se a ela própria” os proto-fotógrafos reiteraram também a ideia de que os processos fotográficos e as suas imagens, devem mais à Natureza do que à vontade, disponibilidade e capacidade humanas. Sendo assim, depois de desenvolvidas as invenções fotográficas, nenhuma atitude humana conseguiria daí em diante ultrapassar a Natureza, também no que respeita à função de produzir imagens.

## **2.2 - A ideia de que “algo acontece por si mesmo na fotografia”**

Tanto a formação das imagens nas câmaras escuras, como a própria fixação dessas imagens em papel foi conseguida, é certo, por incentivo e dedicação dos proto-fotógrafos sobre algo que a Natureza lhes permitiu fazer. Sendo assim, apesar da autoridade irrevogável da Natureza, foram vários os esforços e os investimentos humanos que possibilitaram que a Fotografia pudesse efetivamente acontecer.

No entanto, como vimos, mesmo depois de encontrada a palavra “fotografia”, que se afirmou como a nomenclatura mais adequada para descrever qualquer um dos processos fotográficos, continuou (e continua) a existir uma indefinição e um carácter indiscreto, do domínio do inefável, sobre essa espécie inédita de imagens que, de acordo com o historiador de arte Douglas R. Nickel, eram entendidas, no decorrer do

---

<sup>28</sup> «(...) a mode of representation that is simultaneously active and passive, that draws nature while allowing her to draw herself, that both reflects and constitutes its object (...)»

século XIX, como sendo «não criadas por mãos humanas mas por forças naturalmente sobrenaturais» (NICKEL; 2002: 136) <sup>29</sup>.

De acordo com Nickel, o próprio Talbot assumia duas visões distintas acerca da fotografia. Por um lado, enquanto homem das ciências, entendia a fotografia enquanto um «fenómeno notável» e «uma prova do valor do método indutivo da ciência moderna» (TALBOT; 1980: 25) <sup>30</sup> e por outro, afirmava que a fotografia se assumia como um fenómeno que participava «no caráter do maravilhoso» (TALBOT; 1980: 25) <sup>31</sup>, descrevendo o seu processo como «uma pequena porção de magia natural» (TALBOT, 1969: s.p.) <sup>32</sup>.

No século XIX a “magia natural” era um assunto que abrangia ainda bastante atenção e interesse, sobre o qual Talbot se deixou inclusivamente influenciar. Para Joel Snyder «não é surpreendente que a palavra "magia" tenha sido invocada repetidamente nos finais dos anos 1830 e inícios dos anos 1840 para sugerir o efeito surpreendente dos resultados dos primeiros processos da prática fotográfica» (SNYDER; 2002: 155) <sup>33</sup>. É no entanto curioso que a palavra “magia” surja associada à Fotografia em textos relativamente recentes de autores tão importantes como Roland Barthes, Rudolph Arnheim e Stanley Cavell, por exemplo <sup>34</sup>. No entanto, o que estes autores aparentemente pretendem reivindicar é a ideia de que existe “algo” nos processos fotográficos que não é passível de poder ser entendido e verbalizado, e este ponto de vista reflete-se, de certa forma, naquilo que Nickel entende como uma necessidade de se «preservar o inefável na fotografia» (NICKEL; 2002: 134) <sup>35</sup>.

---

<sup>29</sup> «(...) the photograph as an unprecedented species of image, one not created by human hands but by naturally supernatural forces. (...)»

<sup>30</sup> «This remarkable phenomenon, of whatever value it may turn out in its application to arts, will at least be accepted as a new proof of the value of the inductive methods of modern science (...)» no original. Tradução minha.

<sup>31</sup> «The phenomenon which I have now briefly mentioned appears to me to partake of the character of the *marvellous* (...)» no original. Tradução minha.

<sup>32</sup> Cf. Douglas R. Nickel (2002) “Talbot’s Natural Magic”, *History of Photography*, London: Taylor and Francis, Vol. 26, Nº2, Summer 2002, p. 133.

<sup>33</sup> «It is not surprising that the word “magic” was invoked repeatedly in the late 1830s and early 1840s to suggest the astonishing effect of the products of the first practical photographic processes.» no original. Tradução minha.

<sup>34</sup> Cf. Roland Barthes (1989) *A câmara clara*, Lisboa: Ed. 70, 1989, 176 p.; Rudolph Arnheim (1974) “On the nature of photography”, *Critical Inquiry*, Vol. 1, N. 1, 1974, pp. 149-161; Stanley Cavell (1979) *The World Viewed: reflections on the ontology of film*, Cambridge: Harvard University, 1979; 253 p.

<sup>35</sup> «One need only recall Roland Barthes’ plea in *Camera Lucida* to preserve the ineffable in photography against positivist relation and his desire to safeguard its irrationality (...)» no original.

Sendo assim, a ideia de que “algo acontece por si mesmo na fotografia”, apresentada e discutida por Joel Snyder no texto “What happens by itself in Photography?”<sup>36</sup>, surge aqui associada à ideia de “Natureza a desenhar-se a ela própria”, partilhando esse ponto de vista, que não reside propriamente na invocação daquilo a que denominamos de “magia”, mas que entende que “algo” de irracional ou de humanamente inatingível acontece, no que se refere ao desenrolar dos processos fotográficos.

