

Fotografia-História, o pensamento em imagens

Contributos para a leitura de «*História da Imagem
Fotográfica em Portugal, 1839-1997*» (António Sena, 1998)
como um hiperdocumento

SUSANA LOURENÇO MARQUES

Tese de doutoramento em Ciências da
Comunicação (variante Comunicação e Arte)

AGOSTO 2015

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Ciências da Comunicação (variante Comunicação e Arte), realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Margarida Medeiros e da Professora Doutora Lúcia Almeida Matos.

Apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio.

Declaro que esta tese é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

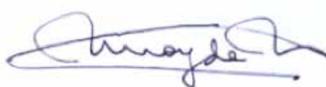
A candidata,

[Susana Lourenço Marques]

Lisboa, 28 de Agosto de 2015

Declaro que esta tese se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

A orientadora,

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Margarida Medeiros', with a long horizontal stroke extending to the right.

[Margarida Medeiros]

Lisboa, 28 de Agosto de 2015

Resumo/abstract

Com esta investigação pretende-se caracterizar a relação indissociável entre História e Fotografia, reconhecendo as múltiplas formas de manipulação e respectivos mecanismos de hierarquização de poder, que não apenas determinam o desenvolvimento da sua produção, arquivo e recepção, como desvendam uma constelação de ligações disciplinares, técnicas e políticas que potenciam e moldam o seu sentido.

Esta problemática é analisada no contexto português, a partir das práticas de exposição, publicação e coleção fotográfica e consequente ajuste do discurso teórico e crítico nas décadas de 1980 e 1990, adoptando como eixo de pesquisa o trabalho de investigação e historiografia desenvolvido entre 1973 e 1998 por António Sena e, especificamente, o modo como aplica a História (de um meio) como hiperdocumento.

O filme *Olho de Vidro, uma História da Fotografia* (1982), realizado por António Sena e Margarida Gil, as iniciativas fotográficas desenvolvidas pela associação ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS entre 1982 e 1994, a criação da base de dados *Luzitânia/ ether pix database* e as publicações *Uma História de Fotografia* (1991) e *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997* (1998) da autoria de António Sena, formam o *corpus* do nosso estudo de caso.

The purpose of this research is to analyze the inextricable relation between History and Photography, acknowledging the multiple practices of manipulation and power mechanisms, which not only determine the development of its production, archive and reception, but also unveil a constellation of disciplinary, technical and political influences that enhance and shape their meaning.

This topic is studied in the Portuguese context, from the perspective of the exhibition, publishing, collection, and also expanding to the theoretical and critical discourse of the photographic activities established during the 1980s and 1990s, taking as axis the research and historiography developed in between 1973 and 1998 by António Sena, specifically the way he applies and unfolds a Media History as an hyperdocument.

The film *Olho de Vidro, uma História da Fotografia*, directed by António Sena e Margarida Gil in 1982, the photographic activity undertaken by ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, in between 1982 and 1994, the creation of a digital database *Luzitânia / ether pix database* and the books *Uma história de Fotografia* (1991) and *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997* (1998) from António Sena, are the *corpus* of our case study.

PALAVRAS-CHAVE: Comunicação, Fotografia, História dos Media, Multimédia, Hipermedia

KEY-WORDS: Communication, Photography, Media History, Multimedia, Hypermedia

Agradecimentos

Um primeiro agradecimento especial ao Bruno e aos meus Pais, e um segundo, não menos importante, à amizade e orientação da Professora Lúcia Matos e da Professora Margarida Medeiros.

Ao longo dos cinco anos em que se desenvolveu esta investigação, foram muitos os que para ela contribuíram, começando por todos os que acederam participar e conceder entrevistas, nomeadamente: José Soudo, Leonor Colaço, Luís Afonso, Madalena Lello, Margarida Gil, Luís Palma, Agnieszka Stepniowska, Cristina Grande, Alexandre Pomar, Mariano Piçarra, Rui Fonseca, Rita Burmester, Daniel Blaufuks, Johan Cornelissen, Ana Leonor Rodrigues, Francisco Rúbio, António Carvalho, José Loureiro, Augusto Alves da Silva e Paulo Nozolino.

Aos amigos, com quem fui partilhando o meu entusiasmo, suspeições e dilemas, antes e durante o desenvolvimento desta tese e que, em contextos muito distintos, me ajudaram e tornaram mais simples a sua concretização: Vítor Martins, Pedro Bandeira, Joana Pimentel, Bruno Baldaia, Ana Tavares, Miguel Araújo, Miguel Machado, Manuel Granja, André Tavares, Luís Camanho, Andreia Magalhães, Eduardo Brito, José Carneiro, Vítor Almeida, João Lima, Susana Mota Freitas, Luísa Carvalho e Teresa Godinho; e com quem partilhei a minha estadia de estudos em Paris e em Boston e que se prolonga a outras geografias: Ana Braga, Alexandra Balona, Ludovica Pellegatta, Filippo Bianchi, Bártoło Santos, Adélio Machado, Timothée Dufresne, e Sara e Samuel Cabral.

Uma menção especial à colaboração dos funcionários da biblioteca da Maison Européenne de la Photographie, em Paris, que colaboraram com interesse na pesquisa bibliográfica de uma parte da investigação; a Joe Strubel e Rachel Stuhlman pelos esclarecimentos e discussão que me proporcionaram na George Eastman House; e, a Nuno Borges de Araújo, Célia Metrass, Maria José Metrass, Vanda Gorjão, Artur Pimenta Alves, Geoffrey Batchen, Giovanni Careri, Raquel Henriques da Silva e Emília Tavares, pelas pontuais, mas importantes, contribuições que deram ao meu trabalho.

Por fim, a António Sena, por ter decidido *descer aos infernos* numa longa conversa sobre o seu trabalho, onde me apresentou a Unidade Mínima de Utopia e Sobrevivência [UMUS], a funcionar desde 2015 nas Terras, Pico (Açores).

Sumário

| | |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO | 17 |
| 1. FOTOGRAFIA-HISTÓRIA: A INSCRIÇÃO DIALÓGICA DO TEMPO | 27 |
| 1.1. A Fotografia como fábrica da História vs. uma História para a Fotografia | 28 |
| 1.2. História(s) da Fotografia: uma breve cronologia | 35 |
| 1.3. A ausência de neutralidade de um amplo território de imagens. | 44 |
| 2. «OLHO DE VIDRO, UMA HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA» (1982): UM MEIO DENTRO DE UM MEIO | 53 |
| 2.1. O(s) argumento(s) de uma história da fotografia em filme | 57 |
| 2.2. História-Câmara: o cinema como documento | 74 |
| 2.3. A imagem muda: antologia sonora para a imagem fotográfica | 82 |
| 2.4. Uma biblioteca para um filme: correspondências bibliográficas em <i>Olho de Vidro</i> Panorâmica ilustrada de correspondências bibliográficas (selecção) | 88 |
| 3. ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS: A FOTOGRAFIA COMO INTERMÉDIA DISCIPLINAR | 103 |
| 3.1. <i>Ether</i> , uma associação de educação popular: programa, equipa e instalações | 108 |
| 3.2. Exposição, publicação e formação: <i>normas para um óptimo funcionamento</i> | 128 |
| 3.3. <i>Luzitânia/ether pix database</i> (1988): palavras para indexar e ver imagens | 134 |
| 3.4. Colaborações, encomendas e o projecto <i>Olhares Cruzados</i> Cronologia ilustrada das actividades da <i>Ether</i> (1982–1998) | 143 |
| 4. ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS: EXPOSIÇÕES E PUBLICAÇÕES (1982-1994) | 163 |
| 4.1. <i>Lisboa e Tejo e tudo</i> (1956/59), Costa Martins/Victor Palla | 165 |
| 4.2. <i>Abstracção Fotográfica</i> (1982), Ana Leonor | 179 |
| 4.3. <i>Fotografias 1977-1980</i> , Jacques Minassian | 183 |
| 4.4. <i>Fotografias 1956/1982</i> , Gérard Castello-Lopes | 191 |
| 4.5. <i>Desenhos dos slides imaginários, maio 82/junho 83</i> , Johan Cornelissen | 205 |
| 4.6. <i>Fotografias 1954/84</i> , António de Oliveira (sacristão) | 211 |
| 4.7. <i>Bromóleos e alguns brometos 1922/43</i> , Comandante António José Martins | 214 |
| 4.8. <i>Videografias (1982/83)</i> , Francisco Rúbio | 223 |

| | |
|--|-----|
| 4.9. “Imagens fugazes”, a viagem presidencial às colónias 1938/39, (Marques da Costa) | 229 |
| 4.10. <i>Fotografias 1956/57</i> , António Sena da Silva | 239 |
| 4.11. <i>Jose se quizeres come as sardinhas todas</i> , José Loureiro | 247 |
| 4.12. <i>Street Life in London (1877-78)</i> , John Thomson | 252 |
| 4.13. <i>Uma fotografia, 1987</i> , Gérard Castello-Lopes | 259 |
| 4.14. <i>Kuan</i> , Paulo Nozolino | 266 |
| 4.15. <i>Nível de Olho, fotografia em Portugal anos 80</i> , (colectiva) | 274 |
| 4.16. <i>Lisboa e Tejo e tudo (1956/59)</i> , Costa Martins/Victor Palla | 289 |
| 4.17. <i>Fotografias (1954/69)</i> , Carlos Afonso Dias | 297 |
| 4.18. <i>Fotografias (1956/75)</i> , Carlos Calvet | 304 |
| 4.19. <i>Revelações (1987/9)</i> , José Francisco Azevedo | 314 |
| 4.20. “ <i>Absorver as vibrações dos eléctricos</i> ” (1981/5), Rui Laginha | 319 |
| 4.21. <i>Fotografias (1988/89)</i> , para mais tarde recordar, Daniel Blaufuks | 322 |
| 4.22. <i>Fotoporto 1990</i> , Christer Strömholm, Sena da Silva, Paulo Nozolino, Neal Slavin | 331 |
| 4.23. <i>Algés - Trafaria, 1990</i> , Augusto Alves da Silva | 348 |
| 4.24. <i>Portugal 1890-1990</i> , Europália 91 | 357 |
| 4.25. <i>Olho por Olho, uma História de Fotografia em Portugal, 1839-1992</i> , (colectiva) | 373 |
| 4.26. <i>Visão Litoral</i> , Rui Fonseca | 381 |
| 4.27. <i>Carneiro</i> , Mariano Piçarra | 385 |
| | |
| 5. «HISTÓRIA DA IMAGEM FOTOGRÁFICA EM PORTUGAL, 1839-1997»: UM LIVRO HÍBRIDO | 399 |
| 5.1. Proposta de investigação, um não-museu de fotografia e primeiras sínteses na imprensa | 401 |
| 5.2. Uma História da Fotografia como um hiperdocumento | 433 |
| 5.3. As hiperligações na <i>História da Imagem Fotográfica...</i> : um sistema de enunciados | 460 |
| 5.3.1. Cronologias de exposições: uma fotografia de uma fotografia | 467 |
| 5.3.2. O fotógrafo fotografa-se: retratos e auto-retratos | 471 |
| 5.3.3. A superfície de reprodução das imagens: os livros dentro da <i>História</i> | 476 |
| | |
| CONCLUSÃO | 485 |
| BIBLIOGRAFIA | 489 |
| FILMOGRAFIA | 523 |
| ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES | 527 |

ANEXOS: TRANSCRIÇÃO DE FONTES DOCUMENTAIS

1. Parecer *Levantamento e Estudo da Fotografia em Portugal*, solicitado pela SEC, António Sena, 1977 543
2. Argumento *O Jogo do Sisudo*, entregue à RÁDIO TELEVISÃO PORTUGUESA, António Sena, 1978 549
3. *Justificação da Necessidade de Criação de um Centro de Estudo da Imagem Visual*, apresentado à FCSH.UNL, António Sena, 1980 555
4. *Projecto de Investigação da Imagem Fotográfica*, entregue à FCSH.UNL, António Sena, 1981 557
5. Programa da ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1981 560
6. Argumento *Olho de Vidro, uma História da Fotografia*, realizado por António Sena e Margarida Gil, 1982 561
7. Panorâmica ilustrada de prova de contacto de *Olho de Vidro, uma História da Fotografia* 573
8. Curso de Teoria e História da Fotografia, *As Fotografias e o resto, a percepção da imagem fotográfica: o que veem e como veem as mãos, os ouvidos, a boca, o nariz, os olhos e o resto*, leccionado na ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, António Sena, s/d 575
9. *Projecto Luzitânia/ether pix database*, 1988 582
10. *Regulamento interno da Ether - Normas para um óptimo funcionamento de alguns dos seus serviços*, redigido pela equipa da ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1990 588

Breve nota

UM CURSO DE SILÊNCIO

António Sena não foi meu professor, mas poderia ter sido se, quando entrei para a Faculdade em 1992, não tivesse pedido transferência das Belas Artes de Lisboa para a homónima no Porto, motivada pela existência de um curso de Design de Comunicação, com duas disciplinas autónomas de Fotografia e Cinevídeo.

Nessa altura, o meu professor de Estética foi o pintor Álvaro Lapa que, numa das poucas conversas que tivemos depois das aulas, me sugeriu a leitura do livro *Le crocodile ou la guerre du bien et du mal*, de Louis Claude de Saint Martin, o *filósofo desconhecido*.

Não me revelou a razão e nunca lhe perguntei. Quando o li, encontrei o canto 71 e a descrição de um *curso de silêncio*:

«Cherchant toujours ma rue des Singes et la maison de l'hiérophante, j'arrive à une place isolée et circulaire, dans le milieu de laquelle j'aperçois un édifice de forme carrée, et ayant pour inscription "Cours de silence". Ce titre excite ma curiosité, j'entre. Je trouve nombre de personnes des deux sexes assises, et un professeur debout au milieu. Je ne vois aucune parole en l'air; alors je cherche partout quelque papier ou quelque livre pour me mettre au fait des matières, que le professeur traitait dans son cercle. Je n'en trouve point, j'en découvre bientôt la raison. (...) Les yeux des assistants me paraissaient tellement fixés, que sûrement le sommeil n'avait aucun accès dans cette sublime école, comme cela arrive si souvent dans les auditorios où l'on parle.» (Martin, 1979: 200)

Quando em 2008, por encomenda da família, fotografei a biblioteca de Álvaro Lapa, pintor, professor de Estética e *filósofo desconhecido*, não encontrei o livro que me tinha recomendado, nas mais de duas mil lombadas que reordenei e nas cinquenta fotografias que procurem replicar as duas estantes, anteriormente dispostas lado a lado na sua sala. Durante dois dias, e muitos outros depois, ao rever lentamente essas fotografias, experienciei o nomadismo da biblioteca, a intensidade de uma ininterrupta procissão de livros e, ironicamente, a sua silenciosa dissolução.

Em 1999, trabalhei como designer na secção multimédia da Porto Editora, poucos meses depois do lançamento de *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*, de António Sena. O meu exemplar foi adquirido na já extinta LIVRARIA 107, nas Caldas da Rainha, em Abril desse ano.

Não o vi ou li sempre com o mesmo entusiasmo, mas recordo-me que, frequentemente, me interrogava sobre a escolha da imagem reproduzida na contracapa, da cartografia cerebral de Phineas Gage da investigação seguida pela dupla Hanna e António Damásio, distante das



Susana Lourenço Marques, *Canto 71, Curso de Silêncio*
(biblioteca de Álvaro Lapa), 2008.
Impressão Lambda print, 100 × 70 cm.

convenções de outras Histórias de Fotografia que conhecia. Na altura, era apenas e só isso.

Importa aqui referir que não conheci António Sena antes de este ir viver para o Pico, não vi nenhuma exposição na ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, não estive na *Europália*, em 1991, nem visitei as exposições da bienal FOTOPORTO em Serralves. Fui apenas espectadora assídua dos *Encontros de Fotografia de Coimbra*, desde o final da década de 1980.

Vi o filme *Olho de Vidro, uma História da Fotografia*, realizado por António Sena e Margarida Gil, em 2005, por intermédio de um amigo, o Luís Camanho, que acabava de realizar o filme sobre o livro *Lisboa, “Cidade Triste e Alegre”*.

Comecei a interessar-me por esta História e as suas estórias logo a seguir. Só em 2009 é que conheci António Sena e nessa altura o diálogo foi breve, de quinze minutos.

Um ano depois, em Paris, procurei desvendar uma fracção mínima da sua biblioteca através de *Olho de Vidro*, e das muitas bibliografias que publicou entre 1980 e 1998, em artigos editados em Portugal, Espanha ou Alemanha, catálogos, monografias e as duas *Histórias* (1991 e 1998).

Idealizei uma biblioteca, entre as várias bibliotecas onde tive a oportunidade de estudar, no contexto da preparação e realização desta investigação, e esse mesmo *curso de silêncio* que Álvaro Lapa me deu a ler. Em Março de 2012, na semana em que morreu o fotógrafo e historiador Ando Gilardi e a Enciclopédia Britânica anunciou o fim da sua edição impressa — satisfazendo finalmente a provocação do físico Richard Feynman — visitei a casa-biblioteca de António Sena.

As conversas prolongaram-se durante quatro dias entre a medida mínima das utopias e as linhas contínuas de lombadas que uniam todos os espaços da casa. Uma forma de ver o tempo e um modo de pesquisa viva que espelha o seu método e a sua convicção em criar inter-relações, de expor contiguidades e tensões, analogias e conflitos, como fazia Aby Warburg, pela ordem e desordem dos livros numa biblioteca.

É nessa linha de tempo de livros, ligados uns aos outros, que se organiza um pensamento em imagens que configura a História, também da Fotografia, num sistema que se molda e se reinventa a cada novo livro, a cada variação, de entradas e fantasmas. Uma casa-biblioteca, uma ilha dentro de uma ilha que opera como uma máquina de pensamento, que coloca diante dos olhos o saber em forma de constelação, a possibilidade da sua permanente recombinação e o esplendor e caos do mundo.

Esta tese iniciou-se antes desse encontro, mas aprofundou-se depois dele, na proximidade com as fontes, as imagens e a biblioteca.

Introdução

«Ler começa com os olhos»

Alberto Manguel

Em Março de 1936, Dorothea Lange fotografou Florence Owens Thompson, em Nipomo, Mesa, Califórnia, nos Estados Unidos da América, para a agência fotográfica dirigida por Roy Stricker, inserida no Farm Security Administration. *Migrant Mother*,¹ como ficou conhecida essa fotografia, transformou-se no ícone do programa de retoma económica proposto pelo presidente Franklin Roosevelt. Em Abril desse ano, num dos laboratórios do MIT, Harold Doc Edgerton, *o homem que conseguia parar o tempo*, suspendia uma gota de leite e registava numa das suas imagens estroboscópicas, a coroa perfeita que se forma na sua queda. A 5 de Setembro, Robert Capa fotografa a morte de um soldado republicano, marcando imageticamente a guerra civil de Espanha, a partir de uma das suas vítimas em Córdoba. Este é também o ano em que o matemático inglês Alan Turing publica *On computer numbers* e que Walter Benjamin escreve o ensaio *A obra de arte na era da sua reproduzibilidade técnica*, que trinta e seis anos depois John Berger actualiza no primeiro episódio de *Ways of Seeing*, que se inicia com uma reprodução da pintura *Vénus e Marte* (c. 1485) de Sandro Botticelli.

Nas ligações entre estas imagens, a que se podem associar muitas outras, ensaia-se um exercício de desdobramento, sobreposição e correspondências, que permite *ver* a justaposição de uma macro e micro escala da História, a elasticidade e relatividade do tempo e do espaço e, como defende Georges Didi-Huberman no ensaio «*Quand les images prennent position*», a propósito da importância das formas visuais de pensamento, «*permite saber e prever qualquer coisa da condição histórica e política do mundo*». (Didi-Huberman, 2009: 35)

Do *inconsciente óptico* à imagética da guerra, dos atlas da ciência às reproduções de obras de arte, ou pensando nos seus suportes de circulação, da imagem fixa no ecrã à fotogenia publicitária, dos álbuns domésticos à transitoriedade na imprensa, e das recentes derivações de

1. Em 1989, uma das reproduções de *Migrant Mother* foi adquirida por Jorge Calado para a Coleção Nacional de Fotografia (indexada à época como SEC # 04/748/89), sendo exposta, uma única vez, em 1839-1989, *um ano depois/one year later*, na galeria ALMADA NEGREIROS, entre Janeiro e Março de 1991. Inextinguível, pelo modo como proliferam as suas reproduções, esta fotografia *desapareceu* da Coleção, não se encontrando depositada, com as restantes, no Centro Português de Fotografia.

maior virtualidade e hiperligação electrónica, são incontáveis as manifestações que (in)formam o território interdisciplinar da Fotografia, assente na pluralidade das suas cópias e das suas indisciplinadas legendas.

Nesse sentido, pode começar por questionar-se que imagens pertencem a uma História de Fotografia, quando esta, com a sua invenção proclamada em 1839 por François Arago na Academia das Ciências Francesa inaugura uma outra forma de fazer, pensar e ver a História — pelas imagens que nela se agenciam e relacionam.

Quando Roland Barthes afirma que «*o mesmo século inventou a História e a Fotografia*», o que parece ser paradoxalmente decisivo é a indissociabilidade e o diálogo que, a partir desse momento, passa a determinar a concepção quer da História, quer da Fotografia. Se esta última participa nas «*revoluções, contestações, nos atentados, nas explosões, em suma nas impaciências*» (Barthes, 1989: 132), é precisamente pela distância, pelo enquadramento, pela escala e pelo diferimento que lhes confere, que a marcha de ambos se transforma em duração comum, em justaposição de cronologias, montagem do tempo e do próprio evento.

Para a relação entre História e Fotografia, é determinante o reconhecimento das múltiplas formas de manipulação e respectivas estruturas de hierarquização de poder, que não apenas sustentam o desenvolvimento da produção, arquivo e recepção das imagens, como desvendam uma constelação de ligações disciplinares, técnicas e políticas que potenciam e moldam o seu sentido. Revelar o contexto de *visibilidade e legibilidade* de uma determinada imagem, é perceber os modos de influência na alternância de suportes e espaços de circulação — da imprensa, ao espaço do museu, da biblioteca física à biblioteca virtual —, que continuamente encadeiam e refundam a sua percepção, numa actualização das formas de mediação a que essa mesma imagem pode ser acometida.

Esta é a problemática que se procura analisar nesta tese, reconhecendo na obra de Aby Warburg, Walter Benjamin e Siegfried Kracauer, e nas conseqüentes actualizações críticas de Eduardo Cadava, Phillipe Alain Michaud e Georges Didi-Huberman, um modo de pensar a relação constitutiva de uma Fotografia-História, centrada na *disposição de tensões* e na *dialéctica das imagens*.

Para compreender e caracterizar o modo como esta questão se transporta para a especificidade da historiografia do meio fotográfico — contrariando a adopção dominante dos modelos da História de Arte —, e para examinar a natureza interdisciplinar do seu arquivo, considerou-se determinante seguir a leitura crítica de Boris Kossov, John Tagg, Douglas Crimp e Rosalind Krauss. Em particular sobre a fragmentação e abertura do arquivo ao anonimato das imagens foram igualmente relevantes os estudos recentes de Geoffrey Batchen, revendo uma das ques-

tões que o próprio coloca em «*Camera Lucida: another little History of photography*»: «Como é que se escreve uma História para algo que escapa a uma definição, que se apresenta sem fronteiras discerníveis e que opera pelo princípio da reflexão (como, por exemplo, pode separar-se a fotografia do seu suporte, ou dos desdobramentos do seu contexto de recepção)? Como é que se incorporam as diferentes fotografias que circulam no seio da nossa cultura?» (Batchen, 2009: 259)

Para o repensar desta problemática considerou-se fundamental alicerçá-la num estudo de caso e no contexto português, especificamente nas práticas de exposição, publicação e inventário fotográfico e consequente ajuste do discurso teórico e crítico nas décadas de 1980 e 1990. Nesta perspectiva, assumiu-se como eixo de pesquisa o modo inovador como António Sena investigou e publicou a primeira e segunda História da Fotografia, analisando a extensão da singularidade e do legado da sua abordagem historiográfica.

Distante de outras propostas de síntese, como «Subsídios para a História da Introdução da Fotografia em Portugal» (1939), o artigo apresentado por Augusto da Silva Carvalho no ciclo de conferências *Aplicação da Fotografia às Ciências*, realizado no âmbito das comemorações do primeiro centenário da Fotografia², ou os ensaios «Los albores del arte fotográfico en Portugal» de António Pedro Vicente para a *Summa Artis – Historia General del Arte* (Madrid, 1986), «History of Portuguese Photography 1900-1938» de Emília Tavares, que integra a obra *The History of 20th Century European Photography* (Bratislava, 2010) e *A Fotografia em Portugal* (2011) de Maria do Carmo Serén, a obra de António Sena é a única que não apenas concebe a mais exaustiva retrospectiva da Fotografia em Portugal como o faz, ensaiando uma perspectiva anacrónica e não linear da cronologia histórica.

António Sena (n. 1953) formou-se em Pintura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa [ESBAL], em 1976 e iniciou nesse mesmo ano a sua actividade docente como professor de Educação Visual do ensino preparatório, sendo igualmente convidado a leccionar o curso livre de Antropologia Visual, entre 1979 e 1981, na recém-formada Faculdade de Ciências Sociais e

2. Organizado por Augusto da Silva Carvalho, este ciclo de conferências contou com a participação de Egas Moniz, Achilles Machado, Henrique de Vilhena, Celestino Costa, Victor Hugo de Lemos e A. Mendes Correa, entre outros. O resultado é publicado em *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa, Classe de Ciências* (Lisboa, Tomo III, 1941) reunindo os textos: *Subsídios para a História da Introdução da Fotografia em Portugal*, Augusto da Silva Carvalho; *As aplicações da Fotografia à Química e à Físico-Química*, Achilles Machado; *Notas sobre a Fotografia na Anatomia*, Henrique de Vilhena; *A microfotografia*, A. Celestino da Costa; *Notas para a História da Fotografia aérea e da sua aplicação à Cartografia*, Victor Hugo de Lemos; *Sobre a importância dos métodos fotográficos na Anatomia patológica*, Friedrich Wohlwill; *A fotografia da circulação normal e patológica do cérebro*, Egas Moniz e *Notas sobre a Fotografia aplicada à Antropologia em Portugal*, A. A. Mendes Correa.

Humanas da Universidade Nova de Lisboa, quando inscreve, nessa instituição de ensino, a sua proposta de tese de doutoramento. Integrou o corpo docente da ESBAL como assistente responsável pelas disciplinas de Estética e Estudos de Arte, entre 1982 e 1994, ano em que realizou a prova de agregação em Desenho e decidiu, apesar da aprovação, cessar a sua colaboração com a instituição, passando a leccionar História da Arte, Tecnologias e Oficina de Artes, na Escola Básica Integrada das Lajes do Pico, nos Açores.

Como diagnosticou Alexandre Herculano, «*quem se ocupar com a historia portuguesa*» tem que ser «*paleographo, antiquário, viajante, bibliographo, tudo*» (Herculano, 1863) e, em certa medida, António Sena aderiu, no decurso da sua investigação, a esse movimento disciplinar, composto pela envolvimento com as imagens que coleciona, os livros que guarda e reposiciona e as viagens que fez para os encontrar. Um cruzamento de metodologias — complementadas pelo debate público em comunicações, edições e exposições, veiculadas na sua maioria pela associação ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS — que lhe permite afirmar, por um lado, a condição interdisciplinar da fotografia e, por outro, como «*gestor criterioso de bases de dados*», montar um sistema de inter-relações entre as imagens que, pela sua constante ligação, passam a formular-se como problema, conhecimento dinâmico e instrumento lúdico para o leitor.

Na progressiva mutação tecnológica que marca este período, entre os *novos* e os *velhos* meios, Sena desenvolve um inovador enunciado metodológico que adere à condição polissémica da Fotografia, recorrendo ao meio cinematográfico, ao dispositivo expositivo ou editorial (no papel e no ecrã) e à criação de uma base de dados digital (*Luzitânia/ether pix database*) — para interdocumentar a História e para a publicar como um hiperdocumento.

Tal como anuncia em Março de 1996, na comunicação «*Uma estética dos índices — a tradição, a cegueira dos professores e os pressentimentos dos alunos*», realizada nas Lajes do Pico, Açores: «*A situação cada vez mais carregada e baralhada de informações disponíveis obriga a uma capacidade selectiva dessas mesmas informações. (...) Já não é o mundo como material didáctico por excelência, mas o conhecimento sobre ele que se tornou outro nível de realidade. As ferramentas para fazer parte deste giram todas à volta da informática. Tal como giraram em torno do livro, giram agora em torno do que se chama um hiperdocumento. (...) Um documento de grandes dimensões caracterizado pela possibilidade de se passar de uma parte da informação nele contida para outra, qualquer, quase instantaneamente, informação essa que pode ser lida em forma de sons, palavras e imagens*». (Sena, 1996)

Seguindo uma estrutura cronológica, começa por analisar-se, no segundo capítulo, o pouco conhecido filme *Olho de Vidro, uma História da Fotografia* (1982), realizado por António Sena e Margarida Gil e produzido pela RÁDIO TELEVISÃO PORTUGUESA que, na sequência de formatos

televisivos semelhantes no contexto internacional, concebe uma montagem de referências fotográficas, gráficas, cinematográficas e sonoras, para fazer uma história da fotografia em filme que é, em simultâneo uma *visão panorâmica* das imagens heterogéneas que fazem a História do século XIX e XX.

Discutida como meio de expressão artística e meio de comunicação de massas, e apoiada em obras como *Fotografia e Sociedade* (1974) de Gisèle Freund e *Uma Pequena História da Fotografia* (1931) de Walter Benjamin, neste filme, questiona-se a função, o sentido e as consequências políticas que o consumo e disseminação da Fotografia implicam, entre a sua função documental e a sua qualidade ficcional, na ambivalente relação com as Ciências, com a Arte e com tudo o resto.

Na sua elaboração, os meios são accionados dentro de outros meios, para explorar sucessivas comparações, lógicas de contiguidade e correspondência, respondendo ao permanente desafio que se coloca na formulação de uma História dos meios de comunicação — da fotografia, ao cinema ou à televisão — capaz de conter a particularidade temporal, assíncrona, que os caracteriza. Para além da identificação das referências fotográficas (aprox. 500), da banda sonora e da filmografia incluídas na selecção e na montagem, inteiramente ausentes dos créditos ou outra ficha técnica, desvendam-se os bastidores de produção do filme, em particular a *pinacoteca privada* que lhe deu origem, para perceber o modo como foi apropriada e o pressuposto interdisciplinar que nela se ensaia.

No terceiro e quarto capítulos, a par de um breve balanço das actividades fotográficas que se desenvolveram nas referidas décadas no contexto português — nomeadamente o aparecimento de festivais e galerias comerciais vocacionadas para a exposição fotográfica, a formação do Arquivo Nacional de Fotografia [ANF], a constituição da Colecção Nacional de Fotografia [CNF] e o apoio, ainda que menor, de instituições culturais como a Casa de Serralves ou a Fundação Calouste Gulbenkian — centra-se a análise nos treze anos de actividades da associação ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS.

Fomentando um programa eclético — expondo livros e álbuns de fotografia, discutindo as relações entre Desenho, Pintura, Literatura, Fotografia e Cinema, recuperando o património fotográfico das décadas de 1930 a 1960, em particular da *geração esquecida* de 1950, revelando a história dos processos de reprodução técnica que se envolvem na História da Fotografia, revendo o papel do fotojornalismo na divulgação da Notícia na imprensa ilustrada, apoiando fotógrafos emergentes com a organização das suas primeiras exposições, ou ainda assinalando as comemorações dos 150 anos da invenção da fotografia com duas retrospectivas síntese da História da Fotografia em Portugal — o trabalho da ETHER, entre 1982 e 1994, marcou não apenas o panorama de produção e recepção fotográfica deste período, como estabeleceu as bases de legiti-

mação de um património de referências históricas indispensável, e que importa aqui recuperar.

No último capítulo, examinam-se as várias etapas da investigação e crítica publicada por António Sena, que conduziram à publicação de *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997* (1998), e analisa-se especialmente o modo como — na forma de um hiperlivro — esta obra se cruza com a noção de hiperdocumento, definindo um princípio rizomático, centrado na recombinação das ilustrações, legendas e índices. Como se demonstra, trata-se de uma obra que admite múltiplas direcções de leitura, definindo uma estrutura que permite relacionar, comparar e interpolar, em simultâneo, imagens fotográficas de vários tempos com os usos que nelas se potenciam.

Assimilando as mudanças que marcam a concepção e percepção da escrita e da leitura nas últimas décadas — do papel para o ecrã, do texto para o hipertexto — nessa obra, Sena sustenta uma condição anacrónica para a História do meio através da actualização morfológica do próprio livro, tal como a defendeu na já referida comunicação de 1996: «*deixou de se ler da esquerda para a direita e de cima para baixo, para se ler, escrever, ouvir, sentir, etc. em múltiplas direcções. (...) os índices, não aquilo a que se devia chamar o sumário, são, talvez, além das legendas e das ilustrações, os elementos fundamentais e comuns entre o livro e o hiperdocumento. São os índices e o seu trabalho que permitem as múltiplas leituras cruzadas em que o hiperdocumento se baseia.*» (Sena, 1996)

Assumindo uma evidente natureza plural, fragmentária e aberta, a proposta de António Sena para colocar em relação o inventário que realizou, é a da criação de um sistema de hiperligações entre as imagens, que ultrapasse as suas fronteiras disciplinares (sem dispensar o anónimo mundo das cópias) e partilhe com os futuros leitores a experiência e a escolha de um olhar crítico sobre essa mesma História: «*...é legítimo concluir a absoluta necessidade de um leitor — seja de imagens, de palavras, seja de “qualquer tudo” — de procurar e seleccionar mensagens em lugar de ser “encontrado” por elas. Por outras palavras, um ser para quem a tradição e o futuro não são uma fatalidade mas um desejo.*» (Sena, 1996)

É esse modo das fotografias se constituírem, simultaneamente, intemporais e móveis, que permite adicionar-lhes travessias imaginárias, actualizações ou projecções da nossa própria existência, do nosso lugar. É por isso que a sua historiografia, esse território interdisciplinar feito de imagens nómadas, deve reconhecer essa fluidez — nas variações de escala do tempo e do espaço que se faz na sua travessia.

Sobre o estudo de caso, registam-se apenas três dissertações que tratam o mesmo período e contexto complementar, com abordagens metodológicas e científicas distintas, especificamente as dissertações de mestrado *A génese da fotografia contemporânea portuguesa — a década de 1980* (FBA. UP, 2008) de Rui Prata, *Retomar percursos que o tempo interrompeu, uma leitura dos Encontros de Fo-*

tografia de Coimbra (FCSH.UNL, 2013) de Mariana Gaspar, e a dissertação de licenciatura “Não são fotógrafos, são artistas?” *A divulgação da fotografia como arte em Portugal (1980-1990)* (ISCTE, 1996) de Vanda Gorjão; a que se podem acrescentar, de modo não exaustivo, os artigos «A construção fotográfica da imagem da cidade: A partir da Lisboa, cidade triste e alegre de Victor Palla e Costa Martins» (2004) de Lúcia Marques; «Hibridismo e Superação: A Fotografia e o Modernismo Português» (2011) e *Batalha de Sombras: Coleção de Fotografia dos anos 50 do Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado* (2009) de Emília Tavares; «Revisitar ‘Olho de Vidro’, de António Sena e Margarida Gil» (2009) e «A fotografia e a indisciplina dos seus objetos» (2015) de Margarida Medeiros; ou «Sena da Silva e a fotografia. Do Desenho ao “Instante Partilhado”» (2009) e *Sena da Silva: uma antologia* (2013) de Sérgio Mah.

Parte da investigação realizada centrou-se numa pesquisa empírica que incidiu sobre a recolha, inventariação e interpretação crítica de documentos originais — bibliográficos, iconográficos e história oral —, a maioria dos quais confrontados de modo prospectivo pela primeira vez.

Para tal, foi necessário desenvolver uma prática de reactivação do objecto de estudo, implicando metodologias cruzadas na sua leitura e análise, e seguindo alguns dos pressupostos delineados em *Visual Methodologies, an introduction to the interpretation of visual materials* (2007) de Gillian Rose, obra que, a par de outras que têm sido publicadas nas últimas décadas, como *The Handbook of Visual Analysis* (2001) de Theo Van Leeuwen and Carey Jewitt, ou *Doing Visual Ethnography* (2001) de Sarah Pink, se dedica ao estudo e adaptação de metodologias de investigação para a interpretação do sentido da imagem técnica, nomeadamente da imagem fotográfica, cinematográfica, vídeo e televisiva. De acordo com a maioria destas obras, a interpretação e análise crítica do sentido *multimodal* de uma imagem, deve privilegiar o contexto que a origina e as relações que esta mantém com as suas formas de reprodução, exibição e arquivo: «*how an image is made, what it looks like and how it's seen are the three crucial ways in which a visual image has cultural and other effects*». (Rose, 2007: 13)

Na concretização deste estudo foi igualmente determinante a realização de um núcleo de entrevistas a alguns dos membros da ETHER, nomeadamente José Soudo, Leonor Colaço, Luís Afonso, Madalena Lello, Rita Burmester, Mariano Piçarra e António Sena, bem como dos artistas e fotógrafos que nela se apresentaram ou colaboraram, nomeadamente Luís Palma, Rui Fonseca, Daniel Blaufuks, Johan Cornelissen, Ana Leonor Rodrigues, Francisco Rúbio, António Carvalho, José Loureiro, Augusto Alves da Silva, Margarida Gil e Paulo Nozolino. De igual modo se incluiu neste núcleo de entrevistas, que se previa inicialmente mais extenso mas que contou com algumas recusas, Alexandre Pomar, crítico de arte, e Cristina Grande, coordenadora do Serviço de Artes Performativas da Fundação de Serralves.

Com o necessário distanciamento, valorizou-se a importância da metodologia da história oral para a reconstituição da problemática abordada, o contacto directo com as fontes históricas e o recurso a uma memória vivencial desse período que, mesmo que frequentemente subjectiva, permitiu desenvolver uma arqueologia paradoxalmente recente, e ensaiar uma antropologia das imagens, em torno das suas ramificações técnicas, económicas e políticas.

O guião de perguntas inicialmente previsto para as entrevistas foi, na sua maioria, aumentado e singularizado no decorrer das sessões e, apesar da sua relevância para a localização/contextualização de parte das fontes documentais que se analisam nos capítulos 3 e 4, não se considerou viável a transcrição escrita integral das gravações realizadas, sendo estas implícitas à redacção.

Contrariando o *mal do arquivo* que parece assombrar, como escreveu Alexandre Herculano, o acesso e a consulta documental em Portugal, e conseguindo ver *olhos nos olhos* uma parte significativa das fontes iconográficas analisadas, foi possível reunir e mapear em colecções públicas e privadas documentação visual inédita — fólios, catálogos, fotografias, desenhos, manuscritos, comunicados de imprensa, publicidade, entre outros — parte dos quais reproduzidos na cronologia panorâmica ilustrada *ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS (1982-1998)*.

Apesar da dispersão e ausência de sistematização em que foram encontrados e da inexistência de outra leitura crítica sobre este assunto — procurou aferir-se com rigor o modo como o trabalho de investigação realizado por António Sena (e pela equipa da *ETHER*), se revelou determinante para a elaboração da *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*.

Para esse propósito foi igualmente consultada a crítica sobre fotografia, desenvolvida entre 1980 e 1998 — desde crónicas de opinião, entrevistas, resenhas a exposições e publicações, dossiers temáticos e portfólios — em periódicos como o *Jornal de Letras*, o semanário *Expresso*, o semanário *O Independente* e o *Público*, bem como de artigos pontuais na revista *Artes & Leilões*, *Gazeta do Mês*, *Colóquio/Letras* e *Colóquio.Artes*.

A consulta e recolha de documentação para o desenvolvimento desta tese teve lugar no Arquivo da Rádio Televisão Portuguesa, na Fundação de Serralves, no Centro de Arte Moderna, no Centro Português de Fotografia, na Biblioteca Municipal do Porto, na Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, na Biblioteca Nacional, na Biblioteca de Antropologia da Universidade de Coimbra e nas colecções particulares de António Sena, Mariano Piçarra, Alexandre Pomar e Leonor Colaço.

A par das entrevistas e recolha de fontes documentais, considerou-se importante ampliar este estudo com a discussão de instrumentos metodológicos e teóricos em confronto com outras metodologias de arquivo e historiografia fotográfica, através da frequência do programa *Recherches Doctorales Libres* na *ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES EN SCIENCES SOCIALES*, em Paris,

sob orientação de Giovanni Careri, com participação nos cursos *L'imaginaire de la couleur en photographie: des outils aux usages*, leccionado por Kim Timby, sob a direcção de Michel Frizot; *Mythes, Images, Monstres*, leccionado pelo André Gunthert; *Antrophologie du visuel*, leccionado por Georges Didi-Huberman; e *Photo-Graphies: theories, images, pratiques*, leccionado por Monique Sicard.

A frequência do referido programa foi complementada com a consulta de fundos documentais na Bibliothèque Nationale de France, Bibliothèque Institut National Histoire de l'Art, Bibliothèque Kandinsky (Centre Pompidou) e Bibliothèque Roméo Martinez (Maison Européenne de la Photographie).

Nomesmo sentido foram consultados fundos documentais especializados, especificamente na Fine Arts, Houghton e Widener Library do Harvard College Library, Cambridge (Massachusetts) e na Richard and Ronay Menschel Library/ Photography Collection da George Eastman House, em Rochester (New York).

Em síntese, realizou-se uma leitura das história(s) da História da Fotografia, para fundamentar e recentrar a discussão naquela que é a sua obra basilar, revendo o enunciado metodológico nela proposto e ignorado desde a sua publicação, que se procurou interpretar, interdocumentar e repensar, contribuindo para uma maior operatividade da investigação fotográfica em Portugal.

Finalmente, mais do que estudar apenas o estatuto, uso e ligações disciplinares dos *atlas de imagens*, procurou utilizar-se formalmente o *atlas* como método — a recolha iconográfica que compõe este volume e as panorâmicas com documentação visual e montagem de citações que interceptam os diversos capítulos têm esse propósito — assumindo a documentação visual como forma privilegiada de conhecimento, para rever os bastidores da escrita e das escolhas que antecedem a *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997* e que nela, posteriormente, se pronunciam.

1.

FOTOGRAFIA-HISTÓRIA

A inscrição dialógica do tempo

A relação que a imagem fotográfica manteve com toda uma série de anteriores representações realizadas a partir da *camera obscura* demonstra uma vontade crescente de representação rigorosa e exacta do visível mas institui, com a sua invenção, uma diferença estruturante no modo como passa a referenciar e a reproduzir a realidade.

A reprodutibilidade técnica do objecto, génese do meio fotográfico, torna-o no instrumento de trabalho privilegiado da ciência moderna, indiciando a instalação de uma proliferação da imagem técnica no âmbito, transversal, do saber científico.

O meio fotográfico torna-se assim responsável pela constituição de um sistema de observação, seriação e normalização, que tende a gerar objectos manuseáveis, com e em função de uma lógica de visibilidade, promovendo uma cultura primordialmente visual que privilegia a instrumentalização técnica do olhar.

Entendido, inicialmente, como meio técnico auxiliar, a sua invalidação enquanto arte começa por ser defendida por Charles Baudelaire, que argumenta a ausência de uma manualidade e a «*reprodução exacta da natureza*» (Baudelaire, 2006: 155), para afirmar uma clara separação entre o meio fotográfico — como instrumento documental de uma memória, e a arte como pura criação imaginária. A valorização da sua condição de *analogon* objectivo do real e a legitimação da sua natureza documental orientam as práticas fotográficas ao longo do século XIX, afirmando-as, quase exclusivamente, como instrumento de registo tecnológico e separando-as, naturalmente, do domínio da arte.

A controvérsia que antecede a sua legitimação artística prolonga-se, de forma irregular, no decorrer do século XX e, como explica Dominique Baqué em *La photographie plasticienne* (1998), adquire no final da década de 1970 uma plena afirmação, quer da crítica quer dos mercados: «*Ontologicamente precária e como tal indispensável, a fotografia é por vezes a acompanhante, frequentemente o que resta, sempre a testemunha, até se tornar, por fim — e essa é uma das determinações essenciais dos anos 80 — a obra em si mesma*». (Baqué, 1998: 49)

É precisamente a ambiguidade na relação das práticas fotográficas para com o universo das ciências e da arte que marca os primeiros ensaios da sua História, alternando entre uma leitura estetizante com a evolução técnica do meio e definindo, como refere Pedro Miguel Frade em *Figuras de Espanto* (1992), «*modalidades contemplativas de um exercício pretensamente livre do gosto,*

que tendem a tornar-se no caminho mais seguro para 'não se ver' fotografia». (Frade, 1992: 11)

Neste capítulo contextualiza-se parte dessas primeiras propostas historiográficas, a sua relação com a instituição museológica e o desinteresse pela interdisciplinaridade das suas práticas, para rever essa ambiguidade e reafirmar a indissociação ontológica entre Fotografia e História, atempadamente defendida por Aby Warburg, Walter Benjamin ou Siegfried Kracauer e, nas últimas décadas, por Boris Kossoy ou Eduardo Cadava.

1.1. A fotografia como fábrica da história vs. uma História para a Fotografia

Em 1980, o investigador brasileiro Boris Kossoy publica — no seguimento do seu doutoramento sobre *Elementos para o estudo da Fotografia no Brasil no século XIX* e do opúsculo *A fotografia como fonte histórica* (Atila, 1980) — a obra *Fotografia & História* (1989), na qual analisa a aplicação da Fotografia como documento histórico e a permanente abertura e dispersão disciplinar que fundamenta a sua pluralidade interpretativa.

Como defende, a condição fragmentária da imagem fotográfica implica uma redefinição das proposições metodológicas adequadas à sua historiografia, que permitam reconhecer e identificar os seus elementos constitutivos — o assunto, o fotógrafo e a técnica — bem como o que denomina *coordenadas de situação* (espaço e tempo), em correspondência com a sua natureza interdisciplinar. Para Kossoy, a relação entre História e Fotografia situa-se numa dupla equação, entre a História da Fotografia que se define pelo «*estudo sistemático do meio fotográfico como meio de comunicação e expressão (...) que flui entre a ciência e a arte*» e a História através da Fotografia que se refere «*à utilização da iconografia fotográfica do passado nos mais diferentes géneros de História e mesmo em outras áreas da ciência*». (Kossoy, 2009: 53)

A invenção da Fotografia significa para a História o aparecimento de um novo tipo de documento, uma outra forma de inscrever a memória visual do passado e da consequente transformação cíclica no presente. A metodologia de análise iconográfica que Kossoy propõe em *Fotografia & História*, admite três estágios para olhar uma fotografia do passado e reflectir sobre o seu percurso: um primeiro, apriorístico, assente na intenção e finalidade da imagem; um segundo, determinístico, sobre o acto de materialização e registo; e um terceiro, casuístico, sobre as vicissitudes de formatos, suportes e leituras que marcam a sua recepção e arquivo.

Nesse sentido defende que, se para investigadores e historiadores das Ciências e das Artes, cada imagem fotográfica é, em si, um *inventário temático e iconográfico* e uma fonte documental ao serviço da História, no contexto específico da historiografia do meio fotográfico, esta condição implica uma dupla arqueologia, que relacione o somatório de informações implícitas e explícitas que reconstituam em simultâneo o «*processo que gerou o registo fotográfico*» e o «*con-*

teúdo da representação». (Kossoy, 2009: 76)

No ensaio *L'histoire par la photographie* (2001), revisão crítica do papel do historiador na leitura do passado fotográfico, Ilse About e Clément Chéroux referem que a imagem fotográfica confere uma tangibilidade ao acontecimento, que se sobrepõe a outras formas de testemunho do passado e que a transformam em documento primordial da História: «[a fotografia] regista a adição de elementos do passado — um gesto, uma aparência, um olhar, uma tensão — onde os outros modos de documentar prestam raramente atenção». (About & Chéroux, Novembro de 2001: 9)

Efectivamente, se «todas as fotografias são por natureza 'de história'» (Frizot, 1996: 57), como defende Michel Frizot, a questão que se coloca, no âmbito da sua historiografia é qual a natureza dessa História, isto é, que método se ajusta ao tratamento do seu extenso e ilimitado arquivo e quais os enunciados adequados para investigar a qualidade interdisciplinar da imagem fotográfica, a par da dispersão de tecnologias, práticas e imagens que a compõem: «A fotografia é um dos constituintes da matéria-história (...) ela é um quantum de História». (Frizot, 1996: 57)

A imagem fotográfica, tributária da escolha de um determinado olhar sobre a realidade, tem a faculdade de registar e fixar um determinado acontecimento histórico e, juntamente com o Cinema, impor uma evidência à narração histórica, configurando-lhe a contingência do que é fragmentário: «a fotografia, ao dar forma aos efeitos do acontecimento (...) fabrica a História, ou pelo menos uma certa forma de História...». (Frizot, 1996: 51)

Fábrica da História, em permanente choque com a indisciplina da sua Historiografia, a Fotografia é sobretudo responsável por introduzir, com a sua invenção, uma alteração profunda na inscrição dialógica do tempo e, afirmando-se como laboratório visual da Modernidade, reproduzir melhor do que qualquer outro meio, os seus conflitos e tensões.

É precisamente esta mudança que o historiador Aby Warburg assinalou com a ruptura metodológica ensaiada na edificação da sua Biblioteca/Iconoteca e no seu inacabado *Der Bilderatlas Mnemosyne*, criado entre 1924 e 1929, para uma convergência absoluta de todo um pensamento amálgama, como o próprio refere, assente na deriva proliferante e na constante migração das imagens. A sua concepção historiográfica centra-se no pressuposto da recorrência das formas e na aplicação de sucessivos desdobramentos suscitados pelo permanente confronto entre as imagens, os principais sintomas da História, como descreve frequentemente e que, no seu trabalho, são o veículo primordial do pensamento. Como esclarece António Guerreiro, no ensaio «Aby Warburg e os Arquivos da Memória», para Warburg era imperativo a «sobredeterminação temporal da história» não enquanto «continuidade do tempo cronológico» mas pelos «valores expressivos que ganham forma naquilo a que chamou *Pathosformel*, onde se dá uma mímica intensificada, uma gestualidade expressiva do corpo, com origem nas paixões e nas afecções sofridas pela humanidade». (Pombo; Guerreiro, 2006: 514)

A Biblioteca/Iconoteca de Warburg, designada por *Kultur-wissenschaftliche Bibliothek Warburg*¹, era um instituto de investigação no vasto campo das ciências da cultura, que reuniu até 1929 um conjunto aproximado de sessenta mil volumes e vinte mil reproduções fotográficas.

Como uma *compilação de problemas*, era um espaço pensado e estruturado como motor de justapostas investigações que privilegiava a combinação de objectos e conceitos de todas as origens, num sistema multidimensional de classificação e ordenação de livros e de imagens. Como descreve Matthias Bruhn em *Aby Warburg (1866-1929), the survival of an idea*, «Warburg movia e reclassificava os livros de acordo com *assumpções pessoais e ideias espontâneas, fazendo depender o significado de cada livro do contexto da sua localização, da sua vizinhança na estante*». (Bruhn, 2006: 500)

Contrariando as metodologias próprias da biblioteconomia e igualmente distante da proposta para uma *biblioteca universal* de Paul Otlet², a ordenação temática que guiava a biblioteca de Warburg decorria da aplicação do que assinalou como *princípio da boa vizinhança*, um sistema de contiguidades entre autores e/ou temas, que se deduzia da disposição adoptada para os livros ao longo das estantes da biblioteca.

Para Warburg importava essencialmente rever a classificação ou especialização dos vários domínios do conhecimento, para neles promover um sistema de ligações, capaz de extrair novos enunciados e reactivar, de forma dinâmica, o passado no presente. Como sintetiza António Guerreiro, a biblioteca Warburg era «*um arquivo, no sentido de lugar de acumulação de documentos bibliográficos, mas capaz de transformar o material que recebia, de o dotar de uma energia nova que irradiava em todas as direcções da ciência da cultura*». (Guerreiro, 2006: 533) Uma biblioteca, em incessante desassossego, que incentivava todos os que a frequentavam ao desenvolvimento de um «*itinerário mental*», como caracterizou Salvatore Settis, e que revelou ser a base da pesquisa de Warburg, concentrada na experiência da abolição das fronteiras disciplinares do conhecimento.

A par da permanente revisão dos itinerários entre os livros e as imagens da *Kultur-wissenschaftliche Bibliothek*, Warburg interessava-se igualmente pela adopção das modernas tecnologias de comunicação (telefone, reproduções fotográficas, imprensa ilustrada) como instrumento de trabalho e como possibilidade de transmissão dos valores clássicos da arte, numa plena integração entre a biblioteca e a iconoteca: «*Todas estas novas tecnologias permitiam novas formas de circulação, mas também prolongavam a velha ideia de migração que ligava as civilizações desde o início. A tecnologia, por exemplo, na sua forma impressa, era o modo de conectar directamente uma gravura de Dürer e os 28 telefones existentes no edifício da Biblioteca.*». (Bruhn, 2006: 503)

1. Em 1933, a *Kultur-wissenschaftliche Bibliothek Warburg*, na eminente ameaça de destruição pelo regime Nazi, é transferida para Londres, passando em 1944 a integrar a Universidade de Londres sob o nome de *Warburg Institute*.

2. Sobre a concepção de Biblioteca Universal de Paul Otlet, ver capítulo 5.2. desta tese.

Integrado na biblioteca/iconoteca, Warburg desenvolveu o *Der Bilderatlas Mnemosyne*, uma montagem combinatória de reproduções fotográficas de distintas origens, através da qual ensaiou visualmente processos e ideias abstractas, equacionando a sua migração histórica e geográfica, e evidenciando uma leitura anacrónica, não linear da História da Arte.

Composto, na sua versão final, por uma sequência de 79 painéis, no *Atlas Mnemosyne*, dispõem-se aproximadamente mil reproduções fotográficas — de obras de Arte e Arquitectura, misturadas com manuscritos, páginas de livros, publicidade, mapas, recortes de jornais, desenhos e fotografias privadas do próprio Warburg — sucessivamente reorganizadas, tal como os livros da sua biblioteca, não para sintetizar, classificar ou descrever, mas antes fomentar um sistema de múltiplas ligações e aventar o sentido e as funções da arte em diferentes sociedades, o seu papel para diferentes classes sociais e a memória cultural e colectiva que nelas se preserva.

Sustentando um método que não se inscreve a uma época determinada, mas opera na contiguidade da memória, no *Atlas Mnemosyne* as reproduções fotográficas configuram-se como meio uniformizador, a partir do qual se confere portabilidade aos objectos do conhecimento e se justapõe um sistema comparativo e combinatório. Para Warburg, a construção pedagógica que se ensaia no plano negro e aglutinador dos painéis, funciona como um sistema de projecção que sequencia e contrapõe imagens para reinventar trajetórias de sentido e perceber as variações de intensidade que se jogam entre a singularidade das obras e a singularidade das suas relações.

Warburg é, nesse sentido, fundador de uma antropologia das imagens e pioneiro na incorporação de um método assente na montagem, recepção e influência política das imagens, capaz de extrair o conhecimento da compartimentação e da ordem. Um método no qual, como analisa Giorgio Agamben, «*as imagens são realidades históricas, inseridas num processo de transmissão da cultura, e não entidades a-históricas*». (Agamben, 1984: 58)

O *Atlas Mnemosyne* revelou ser uma máquina operatória de exposição do saber através dos seus paradoxos e conflitos, abrindo a História à mobilidade e ao movimento temporal dos objectos e, como salientou Philippe Alain-Michaud no seu importante ensaio *Aby Warburg et l'image en mouvement* (1998), «*um instrumento de orientação pensado para seguir a migração das imagens na História, através das diferentes áreas de conhecimento, e atravessando os diferentes estratos da cultura moderna*». (Alain-Michaud, 1998: 277) Através da montagem da sua colecção de reproduções, Warburg procurou recriar uma experiência do passado dando-lhe uma configuração espacial que «*substitui a questão da transmissão do saber pela da exposição, organizando uma rede de tensões e de anacronismos entre as imagens e marcando claramente a função do outro e do distante no conhecimento do passado*». (Alain-Michaud, 1998: 32)

O *Atlas* constitui-se assim como um sistema exponencial para ensaiar e ver as ressonân-

cias e o movimento da História, que se centra no que denomina como *iconologia de intervalos*, uma leitura que secundariza a singularidade de cada uma das imagens, para primordializar a inter-relação complexa que estas estabelecem entre si. A dedução de uma *iconologia de intervalos* revela-se na montagem e suspensão que as imagens estabelecem com o próprio fundo negro e com as hipotéticas cartografias que nele se podem fazer quando estas entram em analogia, pelo fenómeno da imaginação. Em síntese, Warburg defende uma perspectiva historiográfica fundada na complexidade temporal das obras, na montagem e espacialização anacrónica das suas reproduções, em que o passado está constantemente a emergir no presente.

Seguindo a análise de Matthew Rampley ou de Georges Didi-Huberman, é nessa mesma linha metodológica que se insere a obra *Das Passagen-Werk* (1982) de Walter Benjamin, e sobretudo no entendimento da escrita da História, pelo seu cruzamento com a imagem técnica, capaz de ceder a esse movimento de fragmentação e a essa forma de cesura.

Benjamin pensa a arte da citação como método e como forma de montagem literária, aplicando-o na elaboração de *Das Passagen-werk*, obra inacabada, postumamente publicada e expressão máxima do seu pensamento: «*este trabalho deve desenvolver, no seu mais alto nível, a arte da citação sem aspas. A teoria desta arte coexiste, em estreita correlação com a da montagem.*». (Benjamin, 2002: 474, n1.10) Desviando-se de qualquer modelo positivista de leitura contínua do tempo histórico, Benjamin elabora uma titânica montagem de fragmentos literários, numa efectiva utilização e conceptualização da noção de inventário, que acentua a sua convicção de que «*escrever História significa citar a História*». (Benjamin, 2002: 494, n11.3)

A paradoxal ambivalência que a imagem técnica encerra, simultaneamente como documento e objecto da sua própria História, é equacionada por Walter Benjamin, não apenas para diagnosticar os destinos da arte mas, como analisa Didi-Huberman, «*para a designar como método de todos os atlas modernos*» (Didi-Huberman, 2011: 115), como modelo de conhecimento do mundo e instrumento essencial para «*escovar a história a contra-pêlo*». (Benjamin, 1969: 257)

Em 1940, antes da fuga que empreendeu de França para Espanha onde viria a morrer, Walter Benjamin escreveu *Teses sobre a Filosofia da História*, uma proposta de revisão historiográfica que designou por “*redenção crítica*”, na qual defende a rejeição da linearidade da narrativa histórica e da noção teleológica de arquivo. Para Benjamin, o historiador, na sua leitura do passado, trabalha num sistema de apropriação e telescopia — em busca de «*uma recordação que brilha num momento de perigo*» (Benjamin, 1969: 255) — movimentando-se contra a intropatia e a prevalência do *continuum* histórico. A identificação de um evento do passado, de um qualquer tempo, não pertence exclusivamente a esse tempo, mas reinventa-se e revela-se no tempo futuro, justificando a escrita da História, como sincrónica, inacabada e assente num princípio dialéctico: «*Cada*

evento histórico, apresentado dialecticamente, polariza-se e transforma-se num campo de forças, capaz de dissolver a clivagem entre a sua história anterior e a sua história ulterior [...] o evento histórico prossegue a sua polarização, sempre de um modo novo, em acordo com a sua história anterior e a sua história ulterior.» (Benjamin, 2002: 488, N7a.1)

A tarefa do historiador pressupõe por isso, como escreve, a «implosão do elemento épico» (Benjamin, 2002: 492, n9a.6), em oposição a uma leitura nostálgica do passado, sem ligações, contingências ou mutações no presente, em busca da renovação do conhecimento num processo de correlação capaz de extrair do passado a sua actualidade, no que designa como um impulso de «apocatástase histórica». (Benjamin, 2002: 476, n1a.3)

Seguindo a concepção de materialismo dialéctico proposta por Marx e Engels, que procurava superar a concepção idealista de Hegel através de uma revisão materialista da História, Benjamin pensa-a através dos seus processos internos de formação e transformação, num método determinado pelo movimento e mudança das contradições das coisas: «pensar as coisas e a perceptividade das suas imagens, essencialmente pela sua interconexão, a sua concatenação, o seu movimento, de origem e desaparecimento». (Marx; Engels, 1975-2005: 23)

É com a noção leibniziana de mónada — uma cristalização do pensamento quando este se «fixa de repente numa configuração saturada de tensões» — que Benjamin concretiza a sua concepção dialéctica da História, isto é, afirmando nessa unidade mínima a possibilidade de atomização do conhecimento, de absoluta imobilização do evento e, como prossegue, «de uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido». (Benjamin, 1969: 263) Nesse sentido, para o historiador importa «extrair uma época determinada do curso homogéneo da história; ele extrai da época uma vida determinada e, da obra composta durante essa vida, uma obra determinada» (Benjamin, 1969: 257), através das imagens dialécticas — nas quais «o antes e o agora se juntam num flash para formar uma constelação [...] numa suspensão dialéctica do tempo». (Benjamin, 2002: 479, N3.1).