Apesar de todos sabermos que é a ação da luz refletida pelos objetos, posteriormente refratada pelas lentes das câmaras, que possibilita o desenrolar do processo fotográfico, continua a existir ainda hoje, uma enorme dificuldade em entender essa classe especial de imagens que denominamos de “fotografias”. Sabemos que “algo acontece por si mesmo” no que se refere aos seus processos, mas continuamos a não saber ao certo ao que é que esse “algo” se refere, nem como é que ele se processa; podemos apenas afirmar que «existe algo de especial sobre a forma como as imagens fotográficas surgem» (SNYDER; 1993: 1)<sup>37</sup>.

As fotografias derivam, essencialmente, de processos que englobam em si reações imprevisíveis cujos resultados se devem mais aos processos químicos das emulsões e ao automatismo das câmaras e dos computadores, do que àquilo que pode ser humanamente defensável. É na continuidade deste ponto de vista que Joel Snyder afirma que «apesar da atitude requerida para fazer uma fotografia, nenhuma quantidade de atitude humana parece explicá-la» (SNYDER; 1993: 4)<sup>38</sup>. Snyder acrescenta ainda que «o problema com a fotografia é que ela acaba por recusar ser explicada convincentemente em termos de adaptações intencionais entre meios e fins» (SNYDER; 1993: 4)<sup>39</sup>, isto é, por mais detalhado que seja o nosso propósito em relação a uma imagem fotográfica, esta assumirá sempre características diferentes daquelas que nós pretendemos.

---

<sup>36</sup> Cf. Joel Snyder (1993) *What happens by itself in Photography*, texto cedido pelo autor, 1993; 13

p.  
<sup>37</sup> “If there is something important to the intuition that photography is automatic (...) it must be enmeshed in our sense that there is something special about the way in which photographic pictures come into being.» no original.

<sup>38</sup> «(...) despite the agency required to make a photograph, no amount of human fiddling seems to account for it.»

<sup>39</sup> «(...) the problem with photography is that it finally refuses to be explained convincingly in terms of designed adaptations between means and ends.»



Neste sentido, todas as decisões e ações humanas efetuadas durante o ato fotográfico (tais como o uso de um filme específico, de uma determinada câmara, de uma determinada lente, de uma determinada forma de manusear o equipamento, de um determinado assunto, de uma determinada distância focal, de uma determinada velocidade e de um determinado diafragma, etc.), assim como todas as escolhas efetuadas no processo de revelação dos filmes (um revelador em vez de outro, maior ou menor tempo de revelação) ou no programa de tratamento digital das imagens (determinada temperatura de cor em vez de outra, determinado contraste, etc.), e todas as atitudes efetuadas no processo de impressão das imagens (no ampliador da escola, ou na impressora da gráfica), exercerão apenas uma interferência indireta e parcial no que respeita à formação e construção das próprias imagens. Sendo assim, mesmo que exista por parte de quem fotografa, a vontade de interferir intencionalmente com o ato e com os procedimentos fotográficos, tal tentativa de domínio resultará sempre infrutífera e minoritária, comparativamente com as particularidades visuais que os próprios processos fotográficos injetam na imagem final.

Neste sentido, o que o texto de Snyder essencialmente propõe, é a ideia de que por mais conhecimentos que tenhamos sobre a prática fotográfica e por mais hábeis que sejamos com os processos, com as máquinas e com outros dispositivos fotográficos, acontecerá sempre “algo” que fugirá à intencionalidade, à interferência e ao controlo humanos.

O reconhecimento de que as imagens fotográficas derivam de processos em que as decisões humanas são apenas parcialmente significativas, resulta muitas vezes no entendimento de que a fotografia se pode afirmar como uma «construção retórica peculiar que implica numa interpretação não-mediada do mundo natural para uma representação auto-gerada, que remove qualquer noção de autoria artística» (KELLER; 2008: 24)<sup>40</sup>.

Tanto a "ideia de Natureza a desenhar-se a ela própria" como a "ideia de que algo acontece por si mesmo na fotografia" parecem participar nesse ponto de vista não-autoral muitas vezes associado ao processo fotográfico. No entanto, para autores como Diarmuid Costello e Margaret Iversen «a renúncia autoral deliberada tem sido uma

---

<sup>40</sup> «The metaphor most widely used to characterize the photographic process was that of nature “drawing her own picture” – a peculiar rhetorical construct that implies an unmediated translation of the natural world into a self-generated representation, removing any notion of authorship.» no original.

característica importante das práticas da arte moderna e pós-moderna» (COSTELLO; 2012: 687) <sup>41</sup>. Neste sentido, o automatismo, o acaso e a não-intencionalidade que se referem ao processo e ao ato fotográficos, e que poderiam retirar a característica autoral a qualquer fotógrafo, manifestam-se em vez disso como uma «afirmação da postura artística da fotografia» (COSTELLO; 2012: 688) <sup>42</sup>.

Como infere Susan Sontag «a arte já não é entendida enquanto consciência a expressar-se e, por consequência, implicitamente, a afirmar-se a ela mesma» (SONTAG; 2009: 4) <sup>43</sup>. Neste sentido, a Fotografia (enquanto processo físico-químico que se associa menos às capacidades humanas do que à possibilidade da Natureza ou dos processos automáticos serem os verdadeiros autores e construtores de imagens) acaba por se afirmar como uma verdadeira promessa num mundo em que a arte começa a negar a intencionalidade de expressão humana para dar lugar às “coisas” a acontecerem por elas mesmas.

---

<sup>41</sup> «(...) deliberate authorial abnegation has, as a matter of empirical fact, been an important feature of modernist and postmodernist art practices (...)»

<sup>42</sup> «(...) as a significant source of photography's *promisse* as an art(...)»

<sup>43</sup> «Art is no longer understood as consciousness expressing and therefore, implicitly, affirming itself»

## CAP. III – “SILERE”

### 3.1 – O projeto prático

“*Silere*” (que, como vimos, significa resumidamente "silêncio da Natureza") é o título do projeto fotográfico que deu lugar à construção desta dissertação. Sendo assim, é sobre *silere*, enquanto silêncio que se traduz em vontade de apaziguamento, de recolhimento e de imersão num lugar propício como a Natureza que o meu projeto prático se baseia.

As imagens de “*Silere*” não pretendem descrever, mapear ou documentar um lugar específico e assumem-se em vez disso enquanto registos de vários lugares que me proporcionaram sentimentos de calma e de sossego, assim como de prostração, de imobilidade e de impotência (associados ao domínio do indiscreto, do inominável, do inefável e de outras formas de silêncio). Sendo assim, mais do que a Natureza em si, este projeto representa, acima de tudo, uma ideia afetiva de silêncio que aí pode ser encontrada.

“*Silere*” propõe também a possibilidade de a fotografia se assumir como um processo libertador na forma de entender o mundo, convocando uma relação entre os sentidos e desenvolvendo a ideia de que as imagens se podem assumir enquanto agentes visuais de algo que está frequentemente associado ao domínio auditivo (o silêncio).

A nível processual e metodológico, as imagens do projeto foram registadas através de uma câmara semi-automática portadora de filmes 35mm, com o modo manual ativo para o controlo da fotometria e com o modo automático da objetiva ligado para o controlo da focagem. Por não ter considerado em detalhe todas as ocasiões que registei, as imagens do projeto resultaram em fotografias instantâneas (isto é, *snapshots*) de assuntos convencionais e abstratos encontrados na Natureza. Os filmes utilizados durante esta fase de registo foram posteriormente revelados numa casa especializada e as imagens que mais me interessaram em cada rolo, depois de terem sido *scannerizadas*, foram retocadas e tratadas digitalmente, sobretudo no que se refere à correção da temperatura de cor. Houve, de seguida, um trabalho de seleção, de depuração e de

minimização sobre essas imagens, que deu lugar à edição de um caderno de autora, com uma série de 20 exemplares, numerados e assinados.

Cada caderno apresenta as dimensões de uma folha de papel A4, na vertical, e possui uma sobrecapa (construída a partir de uma folha de papel vegetal cor de pedra com o título “*Silere*” impresso a negro) a envolver a segunda capa (que consiste unicamente numa cartolina preta). As 12 imagens que dão corpo a cada caderno, foram impressas a *laser* sobre papel *Munken* de 130 gramas e estão dispostas isoladamente ao centro de cada página par. Tanto a impressão das imagens como a encadernação do caderno estiveram a cargo de uma gráfica especializada.

No caderno não existe recurso ao uso da palavra escrita a não ser no que se refere ao título, à autoria, ao ano e outros dados da edição (apresentados na folha de rosto e na última página). No entanto, a sequência das imagens apresentadas sugere uma narrativa que foi pensada e construída a partir das próprias imagens (não tendo sido prevista durante a sua fase de registo) e baseia-se essencialmente nos tons e naquilo que cada imagem caracteriza.

De um modo simbólico, as imagens do caderno tendem do “dia” para a “noite” e da “representação” para a “abstração”. Este modo de abordar as imagens do projeto pode no entanto tornar-se problemático, visto que referirmo-nos à “representação” em Fotografia, é tão contraditório quanto referirmo-nos à “abstração”. Por um lado tanto podemos afirmar que “todas as imagens são representativas” como podemos defender que “a fotografia não é representativa”<sup>44</sup>; por outro lado, quando nos referimos à fotografia mencionamos também, a sua relação com um referente real e presentificável, isto é, não abstrato. No entanto, aquilo que eu pretendo aqui convocar é a possibilidade de se associar a noção de “representação” à ideia de “dia”, em oposição à noção de “abstração” e de “noite”.

As primeiras imagens do caderno são aquelas que eu associo essencialmente à ideia de “dia” e são também aquelas imagens que eu considero mais “representativas”

---

<sup>44</sup> Visto que para haver “representação” é necessário existir um assunto “representado” e um agente “representante”, alguns autores defendem que a fotografia não pode ser representativa. Isto porque, ao derivarem do automatismo e do imediatismo, os processos fotográficos anulam de certa forma o agente representante (humano e intencional) da imagem. Sendo assim, para haver “representação” é necessário existir uma intencionalidade, à qual a prática fotográfica, como vimos, não consegue obedecer. Cf. Roger Scruton (1981) “Photography and Representation”, *Critical Inquiry*, Chicago: University of Chicago Press, Vol. 7, N°3 (Spring 1981); pp. 577 – 603.

porque nos apresentam assuntos convencionais, facilmente descritos e verbalizados <sup>45</sup>. No entanto, apesar das possíveis verbalizações, estas imagens surgem associadas a uma postura depurativa em relação à linguagem, que se reflete num ato simples de dar nome às “coisas” (que é como vimos uma forma de chegar ao silêncio) convocado pelas composições elementares de cada imagem (onde os assuntos se apresentam, a maioria das vezes, completamente centrados, quase que isolados ou sem grandes interações com outros elementos vizinhos). Sendo assim, mais do que ações, as imagens do projeto referem-se apenas a “coisas”: a imagem de “uma gaivota” (ver figura 6), a imagem de “uma onda no mar”, a imagem de “um reflexo na água”, etc.