Para Benjamin, a Fotografia contribui precisamente para marcar a interrupção da marcha da História, confirmando uma abertura ontológica essencial na sua formulação, pelo modo como espacializa o tempo e temporaliza o espaço. É, como refere Eduardo Cadava, a possibilidade de, em simultâneo, inaugurar a História e de reconhecer que «o que tem lugar nessa História é a emergência da imagem.» (Cadava, 1997: 63) A marca histórica das imagens (fotográficas) é, no entender de Benjamin, determinada pela significação e recontextualização futura da sua condição e, sobretudo, pela activação da sua condição de visibilidade e legibilidade: «O índice histórico das imagens não indica apenas que elas pertencem a uma época específica, mas indica, sobretudo, que elas entram em legibilidade num determinado tempo. [...] O presente define-se por essas imagens que lhe são sincrónicas: o agora corresponde ao agora do seu reconhecimento». (Benjamin, 2002: 479, n3.1)

As imagens não têm portanto um lugar fixo. São migrantes por excelência e representam a sua relação com o mundo através da inscrição da sua temporalidade. Perante a perenidade da imagem, como nos diz Georges Didi-Huberman, «temos que reconhecer humildemente que ela nos vai provavelmente sobreviver, que somos perante ela o elemento frágil, o elemento de passagem e que ela é, perante nós, o elemento de futuro, o elemento de duração». (Didi-Huberman, 2000: 10)

Esta forma de conhecimento, nómada e desterritorializado que as imagens instituem, evidencia a sua vocação para a montagem, e para um modelo de historiografia que implica, como defende Benjamin, a criação de constelações entre imagens, objectos, épocas e contextos dissemelhantes e originalmente apartados. Um sistema de constelações, que configura uma forma de orientação do homem para com as coisas e uma organização da sua memória em imagens, que se transforma num instrumento e num método para pensar o tempo histórico. É fundamentalmente, um sistema de leitura dos movimentos do tempo em configurações visuais e um atlas, no amplo sentido do conceito de *Lesbarkeit*, como Benjamin propõe, para sustentar a possibilidade de uma configuração visual do conhecimento.

Neste caso, a referência de Benjamin a *L'éternité par les astres* (1872) de Louis Auguste Blanqui, em *Das Passagen-Werk*, fixa esse diálogo em constelação e analogia que se reclama no fazer da História, baseada na reprodutibilidade entre originais e cópias, na iteração entre as matrizes e as suas incomensuráveis impressões: «O universo é composto por sistemas estelares. Para os criar, a natureza tem apenas ao seu dispor alguns corpos simples. (...) e sabe fazer com eles um número incalculável de combinações fecundas, cujo resultado é necessariamente um número finito, como o dos próprios corpos. Cada estrela, qualquer que ela seja, existe em número infinito no tempo e no espaço, não apenas num dos seus aspectos mas tal como é encontrada em cada segundo da sua duração, do nascimento à morte. Todos os elementos espalhados na sua superfície, pequenos ou grandes, animados ou inanimados, partilham este privilégio de perenidade.» (Benjamin, 2002: 136)

Eduardo Cadava, na releitura que faz da obra de Walter Benjamin em *Words of Light, Theses on the Photography of History* (1997), reafirma a indissociabilidade entre Fotografia e História — «não pode existir um pensamento sobre História que não seja, em simultâneo, um pensamento sobre Fotografia» (Cadava, 1997: xviii) — defendendo a sua ligação irredutível com a memória, quer pela dimensão técnica da memorização do conhecimento, quer pelos equivalentes técnicos da sua inscrição material e, numa mais ampla análise, sobre as «consequências históricas e políticas da tecnologia, a relação entre reprodução e mimesis, recordação e esquecimento, alegoria e melancolia, cinema e fotografia». (Cadava, 1997: xix)

Reconhecendo que a memória artificial e as modernas formas de se constituírem visualmente os *arquivos do planeta*, reconfiguram a experiência e percepção do mundo, reconhecendo

que é a sua mediação, instrumentalização e transmissão que determina o fluxo da História, Cadava descreve uma *cosmologia fotográfica* que transforma o mundo num objecto fotografável e, como resume, que trabalha como uma «*gigantesca máquina fotográfica*». (Cadava, 1997: 33)

Para Cadava, a historiografia e a fotografia são ambos instrumentos de investigação histórica e, nesse sentido, o evento histórico é inequivocamente marcado pela formulação de uma imagem que, pela fugacidade que a caracteriza, pode «*prender ou imobilizar o curso da História, isolar e retirar o detalhe do continuum da História*». (Cadava, 1997:59) Como refere, para Benjamin não pode existir História sem o *efeito de medusa* que a Fotografia conceptualiza, congelando e convertendo o tempo em imagem: «*só quando o olhar da medusa (...) paralisa momentaneamente o evento histórico, pode a História fazer-se e surgir sobre o seu decaimento*». (Cadava, 1997: 60)

Esta perspectiva, igualmente elaborada por Siegfried Kracauer no ensaio «Photography» (1927) — no qual defende que «*o continuum espacial dado pela perspectiva da câmara predomina sobre a aparência espacial da percepção do referente*» e que, por isso, «*a semelhança entre a imagem e o referente dilui os limites da definição de objecto histórico*» (Kracauer, 1995: 58) — é premonitória para a concepção de uma Fotografia-História, uma condensação entre passado e presente, que confirma a justaposição inequívoca entre a História da Fotografia e a História inaugurada pela Fotografia.

Uma concepção que implica contrariar a aparência do muito debatido estatuto de verdade da Fotografia e, como defendeu Benjamin, valorizar cada vez mais a variabilidade e falibilidade da legenda — ou de uma *legenda dialéctica*, como defende Didi-Huberman — onde se investe a sua condição política e a possibilidade de montagem de um «*discurso polifónico diante da História*». (Didi-Huberman, 2009: 173)

É nessa prevalência e contiguidade que a Fotografia se equipara à escrita e é, nesse sentido, que se potencia a sua capacidade em conferir uma *legibilidade* e *visibilidade* das coisas e do mundo. Porque no final, como escreve Benjamin, «*a História decompõe-se em imagens, não em histórias*». (Benjamin, 2002: 494, n11.4) Pode não se ter um lugar na História, mas tem-se sempre lugar na Fotografia. Outros se seguirão para ver melhor.

1.2. História(s) da Fotografia: uma breve cronologia

A utilização da fotografia como fonte histórica foi frequentemente entendida com reserva, verificando-se, como esclarece Boris Kossov, um aprisionamento multiseular à tradição escrita como forma de transmissão do conhecimento.

Especificamente no contexto da historiografia fotográfica, o interesse de coleccionadores, historiadores, cientistas, críticos e dos próprios fotógrafos em documentar o desenvolvi-

mento tecnológico do meio e organizar um arquivo descritivo, público e/ou privado, das suas condições de visibilidade distancia-se, ironicamente, do uso da fotografia como fonte da sua própria História e, conseqüentemente, por questionar a função, sentido, ou as conseqüências políticas da sua circulação e recepção, fundado um entendimento que, como refere Pedro Miguel Frade, conduziu a «*uma redução estetizante da fotografia cujo maior perigo é precisamente o de um empobrecimento autista da sua história*». (Frade, 1992: 11)

São os próprios inventores da Fotografia — como John Herschel, William Henry Fox Talbot ou Louis Jacques Mandé Daguerre³ — que em 1839 arrogam a tarefa de inscrição do seu trabalho no contexto científico e tecnológico do seu tempo, estabelecendo uma tradição que influencia inevitavelmente os primeiros ensaios historiográficos: a Fotografia passa a confirmar a sua existência quase exclusivamente pela História da sua técnica.

La photographie, exposition et histoire des principales découvertes scientifiques modernes (1851) do químico francês Louis Figuier, *Geschichte der Photographie* (1890) do químico austríaco Josef Maria Eder, ou *Histoire de la découverte de la photographie* (1925) do historiador francês Georges Potonnié, são alguns dos principais exemplos dessas primeiras Histórias, que se centram nas inovações científicas e tecnológicas da segunda metade do século XIX, e do inequívoco protagonismo e autoridade que a técnica e a ciência adquirem na cultura deste período.

No final da década de 1920 e no decorrer da década de 1930, assiste-se, por um lado, ao desenvolvimento do fotojornalismo moderno e correspondente massificação da Fotografia na imprensa e, por outro lado, a uma radical mudança, imposta pelas vanguardas históricas, na natureza e recepção da Fotografia, com relevantes alterações na sua circulação e exposição pública, tanto no contexto da instituição museológica como noutros contextos expositivos que exploram a sua condição medial, política e propagandística, nomeadamente as exposições como *Pressa* (1928), *Film und Foto* (1929) ou *Die Kamera* (1933).

Na análise sobre os *espaços fotográficos públicos* que marcam este período, Jorge Ribalta refere precisamente que «*este novo tipo de espaços expositivos encenam uma identificação das imagens com o público no modo como o próprio dispositivo se fundamenta em técnicas e métodos*» (Ribalta, 2008: 15), numa efectiva interacção, que supera os tradicionais modelos, em torno de uma visão expandida do próprio espaço. Autores como El Lissitzky, László Moholy-Nagy ou Herbert Bayer são alguns dos principais protagonistas na afirmação das práticas expositivas fotográficas como

3. Respectivamente, *Nota sobre a Arte da Fotografia, ou da aplicação dos Raios químicos da luz para obter uma representação pictórica* (John Herschel, 1839); *Sobre a Arte do Desenho Fotogénico, ou o processo segundo o qual os Objectos da Natureza se desenham por si mesmos sem o auxílio do Lápis da Artista* (William Henry Fox Talbot, 1839) e *Daguerreótipo* (Louis Jacques Mandé Daguerre, 1839).

meio de experimentação e declaração de um novo paradigma da visão, assinalando uma concepção dinâmica do espaço expositivo a partir da Fotografia e contribuindo para a sua legitimação institucional.

Neste período, é igualmente relevante o aparecimento das primeiras galerias dedicadas à Fotografia e a criação dos primeiros Departamentos fotográficos em Museus públicos e privados, para a historiografia fotográfica começar a acomodar modelos essencialmente adaptados das metodologias da História da Arte, que privilegiam a incorporação de uma estética fotográfica, essencialmente atenta à sua matriz técnica e à sua condição autoral.

Tal como esclarece Derrick Price e Liz Wells em «Thinking about Photography: Debates, historically and now» (1996), no decorrer das décadas de 1940 e 1950, o interesse pela colecção e exposição fotográfica encaixa, inicialmente, numa adaptação dos cânones artísticos — autoria, obra, estilo — e, nesse sentido, instituindo uma História da Fotografia realizada a partir do espaço do Museu: «A história da fotografia é caracterizada, em grande medida, pelo modo como a fotografia foi coleccionada, arquivada, utilizada e exposta. Com a passar do tempo, o propósito inicial e original para a realização de uma fotografia pode desaparecer, possibilitando o seu reenquadramento no interior de outros contextos». (Price; Wells, 1996: 60)

A consolidação de colecções públicas e privadas ou a inventariação técnica e autoral da imagem fotográfica, são as prioridades das Histórias da Fotografia de Beaumont Newhall (*History of Photography from 1839 to the present day*, 1949), ou de Helmut Gernsheim (*The History of photography*, 1955), onde se verifica uma concepção estetizante da imagem fotográfica desinteressada na pluralidade das suas práticas, que resulta, essencialmente na canonização do fotógrafo como artista. Com a influência e o agenciamento da crítica moderna, estabelecem-se as premissas para uma História predominantemente Estética que, como explica o historiador Douglas Nickel, «segue o desenvolvimento da profissão, conduzindo os fotógrafos para a esfera da Arte. O trabalho seminal de uma História Estética da Fotografia decorre dos Museus, não dos Laboratórios». (Nickel, Setembro de 2001: 559)

Neste período, os critérios historiográficos adoptados correspondem, como refere Bernardo Riego em «De la “Escuela Newhall” a las “Historias” de la Fotografia» (2003), a um princípio de revalorização das «colecções públicas e privadas, colocando em circulação novos autores e dotando-os de valor artístico» (Riego, 2003: 49), promovendo uma estratégia atenta à emergência de um mercado fotográfico, mas distante dos contextos políticos e sociais da produção e recepção da Fotografia.

Um dos exemplos que importa salientar é o de Beaumont Newhall, director de um dos primeiros Departamentos de Fotografia, no Museum of Modern Art [MoMA], e defensor da sua integração no seio do projecto modernista. Em 1937, a convite de Alfred H. Barr Jr. e sob o pretext-

to da comemoração do primeiro centenário da invenção da Fotografia, Newhall realiza a exposição e catálogo *Photography 1839-1937*, posteriormente reescrito e editado com o título *History of Photography from 1839 to the present day*, obra de referência, sucessivamente actualizada e ampliada até à sua última edição em 1982.

Assumindo um papel inquestionável na legitimação e desenvolvimento da exposição e publicação fotográficas, Newhall cruza a historiografia fotográfica com a instituição museológica, e entre 1938 e 1947, comissaria uma multiplicidade de exposições que acentuam a estetização da imagem fotográfica, em torno de temas estruturantes, como a antologia técnica do próprio meio, a consagração dos *mestres* da fotografia e a promoção de jovens fotógrafos, como Walker Evans (1938), Ansel Adams (1944) ou Edward Weston (1946). Como salienta Christopher Phillips, no seu ensaio *The Judgement Seat of Photography* (1982), «em conjunto estas exposições demonstravam a influência do MoMA na modernização do que passou a ser conhecido entre os profissionais dos museus como “a teoria estética da gestão museológica”». (Phillips, 1982: 17)

Em 1947, é Edward Steichen que assume o comissariado das exposições do departamento, substituindo Beaumont Newhall que passa a dirigir a George Eastman House, em Rochester (NY). Membro fundador do Photo-Secession, em conjunto com Alfred Stieglitz, e responsável pelo Departamento Fotográfico da U.S. Navy durante a Segunda Guerra Mundial, Steichen direcciona o comissariado das exposições do Departamento para a criação de narrativas fotográficas de carácter documental e humanista, que culminam na emblemática exposição *The Family of Man*, inaugurada em 1955. Christopher Phillips identifica o modo como Steichen dirigiu o Departamento, referindo que «em vez de contestar o estatuto periférico da fotografia artística, ele capitalizou o papel comprovadamente central da fotografia como um meio de comunicação de massas que interpreta dramaticamente o mundo para um público nacional (ou internacional)». (Phillips, 1982: 27)

O projecto de Steichen é seguido, em 1962, por John Szarkowski, que retoma a canonização dos mestres da Fotografia, em articulação com a afirmação estética da *Straight Photography* e da Fotografia Humanista, mas promovendo uma reflexão sobre a especificidade da natureza formal e funcional da imagem fotográfica, em exposições como *The Photographer's Eye* (1966), *Looking at Photographs* (1973) ou *Mirrors and Windows* (1978).

É precisamente este o percurso de colecção e exposição fotográficas que é seguido noutras instituições museológicas, como são exemplo o Metropolitan Museum of Art (Nova Iorque), o Victoria & Albert Museum (Londres) ou o Musée D'Orsay (Paris), enfatizando uma leitura estética na promoção das ligações entre Arte e Fotografia e, conseqüentemente, dissimulando as qualidades interdisciplinares do meio que se experimentam no decorrer dos séculos XIX e XX.

O estatuto da Fotografia na história das colecções museológicas e a sua ligação com a escrita da sua historiografia são comprovadamente indissociáveis, mas criam tensões difíceis pela sua capacidade em se afirmarem simultaneamente como documento e objecto, como reprodução e como obra. Como esclarece Elizabeth Edwards, no seu recente estudo *Uncertain Images: Museums and the Work of Photographs* (2014), se a Fotografia faz parte do *ecossistema* documental do Museu e se revela determinante para moldar o conhecimento que se tem das obras que nele se inscrevem, muitas dessas mesmas reproduções fotográficas requerem uma efectiva catalogação e um reconhecimento alargado do seu significado.

O carácter ubíquo, maleável e múltiplo que singulariza a temporalidade da imagem fotográfica — o diferimento que adiciona o momento passado e presente —, e que a distingue como objecto discursivo e não apenas como meio, origina um vínculo a uma leitura não cronológica da narrativa histórica, e nesse sentido a um reequacionar das propostas e preocupações metodológicas da História da Arte, no recurso exclusivo de uma identificação do referente, do autor ou do dispositivo técnico. Como defende Douglas Nickel, na elaboração da História da Fotografia, mais do que a incorporação dos instrumentos de classificação da História da Arte, importa adicionar uma interpelação crítica, concordante com a sua condição de objecto cultural: «*Se a história cultural pode habilmente lidar com os aspectos das circunstâncias sociais, políticas e económicas que rodeiam a produção e consumo da fotografia artística, a história de arte tradicional provou-se insuficiente na tarefa de gerir fotografias não artísticas.*». (Nickel, Setembro de 2001: 560)

Cruzando uma vontade de historiografia cultural contra o modelo positivista das primeiras histórias, a partir da década de 1970, consolidou-se o debate sobre a incorporação da Fotografia no Museu e a reivindicação de uma autonomia e reflexão em torno da especificidade do meio, que se convertem em questões fundamentais da crítica e historiografia fotográfica. Tendência que representa, no entender de Douglas Nickel, uma afirmação da pluralidade do meio fotográfico, delimitada pela alternância dos modelos de recepção e arquivo institucional, que o acolhem: «*a sua natureza como prática depende das instituições e agentes que a definem e configuram [...] É uma intermitência entre distintos espaços institucionais.*». (Nickel, Setembro 2001: 572)

Com o crescente aparecimento de colecionadores privados, departamentos vocacionados para o arquivo fotográfico, consolidação de colecções públicas nacionais e uma efectiva reacção crítica aos seus limites disciplinares e técnicos, elemento central da crítica pós-moderna — com visões tão diversas como as de Rosalind Krauss, Allan Sekula, Abigail Solomon-Godeau, Douglas Crimp, Victor Burgin, John Tagg ou Susan Sontag —, a Fotografia passa a ser pensada a partir das políticas subjacentes aos seus modelos de representação e exposição, dentro e fora do contexto museológico.

Protagoniza-se, neste período, uma antropologia cultural da Fotografia, que a iguala a outras áreas de conhecimento e reclama a diluição das barreiras disciplinares da sua História, múltipla e dispersa, tal como Warburg a tinha ensaiado no início do século. Como esclarece John Tagg em *The Burden of Representation* (1988), o estatuto da Fotografia passa a definir-se pelas relações de poder que a investem: «A sua função como modelo de produção cultural está vinculada às condições definidas pela sua existência, e os seus produtos são significativos e legíveis a partir dos usos específicos que lhes dão. A sua História não tem unidade. Oscila por um território de espaços institucionais.» (Tagg, 1988: 44)

Para a maioria destes autores, as ramificações da sua enviesada História fazem-se pelo rastro da sua materialidade, questionando os limites da autonomia do meio e ampliando a função política e social da sua circulação e recepção. Como conclui Tagg, «as histórias não são pano de fundo para realçar a actuação das imagens, inscrevem-se sim nos seus insignificantes signos de papel, no que incluem e excluem, em como se abrem e resistem a um reportório de usos (...). As fotografias nunca são prova da História, elas mesmas são a História.» (Tagg, 1988: 45)

Outra das consequências desta orientação crítica situa-se na efectiva emergência das práticas de apropriação, protagonizada por artistas como Sherrie Levine, Barbara Kruger, Louise Lawler ou Richard Prince, para quem o meio fotográfico se transforma num instrumento ideal, para reflectir sobre a (re)reprodução, teorização e conceptualização da sua génese técnica, numa correspondente crítica ao projecto modernista. Para estes autores, trata-se de questionar o meio dentro do próprio meio e assumir a cópia como reactivação e reinvenção do original, ensaiando a indistinção entre criação e imitação, invenção e repetição. Em *Reinventing the medium* (1999), Rosalind Krauss analisa os efeitos do êxito comercial e da profícua infiltração da Fotografia na academia e no museu, explicando que a *apoteose da fotografia como meio* advém da sua capacidade de emergir como *objecto teórico* no interior destas instituições.

Numa releitura dos textos seminais de Walter Benjamin sobre a singularidade do meio fotográfico, Krauss defende que a emergência da fotografia como *objecto teórico* vai assumir «o poder revelador de pôr em prática as razões para uma total transformação da arte, incluindo-se a si própria nessa transformação» (Krauss, 1999: 292), o que contribui para a sua perda de especificidade. Nesse sentido, a fotografia não altera apenas a natureza da própria obra de arte como, em simultâneo, documenta e regista essas mesmas alterações, reservando-se ao estranho papel de provar e atestar a sua participação no processo. No entendimento de Krauss, a convergência entre a instituição artística e o meio fotográfico no início da década de 1970, e que corresponde à afirma-

ção do movimento *Apropriadionista*⁴, acompanha o interesse crescente de um mercado específico para a imagem fotográfica e, como acrescenta, «a instituição artística — museus, colecionadores, historiadores, críticos — viraram a sua atenção para a especificidade do meio fotográfico no mesmo momento em que a fotografia invade as práticas artísticas como objecto teórico, o que é o mesmo que dizer como instrumento de desconstrução». (Krauss, 1999: 293) Efectivamente, se a Fotografia problematiza sucessivamente as práticas artísticas assumindo-se como temática no interior do próprio Museu, não o faz para afirmar o desfasamento com os meios de representação que a antecedem, mas para se demarcar da sua própria crise, enquanto meio e enquanto *objecto teórico*.

Como resposta a esta mudança de paradigma, desenvolve-se uma corrente historiográfica, de dimensão crítica, interessada em questionar as alterações que a invenção da Fotografia e do Cinema impuseram aos modos de contemplação e percepção da realidade e consequente reformulação do estatuto e condição da obra de arte, que Walter Benjamin anuncia em 1936, evidenciando as suas ligações interdisciplinares com as ciências e ampliando o território de fundamentação de uma cultura fotográfica.

Distinguem-se, neste contexto, obras como *Storia Sociale della Fotografia* (1976) de Ando Giarlardi, *Snapshot Photograph: The Rise of Popular Photography, 1888-1939* (1977) de Brian Coe, *American Photography: A Critical History 1945 to the Present* (1984) de Jonathan Green ou, já nas décadas de 1990 e 2000, *Nouvelle Histoire de la Photographie* (1994) de Michel Frizot, *Revisions: an alternative history of photography* (1999) de Ian Jeffrey ou *Photography: A Cultural History* (2002) de Mary Warner Marien.

Estas propostas historiográficas começam, simultaneamente, a problematizar a inclusão e a respectiva categorização de uma quantidade incontável de imagens fotográficas que recuperam a intersecção com as ciências, ao longo do século XIX, e a pluralidade disciplinar que determinou o seu próprio desenvolvimento técnico.

De certo modo, o arquivo fotográfico institucional e o debate em torno da sua História começa a interessar-se, paradoxalmente, pelo que Charles Baudelaire anunciou como o risco de contaminação da arte: «se ela enriquece rapidamente o álbum do viajante e lhe devolve aos olhos a precisão que lhe faltaria à memória, se ornamenta a biblioteca do naturalista, se amplia os animais mi-

4. O movimento *Apropriadionista* trabalha na substituição e actualização contextual do referente e na respectiva sobreposição de sentidos, reversão da mensagem e transferência de autorias. Mais do que sustentarem uma lógica de adição, as estratégias de apropriação, adoptadas por uma geração de artistas, no decorrer das décadas de 1970 e 1980, procuraram eliminar o que consideram como uma condição de excesso imagético, circunscrevendo grande parte dos referentes reutilizados ao universo da arte e dos meios de comunicação. A reutilização de imagens preexistentes e a sua transferência para o meio artístico, iniciada pelas vanguardas históricas e prosseguida pelas neovanguardas, readquire com o movimento *Apropriadionista* uma premissa crítica e institucional, que volta a eleger a Fotografia como um dos meios preferenciais.

croscópicos, se reforça até com alguns ensinamentos as hipóteses da astronomia; se, enfim, é a secretária e anotadora de quem quer que na sua profissão tenha necessidade de uma absoluta exactidão material — até aí, não há nada melhor.». (Baudelaire, 2006: 157)

Esta problemática ganha maior ênfase com o crescente fascínio pela circulação de imagens privadas, nomeadamente o registo fotográfico sem aparente dimensão pública e/ou pública, onde se incluem os mais indiscriminados álbuns de família, o espólio completo de um qualquer fotojornalista ou os arquivos fotográficos de uma casa comercial.

Nas últimas duas décadas, a afirmação da fotografia popular no seio da História da Fotografia marca uma ruptura com anteriores modelos historiográficos e, no seguimento de ensaios pioneiros como *La Photographie en France au XIX^e siècle: essai de sociologie et d'esthétique* (1936) de Gisèle Freund ou *Un art moyen, Essai sur les usages sociaux de la photographie* (1966) de Pierre Bourdieu, as fotografias que a família fez de si e que nos revelam o modo como escolheram mostrar-se, tem suscitado o interesse de um amplo núcleo de investigadores, que propõem uma arqueologia do fotográfico a partir de uma perspectiva comunicacional e cultural e a necessária inclusão das suas dinâmicas de recepção.

Geoffrey Batchen, André Gunthert, Anne McCauley, Patricia Holland ou Christopher Pinney são alguns dos investigadores responsáveis por distintos estudos,⁵ orientados para uma leitura crítica da historiografia em direcção às múltiplas manifestações materiais da Fotografia.

Neste sentido, importa salientar o trabalho de Geoffrey Batchen que, ao incorporar a análise da fotografia popular na sua investigação, vai defender uma *viragem etnográfica*, para resolver o problema que colocam as Histórias tradicionais de Fotografia, não apenas como «*uma questão de conteúdo (do que está incluído ou não nessa história)*» mas sim do «*discurso histórico enquanto tal, e a estrutura conceptual sobre a qual se funda essa História*». (Batchen, 2008: 127)

Apesar de distante das prioridades e critérios definidos para as principais colecções fotográficas museológicas, o interesse sobre esta problemática concretiza-se num considerável número de exposições e publicações dedicadas ao instantâneo fotográfico, que utilizam os mais variados recursos (leilões, mercados populares, galerias de arte, etc.) para fomentar a sua expansão. São exemplo dessa propensão as obras *Snapshots. The Photography of Everyday Life, 1888 to the Present* (1998) de Douglas Nickel, no Museum of Modern Art de San Francisco; *Forget Me Not. Photography and Remembrance* (2004), de Geoffrey Batchen no Musée Van Gogh; *The Art of the*

5. Geoffrey Batchen, *Each Wild Idea* (The MIT press, 2001), André Gunthert, *La Conquête de l'instantané* (Tese de doutoramento, 2010), Anne McCauley, *En-dehors de l'art — la découverte de la photographie populaire, 1890-1936* (Études Photographiques, 2005), Stacey McCarroll Cutshaw, *In the Vernacular, Photography and the everyday* (Boston University Art Gallery, 2008) e Christopher Pinney, *Photography's Other Stories* (Duke University Press, 2003).

American Snapshot 1888-1978 (2007) de Sarah Greenough, na National Gallery of Art em Washington, ou por último, *Photo-trouvé*, colecção privada de Michel Frizot e Cédric de Veigy, editado pela Phaidon em 2006.

As fotografias apresentadas nestas exposições e nas respectivas publicações que as inscrevem são artefactos da História e, como defende Batchen, constituem em si «*objectos históricos, vestígios de um período industrial passado no desenrolar da modernidade. Falam de uma época pouco distante, onde ainda se carregavam filmes nas máquinas fotográficas e no qual a Kodak dominava o mercado fotográfico*». (Batchen, Setembro de 2008: 130) Trata-se sobretudo, no seu entender, de um sintoma da sistemática transformação metodológica da historiografia fotográfica, que passa a querer lidar com o microcosmos das manifestações e expressões que orientam as dinâmicas da sua recepção e que implicam uma história do olhar e das relações que nele se constroem, numa rede disciplinar que se desenvolve no fora de campo do referente fotográfico.

O questionamento da difusão e recepção da imagem fotográfica vernacular, que Roland Barthes aborda em *La Chambre Claire* (1980), situa-se para lá da sua dimensão visível imediata, privilegiando a experiência e a perturbação do espectador e, sobretudo, o desejo de imergir numa conjugação ilógica entre a temporalidade e a sobreposição de lugares que nela se adicionam.

Roland Barthes inicia a segunda parte do seu ensaio com a *fotografia do jardim de Inverno*⁶ — a fotografia da sua mãe — através da qual examina o modo como se altera e particulariza a oportunidade de um encontro exclusivo com o referente fotográfico, mas concretiza, efectivamente a possibilidade dessa mesma história de relações se fazer a partir de uma única fotografia, não revelada, isto é, uma História de Fotografia pela História das suas fotografias.

A presença numa imagem fotográfica de uma figura reconhecível (familiar) ou, pelo contrário, desconhecida (anónima) ao espectador, define uma ligação distinta com o *punctum*, como denomina, e consequentemente com a natureza relacional da Fotografia. Se, como descreveu Barthes, a fotografia se tornou na «*revolução antropológica da História da Humanidade*», o que se questiona, inclusive pela experiência de leitura das fotografias escolhidas e discutidas em *La Chambre Claire*, é o modo como a sua historiografia responde a essa demanda e se deixa atravessar pelos efeitos da sua disseminação e a ubiquidade da sua recepção.

6. Respectivamente: «*A foto do Jardim de Inverno era a minha Ariana, não por qualquer coisa de secreto (monstro ou tesouro) que ela me faria descobrir, mas porque me diria de que é feito esse fio invisível que me ligava à Fotografia.*» (Barthes, 1981: 104). A não reprodução da fotografia no interior da publicação foi por ele justificada: «*Não posso mostrar a Foto do Jardim de Inverno. Ela só existe para mim. Para vós, não seria mais do que uma foto indiferente, uma das mil manifestações do 'qualquer'. (...) Quando muito, interessaria ao vosso studium: época, vestuário, fotogenia; mas nela não há para vós qualquer ferida.*» (Barthes, 1981: 105)

Em *La Chambre Claire*, a natureza relacional da imagem fotográfica ultrapassa o seu contexto histórico e cultural e situa-se na possibilidade de uma ligação que funciona por rememoração e reconhecimento na qual, como resume Geoffrey Batchen, é ensaiada uma História em que se «constrói um espaço textual, no qual toda a história do instantâneo pode ter lugar, sem que seja necessário transferir qualquer imagem pertencente à sua história para o espaço público.» (Batchen, 2008: 126)

Em síntese, as fotografias privadas, essa grande família de imagens que se partilham e circulam de forma indisciplinada e que sacralizam os instantes de vida que nelas se arquivam, permitem rever a dimensão do tempo fotográfico e a multiplicidade e inconstância da sua duração. São, como situa Geoffrey Batchen em *Forget me not* (2004), a celebração desse envolvimento com o passado (fotográfico) privado e reclamam uma condição essencial da História, que se situa na singularidade dessa forma de rememoração e no modo como devolvem permanentemente a questão: «Como é que relembramos? Em que circunstâncias é que relembramos?» (Batchen, 2004), ou melhor, como é que reconhecemos e em que circunstâncias é que se formula esse reconhecimento.

Efectivamente, se a fotografia inscreve e vigia o tempo e revoluciona e multiplica a memória, o papel do Historiador é o de reconstituir, articular e interpretar a maleabilidade desse tempo e dessa memória.