**Fig. 6** Maria Leonor Borges, Sem título # 1 do caderno “*Silere*”, 2015

---

<sup>45</sup> O entendimento de que a representação na arte nos convoca para a verbalização e para a linguagem (de um modo oposto à abstração nos convocar para situações de silêncio) é sugerido por vários autores. Cf. Adam Jaworsky (1993) *The Power of Silence: Social and Pragmatic Perspectives*, London: Sage, 1993; 189 p. Cf. George Steiner (1988) *Linguagem e Silêncio: Ensaio sobre a crise da palavra*, São Paulo: Companhia das Letras, 1988; 361 p.

Algumas destas imagens refletem a plenitude encontrada na Natureza, outras associam-se a situações mais ruidosas, como é o caso da imagem da onda (ver figura 7) e da imagem que caracteriza <sup>46</sup> a morte de um musaranho; mas nem mesmo estes assuntos transgridem a ideia de silêncio encontrada na Natureza, porque demonstram estar em conformidade com as suas leis. A imagem do musaranho convoca-nos algumas dúvidas mas direciona-nos, ao mesmo tempo, para o sentimento indiscritível de impotência, não só perante a morte mas também perante a própria Natureza.

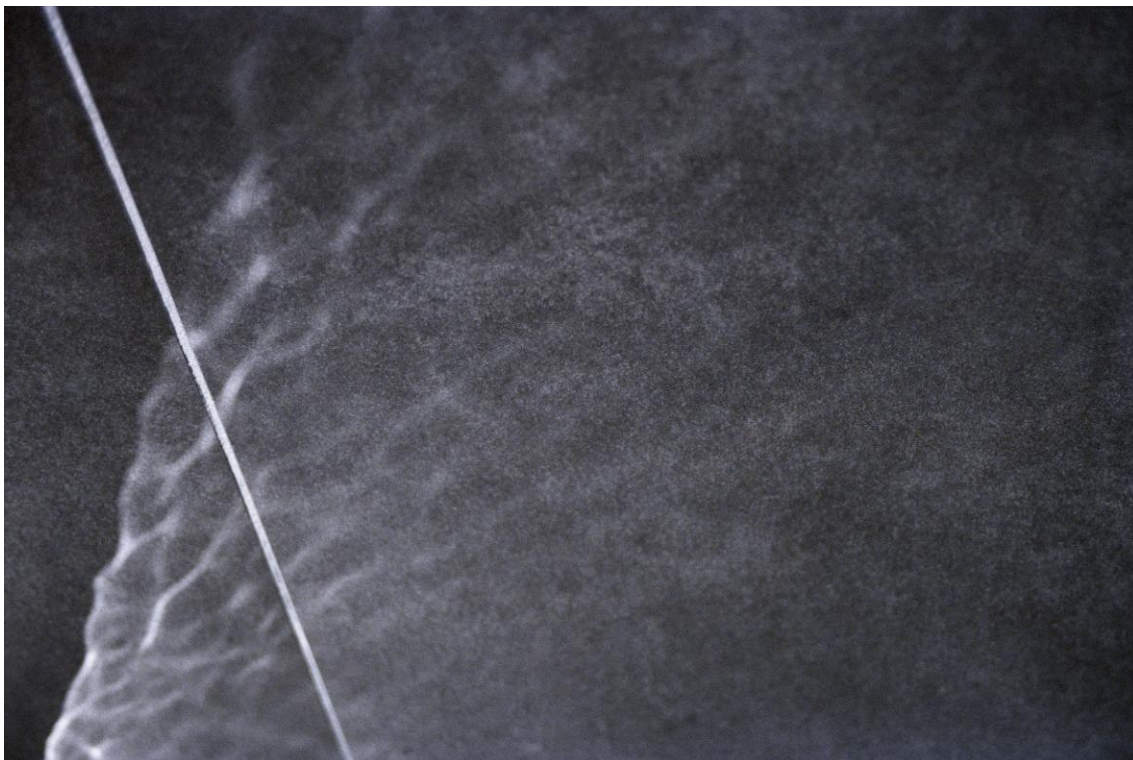


**Fig. 7** Maria Leonor Borges, Sem título # 2 do caderno “*Silere*”, 2015

---

<sup>46</sup> Pelas confusões (já referidas em nota anterior) que a palavra “representação” cria no que se refere à Fotografia, Joel Snyder e Neil Walsh Allen, propõem o termo “caracterizar” em vez de “representar”. Sendo assim, “uma fotografia é uma caracterização de alguma coisa”. Cf. Joel Snyder e Neil Walsh Allen (1975) “Photography, Vision, and Representation”, *Critical Inquiry*, Chicago: University of Chicago Press, Vol. 2, Nº 1 (Autumn, 1975);p. 149. Tornou-se por isso recorrente o uso da palavra “caracterização” em toda a presente dissertação.