1.3. A ausência de neutralidade de um amplo território de imagens

Dar a ver a obra sobre a forma da sua reprodução confere uma espécie de invisibilidade ao original e amplia o seu valor de culto, diminuindo a importância da sua presença. É por isso que Walter Benjamin divide de forma fundamental o valor de culto e o valor expositivo da obra de arte, numa evidente mudança de estatuto face à sua manifestação e presentificação ao espectador. Em síntese, como refere Cadava, «não se trata de reconhecer se a Fotografia é uma Arte, mas de que modo toda a Arte é fotográfica». (Cadava, 1997: 44)

No conhecido ensaio de 1951, sobre a formulação do *Museu Imaginário*, André Malraux defende o conhecimento da obra pela reprodução fotográfica como um elemento de transformação da condição de acesso ao objecto artístico. Como o próprio afirma, «a História da Arte nos últimos cem anos — quando escapa aos especialistas — é a História do que é fotografável» (Malraux, 1951: 26), salientando que o meio fotográfico institui a possibilidade de substituir «a obra-prima pela obra significativa e o prazer de admirar pelo de conhecer» (Malraux, 1951: 15), proporcionando, pela sua capacidade de ordenação e catalogação, uma padronização das distinções espaço-temporais do objecto artístico.

No seu *museu imaginário*, que estranhamente não faz qualquer referência ao *Der Bilderatlas*

Mnemosyne de Aby Warburg, Malraux não antevê a possibilidade do próprio meio fotográfico se disponibilizar como objecto a reproduzir, não reconhece a imagem fotográfica como parte da estrutura orgânica do Museu e, sobretudo, não reconhece a diferença entre o documento e a imagem do documento.

Em «The Museum's Old, the Library's New Subject» (1981), Douglas Crimp apresenta uma análise que contraria a proposta de André Malraux, afirmando que o Museu requalifica a condição do meio fotográfico, destituindo-o da sua função documental. Crimp considera que André Malraux se fascina, ao longo do seu ensaio, pelas possibilidades ilimitadas que a definição de *museu imaginário* propõe — na recombinação permanente e infindável das reproduções fotográficas que o podem constituir, e defende antes que a entrada da Fotografia no Museu, para lá da reprodutibilidade técnica da obra de arte, interfere e modela a função do próprio Museu. No seu entender, o meio fotográfico assume um papel mediador da arte na sua relação com a técnica moderna, tal como Walter Benjamin o havia anteriormente anunciado. Como instrumento de reprodução, o meio fotográfico adiciona um imaginário ao Museu mas reflecte, simultaneamente, uma «*incompatibilidade epistemológica*» que lhe introduz uma incontornável disfunção: «*quando a própria fotografia entra, como um objecto entre outros, a heterogeneidade é restabelecida no coração do Museu, as suas pretensões para o saber são condenadas. Pois nem a fotografia pode personificar o estilo de uma fotografia.*» (Crimp, 1981: 56)

Fazendo referência ao *New York Public Library's Photographic Collections Documentation Project* que Julia van Haaften concebeu como bibliotecária na New York Public Library, Crimp assinala a mudança que marca a Fotografia neste período, destacando substancialmente os efeitos da sua redescoberta disciplinar para uma legitimação autoral, histórica e comercial.

No final da década de 1970, Julia van Haaften recolheu e inventariou os «*livros ilustrados por fotografias*» dos diferentes departamentos da Biblioteca — arqueologia, geografia, medicina, etc., — para os reclassificar pela autoria do fotógrafo, reinventando o arquivo da influente colecção fotográfica da New York Public Library e revendo a classificação que a manteve durante décadas na invisibilidade e no esquecimento da História da Fotografia. De acordo com Douglas Crimp, este é um exemplo do que se passou em grande escala noutros arquivos e bibliotecas e que corresponde uma redefinição do valor expositivo e autoral da imagem fotográfica: «*o que antes estava arquivado na Secção Judaica sobre a classificação de "Jerusalem" passará a ser encontrado, eventualmente, em "Arte, Impressões e Fotografias", sobre a classificação "Auguste Salzmann". O que era "Egipto" passará a ser Beato, ou Du Camp, ou Frith; América Central Pré-Colombiana será Desire Charnay; a Guerra Civil Americana, Alexander Gardner e Timothy O'Sullivan; as catedrais francesas serão Henri LeSecq; os Alpes Suíços, os irmãos Bisson; o cavalo em movimento é agora Muybri-*

dge; o voo dos pássaros, Marey; e a expressão das emoções esquece Darwin para ser Guillaume Duchenne de Boulogne.» (Crimp, 1981: 74)

A diversidade da natureza do arquivo — museológico, comercial ou privado, e dos espaços que o manuseiam — bibliotecas, espaços comerciais, instituições públicas ou privadas —, infere directamente na dimensão cultural do objecto fotográfico, sem uma sujeição exclusiva à sua função documental e independentemente das suas qualidades estéticas. O gesto de reclassificação do arquivo fotográfico permitiu reflectir não apenas sobre a condição discursiva da fotografia como questionar, em alguns casos, a natureza da sua recepção e circulação, revelando, tal como afirma Douglas Crimp, que, «*se a fotografia foi inventada em 1839, só foi efectivamente descoberta nas décadas de 1960 e 1970*». (Crimp, 1981: 74)

O termo arquivo, que deriva do grego *arkheion*, designa o espaço no qual os documentos são guardados e constitui, como indica Jacques Derrida, um *desejo de memória* confiado a «*uma casa, um domicílio, uma morada*» no qual «*os magistrados superiores, aqueles que comandam, têm o poder de o interpretar*». (Derrida, 2008: 13)

A tarefa dos que guardam o arquivo não é, por isso, apenas a de garantir a sua longevidade, mas a de fazer sobrelevar a sua visibilidade e impulsionar uma hermenêutica dos objectos nele depositados, criando o que Derrida designa por *consignação*: «*Por consignação, não se entende apenas o acto de atribuir um depósito ou de confiar uma reserva, um lugar e suporte (...) mas tende a estruturar um corpus único, um sistema sincrónico no qual os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal. Num arquivo, não deve existir dissociação absoluta, heterogeneidade ou segredo que possa separar, ou compartimentar essa unidade*». (Derrida, 2008: 14)

Para Derrida, a questão central do arquivo reside na importância de uma revisão da concepção do acesso, apropriação e interpretação da torrente informacional e comunicacional dos documentos nele contidos: «*Como é que se pode debater uma ‘comunicação dos arquivos’, sem tratar previamente dos arquivos dos ‘meios de comunicação’*». (Derrida, 2008: 2)

As regras para o agenciamento do arquivo estão longe de serem neutras e as histórias, que através dele se compõem, centram-se nos protocolos adoptados na classificação dos seus objectos e nas premissas de ligação que entre eles se podem edificar. Para o leitor, na sua tomada de posição face ao arquivo, está sempre implícita uma escolha e uma consciência política e crítica, na qual assume a forma de um inquiridor activo que procura extrair os objectos da sua ordem programada, para os resgatar de uma leitura unilateral e definitiva. Uma tarefa, *exigente e difícil*, inequivocamente partilhada por aqueles que têm a responsabilidade de guardar as imagens e de as abrir à instabilidade das perguntas.

Quando o entendimento do arquivo se circunscreve a uma descrição e normalização de características físicas e a uma inscrição da imagem como mais um documento, perde-se o privilégio da evidência e a sua capacidade de agir sobre a cultura onde se insere.

Não se trata, como tal, de uma iliteracia verbal que produz o *mal do arquivo*, mas antes uma iliteracia visual, que evita o conhecimento da História e o reconhecimento do amplo território de imagens que a formam. Só admitindo a especificidade dos objectos incluídos no arquivo se pode passar à sua interpretação, comparação e efectiva discursificação, evitando a condição meramente arquivista que os organiza.

Para Boris Kossoy, todas as reconstruções históricas são inequivocamente atravessadas pela singularidade do contexto a que se referem, mas igualmente por um pressuposto de interpretação e de conexão «*necessariamente subjectiva*» dos objectos de um arquivo, moldado por critérios pessoais e pela herança cultural do Historiador «*a partir da multidão de imagens que tem a oportunidade de pesquisar*». (Kossoy, 2009: 57) Nesse sentido, o trabalho do Historiador — de levantamento extensivo e cronológico das fontes bibliográficas e iconográficas de um determinado país através do rastreamento de fotografos, localização da produção fotográfica e respectivas reproduções na imprensa — deve permitir um conhecimento transversal da cultura fotográfica do passado, a sua caracterização temática e técnica, sem confundir «*a história da fotografia de um país com a história de um país através da fotografia*». (Kossoy, 2009: 57)

A revisão e aplicação metodológica de uma História da Fotografia nacional e/ou regional em países periféricos, distantes dos grandes centros de produção, não só se debate necessariamente com a singularidade histórica do seu desenvolvimento e recepção, como tem necessariamente que afirmar as ligações «*económicas, sociais, políticas, culturais, estéticas, tecnológicas que direccionaram e influíram decisivamente para que a fotografia tivesse uma evolução determinada em cada caso específico*». (Kossoy, 2009: 146)

Ao extrair uma imagem fotográfica de um determinado arquivo, torna-se perceptível que a compreensão da sua história individual depende, não apenas da identificação de uma autoria, de um referente, uma datação ou classificação técnica, mas igualmente da ligação aos proprietários e lugares que esse arquivo foi ocupando e às decisões de conservação que lhe foram aplicadas. Na transmissão e interpretação de um arquivo fotográfico, nomeadamente quando destituído de um enquadramento institucional, é determinante compreender e respeitar as suas diferentes proveniências, conhecer a sua materialidade e associá-lo a uma constelação histórica específica.

Fora do contexto museológico, a revisão do valor e das políticas subjacentes ao arquivo fotográfico tornam-se a questão central de ensaios como *The Body and the Archive* (1982) ou *Reading an archive, photography between labour and capital* (1983) de Allan Sekula, *Photography's Discursive*

Spaces (1982) de Rosalind Krauss, o já referido *Fotografia e História* (1989) de Boris Kossoy, ou recentemente *Archive Style* (2007) de Robin Kelsey, nos quais se problematiza e actualiza as implicações políticas, económicas e ideológicas das práticas taxionómicas do arquivo fotográfico.

Como refere Sekula, importa fazer a História da Fotografia reconhecendo a diferença entre o autor da imagem fotográfica e o efectivo controlo e propriedade que sobre ela exercem os arquivos, a par das conseqüentes revisões de sentido que estes amplos *territórios de imagens* impõem nas *relações de equivalência* que passam a exercer-se sobre e entre as imagens. Sekula recusa precisamente uma neutralidade do arquivo defendendo que este determina lógicas de poder associadas ao modo como colecciona, categoriza e organiza — por ordenação taxionómica e/ou cronológica — e que são estas que implicam que as imagens sejam simultaneamente *atomizadas* e *uniformizadas*. (Sekula, 1983: 446)

Debatendo-se com a já discutida distinção entre a fotografia como documento histórico e como objecto estético, admite que a sua historiografia se faz na ambigüidade entre a Ciência e a Arte e na difícil complementaridade interdisciplinar dos seus arquivos.

Jacques Derrida segue esta mesma discussão, em entrevista a Hubertus von Ameluxen e Michael Metzler, e refere que a experiência fotográfica opera lógicas de ambigüidade «no limite interno de uma divisão que separa ambos os sentidos da palavra invenção». Para Derrida, esse é um dos problemas epistemológicos com que a experiência fotográfica confronta o espectador contemporâneo: simultaneamente momento de «invenção, como descoberta ou revelação do que já existe (a fotografia prende e surpreende o outro como ele é)» e invenção como «intervenção técnica, como produção de um novo dispositivo técnico que constitui o outro em vez de apenas o receber». (Derrida, 2010: 43)

As suas qualidades híper-descritivas, a restrição a um enquadramento específico e a mutabilidade da luz definem a natureza complexa da representação fotográfica, onde podem ocorrer, como defende Jacques Derrida, «diferenciações e micro modificações que produzem possíveis composições, desassociações e recomposições» do referente. (Derrida, 2010: 7)

Um processo de divisão e descoberta que, para quem observa uma imagem fotográfica, inclui a vontade em localizar a proveniência do que está representado, desvendar o seu momento anterior e posterior e encontrar outras imagens que lhe estejam associadas. Em síntese, um processo de interpretação que mantém em permanente mutação a própria qualidade relacional da imagem fotográfica.

A experiência contemporânea da imagem fotográfica, que alguns investigadores denominam como *pós-fotográfico* (William T. Mitchell, como exemplo), corresponde, cada vez mais, a uma normalização do relacionamento com o múltiplo e o simultâneo. Uma relação caleidoscópica,

mediática, que descarta com frequência uma recepção crítica, cada vez mais distante de um posicionamento activo que desacelere a instantaneidade *pop-up* da torrente de reproduções e a aparente substituição ou anunciado fim da sua materialidade.

O avolumar do arquivo digital e a saudável circulação de reproduções que nele decorrem, produz, de modo crescente, uma nostalgia revisionista sobre o próprio meio e, em particular, sobre as qualidades estéticas que emergem da própria técnica. Uma nostalgia formal, fascinada novamente pela estética da técnica. Se nos circunscrevermos ao território da imagem fotográfica percebemos que o desvanecer da sua presença física resulta, com frequência, na ênfase da superfície e em parte no esquecimento, não forçado, do que são fotografias como «*depósitos químicos sobre papel, como imagens emolduradas numa multiplicidade de diferentes tamanhos, formatos, cores e cartões decorativos*». (Edwards, 2004: 3)

Assiste-se, assim, a uma nostalgia ambivalente, que se introduz na historiografia do meio fotográfico, pelo aparente reconhecimento do fim desse meio.⁷ Exemplo disso é o modo exacerbado como os arquivos fotográficos privados têm sido institucionalmente dissecados e economicamente valorizados ou, inversamente, como o arquivo fotográfico público transfere a sua visibilidade e a salvaguarda de um património para o universo da cópia e da reprodução.

Como refere Jorge Ribalta em «Molecular Photography» (2009), esta preocupação em marcar um antes e um depois, e instituir um *pós-fotográfico* anunciando uma morte para a fotografia, contém um equívoco estrutural por frequentemente obliterar e desincorporar a Fotografia da sua tradicional condição material.

Durante as décadas de 1980 e 1990 as práticas fotográficas experimentaram uma revisão e célere substituição das tecnologias de registo e processamento da imagem e uma renovação digital que, como caracteriza Ribalta, implicou para os fotógrafos profissionais uma adequação a modelos de hibridização tecnológica e, para a fotografia amadora, uma total transformação e emancipação no registo, manipulação e, sobretudo, na transmissão e circulação das imagens privadas. Como sintetiza, com uma ironia que replica o original *slogan* da Kodak, os amadores passam a ser pós-produtores: «*you press the button and you also do all the rest*». (Ribalta, 2009: 179)

A convergência e codificação mediática que se institui com o arquivo electrónico, a par da dissimulação dos mecanismos de reprodução que este promove, passa a dissimular a história individual de cada um dos meios técnicos, impondo uma alteração aos seus modos de leitura e con-

7. A exposição *Objet Photographique — une invention permanente*, comissariada por Anne Cartier-Bresson e apresentada em Maio de 2011 na Maison Européenne de la Photographie, demonstra precisamente essa preocupação, quase pedagógica, de contrariar a obsolescência técnica do meio fotográfico. A exposição decorre da investigação anteriormente publicada em CARTIER-BRESSON, Anne — *Le vocabulaire technique de la photographie*. Paris: Marval, 2007.

afirmando a apropriação e a mobilidade, como variáveis de que a imagem depende para afirmar a sua presença. A alternância de suportes — entre a imprensa, espaços expositivos ou arquivo electrónico, que continuamente encadeiam e refundam o sentido da Fotografia, numa contínua reactualização das suas formas de mediação — é decisiva para o modo como se instala uma total dependência pela apropriação do conhecimento imagético do mundo, centrado na operatividade política da sua circulação.

A amplitude deste arquivo, que Jean Baudrillard define como «*operação extrema de simulação do real*», depende da sua incessante digitalização e acesso mas, como já referido, implica a definição de uma hermenêutica que recupere e invista na sua materialidade.

Para a análise deste amplo *território de imagens*, mais do que adaptar modelos de historiografia da História da Arte ou insistir na autonomia de uma historiografia do próprio meio, é determinante consolidar uma investigação que privilegie esta relação indissociável entre Fotografia e História, que pense a sua reinvenção, e reconheça o enunciado de ligações que estruturam a arqueologia do próprio meio, em sintonia com o contexto que a recebe.

O estudo da circulação, importação e adequação de estratégias culturais a partir de um contexto específico, é determinante para esta equação, combinando formas de disseminação global com a apropriação local do meio fotográfico.

Tal como defende Christopher Pinney em *Photography's Other Stories* (2003), o aparecimento e desenvolvimento de um qualquer meio absorve a cultura em que este se inscreve e é, simultaneamente, responsável por importar e adequar modelos culturais e práticas de outras realidades culturais, promovendo cruzamentos entre contextos aparentemente desligados e entre modos de olhar, registar e construir uma determinada realidade: «*precisamos de uma leitura subtil das afinidades entre formações discursivas particulares e os mundos imagéticos que lhes são próximos, bem como sofisticadas formas de análise do seu potencial de transformação*». (Pinney, 2003: 3)

No contexto português, em que se centra o estudo de caso desta tese, a condição de precariedade na circulação e recepção fotográfica até meados da década de 1970 é marcada pela profundas alterações políticas, sociais e culturais que caracterizam este período.

Apesar do carácter irregular e extemporâneo das exposições e publicações, do arquivo e da investigação fotográfica que se desenvolve tardiamente entre as décadas de 1980 e 1990, assiste-se à formação de um discurso crítico e histórico singular que absorve parte da discussão internacional, apropriando-a com contornos específicos que, nos capítulos seguintes, se propõe caracterizar e definir.

É nessa forma de apropriação particular que se pensa e estabelece o fazer da sua História

e se revela fundamental a arqueologia do trabalho desenvolvido por António Sena para a elaboração da *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997* — que configura uma exceção no entendimento destas alterações metodológicas, especialmente pela incorporação pioneira de tecnologias digitais na leitura e hiperligação do arquivo e respectiva historiografia fotográfica.

2.

OLHO DE VIDRO, UMA HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA

Um meio dentro de um meio

«A História da Fotografia, A História das fotografias,
As histórias da Fotografia, e as histórias das fotografias»
António Sena, 12 de Abril de 1982

As décadas de 1960 a 1980 revelaram, no contexto da produção televisiva, um momento de particular importância na concepção de séries documentais dedicadas à história da fotografia, parte das quais, perdidas nos obsoletos formatos em que se transformaram os seus arquivos e, nesse sentido, inacessíveis à sua consulta pública.

Filmes documentários, na sua maioria realizados com um propósito educativo e promovidos no contexto de televisões públicas nacionais, no ideal sentido de serviço público, tornaram-se objectos discretos, sem paradoxal visibilidade pública, que usam um meio de comunicação de massas para problematizar e divulgar a história do meio fotográfico.¹

A especificidade destas produções centra-se no modo como exploram uma perspectiva biográfica da produção fotográfica, compreendendo com frequência entrevistas inéditas aos próprios fotógrafos, testemunhos dos comissários, editores ou historiadores que acompanharam de perto o seu percurso, e uma aproximação à diversidade técnica do meio, num contributo fundamental para a sua historiografia. Realizados por jornalistas, escritores, historiadores de arte ou pelos próprios fotógrafos, este tipo de produções foram particularmente prolíferas no contexto europeu², nomeadamente em França e em Inglaterra, criando no contexto televisivo um espaço *entre-imagens*, como bem definiu Raymond Bellour³, que permitiu fazer a historio-

1. Importa aqui referir a investigação e levantamento sobre a filmografia dedicada à Fotografia, realizada por Nadine Covert, no âmbito do programa *Art on Film*, apoiado e promovido, respectivamente, pelo J.P. Getty Trust e o The Metropolitan Museum of Art e publicado em *Films and Videos on Photography* (1990).

2. Apesar de menos próximo do contexto português, é relevante destacar, no panorama da produção televisiva norte-americana, a série *Masters of Photography* (1964-1978), da produtora independente Camera Three para a CBS — composta por seis episódios dedicados a Edward Steichen, André Kertész, Diane Arbus, W. Eugene Smith, Jacques-Henri Lartigue e Eugène Atget — a série *In and out of Focus* (1978), realizada por Casey Allen para o THE CENTER FOR CREATIVE PHOTOGRAPHY (NY), com testemunhos dos fotógrafos W. Eugene Smith, Andreas Feininger, entre outros, ou a série *USA: Photography* (1965), da responsabilidade de Robert Katz, com a participação dos fotógrafos Edward Weston e Dorothea Lange.

3. A justaposição da imagem fotográfica no plano do cinema, uma paragem de tempo na duração fluída das

grafia do meio fotográfico através do meio televisivo, criando uma abertura essencial que, pela adição de movimento e som, amplia a aparente fixidez e mudez da imagem fotográfica.

Em França, por exemplo, podem referir-se a série *Chambre Noire* (1964-1968), de transmissão mensal, produzida para a ORTF por Albert Plécy, Claude Fayard e Michel Tournier e inteiramente consagrada às relações da Fotografia com a Literatura, o Cinema e a Música; a série de seis episódios *Histoire de la Photo* (1980-1983) realizada pela fotógrafa Florence Gruère para a FR3; *Une minute pour une image* (1983), cento e setenta episódios com duração aproximada de um minuto, com fotografias escolhidas por Agnès Varda, Robert Doisneau, Henri Cartier-Bresson, Marc Garanger, Sarah Moon, Robert Delpire e Claude Nori, entre outros, com comentários pessoais em voz off, protagonizados por narradores de distintas origens e profissões; ou, finalmente, a série *Contacts* (1988-2000)⁴, proposta do fotógrafo e realizador William Klein, realizada em 1988 para a cadeia televisiva La Sept/Arte, que revela a metodologia e o processo criativo do fotógrafo, com uma narração assíncrona sobre filmagens das suas fotografias e provas de contacto.

Por sua vez, em Inglaterra, salienta-se o papel da BBC (British Broadcast Corporation) no apoio à produção de importantes séries dedicadas à História da Fotografia, de que se podem distinguir *Master Photographers* (1982-1983), série de seis episódios de cariz biográfica realizados por Peter Adams, com a participação dos fotógrafos Alfred Eisenstaedt, Andre Kertész, Andreas Feininger, Ansel Adams, Bill Brandt e Jacques-Henri Lartigue; e, promovendo uma visão histo-

imagens, é analisada por Raymond Bellour em *L'entre-images: Photo, Cinéma, Vidéo*, nomeadamente pelo modo como se fixa e reactiva o corte temporal que o acto fotográfico, impregnado da imanência de movimento, aplica à realidade. Comparando a paragem do *still* cinematográfico com a cristalização temporal da imagem fotográfica dentro do filme, para Bellour a presença da fotografia é de ordem «diversa, difusa, ambígua» e tem a capacidade de «descolar o espectador da imagem» (Bellour, 2002: 79) e de se transformar «numa paragem dentro da paragem». Como prossegue, «entre a fotografia e o filme combinam-se dois tempos, que jamais se confundem; a fotografia assume um privilégio sobre todos os efeitos que impressionam o espectador, tornando-o num espectador pensativo, contemplativo». (Bellour, 2002: 80). Expor fotografias no plano cinematográfico é estipular uma duração a fragmentos de tempo suspenso, de pose em pausa, articulando imagens dentro de imagens que, numa paradoxal divisão da ilusão fílmica, abrem um tempo dentro do tempo. Como explica Bellour, a propósito de *La Jetée*, «a fotografia tem uma dimensão documental inevitável. Ela não duplica o tempo, como faz o filme; ela suspende, fractura e congela o documento. (...) o cinema dissimula o que a fotografia mostra: cada imagem por si mesma, na sua verdade nua, que sucumbe à sucessão». (Bellour, 2002: 147).

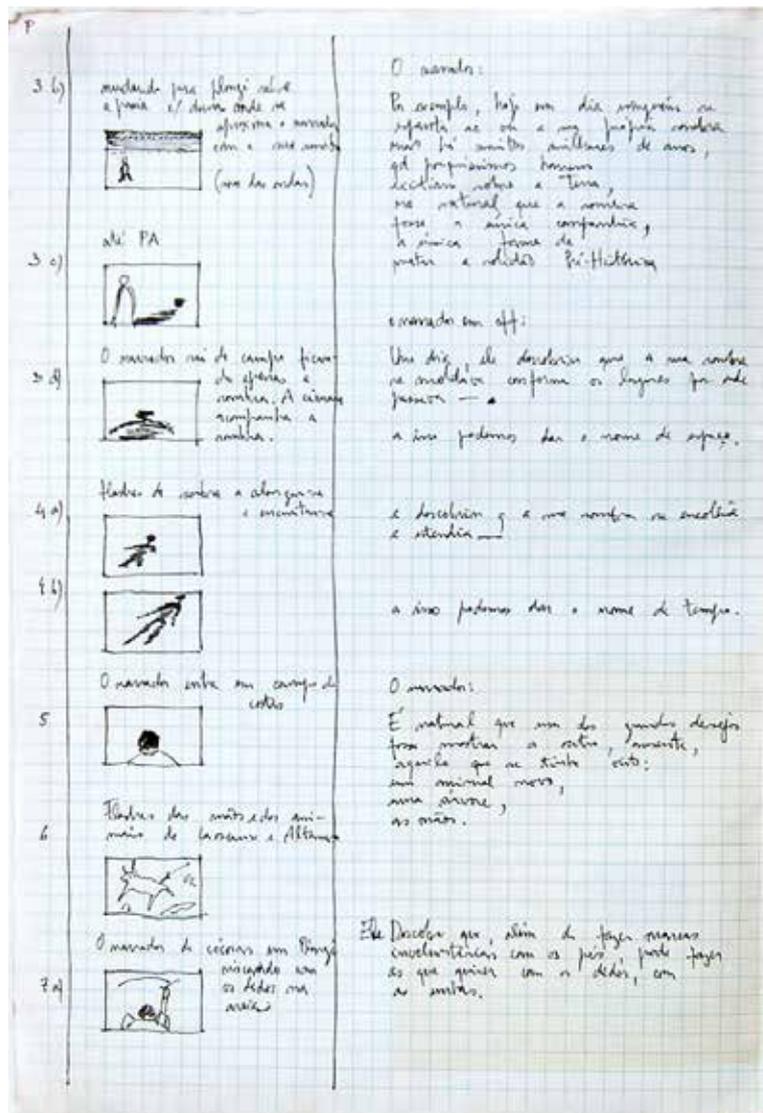
4. Revendo os bastidores da prática, selecção e exposição fotográfica, *Contacts* é a única série que se prolonga de modo persistente pela década de 2000, incluindo a participação de artistas contemporâneos como Sophie Calle, Jeff Wall ou Roni Horn, e acompanhando as inovações tecnológicas de edição que se verificam neste período, justificando, neste caso, uma maior circulação e tradução internacional. Na primeira série participaram, para além do próprio William Klein, os fotógrafos Mario Giacomelli, Edouard Boubat, Marc Riboud, Leonard Freed, Sebastião Salgado, Robert Doisneau, Elliott Erwitt, Raymond Depardon, Henri Cartier-Bresson, Helmut Newton, Josef Joudelka e Don McCullin.

ricista sobre os géneros fotográficos numa perspectiva interdisciplinar da sua prática, as séries *Exploring Photography* (1978) produzida por Peter Riding, e *Pionners of Photography* (1975), oito episódios realizados por Ann Turner, continuados em 2007, em *The Genius of Photography* (2007-), por Tim Kirby e Hattie Bowering. Ainda no contexto britânico, destaca-se a série *Camera: Early Photography* (1979), uma História da Fotografia em filme centrada no contexto da fotografia vitoriana, composta por treze episódios produzidos pelo fotojornalista e historiador Gus MacDonald para a Granada Television International, cujo argumento é igualmente publicado no mesmo ano em livro *Camera. Victorian eyewitness. A history of photography: 1826-1913*.

De todas estas produções televisivas é *Ways of Seeing* de John Berger, realizado em 1972 para a BBC numa série de quatro episódios, e a posterior publicação do livro homónimo, que se revela uma influência incontornável para reflectir sobre o papel da televisão como veículo primordial de uma cultura visual, em particular no modo como este autor actualiza e relê o ensaio *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (1936) de Walter Benjamin, num contexto em que a sua influência era ainda discreta.

Advogando o modelo de uma História cultural da arte, em *Ways of Seeing* cruzam-se as temáticas da reprodutibilidade técnica da obra de arte com a influência do mercado, a noção de propriedade ou o papel da publicidade, para afirmar a função social da arte e a sua capacidade de instrumentalização política da recepção e percepção do espectador. Para Berger, no seguimento de Benjamin, «*não é se trata de reproduzir mais ou menos fielmente certos aspectos de uma determinada imagem, mas sim da reprodução tornar possível, até inevitável, que uma imagem seja usada para diferentes propósitos e que essa reprodução, ao contrário do original, se preste a todos eles*». (Berger, 1972)

História crítica sobre os *modos de ver* determinada política e socialmente pelo contexto específico em que se produz, como anuncia o próprio Berger no papel de narrador, é um ensaio que pelas próprias opções de montagem — associando *inserts* de *O homem da câmara de filmar* (1928) de Dziga Vertov com reproduções fotomecânicas de *O Casal Arnolfini* (1434) de Jan van Eyck, contrapondo a *Virgem das Rochas* (1491-1508) de Leonardo da Vinci, com as páginas do livro *The Earlier Italian Schools* (1961) de Martin Davies que comprova a sua autenticidade ou, ainda, intercalando *Os fuzilamentos de três de Maio* (1814) de Francisco de Goya, com as filmagens de uma execução pública na Nigéria — questiona, aos olhos do espectador, a faculdade operativa e política da reprodução das imagens: «*Pela primeira vez, a obra de arte tornou-se efémera, ubíqua, insubstancial, disponível, gratuita. Um povo ou classe social, a quem é privado o acesso ao seu próprio passado é muito menos livre para escolher e agir como povo e como classe social, do que aquele que é capaz de se situar na História. Esta é a razão – a única razão – pela qual toda a Arte do passado se transformou numa questão política*». (Berger, 1972)



1-2. ANTÓNIO SENA, *O Jogo do Sisudo*, 1978. Tinta sobre papel quadriculado, 31,5 x 22 cm. Argumento e storyboard da proposta inicial para o filme *Olho de Vidro, uma História da Fotografia*, respectivamente, primeiro episódio de uma série de dez (capa e primeira página).