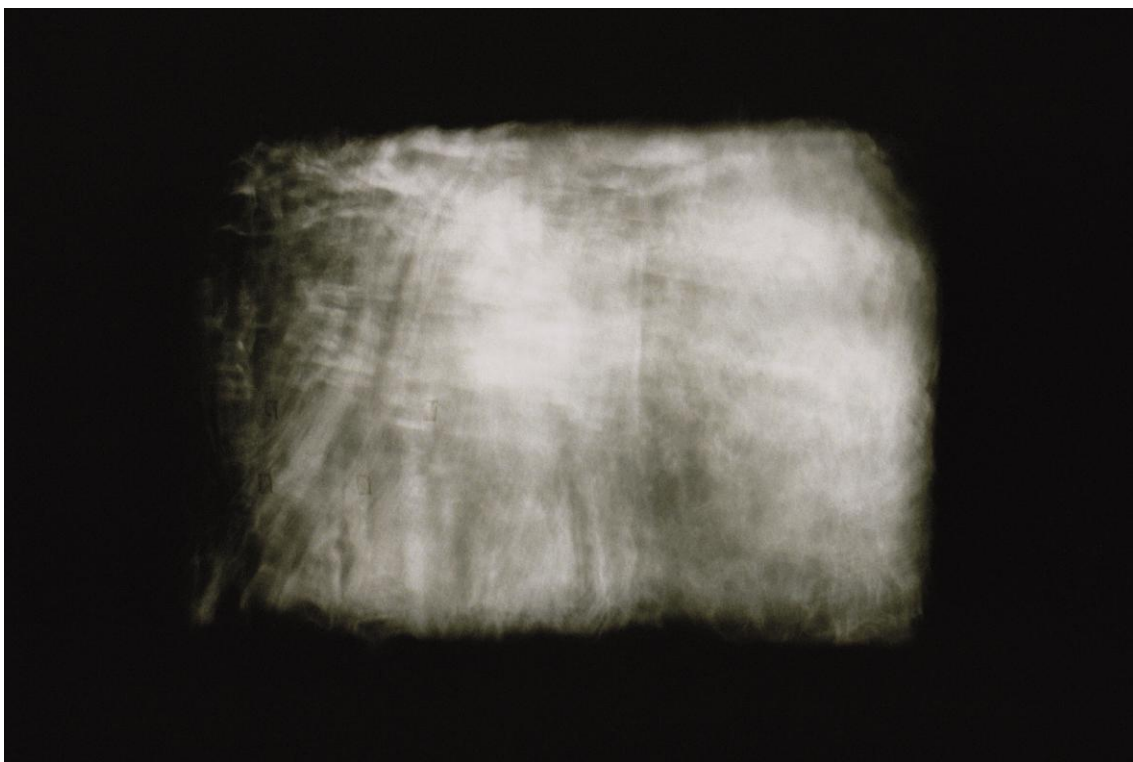
As últimas imagens do caderno são as que podem ser consideradas as mais “abstratas” e são as que eu associo à ideia de “noite”. Mesmo sendo abstratas, estas imagens não excluem a Natureza enquanto assunto, embora nos apresentem elementos que não são completamente naturais (ver figura 8).



**Fig. 8** Maria Leonor Borges, Sem título # 11 do caderno “*Silere*”, 2015

A última imagem do caderno (ver figura 9), apresenta-nos a situação mais abstrata e, ao mesmo tempo, a situação mais notívaga do projeto. A abstração convocada por esta imagem reside no entanto, no próprio assunto a que se refere: a projeção da luz solar a incidir sobre uma parede de um quarto escuro, depois de atravessar as árvores que se encontram do lado de fora (que fornecem à imagem as ramificações sombrias) e uma janela (que se encontra do lado oposto à parede e que fornece ao assunto da imagem a sua forma retangular).





**Fig. 9** Maria Leonor Borges, Sem título # 12 do caderno “*Silere*”, 2015

Esta imagem caracteriza, de certa forma, uma “outra imagem” que assume em si o próprio funcionamento de uma câmara escura (onde as “árvores” são o assunto exterior, a “janela” é a lente e a “parede oposta” é a própria imagem que caracteriza as árvores enquanto assunto), e resulta assim, de um ato fotográfico que registra outro ato fotográfico, totalmente natural e não intencional.

Todavia, para o espetador que nunca teve acesso àquilo que aqui ficou escrito e que se confronta apenas com as imagens do caderno, torna-se totalmente impossível deduzir qual é o verdadeiro assunto a que esta última imagem do projeto se refere (o que o coloca, de certa forma, numa situação de invisibilidade e numa atitude silenciosa em relação ao seu verdadeiro conteúdo). Não obstante, mesmo tornando-se aqui revelado o assunto a que esta imagem se refere, a complexidade da forma abstrata que a compõe, mantê-la-á para sempre no domínio do enigmático. Neste sentido, esta imagem nunca



deixará de nos confrontar com o apagar dos contornos do mundo, surgindo, por essa razão, aqui associada à ideia de “noite” e ao próprio silêncio <sup>47</sup>.

Sendo assim, o silêncio em “*Silere*” não é apenas convocado pelo título do projeto ou pela simplicidade dos enquadramentos e dos assuntos (convencionais e abstratos <sup>48</sup>) que compõem as imagens, mas é também sugerido pela própria narrativa visual apresentada no caderno que direciona o espectador para algo de abstrato, de não verbal e de silencioso.