«É difícil pensarmos hoje que um dia, há muitos anos, não havia nada para ver. Continua a ser difícil admitir o céu sem o mar... mas já se torna normal olhar o céu por cima do mar... e não o contrário. Voltemos ao princípio: Será que existiu alguma coisa para ver antes de alguém ter visto?» António Sena, 1978

Apesar da prioridade dada à publicação em livro de *Ways of Seeing*, que lhe garantiu a sua posterior discussão pública, a televisão revelou ser o meio de comunicação que permitiu a Berger ensaiar em directo a natureza mediática dos *modos de ver*, expondo a complexidade da recepção política da imagem, num meio de acesso a uma mais ampla audiência, simultaneamente popular e experimental, acessível e erudito, alta e baixa cultura, numa *mise-en-abîme*, introduzida no próprio argumento: «A câmara, e mais especificamente a câmara cinematográfica, demonstrou que não existe um centro. A imagem já não é apenas o que confronta o olhar de um espectador individual, mas a totalidade de vistas possíveis, da combinação de todos os pontos do objecto ou pessoa retratada.». (Berger, 1972)

Não existe História sem comparação e, fundamentalmente, escrever sobre e com imagens fotográficas — «as imagens podem ser usadas como palavras, podemos falar através delas» (Berger, 1972) — é implicar outros campos de investigação, expandir e relançar a sua condição do passado para uma constante reorganização no presente. Como propõe John Berger no seu ensaio *About Looking*, para fazer uma História da Fotografia é determinante considerar um *sistema radial*, que possa integrar as numerosas abordagens ou estímulos que através dela se formam. Um sistema aberto de «palavras, comparações, *sinais*» a partir do qual a Fotografia pode «ser contemplada em termos simultaneamente pessoais, políticos, económicos, dramáticos, quotidianos e históricos» (Berger, 1980) e que, neste caso, encontra no meio televisivo uma plataforma primordial de convergência de meios, reprodutora e múltipla, que tudo pode confrontar e presentificar.

2.1. O(s) argumento(s) de uma História da Fotografia em filme

No contexto português a única proposta que parece estabelecer um paralelo com estas, em especial com o *sistema radial* que John Berger experimenta em *Ways of Seeing*, é o filme *Olho de Vidro, uma História da Fotografia*, uma série de dois episódios, realizados em 1982 por António Sena e Margarida Gil, que introduz pela primeira vez na produção televisiva nacional um programa exclusivamente dedicado ao meio fotográfico.

Olho de Vidro é o apropriado título para uma História da Fotografia em filme, que relaciona a visão grotesca da poderosa figura mitológica do Ciclope, cego por Ulisses na *Odisseia* de Homero, e o olho mecânico do fotógrafo, ou do cineasta, identificado como «uma nova espécie de animal que aparece na paisagem. Vindo do interior da caverna, agora câmara escura, o monstro com um único olho, e de vidro, o ciclope, mais conhecido por fotógrafo». (*Olho de Vidro*, 1982)⁵

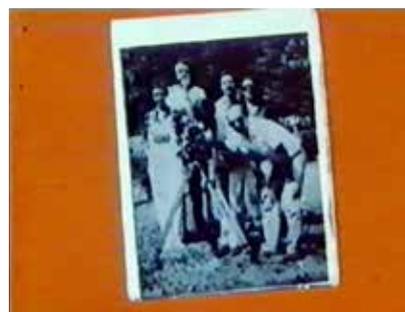
4. Conforme argumento de *Olho de vidro, uma História da Fotografia* (1982), Lisboa, Rádio Televisão Portuguesa. Ver transcrição integral no Anexo 6.

OLHO DE VIDRO (uma história da fotografia) na RTP 2, dias 16 e 17
às 20.30

- OLHO DE VIDRO é a primeira emissão de televisão produzida em Portugal sobre a história da fotografia até aos nossos dias e é também das raras no mundo que fala da fotografia de uma forma não exclusivamente tecnológica, privilegiando as imagens e as declarações dos próprios fotógrafos. Por outro lado tentou-se com o pouco tempo disponível incluir, pela primeira vez, apontamentos sobre a fotografia em Portugal.

- OLHO DE VIDRO tem duas partes: a primeira é essencialmente histórica. O passado pré-fotográfico nos campos da gravura, a situação dos seus vários inventores de uma forma polémica, os percursos de algumas técnicas, a sua utilização no século XIX e as principais tendências que já se adivinhavam; a segunda é uma visão panorâmica, estética e poética, onde se fala e mostram imagens e sons que influenciaram não decisiva mas certamente os olhos contemporâneos. Os "grandes nomes" e as "grandes imagens", das revistas aos jornais, dos museus aos livros, dos laboratórios às carteiras dos namorados, das cerimónias oficiais às fotos de "desparecidos". O programa inclui ainda um episódio sobre o livro "LISBOA" de Costa Martins e Vitor Palla. A banda sonora é um desafio auditivo à imaginação fotográfica dos espectadores.

OLHO DE VIDRO É UM PROGRAMA DE ANTÓNIO SENA REALIZADO POR MARGARIDA GIL



3. ANTÓNIO SENA, MARGARIDA GIL, *Olho de Vidro, uma História da Fotografia*, 1982, RÁDIO TELEVISÃO PORTUGUESA. Comunicado de imprensa. Fotocópia, 29,7 × 21 cm.

4-6 ANTÓNIO SENA, MARGARIDA GIL, *Olho de Vidro, uma História da Fotografia*, 1982, RÁDIO TELEVISÃO PORTUGUESA. Fotogramas do filme: em cima, Jorge Listopad; ao centro, António Sena e Margarida Gil; em baixo, no genérico final, equipa de produção com Margarida Gil e António Sena à esquerda.

«Manet, Corot, Dumas, Monet, Baudelaire, Bakounine, Delacroix, Sarah Bernhardt passaram, não pelas mãos mas pelo olho de vidro de Nadar.» António Sena, 1982

O argumento é escrito por António Sena, no âmbito da sua investigação em torno da História da Fotografia em Portugal e, como esclarece mais tarde num dos poucos comentários que realiza ao filme, proposto com uma *conveniente mentira*, metonímica adequada ao seu propósito: «Embora isto envolva o autor destas linhas, conto o sucedido para se ter a dimensão dos intelectuais, dos directores de programas e políticos do país. A sinopse do programa tinha sido feita e aprovada em 1978. Foi-me encomendado, então, o guião e concluído ainda nesse ano, com a respectiva selecção de imagens. Entretanto, o Governo mudou, os directores mudaram e eu fiquei “a ver navios” [tomara que fosse!] — nem dinheiro, nem programa. Em 1981, resolvi voltar ao assunto e tive uma ideia peregrina. Disse que o guião já estava feito há muito tempo e que havia uma oportunidade a não perder: celebrar-se-ia, em 1982, o ANO INTERNACIONAL DA FOTOGRAFIA [grande mentira!]. Foram na conversa, ficaram muito excitados porque já estava meio trabalho feito (sem pagar), e pronto. Lá recomecei a trabalhar com a Margarida Gil e, em 1982, em Abril, foi para o ar a primeira parte do programa, com uma introdução da locutora, anunciando a celebração do que não existia, o ANO INTERNACIONAL DA FOTOGRAFIA}».

(Sena, 1998: 332-333)

O equívoco, facilmente detectado por Jorge Listopad — à época director de programas da Rádio Televisão Portuguesa [RTP] e que participa na narração do filme, retratado no genérico inicial precisamente com um *olho de vidro* [FIG. 4] — é confirmado posteriormente pela realizadora Margarida Gil: «Jorge Listopad (...) recebeu dois ardentes jovens que lhe enfiaram uma patranha. A propósito do dia internacional da fotografia, que todos sabíamos não existir (ele também, claro), aprovou um filme sobre uma história da fotografia». (Gil, 2009: 17)⁶

Originalmente filmado em 16 mm⁷, *Olho de Vidro, uma História da Fotografia* é um filme em dois episódios com duração de 40 minutos, que tem a sua primeira e quase exclusiva transmissão televisiva, nos dias 16 e 17 de Abril de 1982, respectivamente, pelas 20h30, no Canal 2 da RTP.⁸

6. O texto de Margarida Gil foi realizado no âmbito do seminário *Ag, Reflexões periódicas sobre Fotografia* e da exibição do filme no Cinema Passos Manuel (Porto), a 9 de Abril de 2008.

7. Após consulta no Arquivo da RTP, foi possível identificar a existência de sete bobines com película cor 16 mm — Bobine A com 450 metros, B com 457 metros, C com 460 metros, D com 480 metros, E com 497 metros, F com 500 metros e G com 540 metros — que correspondem ao material integral das filmagens realizadas. Após diversas tentativas não foi concedida autorização para a visualização desta documentação por inexistência de equipamento adequado para o efeito. A consulta foi circunscrita à cópia digital de *Olho de Vidro, uma História da Fotografia*, convertida em 2010 pelo próprio Arquivo da RTP.

8. As primeiras transmissões televisivas difundidas em Portugal datam de 7 de Março de 1957, mas só no início da década de 1960 é garantida a transmissão com cobertura a todo o país. A RTP 2 é criada em 1968, com a primeira transmissão realizada a 25 de Dezembro desse mesmo ano. Apesar das emissões regulares a cores se terem iniciado a 7 de Março de 1980, apenas um número reduzido de receptores dispunha de equipamentos televisivos apropriados à sua visualização. Neste caso, não foi possível confirmar junto da RTP se ocorreram posteriores transmissões.

A sua posterior e ocasional apresentação pública, acontece já fora do contexto televisivo, especificamente no espaço de exposições da ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, enquadrado nos cursos promovidos pela associação, na Casa de Serralves, a 20 e 27 de Setembro de 1989, a acompanhar a itinerância das exposições *Lisboa e Tejo e tudo (1956/59)* de Costa Martins/Victor Palla e ainda no Arquivo Distrital da Guarda, em Março de 1990, com a exposição colectiva *Nível de Olho, fotografia portuguesa nos anos 80*.

No genérico final, sem se especificarem as respectivas funções assumidas, identificam-se os responsáveis pela produção [FIG. 6], uma pequena equipa constituída na sua maioria por funcionários da RTP, que incluiu João Rocha, Luís Gomes, José Freitas, António M. Silva, Francisco Cervantes, Elsa Wellenkamp, Pedro Martins, Manuel Falcato, Carlos Mourato, Nuno Amorim, Pires Ramalho, Leonor Guterres, José Medeiros e a própria Margarida Gil.⁹ A este reduzido núcleo, juntou-se ainda a colaboração na locução de Joaquim Furtado, João César Monteiro, Jorge Listopad, António Sena da Silva, Manuel João Gomes, João Abel da Fonseca, Helena Domingos, Isabel de Castro e Paulo Nozolino, aspecto que se analisa com detalhe mais à frente neste capítulo.

António Sena assume a narração principal ao longo dos dois episódios e, com uma evidente preocupação pedagógica na escrita do argumento, apresenta a *«fotografia de uma forma não exclusivamente tecnológica, privilegiando as imagens e as declarações dos próprios fotógrafos»* (Comunicado de imprensa *Olho de Vidro*, 1982), anunciando os seus diferentes usos — os rituais familiares, a documentação do trabalho, os conflitos e as revoluções — através de uma extensa selecção de aproximadamente quinhentas imagens fotográficas, de um núcleo inicial previsto de duas mil, antologadas numa ecléctica banda sonora.

Realizado em torno de um princípio de transmissão e simultaneidade, e apresentado pela primeira vez a uma audiência pouco ou nada familiarizada com o tema, num meio criador de imagens imperfeitas, como refere António Sena, *«aparentemente aberrantes, instáveis, estriadas, verdadeiramente ordinárias»* (Sena, 14 de Abril de 1981: 35), esta História da Fotografia em filme experimenta a recollecção, comparação e justaposição de imagens, texto e som, com um método que se ajusta plenamente à condição intermédia do meio fotográfico.

Como refere Margarida Medeiros, no único ensaio publicado até ao momento sobre o filme, *«Olho de Vidro [alia] as diferentes existências da fotografia no seio da cultura contemporânea, de objecto privado a público, instigadora de pensamentos nostálgicos e meio de registo objectivo e histórico, de plataforma artística incontornável do século XX, todo o potencial com que a fotografia se*

9. Em 1975, Margarida Gil inicia a sua colaboração com a Rádio Televisão Portuguesa e, em 1979, passa a realizadora oficial da RTP, assinando a realização do primeiro programa cultural do Canal 2 intitulado *Ao Vivo*.

desenvolveu e embrenhou na cultura ocidental» e que nos dá, como prossegue, «uma leitura sobre a imagem fotográfica, orientada para o enquadramento político, social e cultural que a recebe» tornando-se nesse sentido, o reflexo da «militância com que [António Sena] procurou integrar a fotografia e a sua história na cultura portuguesa». (Medeiros, 2009: 27)

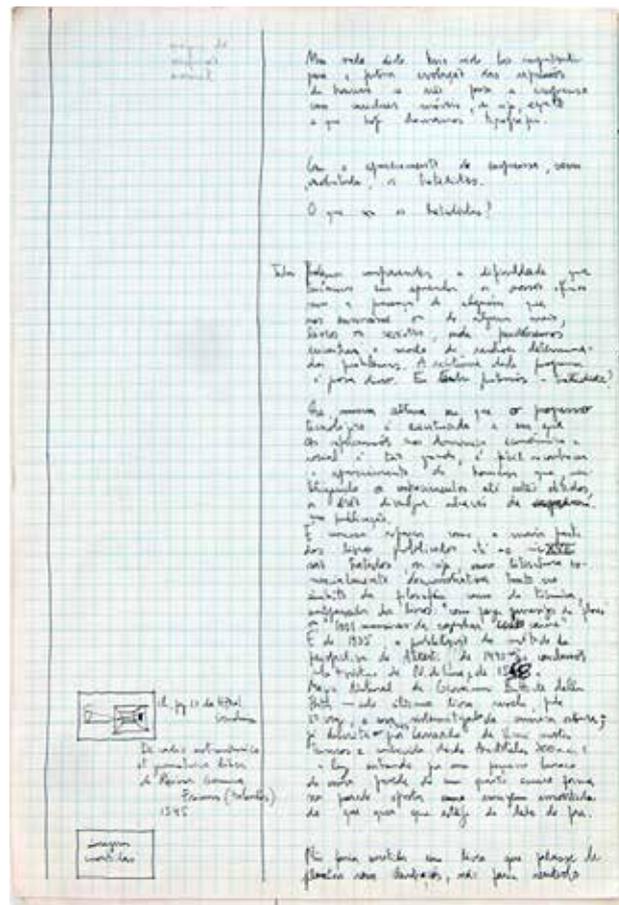
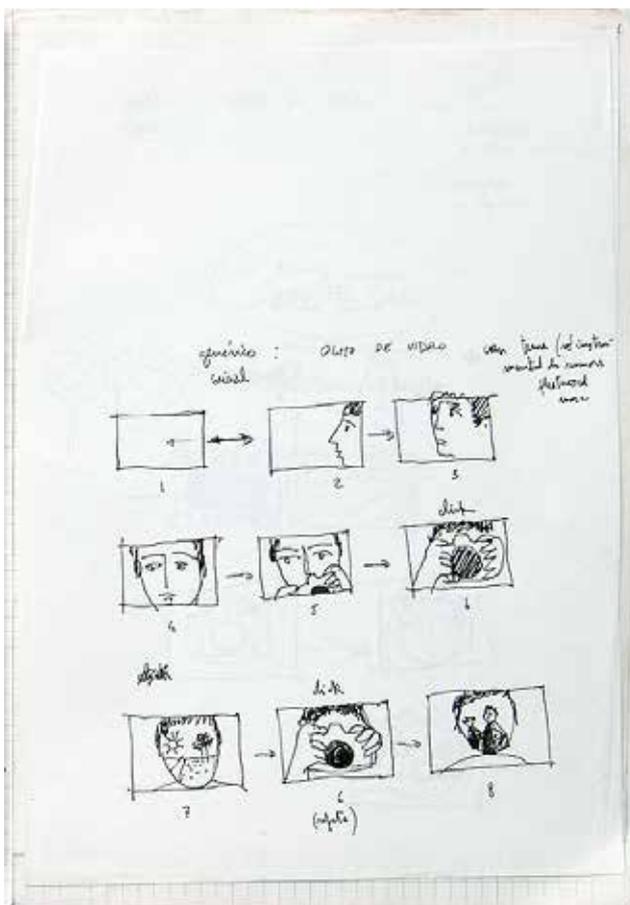
A televisão é, neste período, o meio por excelência que integra e transforma todos os outros e que os mostra de forma simultaneamente privada e planetária, alterando irreversivelmente a condição de produção e de recepção das imagens. Uma «caverna contemporânea brilhante e extrovertida», que António Sena usa pela sua ampla difusão, para promover uma cultura fotográfica em Portugal, capaz de ancorar a sua própria historiografia fotográfica e, nesse sentido, afirmar politicamente a sua função: *ver em directo* com o propósito de transformar e de reafirmar um «direito de olhar», no sentido que Jacques Derrida e Bernard Stiegler discutem em *Échographies de la Télévision* (1996).

Contrariamente ao formato que veio a adquirir, o guião proposto à RTP, em 1978, previa a realização de uma série de dez episódios, com a duração média de 30 minutos. Desta proposta inicial foi possível localizar apenas o argumento manuscrito e o *storyboard* do primeiro episódio, com o título *O Jogo do Sisudo*¹⁰ — para «olhar com os ‘olhos nos olhos’ das imagens» — a partir do qual se estabelecem correspondências, tanto ao nível da sequência de planos como do argumento, com a posterior adaptação e revisão na versão final de *Olho de Vidro, uma História da Fotografia*, composto, como já referido, por dois episódios de 40 minutos.¹¹

No argumento de *O Jogo do Sisudo* [FIG. 1-2], dedicado quase exclusivamente a uma pré-história da Fotografia, é perceptível a atenção dada às transformações nos modos de ver, per-

10. No Arquivo da RTP não existem quaisquer registos deste primeiro guião e o episódio inicial, *O Jogo do Sisudo*, foi consultado e cedido para reprodução por António Sena.

11. Do argumento de *O Jogo do Sisudo* (ver Anexo 2), são adaptados para o argumento final de *Olho de Vidro, uma História da Fotografia*, dois excertos da narração principal e respectivos planos, especificamente o plano médio fixo do interior de um quarto sobre janela com vista para o mar (2'18"): «Se hoje em dia ninguém se espanta ao ver a sua própria sombra, há muitos milhares de anos, quando pouquíssimos homens ainda existiam sobre a Terra, era natural que a sombra fosse a sua única companhia», e o plano sequência, em *plongé* sobre o narrador em sombra na praia (2'25"): «A sombra era já um princípio de imagem, mas a sombra não se mantém no mesmo lugar onde estava. Não se podia, por enquanto, guardar as sombras e, salvo quando não há luz, elas nunca nos largam (...) Para imprimirem estas mãos, os homens da pré-história usaram ossos cilíndricos e ocos onde colocavam um pó de cor, que era soprado sobre a mão, de encontro à pedra». (*O Jogo do Sisudo*, 1978) Mantêm-se igualmente as citações de Giovanni Battista della Porta — «Se você não consegue desenhar, poderá desta maneira contornar as imagens com um lápis. Bastará escolher as cores, isto é, reflectindo a imagem por baixo de uma prancha de desenho, e para uma pessoa habilidosa, isto é bastante fácil» e de Leonardo da Vinci — «a luz, entrando por um pequeno orifício de uma parede de um quarto escuro, forma na parede oposta uma imagem invertida do que quer que esteja do lado de fora». (*O Jogo do Sisudo*, 1978)



9—10. ANTÓNIO SENA, *O Jogo do Sisudo*, 1978. Tinta sobre papel quadriculado, 31,5 × 22 cm. Argumento e storyboard da proposta inicial para o filme *Olho de Vidro, uma História da Fotografia*, respectivamente, primeiro episódio de uma série de dez (selecção de páginas).

«A linha do horizonte não é apenas um mistério dos marinheiros que partiam em viagem no Mediterrâneo, no Atlântico ou no Índico — é também um segredo dos pintores. É provável que eles não fossem tão diferentes como isso: uns e outros procuram o domínio de um estado físico que não é o seu: o estado líquido. Os marinheiros dominam o mar. Os pintores, as tintas.» António Sena, 1978

cepcionar e representar visualmente o espaço e o tempo, desde as marcas pré-históricas nas grutas de Altamira à publicação do método da perspectiva por Leon Battista Alberti, em 1435, e ao uso sistematizado da *camera obscura*, descrito pela primeira vez em *Magia Naturalis* (1558) por Giovanni Battista della Porta.

Da pergunta inicial que introduz a primeira cena — «Será que existiu alguma coisa para ver antes de alguém ter visto?» — passa-se para a distinção entre sombra e silhueta, para a oposição entre a ausência de delimitação espacial dos desenhos pré-históricos com a definição de superfície, profundidade e composição do quadro, primeiro na Pintura e depois na Fotografia.

Percorrendo as relações entre arte, técnica e tecnologia, a invenção da imprensa com caracteres móveis e o desenvolvimento da tratadística no século XV, a segunda parte centra-se nos «três acontecimentos» que, como se identifica no argumento, determinam a revolução científica e artística do Renascimento: «1º Generalização através de maquinaria adequada dos processos para obter imagens repetíveis, palavras e desenhos; 2º Leon Battista Alberti em 1435 divulga o método de desenho em perspectiva. Era possível, agora, representar com rigor, criando uma profundidade ilusória. Mas mais importante do que representar um objecto em profundidade é o próprio rectângulo onde se pinta, adquirir a sua profundidade. 3.º Em 1440 Nicola de Cusa enunciou as 1.ªs doutrinas sobre a relatividade do conhecimento e a continuidade dos retornos através das transições e dos termos médios. Nada haveria de perspectiva sem a mais misteriosa das linhas, só comparável às linhas das mãos dos Homens: a linha do horizonte». (O Jogo do Sisudo, 1978)

No *storyboard*, a par da descrição gráfica da gramática de planos que compõem o episódio, num total aproximado de quarenta e cinco, encontram-se referências a ilustrações reproduzidas nas páginas de reconhecidas Histórias da Fotografia como *The History of Photography, from 1839 to the present day* (1964) de Beaumont Newhall ou *The History of Photography, from the camera obscura to the beginning of the modern era* (1969) de Helmut & Alison Gernsheim.¹² Como se analisará mais à frente, as reproduções destes e de outros livros são o modo que António Sena e Margarida Gil encontram para reunir a extensa iconografia que se monta no filme.

Revisto e realizado em 1982, o argumento final de *Olho de Vidro, uma História da Fotografia*,¹³ e que à semelhança da abordagem de John Berger faz uma releitura do texto *Pequena História da Fotografia* (1931) de Walter Benjamin, organiza-se em dois períodos temporais contíguos, não ne-

12. Na última página do guião apresenta-se uma lista de 27 «diapositivos para aulas», descritos e desenhados, que propõem uma síntese gráfica do *storyboard*, e uma última referência ao artigo *A cultura do papel* do crítico e historiador de arte catalão Daniel Giralt-Miracle.

13. Ver Anexos 6 e 7.

cessariamente circunscritos à cronologia indicada nos subtítulos: numa primeira parte, da pré-história fotográfica até à década de 1920 e, numa segunda parte, de 1920 à contemporaneidade (década de 1980).

Intitulado *A luz dos fotógrafos*, o primeiro episódio incide, como se descreve na sinopse distribuída no comunicado de imprensa [FIG. 3], sobre o «*passado pré-fotográfico nos campos da gravura, a situação dos seus vários inventores de uma forma polémica, os precursores de algumas técnicas, a sua utilização no século XIX e as principais tendências que já se adivinhavam*». (Comunicado de imprensa Olho de Vidro, 1982).

O início do filme é pontuado por um plano americano que anuncia a entrada do próprio António Sena, com uma faixa amarela sobre o corpo, desvendando o seu papel de narrador principal e afirmando de forma peremptória um *Vale tudo menos tirar olhos* — numa alusão implícita à associação ETHER, inaugurada um dia antes da transmissão do filme.

Num paralelo com o argumento de *O Jogo do Sisudo*, a narrativa introduz uma breve genealogia das máquinas ópticas e respectiva aplicação do advento da perspectiva desde a Renascença, para reposicionar a autoria «*colectiva e quase intemporal*» (Olho de Vidro, 1982) da invenção da Fotografia. Colocando em evidência a transformação e racionalização do olhar e as qualidades miméticas da imagem técnica entre os séculos XV e XIX, cruzam-se referências a Leonardo da Vinci e Giovanni Battista della Porta, ilustradas por reproduções de gravuras de Athanasius Kircher, desenhos preparatórios da pintura *O retorno do Bucintoro ao cais, no dia da Ascensão* (c. 1730) de Canaletto, com excertos de dois filmes dos irmãos Lumière — especificamente *Venize: Place Saint-Marc* (1896, n.º 430) e *Panorama du Grand Canal prix d'un bateau* (1896, n.º 295) — e uma sequência de três telas de Magritte: *O mês da Colheita* (1959), *A queda* (1959) e *Espelho Falso* (1928).

Numa perspectiva crítica sobre a origem autoral, geograficamente localizada da invenção do meio fotográfico, no filme valoriza-se sobretudo a herança das técnicas de impressão, nomeadamente o passado xilográfico, calcográfico e litográfico que forma a História da Fotografia, bem como as suas ramificações e infiltrações disciplinares. Como se defende no argumento: «*Muitas e diferentes tentativas construíram, progressiva e lentamente, a invenção da fotografia. Dois minutos deste programa poderiam não ser suficientes para citar os nomes daqueles que, coitados, dispersos na história e na geografia mas concentrados no mesmo objectivo contribuíram afinal para esta invenção colectiva e quase intemporal que foi a Fotografia. Este programa é portanto um programa injusto*». (Olho de Vidro, 1982)

Para caracterizar o contexto fotográfico das prolíficas décadas de 1820 e 1850, é introduzida uma reflexão sobre as ligações técnicas entre a Fotografia, o Desenho e a Gravura, abreviando com ironia, que foram «*desenhadores frustrados e gravadores ambiciosos os pioneiros da fotografia*»

(Olho de Vidro, 1982) e evocando especificamente a biografia dos seus principais inventores e precursores, nomeadamente Joseph Nicéphore Niépce, Louis Jacques-Mandé Daguerre, Hippolyte Bayard, William Henry Fox Talbot, John Herschel e a colaboração dos fotógrafos David Octavius Hill & Robert Adamson.¹⁴

A ampla afirmação do meio fotográfico como instrumento privilegiado das Ciências, responsável pela revisão e transformação do conhecimento científico, é também outro dos temas trabalhados no argumento, com uma montagem que relaciona uma das primeiras fotografias de um eclipse do Sol — realizada por Dragutin Parčić a 31 de Dezembro de 1861 — registos fotográficos realizados na década de 1950 no Observatório de Palomar, ou os raios-x da máscara de ouro do rei Tutankhamon, realizados no âmbito da exposição *Tutankhamon et sons temps*, no Petit Palais em 1967. Esta sequência precede a exibição do primeiro registo fotográfico ao serviço da revolução, a Comuna de 1871, que se apresenta numa analogia com a revolução estudantil de Maio de 1968, representado por três fotografias de Gilles Caron, membro fundador da agência Gamma e um dos mais activos fotojornalistas a fazer a cobertura das manifestações em Paris.

Num segundo momento da narrativa, salientam-se os efeitos da instrumentalização técnica do olhar sobre o território e mostram-se, em oposição, as primeiras fotografias aéreas e as primeiras fotografias *subterrâneas* feitas com iluminação artificial nas catacumbas da cidade de Paris, realizadas por Gaspar Félix Tournachon Nadar, entrecruzadas por uma reflexão sobre a valorização artística do retrato fotográfico, que volta a nomear um dos seus percussores, «*o olho de vidro de Nadar*», com uma série de retratos de Victor Hugo, Gioacchino Rossini, George Sand, Honoré de Balzac, Sarah Bernhardt, Charles Baudelaire, Franz Liszt e Mikhail Bakounine.

A narrativa prossegue com referência à massificação e industrialização do retrato fotográfico, suscitada pela invenção das *cartes-de-visite* de André-Adolphe-Eugène Disdéri, «*o primeiro photomaton da história da fotografia*», que figura no filme com dois exemplos, respectivamente, do retrato da princesa Charlotte Bonaparte Gabrielli e da bailarina Martha Muraviena.

14. Como António Sena defende no artigo «Pontos de Fuga»: «Niépce é considerado o inventor da fotografia, quando é, isso sim, o precursor dos processos de reprodução e multiplicação das imagens com o auxílio da luz. Daguerre deveria ser considerado o precursor — do Polaroid, é certo — mas também e sobretudo da reprodução das imagens por processos metalo-eléctricos (galvanografia) com o auxílio da luz e posteriormente dos ácidos. Herschel, Talbot e Bayard (ou Florence) seriam, efectivamente, os inventores da fotografia no sentido restrito que habitualmente lhe damos (pela invenção do negativo). Nenhum deles é (mesmo Daguerre a posteriori), inventor de qualquer processo para produção de imagens únicas, lagarto, lagarto, mas de matrizes mais ou menos multiplicáveis. Inscrevem-se assim estas tentativas do desenvolvimento da história da gravura, desde a xilogravura à calcografia e litografia, e que se prolonga nos processos foto-electrónicos, vídeo, p. ex.». (Sena, 16 de Março de 1982: 27)

Após uma destacada referência à obra do fotógrafo Jacob Riis, «*essa metade de uma evidência urbana*», analisa-se o período em que as dinâmicas de circulação entre Ocidente e Oriente se agilizam, e o modo como a imagem fotográfica começa a servir pretextos comerciais de incentivo à viagem, num apelo a uma experiência imediata do lugar, que contribui para o alargamento e dinamização do fenómeno do turismo. As *Vistas do Oriente* de Maxime du Camp, John Thomson, Francis Frith, Timothy O’Sullivan, Henri Le Secq ou Félix Bonfils que se sequenciam no filme, publicadas e comercializadas entre as décadas de 1860 e 1900, um pouco por toda a Europa, revelam a eficácia do registo fotográfico para um extenso e rigoroso levantamento e uma crescente explosão visual da representação geográfica.

Fazendo coincidir a prática fotográfica com uma cultura de viagem marcada pelo desejo expansionista europeu e norte-americano, assiste-se ainda, no final do século XIX, à exibição da «*fotogenia dos impérios*», como refere António Sena, com destaque no filme para o retrato da civilização ameríndia por uma geração de fotógrafos que, nas imagens escolhidas, incluíram Edward Curtis, Adam Clark Vramon, Karl Moon e William H. Jackson.

Em analogia com o contexto português, são referidos, neste episódio, «*pela primeira vez e de forma ainda insuficiente*» (Comunicado de imprensa Olho de Vidro, 1982), com uma breve selecção fotográfica do trabalho de José Augusto da Cunha Moraes, Carlos Relvas e Joaquim Narciso Possidónio da Silva. Na exibição pública destes primeiros *inserts* sobre a História da Fotografia em Portugal, é feita ainda referência ao trabalho desenvolvido por José Júlio Rodrigues na SECÇÃO PHOTOGRAPHICA DA DIRECÇÃO GERAL DOS TRABALHOS GEOGRAPHICOS E GEOLÓGICOS (1872-1879).

Criando uma superfície na qual as imagens se movem em direcção umas às outras, por analogia ou antagonismo, em *Olho de Vidro* oblitera-se a hierarquia dos objectos, planificando-os e projectando-os sobre o mesmo plano, para reforçar a indissociabilidade entre Fotografia e História e comprovar a qualidade intemporal da sua condição.