Por outro lado, o silêncio em “*Silere*” surge também associado à fase de registo das imagens e ao próprio ato e procedimento fotográficos que lhes deram lugar. A metodologia do *snapshot* por mim adotada, por exemplo, baseia-se num determinado tipo de silêncio que está associado a uma visão não interferente sobre os assuntos fotografados <sup>49</sup>. O *snapshot* resulta assim numa espécie de auto-silenciamento exercido por parte de quem fotografa, para possibilitar que os assuntos exteriores possam ser naturalmente fotografados (mesmo que a imagem final resulte naquilo que o olho e o imediatismo dos dispositivos e dos processos fotográficos, nos dão a visualizar). Neste sentido, apesar de ser uma forma de registo rápida que se diferencia (da calma?) dos longos tempos de exposição <sup>50</sup>, a metodologia do *snapshot* evidencia-se como uma forma de experienciar o silêncio na fotografia, ao permitir que *tacere* (o silenciamento do fotógrafo) e *silere* (os assuntos fotografados e a própria formação natural das imagens) participem no mesmo jogo de sentido.

A postura fotográfica por mim utilizada na construção do projeto “*Silere*” pode por isso ser comparada à *performance 4'33''* de John Cage, não só no que respeita à não-intencionalidade e à não-interferência sobre os motivos fotografados mas também

---

<sup>47</sup> Para o antropólogo Le Breton «a noite confere ao silêncio um poder acrescido ao apagar os contornos do mundo»; ver David Le Breton (1999) *Do silêncio*, Lisboa: Inst. Piaget D. L., 1999; p. 19.

<sup>48</sup> Para Susan Sontag tanto os assuntos convencionais como os abstratos são «escolhas vigorosas e estimulantes» para se abordar o silêncio nas artes visuais. Cf. Susan Sontag (1967) “The Aesthetics of Silence”, *Styles of Radical Will*, London: Penguin, 2009; p. 10. Os ambientes sonoros quotidianos que John Cage pretendeu elevar ao estatuto de música e o ambiente abstrato e minimalista que pode ser encontrado nas câmaras anecóicas, estão também relacionados com essas duas formas metafóricas de podermos abordar o silêncio.

<sup>49</sup> Para Susan Sontag o silêncio assume-se também enquanto “metáfora para uma visão purificada e não interferente”. Cf. Susan Sontag (1967) “The Aesthetics of Silence”, *Styles of Radical Will*, London: Penguin, 2009; p. 16.

<sup>50</sup> O paradoxo que envolve o aparente dinamismo das imagens executadas com a ponderação dos longos tempos de exposição assim como a aparente permanência das imagens que resultam da instantaneidade dos *snapshots* é sugerido e desenvolvido por Thierry de Duve (1978), “Time Exposure and Snapshot: The Photograph as Paradox”, *October*, Cambridge: MIT Press, Vol. 5 (Summer 1978), pp. 113-125

pelo silenciamento que eu, enquanto fotógrafa, e o pianista, enquanto *performer*, exercemos sobre nós próprios no sentido de permitir que a Natureza se desenhasse a ela própria<sup>51</sup> e que o ambiente circundante da sala de concerto se manifestasse naturalmente a si mesmo.

No entanto, para que as imagens mantivessem as aparências das “coisas” (isto é, as aparências dos seus assuntos) não pude transgredir a fase de retoque e de tratamento digital (obrigatória e irremovível quando pretendemos que os tons das imagens correspondam àquilo que elas caracterizam). Sendo assim, mesmo respeitando os potenciais da câmara e os posteriores processos e procedimentos fotográficos, não quis dar direito às poeiras presentes nas imagens. No entanto, como vimos, nenhuma quantidade de atitude humana consegue evitar que algo aconteça por si mesmo no que respeita à formação das imagens fotográficas e o fato da revelação dos filmes e da digitalização e impressão das imagens finais terem sido relegados a terceiros, contribuiu bastante para que várias tivessem sido as situações a fugir ao meu controlo durante todo o processo de construção do projeto prático “*Silere*”.

Sendo assim, a atitude não-interferente em relação aos assuntos das imagens apresentadas no projeto (e que eu associei anteriormente ao *snapshot*) pode também ser reforçada por esta atitude silenciosa e não-ativa em que eu me coloquei (e em que se coloca qualquer fotógrafo) perante a autonomia que um projeto fotográfico pode assumir, ao permitir que existam outros elementos intervenientes (humanos, naturais ou mecânicos) que a determinada altura, assumem literalmente o comando de todo o projeto.

Não pretendo, com tudo aquilo que aqui ficou escrito, anular a minha responsabilidade autoral sobre “*Silere*”. Esta surge assumidamente manifesta na escolha do título e na construção da narrativa apresentada no caderno. No entanto, o que eu pretendo aqui defender é a ideia de que tanto o silêncio, como a Natureza, como o imediatismo dos processos fotográficos e a postura não interferente que eu adotei em relação aos assuntos caracterizados por cada uma das imagens, me conduziram de certa

---

<sup>51</sup> O fato de eu não me ter apropriado de nenhuma outra fonte de luz a não ser a luz do Sol durante a fase de registo das imagens, amplifica o papel fulcral que a Natureza assumiu em todo o projeto prático “*Silere*”. Neste sentido, tanto o Silêncio como a Natureza assumem-se não só enquanto assuntos mas também enquanto elementos intervenientes e preponderantes para a realização do processo de construção das imagens e do próprio projeto.

forma a um processo criativo que dependeu menos da intencionalidade do que da indeterminação, do acaso, da análise e da escolha intuitiva das imagens que deram corpo ao projeto.

“*Silere*” baseia-se por isso no entendimento de que a prática fotográfica não tem que depender, ou sentir-se no dever de visar um objetivo específico, a não ser o de permitir que o ato, os processos e a construção de um projeto fotográfico simplesmente aconteçam.

## Conclusão:

Nesta dissertação o silêncio foi essencialmente entendido enquanto algo que possibilita que as coisas aconteçam por elas mesmas. Este modo de entender o silêncio, que foi elegantemente apresentado na obra *4'33''* do compositor e artista John Cage, surge aqui relacionado com a Fotografia e com os processos e metodologias que a acompanham desde a sua descoberta e invenção.

Como vimos, no século XIX, desenvolveu-se a ideia de “Natureza a desenhar-se a ela própria” que se repercutiu, por um lado, na possibilidade de determinadas reações químicas (provocadas pela interação entre alguns materiais provenientes da Natureza e o seu contacto com a luz do Sol) poderem produzir as imagens físicas mais fiéis aos assuntos caracterizados alguma vez conseguidas e, por outro, no desejo que acompanhou as pesquisas e as descobertas dos proto-fotógrafos, de colocar o homem numa posição não-ativa e silenciosa em relação à construção e formação dessas imagens, relegando-se assim essa função para a própria Natureza. Hoje em dia, com o advento da fotografia digital, essa função tem sido relegada para o automatismo dos mecanismos fotográficos, mas apesar de todos os desenvolvimentos técnicos e de todas as teorizações que têm surgido, mantém-se a ideia de que a Fotografia é um processo em que “algo acontece por si mesmo”. O “Silêncio na Fotografia” desvincula-se assim da afirmação redundante de que todas as imagens são silenciosas para dar lugar a estas preocupações, presentes nos textos dos proto-fotógrafos e de alguns autores contemporâneos.

Por outro lado, aquilo que se pretendeu constatar, através do projeto fotográfico “*Silere*” e de todas as teorizações que foram aqui apresentadas, é que “O silêncio na Fotografia” se manifesta não só através da autonomia que os processos físico-químicos e automáticos assumem no que se refere à formação de imagens, mas também através do auto-silenciamento ou da atitude não-interferente que todo o fotógrafo afirma quando se coloca na qualidade de *snaphooter*.

Neste sentido, podemos considerar que, no que se refere aos processos, o silêncio na fotografia se manifesta de um modo natural que nos convoca para o termo

*silere* (a Natureza a desenhar-se a ela própria e as imagens a acontecerem por si mesmas) e que o silêncio que se refere ao ato fotográfico, sobretudo aquele que se baseia na metodologia do *snapshot*, nos induz para o termo *tacere* (que deriva como vimos de uma opção ou de uma escolha humanas).

Durante o desenvolvimento do projeto “*Silere*” e desta dissertação, pertencentes a um mestrado de âmbito prático e teórico, apoiei-me no entendimento de que na Fotografia não deve, nem pode, existir intencionalidade (ou discurso) que possa preceder a prática. Sendo assim, a atitude por mim adotada durante a construção deste projeto conjunto, foi a de permitir que o ato e o processo fotográficos assim como toda a construção do projeto prático influenciassem o desenvolvimento desta dissertação. Neste sentido, apesar das preocupações iniciais terem incidido sobre o projeto “*Silere*” considero que a Fotografia não existe apenas no ato mas também na própria relação e na racionalização teórica que se constrói sobre as imagens.

Esta necessidade de uma formulação teórica sobre um projeto que se baseia especificamente no conceito de silêncio pode, no entanto, parecer paradoxal, visto que em vez de anular a palavra acaba por adicioná-la. Não obstante, esta característica paradoxal está como vimos intimamente ligada à possibilidade de se definir e entender o silêncio. Tal como foi proposto no primeiro capítulo, também o silêncio na Fotografia necessita do seu oposto - a palavra - para se poder fazer significar. Neste sentido, entendo que foi através da depuração de um longo trabalho de experimentação, resultante do desejo de que o trabalho conjunto entre o ato fotográfico e a teoria da imagem simplesmente acontecessem, que o Silêncio na Fotografia se pôde manifestar.

Por outro lado, o silêncio entendido enquanto possibilidade de convocar uma relação entre os sentidos direcionou parte do meu trabalho de pesquisa (que não foi aqui apresentado) para o conceito de sinestesia. Neste sentido, para dar continuidade àquilo que construí durante o mestrado, os meus projetos e as minhas preocupações artísticas continuarão a incidir sobre a ideia de silêncio mas alargar-se-ão também ao tema da sinestesia, e para tal recorrerei à fotografia (estando eu já a desenvolver um outro volume de imagens, para um caderno que dará continuidade a “*Silere*”) e ao audiovisual.

## **BIBLIOGRAFIA:**

ARNHEIM, Rudolph

(1974) "On the Nature of Photography", *Critical Inquiry*, Chicago: University of Chicago, Vol. 1, N. 1 (September, 1974), pp. 149-161

ASHTON, Dore

(2004) "Abstracting Thoughts from Abstraction", *Exit*, Madrid, 14, 2004, pp. 32-36

BARTHES, Roland

(1981) *A Câmara Clara*, Lisboa: Ed. 70, 1981; 176 p.

(2002) *Le Neutre: cours au collège de France, 1977-1978*, Paris: Seuil, 2002; 265 pp.

BATCHEN, Geoffrey

(1993) "The Naming of Photography: A Mass of Metaphor", *History of Photography*, London: Taylor and Francis, Vol. 17, N. 1 (Spring 1993); pp. 22-32.