As leituras comparativas entre a obra de fotógrafos contemporâneos — como é o caso das ligações antagónicas entre a expressão pictural de Julia Margaret Cameron e a evidência de uma «*certa perversidade*» nas fotografias de Lewis Carroll, ou absolutamente conciliáveis, como na obra de Brassai e do seu amigo André Kertész, ou ainda entre o registo «*voluntário e ordenado*» de Jean Eugène Atget e o registo «*involuntário e desordenado*» de Jacques-Henri Lartigue — são disso exemplo, propondo uma leitura dialéctica que explicita a hibridez interpretativa da imagem fotográfica, mais preocupada em avolumar a singularidade das próprias imagens, que a celebrar a sua autoria. A ausência de legendas ou qualquer identificação gráfica ao longo do filme, que se

analisa com mais detalhe no decorrer deste capítulo, acentua ainda mais essa distância autoral, formando um sistema de polaridades que elevam o fazer da história da fotografia a um fluido contínuo de imagens em insistente transformação.

No argumento de *Olho de Vidro*, António Sena realiza uma leitura transversal dos capítulos da obra seminal que Gisèle Freund dedica à relação entre *Fotografia e Sociedade* (1936) — também ela posteriormente adaptada a uma série televisiva¹⁵ — em particular no capítulo *Os precursores da Fotografia, Os primeiros fotógrafos*, com correspondências directas no argumento, não citadas, aos fotógrafos Félix Nadar, Eugène Disdéri e Hill & Adamson, e ainda aos capítulos *A expansão e a decadência do ofício do fotógrafo* e *A fotografia de imprensa*. Esta correspondência é particularmente evidente no segundo episódio, intitulado *Os fotógrafos da luz — de 1920 aos nossos dias*, e que realiza «uma visão panorâmica, estética e poética, onde se fala e mostram imagens e sons que influenciaram não decisiva mas certamente os olhos contemporâneos». (Comunicado de imprensa *Olho de Vidro*, 1982)

Continuando a revelar os modos de usar da fotografia, enquadrados pela fugaz multiplicação pública das imagens «das revistas aos jornais, dos museus aos livros, dos laboratórios às carteiras dos namorados, das cerimónias oficiais às fotos dos desaparecidos» (Comunicado de imprensa *Olho de Vidro*, 1982), neste episódio evidencia-se a circulação, recepção e influência social da imagem fotográfica e questionam-se os limites entre público/privado e entre fotografia amadora e fotografia profissional. A narrativa inicia-se com uma referência ao primeiro grande momento de industrialização fotográfica, celebrado com a proliferação do *instantâneo* pelo fundador da Eastman Kodak Ca., George Eastman, responsável por transformar a Fotografia num meio portátil e acessível a todos, e desloca-se para a confirmação da Fotografia como poderoso meio de comunicação de massas, fazendo uma breve história do fotojornalismo — com ilustrações de páginas do *Berliner Illustrierte Zeitung*, do *Münchener Illustrierte Presse*, o *Weekly Illustrated* e a *Ilustração Portuguesa* — e, salientando o desenvolvimento das modernas técnicas de transmissão e impressão, em revistas como *Picture Post* ou a emblemática *Life Magazine*. Esta última é mostrada em *inserts* de filmagens do narrador a folhear distintos números da revista desde «Down to the Moon... and the giant step», com as primeiras fotografias realizadas na superfície lunar no contexto da missão Apollo 11, publicada a 8 de Agosto de 1969, a foto-reportagem «Country Doctor» de Eugene Smith, publicada a 20 de Setembro de 1948, ou as últimas foto-reportagens de Larry Burrows, no Vietname, nomeadamente, «One ride with Yankee Papa 13» a 16 de Abril de 1965 e

15. Em 1984 o realizador Teri Wehn Damish convida Gisèle Freund a participar e dirigir dois episódios da série *Images de la réalité* para a TF1, nos quais adapta a sua obra seminal e usa o título homónimo do seu livro *Photographie et Société* para ilustrar e discutir no formato televisivo a função social da fotografia.

«In colour: The vicious fighting in Vietnam» a 25 de Janeiro de 1963.

No âmbito desta sequência, mostram-se ainda as imagens que marcaram fotograficamente o período entre Guerras, «*não apenas no sentido económico ou político*», quer no contexto europeu, através da obra magistral que August Sander mostra em *Face of our time* (1929) — que implicou a destruição de parte do seu arquivo fotográfico pelo terceiro Reich —, quer no contexto americano da Depressão de 1929, com uma breve selecção fotográfica da agência fotográfica integrada na Farm Security Administration¹⁶, especificamente com fotografias de Walker Evans, Dorothea Lange e Ben Shaw.

Numa segunda parte do episódio e no encadeamento de fotografias de autores como Man Ray, Alexander Rodchenko, Anton Bragaglia, Herbert Bayer, Otto Steiner, Rolf Wingus e László Moholy-Nagy, é introduzida uma referência ao papel das vanguardas históricas, na alteração de paradigma que operam na afirmação artística do meio, como elucida a citação a Tristan Tzara no prefácio de *Les Champs Délicieux* (1922) de Man Ray, lida no filme por Jorge Listopad: «*Quando tudo o que se chamava a arte se tornou paralítico, o fotógrafo iluminou a sua ampôla de 1000 velas e, pouco a pouco, o papel sensível absorveu o escuro de alguns objectos de uso. Ele tinha descoberto o alcance de um terno e virgem relâmpago, mais importante que todas as constelações oferecidas ao prazer dos nossos olhos.*». (Olho de Vidro, 1982) No final da década de 1930, são estes autores, em particular Rodchenko, Bayer e Moholy-Nagy, que potenciam uma efectiva pedagogia do olhar, e usam a Fotografia e o Cinema¹⁷, como forma de activação de uma consciência colectiva, valorizando o seu papel educativo e comunicacional.

Nesta sequência do filme, é inegável o protagonismo dado ao designer, pintor, poeta e fotógrafo húngaro László Moholy-Nagy, e aos estudos teóricos e práticos que este dedicou na afirmação da Fotografia como um intermédia disciplinar, promovendo métodos de montagem

16. Dirigido por Roy Strycker e fundado em 1935, o influente núcleo fotográfico integrado na FSA foi um programa de reabilitação económica criado por Franklin Roosevelt para combater a pobreza e os movimentos migratórios resultantes da Depressão de 1929, promovendo a intervenção do Estado na gestão, colectivização e modernização agrícola. A agência fotográfica era constituída por aproximadamente vinte fotógrafos — Charlotte Brooks, Esther Bubley, Marjory Collins, Harold Corsini, Arnold Eagle, Theodor Jung, Sol Libsohn, Carl Mydans, Martha McMillan Roberts, Edwin Roskam, Louise Roskam, Richard Saunders, Ben Shahn, Jack Delano, Sheldon Dick, Walker Evans, Dorothea Lange, Russell Lee, Gordon Parks, Arthur Rothstein, John Vachon e Marion Post Wolcott.

17. Pelas escolhas que compõem esta sequência, é possível evocar uma comparação com *Film und Foto*, uma das exposições pioneiras a pensar as relações entre cinema e fotografia, apresentada em Estugarda, em 1929, organizada pelo grupo Deutsche Werkbund e reunindo aproximadamente uma centena de fotografias — de autores como Eugène Atget, John Heartfield, Hannah Höch, Germaine Krull, Aenne Biermann, Albert Renger-Patzsch, László Moholy-Nagy, Edward Weston, Man Ray, Piet Zwart, El Lissitzky ou Karel Teige — juntamente com um festival de cinema programado por Hans Richter, que exibiu filmes de Charlie Chaplin, René Clair, Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Dziga Vertov, Robert Wiene e Carl Theodor Dreyer.

e de livre associação, que *Olho de Vidro, uma História da Fotografia* referencia directamente, quer com citações no argumento retiradas dos textos manifesto que se alinham na primeira parte do livro *Malerei, Fotografie, Film* (1925) — volume 8 da colecção Livro Bauhaus, co-editado com Walter Gropius — quer pela apropriação de algumas das imagens fotográficas que constituem a «*pinacoteca privada*» que se reproduz na segunda parte.

A fotografia é, para Moholy-Nagy, um poderoso instrumento de comunicação e educação que se assume como uma *Nova Visão*, polimorfa e proliferante, capaz de combinar a objectividade do seu valor documental com a faculdade de criar novas relações visuais. Em *Malerei, Fotografie, Film*, Moholy-Nagy condena a subjectividade do pictorialismo e defende uma *visão objectiva* que revê a operatividade de uma forma que segue a função, para propor uma forma que segue a sua permanente recombinação e remediação. Afirmado uma condição intermédia para a arte, Nagy defende um método de montagem para relacionar a pintura, a fotografia e o cinema, como o próprio título enuncia, mas também a tipografia, a escultura, a arquitectura ou o design.

A importância da formulação deste inventário intermédia revela-se nas próprias escolhas caleidoscópicas que faz em *Malerei, Fotografie, Film*, nomeadamente com fotografias dos seus contemporâneos Man Ray, Paul Citröen, Hannah Höch, Renger Patzsch, remisturados por um amplo espectro de fotografias oriundas do desporto e das ciências — astronomia, botânica, medicina — com fotogramas e fotomontagens da sua autoria.

Para as décadas de 1950 e 1960, distinguem-se alguns dos nomes que marcam indiscutivelmente o panorama da fotografia internacional, contextualizados por citações retiradas de entrevistas ou notas autobiográficas, nomeadamente do fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson, do fotógrafo britânico Bill Brandt, com fotografias da monografia *Shadow of Light* (1966), e dos fotógrafos americanos Weegee, com fotografias de *Naked City* (1945), Diane Arbus, com fotografias da monografia editada pela *Aperture* em 1972, Robert Frank, entrecruzando fotografias de *Les Américains* (1958) com *polaroids* da série “*Album*” publicadas na revista *Snap-shot* (1974) e, por fim, William Klein com menção à edição original francesa *Life is Good & Good for You in New York* (1956).

É na sequência destes autores que se revela um dos momentos mais representativos deste segundo episódio, e que melhor responde aos objectivos inicialmente definidos pelos realizadores em contribuir para a pesquisa e divulgação da história da fotografia em Portugal.

Quase vinte e cinco anos depois da edição de Lisboa, “*Cidade Triste e Alegre*”, de Costa Martins e Victor Palla, e no momento em que se preparava a exposição *Lisboa, e Tejo e tudo* (1956/59) com que é inaugurada a *ETHER*, António Sena e Margarida Gil convidam os autores do livro a rever os lugares anteriormente fotografados nas ruas de Lisboa.

Extemporâneas, improvisadas e sem obedecerem a uma planificação prévia, as filmagens que decorrem dessa visita a Alfama mostram-nos um reencontro animado entre Victor Palla e Costa Martins com alguns daqueles que, mais velhos e com «óculos que não enganam», se reconhecem representados nas fotografias de um livro que provavelmente viam pela primeira vez.

Como um álbum fotográfico de família, de uso doméstico e portátil, as páginas de um dos exemplares do livro deslocam-se de mão em mão, ao som do *Fado da Viela* de Alfredo Marceneiro, e parecem ser o único guião possível para os gestos desassossegados de todos os que querem responder ao apelo de procurar *o aqui e agora* da imagem fotográfica.

De todas as fisionomias é a de Ilda, «a filha da Leonor» como surge identificada, que parece dirigir os movimentos involuntários do pequeno grupo que se junta na rua, exibindo sobre o livro, de forma discreta, o mesmo vestido com que fora fotografada no final da década de 1950, e que zelosamente preservava consigo.

Um momento de iteração e correspondência, próprio da condição fotográfica e que parece transformar, momentaneamente, o livro *Lisboa, “Cidade Triste e Alegre”* num objecto de rememoração e reconstrução de memórias privadas, domésticas e irrepetíveis, em tudo distantes da mediatização e valor de culto que adquire a partir da década de 2000.

Depois desta cena, a narrativa prossegue com um tributo à efemeridade da auspiciosa obra de Tony Ray-Jones, em particular com a selecção fotográfica da monografia *A Day Off: An English Journal* (1974), e o segundo episódio termina com a geração que se interessou por inscrever fotograficamente a cor no panorama fotográfico norte americano e que, no momento em que o filme é realizado, não tinha ainda relevante reconhecimento institucional.

Publicados pela primeira vez na Europa pela revista suíça *Camera*, as paisagens crepusculares em Cape Cod de Joel Meyerowitz, os lugares incomuns de Stephen Shore, e as casas desertificadas e tingidas em Malibu, da série *Zuma* (1980) de John Divola, sucedem-se ao som de *Imagine* (1971) de John Lennon para defender o anacronismo técnico, o anonimato e o carácter sensorial com que a fotografia se manifesta, entre a evidência do quotidiano e a persistência em revelar «o outro lado do espelho». Tal como elucida o comentário final, tanto no laboratório fotográfico, como na escrita, as imagens latentes só se estabilizam quando se revelam e se devolvem à clareza das outras imagens: «Mas afinal o que resta de tudo isto? Ainda hoje conhecemos mais coisas que nunca cheirámos, apalpámos, saboreámos ou ouvimos e que apenas vemos. E nem sequer vemos as coisas, mas as suas imagens. E nem sequer vemos as imagens, mas as suas reproduções. Apesar de tudo, ainda nos parece um contacto suficientemente próximo, para nos encantar ou desiludir, para as guardarmos ou deitarmos fora». (Olho de Vidro, 1982)

Por último, e sem esquecer uma das linhas de investigação de António Sena, sobre a relação entre Fotografia e Literatura, importa analisar a citação que serve de epígrafe ao filme, retirada de *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1919), segundo volume de *La Recherche du Temps Perdu* (1909-1922) de Marcel Proust, referente ao episódio no atelier do pintor Elstir, na estância balnear de Balbec, no qual o narrador é apresentado a Albertine Simonet: «*Há prazeres como fotografias. O que se tem na presença do ser amado não passa de um negativo, revelamo-lo mais tarde, chegados a casa, quando reencontramos à nossa disposição aquela câmara escura interior cuja entrada está 'interdita' enquanto há gente à vista*». (Proust, 2003: 456)

Como uma impressão indirecta do mundo e lugar de latência da memória, este excerto lembra a importância que Marcel Proust presta à imagem como substituto de presença, mediador indispensável para a cristalização das emoções e para a inscrição das suas flutuações no tempo.

Na sua *procura do tempo perdido*, Proust assume a escrita como um poderoso instrumento óptico e a sua colecção de fotografias, como um imenso reservatório imagético que se incorpora no universo literário, pela narração e composição das personagens, a criação de metáforas, ou na variação e acuidade dos pontos de vistas que se desmontam no seio da própria narrativa literária.

Espelho sem memória, como Proust caracteriza a Fotografia, no limiar da sua realidade objectiva o seu confronto com a escrita converte-se em espaço de ficção, evento de descontinuidade e intervalo de evidência. Esse lugar, assume em Proust uma dimensão existencial, como analisa o fotógrafo Brassai no estudo literário que lhe dedica, definindo-o como um *fotógrafo mental* e à sua *procura do tempo perdido* como uma única e gigantesca fotografia: «*considerando o seu próprio corpo como uma placa ultrasensível, capaz de captar e armazenar durante a sua juventude milhares de impressões, parte em busca do tempo perdido, consagrando-se por inteiro a revelá-las e a fixá-las, tornando visível a imagem latente de toda a sua vida*». (Brassai, 1997: 20)

Na sua obra, Proust aplica incessantemente a noção de *memória involuntária*, no qual a fotografia se revela como metáfora dominante de rememoração e reminiscência, criando um inventário privado sobre os múltiplos aspectos do seu isolamento e *matéria para os memorialistas*, como defende Walter Benjamin, seu tradutor em alemão: «*a maior parte das recordações que procuramos, aparecem-nos sob a forma de imagens visuais. E mesmo as formações livremente suscitadas pela memória involuntária são, na sua grande parte, imagens visuais isoladas, que se apresentam de modo enigmático. Para compreender as oscilações internas desta forma de rememoração, temos que nos fazer transportar para uma camada particular e profunda dessa memória involuntária, na qual os diferentes momentos da recordação não aparecem isolados, como tantas imagens, mas antes sem imagem, informes, vagos e pesados, da mesma maneira que o peso da rede anuncia ao pescador a sua pesca*». (Ben-

jamin, 2010: 41-42)

A revelação da *memória involuntária*, experiência da reversão da ordem do tempo, que se centra no reconhecimento da montagem espaço-temporal em que a fotografia opera, recombinação do passado no presente, é a concordância com o elemento de falha e de intermitência que intima a sua permanente reconstituição. Para Proust, é como olhar, inscrever e imaginar uma imensa biblioteca privada de imagens, como uma lanterna mágica de inesquecíveis projecções, oriundas dos vastos *arquivos da memória* que Charles Baudelaire enuncia para: «*salvar do esquecimento as ruínas periclitantes, os livros, as estampas e os manuscritos que o tempo devora, as coisas preciosas cuja forma vai desaparecer*». (Baudelaire, 2006: 157)

A referência em *Olho de Vidro* a um escritor para quem a fotografia assume um papel determinante na sua vida e na sua obra é, por um lado, o reconhecimento dessa operação de registo fiel e preciso da reprodução da memória do mundo, mas também a vontade de inscrever o novo enquadramento que o vaivém entre a narrativa fotográfica e a narrativa literária introduzem na formulação da História da Fotografia. Declarando essa relação inseparável entre a cultura visual e a cultura literária, a citação de Marcel Proust é apenas uma das muitas citações que encontramos no argumento do filme, a que se acrescentam as visões poéticas de Herberto Helder, Carlos de Oliveira, Fernando Pessoa ou Lewis Carroll. Com um gesto circular, a citação de Carlos de Oliveira — que no filme se ouve numa montagem cruzada com uma imagem de um olho de vidro, o olho de António Sena e a pintura *Le cyclope* (1898) de Odilon Redon — volta a ser escolhida para encerrar o penúltimo capítulo da *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997* — uma repetição intencional, também auto-biográfica, que reflecte a convicção nas correspondências entre Fotografia e Literatura que se inscrevem de modo particular no contexto português: «*O quê, outro dilema? Escolher entre a câmara escura e o osso de baleia, a casa e o ar livre? Não estou interessado. Fecha-se a janela, identifica-se a casa com a câmara escura e a opção custa menos*». (Oliveira, 2003: 31)¹⁸

18. Pouco depois da primeira transmissão do filme, António Sena publica *O pormenor sou eu*, uma homenagem póstuma ao escritor Carlos de Oliveira, que recupera esta mesma citação onde confirma o seu fascínio pela sua obra e do que nela é contíguo da expressão fotográfica: «*os detalhes, uma variedade de close-ups literários e as coisas latentes, aquelas de compreensão lenta que precisam de tempo para se lerem*». (Sena, 21 de Julho de 1981: 11). Uma homenagem que é também um ensaio poético e visual sobre uma literatura que António Sena considera de origem fotográfica, cruzando excertos de *Finisterra: paisagem e povoamento* (Carlos de Oliveira, 1978), excertos de *O sentimento de um ocidental* (Cesário Verde, 1887) e duas fotografias de Edward Weston — *Fungus* (1932) e *Nautilus* (1927). António Sena termina o artigo recuperando a figura do ciclope, com um só olho de vidro, o fotógrafo «*que pede a protecção da noite e não sobrevive sem o sol*» e, tal como em *Olho de Vidro*, caracterizada como a figura que «*acaba por trabalhar noite adentro, como se os poetas tivessem a sua câmara escura na despensa, aí procurassem as palavras que o fotógrafo se esquecia no fixador. Carlos de Oliveira fala no lume que se acende perto do papel fotográfico, dos álbuns fotográficos que se queimam* — a

2.2. História-Câmara: o cinema como documento

O Cinema foi, desde a sua invenção, entendido pelos próprios cineastas simultaneamente como inscrição e evidência da própria História, participando na reconstituição de uma memória, ampliando a sua condição fragmentária e servindo de dispositivo para a sua visibilidade.

Le cinema au service de l'histoire (1935), um panorama sobre a História da Europa entre 1895 e 1930, realizado por Germaine Dulac, é apenas um dos primeiros exemplos dessa experimentação e montagem do arquivo cinematográfico como fonte histórica e, como descreve Jacques Rancière, uma forma de pensar essa indissociabilidade: «*Perante a História, o cinema existe já no interior da História, ele é a História em marcha para se tornar traço visível, arquivo, espectáculo*». (Rancière, Comolli, 1997: 13)

Metáfora ou suporte narrativo para a representação dos movimentos sociais, políticos e culturais que circunscrevem o arquivo documental da realidade, o Cinema permite, como esclarece Antoine Baecque no recente ensaio *L'Histoire-Caméra*, «*auscultar o movimento do tempo histórico, porque a sua mise-en-scène é uma espécie de cruzamento da História*». (Baecque, 2008: 49) Como explica, é através da montagem que se pode conferir um movimento e uma temporalidade ao documento, numa operação que o inscreve e legitima na História: «*é o modo como o cineasta ou o historiador intervêm a partir dele [documento], colocando-o em cena, que faz surgir a historicidade*». (Baecque, 2008: 33)

No decorrer da década de 1970, o historiador francês Marc Ferro, professor emérito da École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) que integrou a 3.^a geração da revista *Annales*,¹⁹ tornou-se precursor na afirmação do Cinema como agente e fonte da História, sendo responsável, juntamente com o historiador Pierre Sorlin, pela sua efectiva teorização. No ensaio *Le film, une contre-analyse de la société* (1971), Marc Ferro apresenta os principais argumentos da sua tese, centrando-se na ideia de que «*o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História*». Como acrescenta, trata-se de «*partir da imagem, das imagens*», sem nelas procurar apenas uma «*ilustração, confirmação, ou desmentido*» (Ferro, 1993: 40) numa fruição que as devolve, através de uma História-Cinema, ao mundo que as produz.

Para Ferro, a partir da década de 1970, a incorporação do Cinema e posteriormente do

revelação acaba por adquirir o lugar privilegiado da cerimónia. (Sena, 21 de Julho de 1981: 11)

19. Fundada em 1929 por Marc Bloch e Lucien Febvre, a revista *Annales d'histoire économique et sociale* é o órgão privilegiado da École des Annales, movimento historiográfico que se distinguiu por uma metodologia que recusou uma concepção positivista da História, incorporando as Ciências Sociais e Económicas na sua prática. A terceira geração era composta por Jacques Le Goff, Emmanuel Le Roy Ladurie, Marc Ferro, Pierre Nora e Philippe Ariès. A este propósito ver, BURKE, Peter (1990), *The French Historical Revolution: The Annales School, 1929-89*, Stanford University Press.

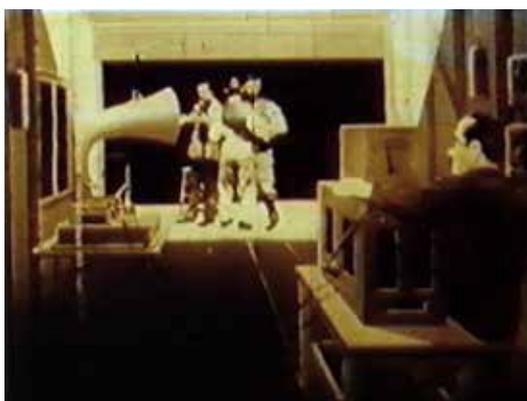
vídeo na escrita e elaboração da História do século XX, torna-se um dos fenômenos mais determinantes para a mudança de paradigma no trabalho do historiador. Em síntese, Ferro propõe a integração de um modelo de transmissão e recepção, que é também um modelo de produção, em que «os Historiadores têm que passar a ler e a ouvir as imagens» (Ferro, 1993: 26), cientes da instrumentalização que nelas se perspectiva e que eles próprios podem activar.

Esta análise é, em parte, anteriormente desenvolvida pelo jornalista e sociólogo alemão Siegfried Kracauer no já referido ensaio «Photography» e posteriormente em «The Historical Approach» (1969), ensaios nos quais defende a correspondência entre o trabalho do historiador e o fotógrafo, extensível ao cineasta, numa total adesão à presença da imagem, pelo modo como esta plana sobre a História, e examina os detalhes das flutuações, marcas e contingências do tempo.

De acordo com Kracauer, a organização e montagem do arquivo, do passado para o presente, a que corresponde a concepção do *tempo continuum* da História é o equivalente ao espaço *continuum* que a Fotografia aplica à realidade, como uma *gigantesca película*, capaz de descrever os acontecimentos, temporalmente interligados, sob todos os pontos de vista. (Kracauer, 1995: 50) Nesse sentido, na convergência entre Fotografia e História produz-se um *monograma*, como denomina, que se altera nas circunstâncias da sua recepção e interpretação, do passado ao presente, numa revisão permanente do sentido, função e sedimentação do tempo *continuum*.

Pensando o Cinema como o herdeiro natural da Fotografia, pelo modo como ambos inscrevem a «vida na sua plenitude», Kracauer propõe o termo *câmara-realidade*, no qual o trabalho do historiador segue duas tendências, «*simultaneamente passivo e activo, registador e criador*» (Kracauer, 1969: 47), que o definem simultaneamente, numa equilibrada equação, como formalista e realista. Pela evidência e interpretação no modo como se passa a registar, explorar e penetrar a realidade, para Kracauer «*existe uma analogia fundamental entre a historiografia e o meio fotográfico: tal como o fotógrafo, o historiador é relutante em negligenciar o registo das suas obrigações, em detrimento dos seus preconceitos, para poder absorver plenamente a matéria-prima que tenta moldar*». (Kracauer, 1969: 57) Seguindo esta concepção, que assume a singularidade da natureza interdisciplinar entre História e Fotografia, também André Bazin, no seu ensaio *Ontologia da Imagem Fotográfica* (1945), equaciona esta *obsessão de realismo*, estabelecendo uma analogia entre o cinema, a fotografia e a realidade, e indicando que existe entre eles um *contrato ontológico* que reforça esse *embalsamento do tempo* que compõe a História.

Recentrando a análise no filme *Olho de Vidro*, percebe-se que António Sena e Margarida Gil materializam esta concepção historiográfica, propondo uma leitura da Fotografia como uma obra



14—19. ANTÓNIO SENA/MARGARIDA GIL, *Olho de Vidro, uma História da Fotografia*, 1982, RÁDIO TELEVISÃO PORTUGUESA. Da esquerda para a direita, fotogramas de inserts fílmicos de *Panorama du Grand Canal pris d'un bateau* (n.º 295), Irmãos Lumière, 1896; *A Canção de Lisboa*, Cottinelli Telmo, 1933; *The Dickson Experimental Sound Film*, Thomas Edison/W. K. L. Dickson, 1877; Lumière, Paul Paviot, 1953; *On the Town*, Stanley Donen/Gene Kelly, 1949; *Lisboa, crónica anedótica*, Leitão de Barros, 1930.

feita de obras, na qual se aplica um método de disposição e interligação de imagens e sons, que dilui as barreiras disciplinares que frequentemente as separam. A combinação de citações literárias, cinematográficas, fotográficas e sonoras, que se recombina em *Olho de Vidro*, mediatizam a História de um meio por intermédio de outros meios, anunciando o carácter vertiginoso e múltiplo do corte espaço-temporal que a Fotografia e o Cinema investem na realidade.

Na frenética operação de montagem adoptada para o filme, António Sena e Margarida Gil recorrem à diversidade técnica do vídeo — sobreposição e entrelaçamento incessante de imagens fotográficas, *inserts* fílmicos, faixas sonoras e narração em *voz off* — para realizar uma complexa associação de fragmentos visuais que são, também, um encontro com as imagens da História do século XX.

O Cinema, «*empreendedor e arquivista, agente e memória*» (Comoli; Rancière, 1997: 13), opera neste filme como forma de intensificação da imagem fotográfica tornando-se suporte, veículo e documento na montagem de uma História da Fotografia. No caso específico dos *inserts* fílmicos — do cinema mudo, musicais de Hollywood ou da Comédia Portuguesa, estes transformam-se em documentação de época, indiciando uma encenação cinematográfica da própria História ou, como situa Margarida Medeiros, aparecendo «*nas frestas 'históricas' da narrativa, como algo 'sem código', como uma linguagem meramente do real, passível de promover no espectador um efeito de verosimilhança relativamente à narrativa histórica proposta*». (Medeiros, 2009: 27)

Ao longo da narrativa, encontramos *Panorama du Grand Canal prix d'un bateau* (1896) [FIG.14] — o primeiro *travelling* da História do Cinema — e *Venize: Place Saint-Marc* (1896) dos Irmãos Lumière, alternados com desenhos preparatórios do *Grand Canal* e de *O retorno de Bucintoro*, de Giovanni Canaletto ou o *Espelho Falso* (1928) de Magritte, mostrando essa espessura de tempo que atravessa a Modernidade e a aparente *racionalização técnica* da visão que se verifica desde a Renascença. Criando uma multiplicidade de enunciados que relacionam a Fotografia com a Literatura, Pintura, Desenho, Cinema e Música, *Olho de Vidro* funciona como um laboratório combinatório, que expõe deliberadamente uma perspectiva não linear e não sequencial da sua História. Um bom exemplo é a sequência, no segundo episódio, que num minuto reúne um excerto de uma reportagem televisiva²⁰ do concerto de Marilyn Monroe de apoio às tropas americanas na Guerra da Coreia, em 1954, misturada com a fotografia dos sobreviventes do campo de concentração de Buchenwald (1945) de Margaret Bourke-White, as reportagens fotográficas realizadas na Guerra do Vietname por David Douglas Duncan, Nick Ut e Eddie Adams, um desenho *transfer* de Robert Rauschenberg com essas mesmas fotografias e um *insert* do musical

20. A maioria das reportagens televisivas que se inserem em *Olho de Vidro* são retiradas do arquivo da RTP.



20–25. ANTÓNIO SENA/MARGARIDA GIL, *Olho de Vidro, uma História da Fotografia*, 1982, RÁDIO TELEVISÃO PORTUGUESA. Da esquerda para a direita, fotogramas de filmagens nos Estúdios da Rádio Televisão Portuguesa, Jardins da Fundação Calouste Gulbenkian, Parque Eduardo VII e Cemitério dos Animais no Jardim Zoológico de Lisboa.

americano *On the town* (Gene Kelly, Stanley Donen, 1949) [FIG. 18], visão irónica e efusiva das contradições que ditam a medida e a marcha da História.

Um método associativo, relacional, que explora as condições de *legibilidade* e *visibilidade* da imagem fotográfica, através de um palimpsesto de filmes, que se estende ao cinema português, como se confirma na escolha da cena da cerimónia de coroamento da personagem de Beatriz Costa em *A Canção de Lisboa* (José Cottinelli Telmo, 1933) [FIG. 15]; ou, após a sequência de fotografias do Lisboa, “*Cidade Triste e Alegre*” de Costa Martins/Victor Palla, com a inclusão da cena das varinas no Cais da Ribeira, retirada de *Lisboa, crónica anedótica* [FIG. 19], a sinfonia visual sobre a cidade, que Leitão de Barros realizou em 1930, relacionando de forma precursora o registo documental com o registo ficcional, numa reveladora alegoria da desejada modernidade lisboeta.