(1997) "Desire", *Burning with desire: the conception of photography*, London: The MIT Press, 1997; pp. 54-104

CAGE, John

(2011)[1961] *Silence: Lectures and Writings*, Middletown, Wesleyan University Press, 2011; 300 p.

CAVELL, Stanley

(1979) *The World Viewed: reflections on the Ontology of film*, Cambridge: Harvard University, 1979; 253 p.

COSTA, J. Almeida, MELO, A. Sampaio

(1999) *Dicionário da Língua Portuguesa*, Porto: Porto Editora, 1999; 1749 p.

COSTELLO, Diarmuid; IVERSEN, Margaret

(2012) "Introduction: Photography between Art History and Philosophy", *Critical Inquiry*, Chicago: University of Chicago, N. 38 (Summer 2012), pp. 679-693.

DUVE, Thierry de

(1978) "Time Exposure and Snapshot: The Photograph as Paradox", *October*, Cambridge: MIT Press, Vol. 5 (Summer, 1978); pp. 113-125

ERNOUT, E., MEILLET, A.

(1939) *Dictionnaire Etymologique de la langue latine: Histoire des mots*, Paris: C. Klincksieck, 1939; 1184 p.

JAWORSKI, Adam

(1993) *The power of Silence: Social and Pragmatic Perspectives*, London: Sage, 1993; 189 p.

JÄGGER, Gottfried

(2004) "Abstract Photography", *Exit*, Madrid, 14, 2004; pp. 118-128.

JONES, Caroline A.

(1993), "Finishing School: John Cage and the Abstract Expressionist Ego", *Critical Inquiry*, Chicago: The University of Chicago Press, Vol. 19, N° 4 (Summer, 1993); pp. 628-665.

KAHN, Douglas

(1997) "John Cage: Silence and Silencing", *The Musical Quarterly*, Oxford: Oxford University Press, Vol. 81, N. 4 (Winter 1997); pp. 556-598

KELLER, Corey, (ed.)

(2008) *Brought to light: Photography and the invisible, 1840-1900*, San Francisco: Yale University Press, 2008; 215 p.

KOSTELANETZ, Richard

(1970) *John Cage*, New York: Praeger, 1970; 237 p.

KOTZ, Liz

(2001) "Post-Cagean Aesthetics and the "Event" Score, *October*, Cambridge: The MIT Press, Vol. 95 (Winter, 2001); pp. 54-89



LACAN, Jacques

(1967) “Seminar 16: Wednesday 12 April 1967”, *The Logic of Phantasy*, [em linha]. Disponível em [http://www.valas.fr/IMG/pdf/THE-SEMINAR-OF-JACQUES-LACAN-XIV\\_logique\\_du\\_fantasme.pdf](http://www.valas.fr/IMG/pdf/THE-SEMINAR-OF-JACQUES-LACAN-XIV_logique_du_fantasme.pdf), acedido em 6-7-2016

LE BRETON, David

(1999) *Do silêncio*, Lisboa: Inst. Piaget D. L., 1999; 279 p.

LYOTARD, Jean-François

(1993) “Resposta à pergunta: o que é o Pós-Moderno?”, *O Pós-Modernismo explicado às crianças*, Lisboa: D. Quixote, 1993; pp 13-27

NEWHALL, Beaumont

(1982) *The History of Photography: from 1839 to the present*, London: Seker & Warburg, 1982; 319 p.

NICKEL, Douglas R.

(2000) “Roland Barthes and the Snapshot”, *History of Photography*, London: Taylor and Francis, Vol. 24, N. 3, Autumn 2000, pp. 232-235.

(2002) “Talbot’s Natural Magic”, *History of Photography*, London: Taylor and Francis, Vol. 26, N°2, Summer 2002, pp. 132-140.

OLIVARES, Rosa

(2004) “The Enigma of Abstraction”, *Exit*, Madrid, 14, 2004; pp.20-21.

SANSOM, Matthew

(2001), "Imaging Music: Abstract Expressionism and Free Improvisation", *Leonardo Music Journal*, Vol. 11, 2001; pp. 29-34.

SCRUTON, Roger

(1981) "Photography and Representation", *Critical Inquiry*, Chicago: University of Chicago Press, Vol. 7, N° 3 (Spring 1981); pp. 577-603

SNYDER, Joel

(1993) *What happens by itself in Photography?*, texto cedido pelo autor, 1993; 13 p.

(2002) "Enabling Confusion", *History of Photography*, London: Taylor and Francis, Vol. 26, N. 2, Summer 2002, pp. 154-160.

SNYDER, Joel; WALSH ALLEN, Neil

(1975) "Photography, Vision, and Representation", *Critical Inquiry*, Chicago: University of Chicago Press, Vol. 2, N° 1 (Autumn, 1975); pp. 143-169.

SONTAG, Susan

(2009) [1967] "The aesthetics of Silence", *Styles of Radical Will*, London: Penguin, 2009; pp.3-34.

STEINER, George

(1988) *Linguagem e Silêncio: Ensaio sobre a crise da palavra*, São Paulo: Companhia das Letras, 1988; 361 p.

TALBOT, William Henry Fox

(1969) [1844] *The Pencil of Nature*, New York: Da Capo Press, 1969; p. inum.

(1980) [1839] “Some Account of the Art of Photogenic Drawing, or the Process by Which Natural Objects May Be Made to Delineate Themselves without the Aid of the Artist’s Pencil”, *Photography: Essays and Images*, New York: The Museum of Modern Art, 1980; pp. 22-31.