Provocando a atenção do espectador com imagens dissemelhantes, em *Olho de Vidro* alterna-se entre o protagonismo da imagem fotográfica na narrativa da sua História, o cinema que encena e reconfigura uma época para contextualizar essa mesma História, e uma série de registos documentais de cenas do quotidiano, que desvendam os outros usos da fotografia e caracterizam os desdobramentos da profissão de fotógrafo: a fotografar um casamento nos jardins da Fundação Calouste Gulbenkian [FIG. 21], *a la minute* no Parque Eduardo VII [FIG. 22], o ritual do *photomaton* numa alusão às ambições fotogénicas de Napoleão Bonaparte [FIG. 24] ou, justificando o próprio título, na figura do ciclope, com um falso olho de vidro. [FIG. 25]

A montagem, como distinguiu Sergei Eisenstein, é fundadora de sentido e resulta de um processo de ruptura com a conjugação narrativa e figurativa, impregnando-a do que o cineasta denominou como *cinema de atracções*. A experiência de conflito e choque entre fragmentos visuais autónomos, no seu entender «*não é uma ideia de composição de sucessivos planos somados entre si, mas uma ideia que deriva da colisão entre dois planos totalmente independentes um do outro*». (Eisenstein, 1998: 95) Nos seus *métodos de montagem* de 1930 — métrica, rítmica, tonal, harmónica e intelectual²¹ — não se trata, como explica João Mário Grilo, de «*ligar um plano a outro*» mas sim de «*articular as várias linhas melódicas, tonais e atonais, dramáticas e plásticas que formam a unidade de cada plano com o percurso que essas linhas traçam no conjunto de todo o filme*». (Grilo, 2007: 44) Método moderno de conhecimento, a montagem é o que determina a ordem e o sentido histórico da própria imagem, gerada no encontro de elementos descontínuos e heterogéneos, no espaço e no tempo, «*uma faísca*» como o próprio denominou, que acentua contrastes formais e perceptivos para criar improváveis ligações metafóricas.

21. Especificamente em EISENSTEIN, Sergei (1930), *Methods of Montage*.

Mostrar em montagem é, como defende o cineasta Jean-Luc Godard, materializar a História como uma epopeia autobiográfica através das imagens do Cinema, mas também as outras, as do Cinema que apelam à Pintura, à Fotografia ou à Literatura. Para Godard, trata-se de fazer uma «arqueologia e uma biologia» do Cinema, mais do que uma cronologia e, como explica em «À propos de cinéma et d'histoire» (1995), falar de uma História que é vista e não escrita: «seguimos o olhar, de um plano para outro, e lá encontramos a história (...) por aproximação e por montagem». (Godard, 1998: 402)

As História(s) do Cinema, que realizou entre 1988 e 1998 para a televisão francesa, são a expressão máxima da montagem como instrumento para indiciar, justificar e legitimar o fazer da História, numa forma de aproximação espaço-temporal entre o que é de origem distante e oposta, e numa abertura à herança de todas as imagens. Como defende, é o regresso a uma *imagem justa*, composta não de filmes que se adicionam à sua História, mas da História do Cinema, que se vê na projecção de luz da sua existência, na convergência de todos os meios.

Em *Olho de Vidro*, mostrar pela montagem é uma forma de evidenciar a natureza dispersa da imagem fotográfica, aceitando a ressonância e o vaivém contínuo entre o passado e o presente que a caracteriza. Em síntese, é um método para conhecer o tempo e questionar a linearidade da História de um meio, pelos vestígios do passado que ele produz e da memória colectiva que nele se interioriza. Ao filmar e recombinar o tempo fotográfico e ao mexer com a sua aparente fixidez, António Sena e Margarida Gil definem-lhe um sentido e uma ordem, reconfigurando os *modos de ver* em remediação e direccionando a atenção do espectador para aspectos que o próprio meio é, por vezes, incapaz de representar.²²

Os sucessivos cortes e ampliações, o jogo de planos e os movimentos de câmara como se filmam as imagens fotográficas, transportam-nas para diferentes escalas, acrescentam detalhes aos detalhe fotográfico, reinventando o seu enquadramento original.

A diversidade de movimentos de câmara que percorrem as imagens — desde planos fixos em que a fotografia se vê *colada na parede*, a lentos *travellings* verticais e horizontais, sucessivos reenquadramentos que isolam detalhes transformando o grande plano em plano geral ou mesmo na própria mimetização do movimento do olhar — aproximam-se da maneira como o espectador se relaciona habitualmente com as fotografias.

22. Como caracteriza Robert Frank em *J'aimerais faire un film...* (1983), é igualmente aceitar um diálogo ininterrupto que se estabelece «entre o movimento da câmara e a gelatina da imagem fixa, entre o presente e o passado, o interior e o exterior, a frente e o verso» e compreender uma dimensão específica, na qual «as fotografias se tornam pausas no fluxo da película, fendas para respirar, janelas sobre outro tempo, sobre outros lugares». (Frank, 1983: 5-6)

Sena e Gil realizam uma história da fotografia em filme, colocando o cinema dentro da história da fotografia e a história das fotografias dentro dos filmes, num contínuo jogo de montagem e corte — *mise-en-abîme* do ecrã fotográfico no grande plano cinematográfico, para criar um lugar de intermitência onde as imagens se fazem História.²³

Em Março de 1983, António Sena participa no 2.º Congresso do Cinema Não Profissional, organizado pela Federação Portuguesa do Cinema e Audiovisual, com a comunicação *Cinema de Fotografia na Boca*, onde apresenta uma selecção de fotogramas de filmes, especificamente com cenas que incluem imagens fotográficas, propondo-os «*como tema, centro de conflito e acordo ou mero adereço*» — para explorar uma série de enunciados sobre «*as obsessões mútuas entre cinema e fotografia*». (*Cinema de Fotografia na Boca*, 1983). Interessava-lhe essencialmente problematizar questões de percepção, luz «*cinematográfica*» e representação, através da sobreposição espaço-temporal da fotografia no cinema. Sem acesso à conferência original, transcrevem-se os quatro enunciados que constituíam a proposta original enviada à organização do congresso: «1. O cinema constrói-se sobre a imperfeição das nossas capacidades de percepção.; 1.1. *Metade do tempo de qualquer filme que vemos é escuridão; e uma escuridão descontínua.*; 1.2. *Imagine-se o que seria se fôssemos sensíveis à escuridão mais do que à luz.*; 2. *O cinema torna-se assim possível através da memória fisiológica que temos da luz.*; 2.1. *O fotograma é o fragmento essencial dessa memória.*; 3. *O fotograma é o cinema e a fotografia imperfeitos.*; 4. *A pescadinha é o cinema e a fotografia perfeitos.*». (*Cinema de Fotografia na Boca*, 1983). Para lá das convenções entre operadores de câmara e fotógrafos, ou cineastas/fotógrafos, entre a fotografia de cena e a cinematografia, na sua comunicação *Cinema de Fotografia na Boca*, como em *Olho de Vidro*, propõe-se pensar a fusão da percepção imperfeita e fragmentada do tempo e do espaço que a fotografia e o cinema concretizam, numa imagem *cinematográfica*, assente na diluição dos limites de ambos os meios.

É essa memória e abrigo do tempo que os une, fixando-os numa dimensão de historicidade e de cópia das coisas e do mundo, que legitima, mais do que qualquer outro meio, a sua indissociabilidade de uma Fotografia-História.

23. No artigo «Por interposta luz», recensão aos catálogos dos *Ciclos de Cinema Americano* dos anos 30, 40 e 50 realizados na Fundação Calouste Gulbenkian em 1981, António Sena reflectia já parte do seu fascínio por este tema: «quando olho para uma fotografia da Marlene no Anjo Azul e me começa a crescer água na boca (dos olhos) ou quando vejo Marcel Dario em *La Règle du Jeu* e as pálpebras começam a tremer. (...) a relação entre o cinema e a fotografia parece não ser um amor discreto. (...) Basta lembrar o constante aparecimento de fotografias no interior dos filmes desde Fritz Lang a Wim Wenders passando por Nicholas Ray e Godard. Não ver um dia o que lhes preparo. Não é um aparecimento é uma aparição.». (Sena, 22 de Dezembro de 1981: 28)

2.3. A imagem muda: antologia sonora para a imagem fotográfica

Em 1895, Thomas Edison concretizou uma experiência decisiva para a História do Cinema, realizando, no seu mítico estúdio Black Maria, o filme *The Dickson Experimental Sound Film*, dirigido e protagonizado pelo seu assistente William Dickson, no qual se adicionava, pela primeira vez, a montagem de som e imagem animada: «foi então que ele foi acometido pela ideia de reproduzir ao olho o efeito de movimento através de uma sucessão rápida de imagens e de lhes associar o fonógrafo, numa combinação sincrónica, que permitia completar por ambos os sentidos, o registo de uma determinada cena». (Dickson, 1894: 6)

Associar uma imagem a um som, uma figura a uma voz, revela-se neste período, o principal desejo dos precursores do cinema, para quem o registo e a reprodução mecânica do movimento estava inequivocamente dependente da incorporação do registo e reprodução sonora.

Como analisou André Bazin no seu reconhecido ensaio «O Mito do Cinema Total» (1946), tanto cineastas, como fotógrafos, ambicionavam «identificar a ideia cinematográfica como uma representação total e integral da realidade, considerando desde logo a restituição de uma perfeita ilusão do mundo exterior com o som, a cor e o relevo». (Bazin, 1992: 26) Antes de 1927, com a institucionalização industrial do cinema síncrono e a assumpção plena do realismo sonoro, o mutismo da imagem animada era sobretudo a impossibilidade de uma completa ilusão da representação da vida no ecrã, tal como Nadar o expressou em Fevereiro de 1887: «O meu sonho é ver a fotografia registar as atitudes e as alterações da fisionomia de um orador à medida que o fonógrafo vai registando as suas palavras.». (Bazin, 1992: 27)

É precisamente este gesto pioneiro de Thomas Edison que é citado no decorrer do primeiro episódio de *Olho de Vidro* [FIG. 16], com a reprodução de um excerto do filme *The Dickson Experimental Sound Film*, substituindo a faixa sonora usada originalmente — “*Song of the Cabin Boy*”, de *Les Cloches de Corneville*, ópera composta em 1877 por Robert Planquette — por uma outra faixa sonora, neste caso extraída de *24 Caprices for violin* (op. 1: n.º 21) de Paganini, numa discreta experiência assíncrona desse momento inaugural da proto-história do cinema sonoro.

Nesse sentido, do mesmo modo que Cinema adquire a função de documentar e contextualizar a História da Fotografia que se narra em *Olho de Vidro*, também a sonoplastia assume uma expressão activa e enunciativa de sentido, permitindo experienciar, através de uma antologia musical, exterior e estranha ao enquadramento, uma permanente tensão entre o carácter documental e ficcional da imagem fotográfica. Como se analisou anteriormente, o recurso à montagem de citações literárias, iconográficas ou sonoras que se justapõem à imagem fotográfica são, neste filme, uma forma de intensificar a descontinuidade temporal do próprio meio e, sobretudo, de justapor as relações audiovisuais que se engendram no contexto da sua historiografia.

O modo sincrético como o filme opera som e imagem, combinando múltiplas fontes e registos espaço-temporais, revela-se uma operação decisiva no modo como em *Olho de Vidro* se subvertem os formatos convencionais de narração histórica, que lhe são tradicionalmente associados. Distante das imposições de um cinema sincrónico, um filme feito de imagens fixas concretiza afinal, a faculdade de criar um *imaginário sonoro* que, como defende João Mário Grilo, pense o «som não como uma forma de adicionar uma nova dimensão a uma imagem muda, de a libertar do seu mutismo, mas como um meio de problematizar a imagem, impondo entre coluna sonora e coluna visual um princípio de tensão fundamental». (Grilo, 2007: 44)

Considerando os diversos estudos sobre o papel do som no cinema, quer do ponto de vista histórico, técnico ou formal,²⁴ interessa, neste caso, sublinhar o modo como em *Olho de Vidro, uma História da Fotografia* se define uma antologia sonora para as imagens fotográficas, feita de distintos géneros musicais, com uma associação experimental de um som para uma imagem que, tal como para os *inserts* fílmicos ou para as filmagens, reconfiguram a sua percepção sensorial, para uma efectiva *sincronização dos sentidos*.

Como já referido, tanto a banda sonora como a narração em voz *off* são montadas de forma assíncrona produzindo uma dimensão sonora, determinante para o ritmo, tonalidade e tempo da montagem, que orchestra e manipula a percepção das imagens fotográficas, aventando significados, alterando a expressividade da narrativa histórica e acentuando o seu carácter fragmentário e não linear.

O papel narrativo que a banda sonora promove, com interligações por vezes imprevisíveis com as imagens traduz-se, como explica Margarida Medeiros, em «pequenos desvios lúdicos, como o texto de Alice que surge das imagens de Lewis Carroll, sequências em que canções nos remetem para a imagem que passa diante dos olhos do espectador, canção pop americana e inglesa, música portuguesa, constelação sonora que reforça uma leitura eufórica e disfórica da fotografia. (...) articulação permanente entre a música, a voz *off* e as imagens que vão deslizando perante o espectador, para sublinhar a tensão emocional provocada pela estética fotográfica.» (Medeiros, 2009: 27)

A montagem dos vários *diaporamas* sonoros acrescenta um fora de campo e uma outra cronologia às imagens fotográficas, compondo um imaginário que transcende a função ilus-

24. Destaca-se fundamentalmente a obra de Michel Chion, nomeadamente: CHION, Michel (1982), *La voix au cinema*. Paris, Cahiers du Cinema; CHION, Michel (1983), *Guide des objets sonores*, Paris, Éditions Buchet/Chastel; CHION, Michel (1985), *Le son au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinema; CHION, Michel (1994), *Audio-vision. Sound on screen*. New York, Columbia University Press; CHION, Michel (2003), *Un Art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du Cinema; mas também ALTMAN, Rick (1992), *Sound Theory, Sound Practice*, New York, Routledge e WEIS, Elisabeth; BELTON, John (Ed.) (1985), *Film Sound - Theory and Practice*, New York, Columbia University Press.

trativa e que se converte, na maioria dos casos, num elemento de contraponto alegórico para as imagens fotográficas.

Apesar de não ser feita qualquer referência nos créditos finais, foi possível identificar a maioria dos excertos musicais seleccionados — desde a escolha do tema para o curto genérico inicial, *Never going back again*, composto por Lindsey Buckingham, do álbum *Rumours* (1977) dos Fleetwood Mac, ao tema *Bookends* (1968) da dupla Simon & Garfunkel, no genérico final — e analisar a versatilidade musical de aproximadamente quarenta faixas sonoras que se recombinaem ao longo dos dois episódios. Um princípio de remistura, ensaiado desde a primeira sequência, onde se associam fotografias de Costa Martins/Victor Palla, Paul Outerbridge, David Seymour, Auguste Bruno Braquehais e Werner Bischof — com o clássico da *chanson française* *Belleville-Ménilmontant* (Aristide Bruant, 1885) interpretada por Yvette Guibert, e o memorável *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) do álbum homónimo dos Beatles.

Moldando a narrativa visual, as associações sonoras adquirem, por vezes, um valor descritivo e evocativo complementar, como é exemplo a escolha de *La Marsellaise* (Claude Joseph Rouget de Lisle, 1792), eco da Revolução Francesa, para o diaporama com as fotografias de Adolphe Braun e André-Adolphe-Eugène Disdéri sobre a revolução popular da Comuna de Paris. Outro exemplo, já no segundo episódio, é a escolha do hino revolucionário antifascista italiano *Bella Ciao* e a canção de intervenção da resistência republicana espanhola *Si me quieres escribir*, para uma selecção de fotografias de Robert Capa, respectivamente da Segunda Guerra Mundial e da Guerra Civil Espanhola. Com um propósito semelhante, enquadram-se as associações entre fotografias de David Douglas Duncan, Eddie Adams, Nick Ut e Larry Burrows, na sequência sobre a guerra do Vietname, com a icónica interpretação do hino dos Estados Unidos da América, *The Star-Spangled Banner*, que Jimmy Hendrix interpreta em Woodstock (1969), protagonizando um retrato sónico da guerra, e tornando-se no emblema da contestação pacifista que emerge com vigor no final da década de 1960.

A banda sonora colabora assim na construção narrativa de *Olho de Vidro* com uma dupla funcionalidade: divergente e disruptiva quando em confronto com o que é mostrado ou, como na maioria dos casos, coincidente e ilusiva, sublinhando o referente e adicionando-lhe um fora de campo, de que se podem salientar os seguintes exemplos:

— a escolha de *In the Hall of the Mountain King* (n.º 1. Op. 46-4), da peça *Peer Gynt Suite* composição para orquestra de Edvard Grieg, que acompanha as fotografias de Lewis Carroll, entrecruzadas com as de Julia Margaret Cameron, unindo o universo fantasioso narrado na *suite* — a fuga de Peer Gynt do castelo do Rei da Montanha — e os dois *lados do espelho* no conto que a pequena Alice Liddel inspirou, e que se vê nas fotografias de Carroll e de

Cameron, retratada em idades distintas;

— o excerto *Commentaire II. Bourreaux de Solitude* da composição *Le marteau sans maître* (1955) de Pierre Boulez, escolhido para os registos da fragmentação temporal e decomposição do movimento, nas experiências pré-cinemáticas geradas pelo zoopraxiscópio de Eadwerd Muybridge e pelo estroboscópio de Harold Doc Edgerton;

— a remistura de *Bottom Blues* de Sonny Terry & Brownie McGhee, com o prelúdio da ópera *La traviata* de Verdi, para os intuitos pedagógicos das reportagens fotográficas do fotógrafo Lewis Hine, no retrato que realizou da imigração americana e precariedade laboral nos Estados Unidos da América, no início do século xx;

— a *belle époque* francesa — *Le Chat Noir* (1884) de Aristide Bruant (imortalizado no retrato do pintor Toulouse Lautrec) e *Mon homme* (Mistinguett, 1916) — sobre as fotografias de Paris, nos anos 1930, dos fotógrafos Brassai e André Kertész;

— os retratos realizados por Auguste Sander para *Antlitz der Zeit* (1929), arquétipos de um «*mapa de instrução*» como definiu Alfred Doblin no prefácio da obra, que se vêm ao som de *They Call Me Naughty Lola* (Friedrich Hollaender, 1930), interpretada pela sedutora personagem Lola-Lola que projectou Marlene Dietrich no cinema, no célebre filme *Der blaue Angel* (1930) de Josef von Sternberg;

— ou, por último, as correspondências entre *En revenant de la revue* (Paulus, 1886), para as fotografias de Henri Cartier-Bresson; a escolha de *Wave* (1979) de Patti Smith para a série fotográfica de Diane Arbus; de *Lucius Lu* (Phil Urso, 1956) interpretada por Chet Baker como pano de fundo das fotografias de Robert Frank e, finalmente, *An American in Paris* (Leonard Bernstein, 1958), que introduz com ironia as fotografias do norte-americano William Klein, naturalizado francês após a Segunda Guerra Mundial.

Para os *inserts* fílmicos, são igualmente seleccionadas distintas peças musicais que substituem a banda sonora original, como são exemplo, a escolha de *Mourir pour des idées* (1972) de Georges Brassens, sobre as cenas da contestação estudantil do Maio de 68 na Sorbonne e em Saint-Germain-des-Prés ou, noutra sequência, para a reconstituição da primeira sessão de cinema dos Irmãos Lumière, que Paul Paviot realizou em 1953 [FIG. 17], neste caso com *Madame Arthur* interpretada por Yvette Guilbert, ela própria actriz em diversos filmes mudos.²⁵

Ao longo da narrativa surgem ainda outros fragmentos sonoros como *Bacalhau Basta*

25. De que se destaca, a título de exemplo, a colaboração com o realizador Sacha Guitry em *Faisons un rêve* (1936), e o realizador F. W. Murnau, em *Fausto* (1926).

(1976) de Sérgio Godinho, *Com Açúcar, Com Afeto* (1980) de Nara Leão, *La novia* (1961) do actor e cantor popular Antonio Prieto, *La Mer* (1943) interpretada pelo próprio Charles Trennet, *Diamond Ring* (1952) do mestre do *blues* Brownie Mcghee, um excerto de *A ópera dos três vinténs* (1928) de Kurt Weil e Berthold Brecht, o prelúdio *Birth of Apollo* do ballet *Apolo, líder das musas*, composto em 1927 por Igor Stravinsky, a peça *La belle Excentrique (Grande Ritournelle)* de Eric Satie, ou ainda *String Quartet*, n.º 14 (Op. 131: VI *Adagio quasi un poco andante*) de Ludwig van Beethoven, numa selecção musical que comprova o modo eclético como se experimentaram as relações entre o som e a imagem, como método para uma História da Fotografia.

Apesar do argumento de *Olho de Vidro* se estruturar em torno da narração principal, extradiegética, protagonizada por António Sena, parte das citações incluídas no argumento adoptam vozes diferenciadas para a sua leitura que encenam, ao longo dos dois episódios, monólogos que interrompem e apoiam a narração principal. Activando mecanismos de citação directa de fontes primárias, a simulação das vozes dos próprios fotógrafos referenciados, corporiza pontos de vista pessoais sobre o seu trabalho e confirma a importância de um discurso directo como base da narrativa histórica. Na sequência do primeiro episódio, é o jornalista Joaquim Furtado um dos primeiros convocados para interpretar, em distintos momentos, três das figuras que influenciaram, na sua respectiva época, as profundas mudanças da prática fotojornalística, nomeadamente: o fotógrafo norte-americano Jacob Riis, com uma citação do livro que escreveu em 1901, *The Making of an American*; o fotógrafo húngaro Robert Capa, numa referência à sua obra *Slightly out of Focus* (1942); e o diálogo entre os fotógrafos Weegee e Alfred Stieglitz, originalmente publicado em *Naked City* (1945).

Outra das estratégias exploradas no filme é a aplicação de recursos linguísticos para introduzir maior expressividade na interpretação do texto narrativo, em particular com diferentes entoações e simulação de idiomas, em consonância com a nacionalidade dos fotógrafos.

O dramaturgo Jorge Listopad é o que empresta a sua voz mais vezes, para recitar excertos de *The Pencil of Nature* (1840) de William Henry Fox Talbot, entoar o comentário de Aristide Briand ao fotógrafo espião Erich Salomon (*Ah! Cá está o rei dos indiscretos*), personificar o fotógrafo Brassai, em *Le Paris secret des années 30* (1976), citar o escritor Claude Roy e o poeta Tristan Tzara, no prefácio de *Les Champs Délicieux* (1922) a propósito das fotografias de Man Ray, neste caso com o mesmo excerto que Walter Benjamin cita em *Pequena História da Fotografia* (1931).

Estes breves monólogos, ancorados nas imagens, que se manifestam de modo polifónico no seio da narração principal, entrecruzam leituras de excertos autobiográficos, na sua maioria na primeira pessoa, que interpelam o espectador para uma divisão na narrativa, criando um segundo índice de reconhecimento e identificação.

Encenando e teatralizando biografias fotográficas, reflectem por vezes as afinidades com a obra do próprio narrador, como é exemplo a breve participação do arquitecto, designer e fotógrafo António Sena da Silva, a citar Jacques-Henri Lartigue, numa nota retirada do seu *Diary of a Century* (1970) ou, do mesmo modo, a intervenção do fotógrafo Paulo Nozolino, com a leitura de um excerto da cronologia biográfica de Robert Frank, publicada em *Robert Frank par Robert Frank* (1962).

Com uma função simultaneamente reflexiva e documental, que aproxima as imagens do referente e do autor, algumas das citações assumem também um papel alegórico, capaz de evocar a dimensão poética e ficcional da imagem fotográfica. É o que acontece com a inclusão de um excerto do poema de Herberto Helder recitado por Helena Domingos²⁶, sob as fotografias das vítimas da Comuna de Paris fotografadas por Disdéri: «O assassino leve que de leve composição extrai o nome devoluto e tumultuoso, tem uma vida inóspita, biografia voraz, fotografia insensata.» (Olho de Vidro, 1982)

Do mesmo modo se compreende a leitura de um excerto de *Finisterra — paisagem e povoamento* (1978) de Carlos de Oliveira, pela realizadora Margarida Gil, que igualmente dá voz à fotógrafa Diane Arbus, num dos últimos textos que esta publicou a acompanhar o portefólio *Five photographs by Diane Arbus*, na revista *ArtForum*, em Maio de 1971, dois meses antes do seu suicídio.

Neste diversificado universo de vozes, participa ainda o crítico de teatro e tradutor Manuel João Gomes, na leitura de um diálogo de *Through the looking glass and what Alice found there* (1871) de Lewis Carroll, autor que o próprio traduziu para português, em 1971, com José Vaz Pereira, na emblemática edição *Aventuras de Alice no país das maravilhas* (1971), das Edições Afrodite; também a actriz Isabel de Castro com um breve comentário a um postal ilustrado (*Parece mesmo uma pintura!*), o historiador João Abel da Fonseca e, finalmente, o cineasta João César Monteiro, que interpreta o fotógrafo inglês David Octavius Hill, o fotógrafo americano Edward Curtis e o descontentamento do fotógrafo francês Hippolyte Bayard, na missiva que este inscreve no verso do seu *Retrato do Fotógrafo como afogado* (1840).²⁷

Quer pela versatilidade da banda sonora escolhida, quer pelo conjunto de vozes que conferem uma biografia às fotografias, *Olho de Vidro* experimenta uma polifonia — com textos dentro de

26. Actriz, e assistente de produção e co-argumentista do filme *Conversa Acabada* (João Botelho, 1981), em *Olho de Vidro* faz também a leitura do poema *Lisbon Revisited* (1923) de Fernando Pessoa (Álvaro de Campos), que anuncia o momento dedicado ao livro *Lisboa, Cidade Triste e Alegre*, de Costa Martins/Victor Palla (1958/59) e a voz de Julia Margaret Cameron, citando um excerto de *The Annals of my Glass House* (1874).

27. António Sena adiciona à sua função de narrador principal a citação de excertos biográficos dos fotógrafos Tony Ray-Jones, Larry Burrows, William Klein, László Moholy-Nagy, Bill Brandt e Henri Cartier-Bresson.

textos e sons que se distanciam frequentemente de uma imposição documental — numa enunciação sonora que flutua na superfície das imagens e recria a presença acusmática que o cinema excepcionalmente materializa. Como Dickson descreveu: «*nada mais vivido ou mais natural podia ser imaginado, que estas formas sussurradas e audíveis, como um truque familiar de gesticulação e locução. A inconcebível rapidez das sucessões fotográficas, e o requintado sincronismo do acompanhamento fonográfico, removeram os últimos vestígios de automatismo da acção, e a ilusão é completa*». (Dickson, 1894: 18)

2.4. Uma biblioteca para um filme: correspondências bibliográficas em *Olho de Vidro*
The Pencil of Nature, de William Henry Fox Talbot, é reconhecido como o primeiro livro ilustrado por imagens fotográficas (especificamente, calótipos montados) e inicia, a par do desenvolvimento dos processos de reprodução fotomecânica, uma absoluta transformação na História do Livro e na História da Fotografia.

A percepção desta mudança é já visível na selecção fotográfica de vinte e quatro calótipos e respectivos textos-comentários que dispõe ao longo das páginas do seu livro — um manual de instruções que introduz o leitor na novidade dessa relação.

Talbot fotografa e reproduz a página de um livro, em *Fac-simile of an Old Printed Page* (PLATE IX), uma litografia em *Copy of a Lithographic Print* (PLATE XI) e um esquisso de Francesco Mola, em *Hagar in the Desert* (PLATE XXIII) assinalando, com uma breve genealogia das técnicas de impressão, a alteração que a imagem fotográfica produz na natureza da obra de arte: «*Fac-similes podem ser feitos a partir dos esquissos originais de grandes mestres, preservando-os da sua perda definitiva e multiplicando-os sem limites*». (Talbot, 1844-46: XXIII)

Publicado em seis fascículos, de Junho de 1844 a Abril de 1846, *The Pencil of Nature* é o primeiro livro a anunciar os usos da imagem fotográfica no interior de uma cultura do livro e, em simultâneo, a apresentá-la como meio de duplicação exacta de outras impressões, livros e documentos.

A Scene in a Library, que se reproduz no PLATE VIII é, nesse sentido, a celebração icónica dessa união: uma colecção de livros que representa a biblioteca, na qual se associam e direccionam ambas as Histórias e que, como refere Carol Armstrong, é simultaneamente «*uma fotografia de inventário, e o objecto desse inventário é a biblioteca do seu autor, a mesma na qual “The Pencil of Nature” se pode incluir. Auto-reflexiva, “A Scene in a Library” representa o mundo dos livros no qual a fotografia passa a estar contemplada, bem como a relação entre o texto impresso e a qualidade fotográfica em reestruturar esses mesmos livros*». (Armstrong, 1998: 126)

Uma *mise-en-abîme* que explicita a qualidade da Fotografia para dar resposta a um desejo enciclopédico — individual e colectivo — de coleccionar e inventariar imagens do mundo, *A Scene in a Library* é o que Roland Barthes refere como o elemento de conotação da Fotografia, neste caso induzido no próprio título, e uma imagem que corresponde à fragmentação de uma biblioteca que concretiza, pela primeira vez, a sua própria encenação fotográfica numa composição fotogénica da ilusão da sua utilização.

Atento às potencialidades de difusão que o livro determina, com *The Pencil of Nature*, Talbot não inaugura apenas a aliança entre a fotografia e o livro como ainda, na sua conhecida afirmação «*every man is his own printer and Publisher*», concebe a noção do fotógrafo como autor e como produtor. Como assinala, em 1856, o crítico e editor francês Ernest Lacan: «*em vez de uma tiragem podemos doravante obter mil do mesmo assunto; em vez de uma colecção, podemos fazer uma publicação*». (Debat, 2003: 55)



WILLIAM HENRY FOX TALBOT, *A Scene in a Library*, 1843-44.

Papel salgado de negativo papel (calótipo), 13,3 × 18 cm.

GILMAN COLLECTION, THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART

Na cultura do século XIX e durante as primeiras décadas do século XX, os livros, álbuns e guias de viagem mantêm-se afastados do propósito de colecção e o seu depósito, na maioria das vezes não classificado pelo seu valor fotográfico, cinge-se ao espaço reservado da biblioteca ou do arquivo (público ou privado). Como se analisou no primeiro capítulo desta tese, a partir da década de 1970, generaliza-se uma revisão e identificação dos espólios fotográficos conservados em li-

vros ilustrados, iniciando-se uma vasta operação de transferência (de classificações e autorias), e um intenso debate sobre o valor documental, material e comercial da imagem fotográfica.

Esta *dupla migração das imagens* (Debat, 2003: 53) e o interesse pelo contexto de produção e recepção fotográfica a partir do livro ilustrado foram lentamente implicando uma revisão das metodologias adoptadas na historiografia fotográfica e, rapidamente, devolveram ao livro de fotografia o que inicialmente lhe parecia distante: o fenómeno e a exclusividade da colecção.

No actual contexto de publicação fotográfica, o feito de Talbot experimenta um irónico retorno e o protagonismo do livro de fotografia parece inverter a sua dimensão pública e a sua livre circulação. Como descreve Michel Auer, «a colecção de livros de fotografia reúne dezenas de géneros de colecionadores: alguns são bibliómanos, outros interessados nos processos de reprodução: gravura, xilogravura, talha-forte, heliogravura, litografia, fototipia; outros ainda que, por coleccionarem provas fotográficas, se interessam por compilar os livros do século XIX e XX sobre os seus fotógrafos preferidos; outros interessam-se apenas pelos periódicos específicos da história da fotografia; outros ainda pela raridade do livro (pequena tiragem, edições de luxo numeradas, livros de artista), pela colecção de um tema, pela imprensa ilustrada pela fotografia, etc.» (Debat, 2003: 165)²⁸

Como se analisou no início deste capítulo, no contexto do cinema e da televisão, esta *migração das imagens* encontra no ecrã um outro modo de variação do seu contexto de difusão e recepção, suscitando novos usos e apropriações. São precisamente estas lógicas de migração — da estante para o ecrã — e a capacidade de reencenação de uma biblioteca fotográfica, que se revela essencial na produção e montagem do filme *Olho de Vidro, uma História da Fotografia*.

Fazendo uso da sua *pinacoteca privada*, como poderia definir László Moholy-Nagy, as reproduções fotográficas que se apresentam no filme foram, na sua quase totalidade, realizadas a partir da biblioteca de António Sena, e é esta mesma pinacoteca que se vislumbra no decorrer do segundo episódio, quando a narrativa é interrompida por um plano picado, que mostra António Sena deitado sobre o chão de uma sala preenchida de fotografias e que, numa análise pormenorizada, formam a origem iconográfica do próprio filme. [FIG. 11-13] Nesta cena, substitui a

28. Publicações como *The Truthful Lens* (Lucien Goldschmidt; Weston Naef, 1980), uma das primeiras a enumerar os mais influentes livros de fotografia publicados no século XIX e XX, ou os mais recentes *The Book of 101 Books* (Andrew Roth, 2001), *Photo Book* (Ian Jeffrey, 2005), *The Photobook: a history. Vol. 1, 2 e 3.* (Badger, Parr, 2004, 2008 e 2013) ou *Photographers A-Z* (Hans-Michael Koetzle, 2010), são antologias importantes que redescobrem a diversidade e simultaneidade no modo de fotografar e publicar, dentro e fora dos grandes centros de difusão fotográfica, mas limitam a sua função, pela brevidade da análise, a um panorama cronológico incompleto da História da Fotografia pela História do livro. Em consonância com festivais como *OffPrint* (Paris, desde 2010), *Foto Book Festival* (Kassel, desde 2008), ou *The Best Photography Books of the Year* (Madrid, PhotoEspaña, desde 1998) são sobretudo responsáveis por promover a valorização de um mercado que compete agora com o da própria imagem fotográfica.

posição discreta de narrador e mostra-se a fotografar fortuitamente a câmara que o filma, questionando-se, em simultâneo, sobre a ubiquidade espaço-temporal que caracteriza a imagem fotográfica: «*O que fará a fotografia ter estes dois lados?*». (Olho de Vidro, 1982).

Um momento de desordem e duplicação de sentidos, em que se vê uma compilação de reproduções, de um colecionador de imagens de *origem* fotográfica, que na aparência de um fora de cena, nos revela a sua mesa de montagem — um plano único que miniaturiza o próprio filme e a história do meio que este narra.

A comparação com a conhecida fotografia de André Malraux na sua casa em Boulogne a preparar e encenar o *Museu Imaginário* é inevitável, mas é seguindo a premissa de Jean-Luc Godard²⁹, de que um filme deve ser sempre o documentário da sua própria produção e filmagem, que este plano melhor explica a visão caleidoscópica e a leitura anacrónica que forma a Fotografia-História que se apresenta em *Olho de Vidro*.

A biblioteca de António Sena, instrumento central da sua investigação, organiza-se de acordo com um princípio cronológico, no qual se intersectam catálogos, monografias, Histórias e periódicos de Fotografia, com uma extensa lista de outras áreas de conhecimento, parte da qual descrita em 2007, numa carta do próprio³⁰:

«*Áreas disciplinares da Biblioteca de consulta permanente, por ordem de disponibilidade e quantidade das “bíblias”, (...) 1 - Desenho, Artes Gráficas, Livros/Bibliologia, Estética, Agricultura, Banda Desenhada, Antropologia, Gastronomia/Cozinha/Alimentação, Águas, Vinho, Fotografia, Pintura, Referências, Carpintaria, Cor, Papel, Tintas, Canetas, Lápis, Crítica e História da Arte, História das Tecnologias, Viagens; 2 - Cinema, Multimedia, Informática, Web, Vídeo, Audio/Sons, Música, Geografia, Oceanografia, Vulcanologia, Geologia, Biologia, Botânica, Pedologia, Silvicultura, Zoologia, Veterinária, Anatomia, Cartografia, Física, Química, Filosofia, Ética, Arquitectura, Urbanismo/Planeamento; 3 - Escultura, Poesia, Literatura, Ópera, Matemática, História, Design Equipamento; 4 - Sociologia, Teologia/Religião, Mitologia, Psicologia, Psicanálise, Pedagogia, Política; 5 - Teatro, Economia, Medicina.*». (Sena, 2007)

Os cerca de trinta e cinco mil volumes que compõem a sua biblioteca definem uma linha de tempo que utiliza sucessivas entradas cronológicas do ano de edição, para revelar as contiguidades disciplinares da prática fotográfica. Espessura temporal e exercício ontológico, esse desdobra-

29. Em *Histoire(s) du Cinéma*, são frequentes os planos em *close-up* de páginas de livros, ou com o próprio Jean-Luc Godard ao lado de estantes, segurando e lendo um livro.

30. Especificamente em SENA, António (2007), Carta de apresentação do projecto *umus, um lugar no tempo?*, 3 de Maio de 2007, Ribeiras.



11—13. ANTÓNIO SENA/MARGARIDA GIL, *Olho de Vidro, uma História da Fotografia*, 1982, RÁDIO TELEVISÃO PORTUGUESA. Fotogramas do filme: António Sena deitado sobre as fotografias utilizadas para a produção do filme e detalhe com máscara feita com a mão.

«Uma nova espécie de animal aparecia na paisagem. Vinda do interior da caverna, agora câmara escura, o monstro com um único olho, e de vidro, o ciclope, mais conhecido por fotógrafo.» António Sena, 1982

mento revela um sistema activo, em constante revisão, que sequencia a fotografia na estante para a colocar em diálogo com as imagens e palavras que constituem o seu tempo histórico.

É uma biblioteca da qual António Sena irá extrair, simultaneamente, uma extensa compilação de reproduções e garantir a classificação e documentação dos *originais* fotográficos da sua Colecção, num método que em parte o aproxima da figura do coleccionador de livros que Walter Benjamin descreve em *Unpacking my library* (1931): «*Todas as formas de paixão fazem fronteira com o caos, mas para o coleccionador a paixão faz fronteira com o caos da memória (...) Há na vida de um coleccionador uma tensão dialéctica entre os pólos da ordem e da desordem (...) mas para um verdadeiro coleccionador, a condição de um objecto acrescenta-se a uma enciclopédia mágica cuja quintessência é o destino desse mesmo objecto. (...) Para ele não são apenas os livros, mas as cópias dos livros têm o seu destino.*». (Benjamin, 1969: 61)

Em *Olho de Vidro*, atravessam-se as imagens de uma biblioteca pelo meio televisivo, para potenciar e mediatizar uma História da Fotografia, criando assim uma espécie de *livro televisivado*, tal como Paul Otlet o anunciara já em 1934, no seu magnânimo projecto do *Mundaneum*, e que figuras como o cineasta Georges Méliès em *Le Livre Magique* (1900), o escritor e bibliófilo Octave Uzanne em *O fim dos livros* (1895) ou El Lissitzky, souberam anteriormente projectar. A *biblioteca electrónica* que este último propõe em 1923, no n.º 4 da revista *Merzhefte* (dirigida por Kurt Schwitters), sob o título *Topographie der Typographie*, e a sua visão do livro como uma unidade *acústica* e *óptica* são a base da ligação primordial do livro com o cinema: «(...) 6. A sequência contínua de páginas: o livro cinematográfico; 7. O novo livro exige um novo escritor. A caneta de pena e o tintureiro estão mortos; 8. A superfície impressa transcende o espaço e o tempo. A superfície impressa, a infinidade de livros, têm que ser superados.». (Lissitzky, 1923)

Olho de Vidro é um filme sem legendas, iconográficas ou bibliográficas, sem ficha técnica ou quaisquer índices que explicitem uma divisão técnica, geográfica ou autoral da própria História da Fotografia, e as reproduções fotográficas que nele são filmadas e remontadas são, na sua maioria, oriundas de monografias, histórias, periódicos e livros técnicos de origem geográfica e temporal muito diversa.

Sem recusar as implicações da ausência de legenda para a legibilidade da imagem fotográfica e a sonoridade para a sua visibilidade, pareceu-nos determinante recuperar a totalidade dessas legendas e do seu fora de campo, para situar a *pinacoteca privada* que suporta a narrativa.

Reconhecendo que o fora de campo é o que existe para lá do espaço de representação, considerou-se importante antevê-lo como espaço operativo e, neste caso, reconhecer a origem das imagens dentro das imagens, do meio dentro do meio, para melhor desvendar a metodolo-

gia historiográfica adoptada por António Sena, essencialmente centrada na sua biblioteca e na confirmação do livro de fotografia como um meio de expressão e disseminação fundamental na história do meio fotográfico.

Olho de Vidro é, nesse sentido, um objecto bibliográfico que se desprende da biblioteca do seu autor, revelando-se, em muitos pontos, coincidente com o método adoptado na publicação da *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997* que analisamos no último capítulo desta tese.

Privilegiou-se uma análise pretensamente não exaustiva, para a identificação e enumeração das diferentes imagens apresentadas, refazendo o rasto das suas reproduções e seguindo o traço físico dos seus usos e apropriações.³¹

A comparação entre a *prova de contacto* [FIG. 26-27] de todas as reproduções fotográficas do filme com uma selecção de Histórias da Fotografia, monografias de fotógrafos, livros técnicos e periódicos publicados em data anterior a 1982, permitiu deduzir parte da bibliografia fotográfica que suporta a narrativa. Se, em alguns casos, a reprodução integral da dupla página do livro [FIG. 28-29] ou as filmagens em que o narrador surge no enquadramento a folhear livros e revistas [FIG. 35] permitiram aferir, com rigor, a apropriação de edições específicas, noutros casos, a identificação da bibliografia é feita por comparação entre as sequências fotográficas escolhidas sobre a obra de certos fotógrafos, que se repetem apenas em determinada monografia, características de impressão, enquadramento, ou com a posterior confirmação do próprio António Sena. Editadas em suporte televisivo e deslocadas da sua alternância editorial, estas reproduções fotográficas são extraídas e isoladas da narrativa dos livros a que pertencem, para adquirirem um novo sentido, que ressoa no contacto com as restantes imagens e sons com que passam a confrontar-se.

A pergunta que se ouve no início — *Mas afinal o que são estes pedaços de papel que tanto guardamos como deitamos fora, tanto amamos como detestamos?*, que recupera a citação do fotógrafo Robert Frank, relembra o universo de materialidade da imagem fotográfica, mas também o da produção do próprio filme. Uma operação de transferência, que segue o itinerário de materialidade dos *pedaços de papel*, que mediatizam a sua função histórica e revelam a sua natureza interdisciplinar.

Como é possível verificar pelos panoramas ilustrados de correspondências bibliográficas que se apresentam nas últimas páginas deste capítulo, as aproximadamente quinhentas fotografias que constituem o filme são reproduzidas de reconhecidas Histórias da Fotografia, como *The History of photography: from 1839 to the present day* de Beaumont Newhall ou *The History of photo-*

31. Ver Anexo 7.

graphy from the earliest use of the camera obscura in the eleventh century up to 1914 e *A Concise History of Photography* de Helmut & Alison Gernsheim, mas também de outras menos influentes como *The Birth of Photography, The Story of the formative years 1800-1900* do historiador inglês Brian Coe, *The Picture History of Photography* do historiador e curador norte-americano Peter Pollack, *Photodiscovery: Masterworks of Photographs 1840-1940* (1980) do editor fotográfico e colecionador Bruce Bernard, *Camera. Victorian Eyewitness, a history of photography: 1826-1913* (1979) do produtor e editor inglês Gus MacDonald, ou ainda *I padri della Fotografia, I fatti, i pionieri, gli eroi, le polemiche, le tecniche e i documenti inediti dal 1820* (1979) do historiador italiano Wladimiro Settimelli.³²

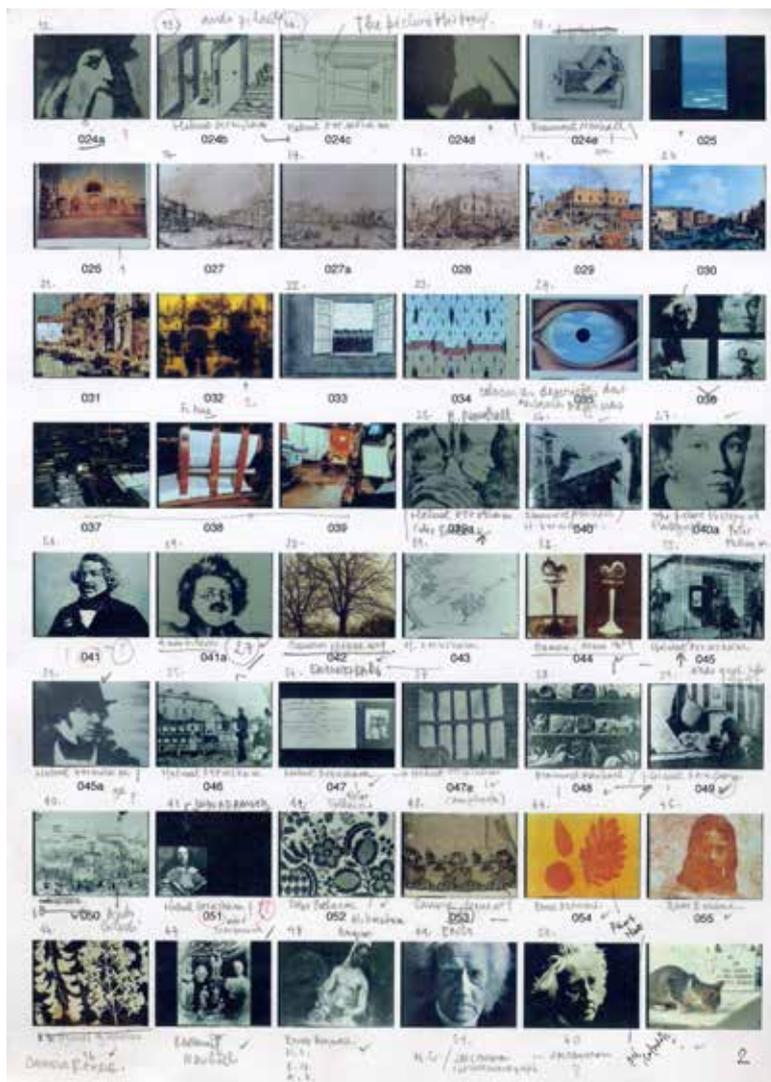
A diversidade de edições fotográficas, que se recombina em *Olho de Vidro*, demonstram não apenas um vasto conhecimento do estado da arte da historiografia fotográfica neste período, mas uma amplitude geográfica invulgar — americana, inglesa, alemã, francesa, italiana e espanhola — e o contacto com as metodologias, critérios bibliográficos, iconográficos e arquivísticos de contextos muito diversos.

A comprová-lo, destacam-se os artigos que António Sena publicou, entre Março e Maio de 1982 no *Jornal de Letras*, sob o título «Pontos de Fuga», que se analisam mais à frente no contexto do seu trabalho de crítica,³³ nos quais analisa uma extensa lista de aproximadamente trinta Histórias da Fotografia, que hierarquiza pela sua relevância científica, com o objectivo de: «dar pistas a todos aqueles que estejam envolvidos com imagens (múltiplas), fazendo-as e/ou vendo-as (...), mas na condição de que, à partida, não tenham essa vergonha antropológica de olhar com os ‘olhos nos olhos’ das imagens». (Sena, 16 de Março de 1982: 27)

Na invisível remontagem editorial que se pratica nos bastidores de *Olho de Vidro*, acrescentam-se igualmente outros formatos de publicação fotográfica, entre revistas e periódicos

32. Para além do panorama ilustrado de correspondências bibliográficas apresentadas no final do capítulo, foram igualmente identificados: Helmut & Alison Gernsheim (1971), *A Concise History of Photography*. London, Thames & Hudson: p. 15 (7'32"), p. 39 (14'36"), p. 46 (19'27"), p. 23 (18'36"), p. 124 (18'56"), p. 163 (13'15"), p. 230 (57'45"), p. 231 (58'22", 58'37"); Helmut & Alison Gernsheim (1955), *A History of Photography*. London, Thames & Hudson: p. 105 (9'04"), p. 49 (13'16"); Peter Pollack (1977), *The Picture History of Photography*. London, Thames & Hudson, p. 18 (6'53"), p. 17 (6'59"), p. 16 (7'14"), p. 93 (9'20"), p. 36-37 (11'40"), p. 49 (19'29"), p. 130 (13'45"); Bruce Bernard (1980), *Photodiscovery: Masterworks of Photographs 1840-1940*, New York, Abrams, Harry N., p. 51 (1'51"), p. 229 (1'52"), p. 26 (9'31"), p. 27 (9'36"), p. 126 (11'28"), p. 33 (11'36"), p. 87 (15'05"), p. 89 (15'07"), p. 116 (15'11"), p. 45 (15'16"), p. 121 (15'36"), p. 126 (18'32"), p. 108 (22'01") e p. 174 (27'28"); Brian Coe (1977), *The Birth of Photography, The Story of the formative years 1800-1900*. New York, Taplinger: p.9 (3'21", 3'24"), p. 23 (8'14"), p. 24 (8'25"), p. 96 (17'45", 17'51"), p. 40 (17'52"), p. 42 (17'56"), p. 31 (18'05"), p. 52 (19'10"), p. 54 (18'11"), p. 47 (18'15"), p. 76 (22'08") e p. 59 (40'52"); Wladimiro Settimelli (1979), *I padri della Fotografia, I fatti, i pionieri, gli eroi, le polemiche, le tecniche e i documenti inediti dal 1820*. Roma, Cesco Ciapanna Editore: p. 13 (3'47"), p. 8 (3'50"), p. 8 (4'00"), p. 56 (9'40"), p. 102 (13'48", 13'54"), p. 111 (1'53").

33. Ver capítulo 5.1. desta tese.



26–27. SUSANA LOURENÇO MARQUES, Prova de contacto realizada para o estudo do filme *Olho de Vidro, uma História da Fotografia*, página 2 de 25, Biblioteca Nacional de França (Département des Estampes et de la Photographie), Paris, Novembro de 2010. Impressão jacto de tinta, 29,7 × 21 cm.

como a *Life Magazine*³⁴, a revista suíça *Camera*³⁵ e a revista americana *Aperture Magazine*³⁶, livros técnicos como a colecção *Life library of photographs* (editada pela Time-Life Books), a resenha histórica sobre os primórdios do fotojornalismo *Modern Photojournalism, origin and evolution, 1910-1933*, da autoria do fotógrafo Tim N. Gidal³⁷, as experiências com ultrassons, fotografia microscópica e fibra óptica, que o fotógrafo Lennart Nilsson usa para registar pela primeira vez o desenvolvimento de um embrião humano no útero, publicadas na *Life Magazine* e posteriormente em *A child is born* (1969)³⁸ ou, numa alusão às analogias e influências mútuas entre Fotografia e Banda Desenhada, uma série de vinhetas do álbum *Uomini in Guerra* (1979)³⁹, dos ilustradores italianos Mino Milani e Dino Battaglia [FIG. 28].

Das monografias identificadas, e que acentuam mais uma vez o carácter eclético e interdisciplinar que informa este filme, encontram-se *Painting, Photography, Film* (Lund Humphries Publishers, 1969) de László Moholy-Nagy, *How the other half lives* (Dover Publications,

34. Da revista *Life Magazine* foram diversos os números usados na iconografia do filme, nomeadamente: *Life Magazine*, Time Inc., Vol. 25, n.º 12, 20 de Setembro de 1948, «Country Doctor» (foto-reportagem de Eugene Smith), p. 115 (43'14"); *Life Magazine*, Time Inc., Vol. 54, n.º 4, 25 de Janeiro de 1963, «In Colour: The Vicious Fighting in Vietnam» (foto-reportagem de Larry Burrows), aos minutos 55'59" e 56'03"; *Life Magazine*, Time Inc., Vol. 58, n.º 15, 16 de Abril de 1965, «One ride with Yankee Papa 13» (foto-reportagem de Larry Burrows), aos minutos 55'17", 55'36" e 56'05"; *Life Magazine*, Time Inc., Vol. 67, n.º 6, 8 de Agosto de 1969, «Down to the Moon», aos minutos 43'38" e 43'49"; e *Life Magazine*, Time Inc., Vol. 66, n.º 25, 27 de Junho de 1969, «One week's dead», ao minuto 57'12".

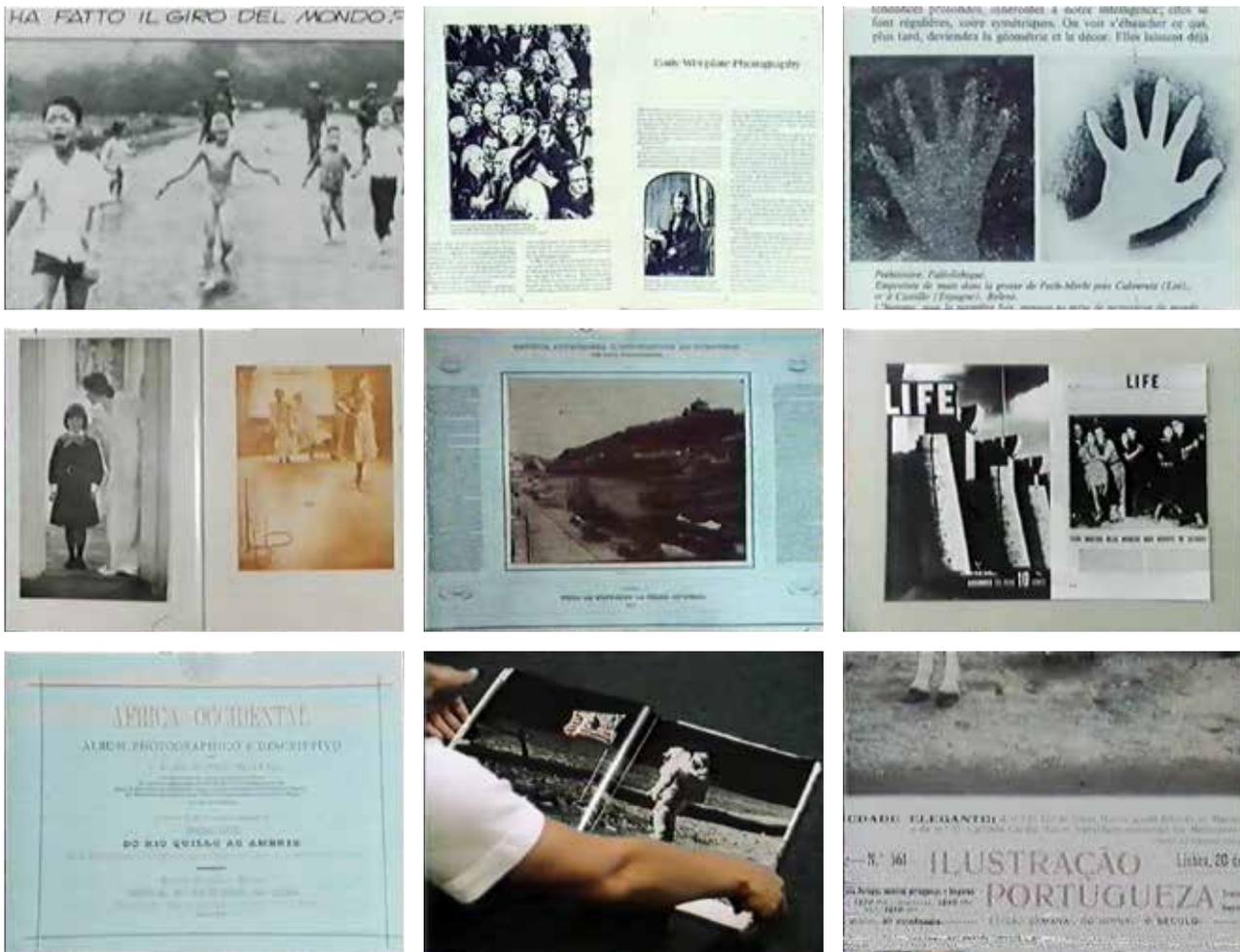
35. Da revista *Camera*, editada por Alan Porter em Lucerne, foram identificados diversos números, nomeadamente: *Camera*, Dezembro 1973, Ano 52, n.º 12 (Edward Curtis), p. 19 (28'23"), p. 15 (28'26"), capa (28'28"), p. 5 (28'32"), p. 12 (28'36") e p. 42 (27'14"); *Camera*, Setembro 1976, Ano 55, n.º 9, (William H. F. Talbot), p. 14 (7'46"), p. 5 (8'01") e p. 40 (9'25"); *Camera*, Setembro 1977, Ano 56, n.º 9, (Joel Meyerowitz), p. 21 (72'19"), capa (73'21") e p. 16 (73'06"); *Camera*, Janeiro 1977, Ano 56, n.º 1, (Stephen Shore), p. 21 (72'29"), p. 17 (72'32") e p. 15 (72'39"); *Camera*, Fevereiro 1978, Ano 57, n.º 2, (Arthur Siegel), p. 15 (72'56") e p. 18 (72'56"); *Camera*, Maio 1979, Ano 59, n.º 5, (Julia Margaret Cameron), capa (22'28"), p. 19 (24'16"), p. 26 (24'18"), p. 30 (24'23") e p. 31 (24'27"); *Camera*, Novembro 1980, Ano 60, n.º 11, (John Divola), p. 8 (73'11") e p. 9 (73'16").

36. Neste caso são reproduzidas as *polaroids* da série inédita enviada por Robert Frank ao editor Jonathan Green, responsável pela edição especial dedicada à fotografia instantânea. «Snap-shot», *Aperture Magazine*, n.º 19: 1, 1974, New York, Aperture Millerton, p. 122-123 (65'04"- 65'58").

37. Da colecção original, composta por 17 volumes, surgem no filme reproduções de *Photojournalism* (Time-Life Books), New York, Time-Life Inc. 1971, (ver panorâmica ilustrada de correspondências, no final deste capítulo); *Photography as a tool* (Time-Life Books). New York, Time-Life Inc. 1970, p. 97 (13'45"), p. 139 (14'01"), p. 39 (25'25"), p. 30 (25'30"), p. 25 (25'38"); *Documentary Photography* (Time-Life Books). New York, Time-Life Inc. 1971, p. 69 (50'19"), p. 79 (50'49"), p. 70 (50'53"), p. 74 (50'58"), p. 67 (51'02"), p. 72 (51'03"), p. 71 (51'08"), p. 75 (51'11"), p. 78 (51'18"), p. 80 (51'20"), p. 81 (51'26"); *Special Problems* (Time-Life Books). New York, Time-Life Inc. 1971, p. 86 (13'57"), p. 87 (13'58"); *The Print* (Time-Life Books). New York, Time-Life Inc. 1970, p. 27 (47'42"), p. 28-29 (47'43"), p. 150 (24'34"), p. 163 (24'47"). Para o livro *Modern Photojournalism, origin and evolution, 1910-1933* (MacMillan, 1973), do fotojornalista Tim N. Gidal, ver Panorâmica ilustrada de correspondências, no final deste capítulo.

38. Ver Panorâmica ilustrada de correspondências, no final deste capítulo.

39. Especificamente, Mino Milani e Dino Battaglia (1979), *Uomini in Guerra*, Milano, Fabbri Editori, p. 113 (52'29").



28–36. ANTÓNIO SENA/MARGARIDA GIL, *Olho de Vidro, uma História da Fotografia*, 1982, RÁDIO TELEVISÃO PORTUGUESA. Fotogramas do filme com páginas de livros e periódicos usados na elaboração do filme.

«Os livros que lemos, as revistas, jornais, cartazes, tudo isso são aperfeiçoamentos diferenciados deste processo de fotografação e da fotomecânica, e até a própria televisão é uma consequência da fotografia e da electrónica.» António Sena, 1982

1971) de Jacob Riis, *Le Paris secret des années 30* (Gallimard, 1976) de Brassai — citados no próprio argumento — *Shadow of Light* (The Gordon Fraser, 1977) de Bill Brandt, *A day-off: an english journal* (Thames&Hudson, 1974) de Tony Ray-Jones, *Les Américains* (Delpire, 1958) de Robert Frank, *Naked City* (Essential Books, 1945) de Weegee, *Gitans. La fin du voyage* (Delpire, 1975) de Joseph Koudelka, *Women are beautiful* (Farrar, Straus & Giroux, 1975) de Garry Winogrand, *Diane Arbus, an aperture monograph* (Aperture, 1972) de Diane Arbus e *Soixante ans de photographie 1912-1972* (Chêne, 1972) de André Kertész.⁴⁰

A par destas monografias, na sua maioria realizadas com direcção editorial dos próprios autores, encontram-se também obras póstumas como *Eugene Atget, a cura de Romeo Martinez*, com edição e selecção de Romeo Martinez, *Julia Margaret Cameron, her life and photographic work* e *Lewis Carroll, photographe victorien*, ambos com edição de Helmut Gernsheim, três volumes da colecção *Library of photographers* do International Center of Photography, nomeadamente *Lewis Hine 1874-1940*, *David Seymour-“Chim” 1911-1956* e *Robert Capa 1913-1954*, com edição de Cornell Capa, e duas pequenas antologias da colecção *The History of Photography Series* — *Auguste Sander* e *Jacques Henri Lartigue* — numa edição conjunta das editoras Aperture e Delpire&Co.⁴¹

Desta imperceptível bibliografia, que se considerou relevante enunciar, fazem igualmente parte catálogos de exposições tão diversas como *American Snapshots* (1977) de Ken Graves & Mitchell Payne — uma colecção particular de fotografia vernacular que antecipa o interesse comercial que esta adquire nas décadas de 1990 e 2000 — mas também do legado que John Szarkowski edificou, entre 1962 e 1991, como comissário e director do departamento fotográfico do MoMA, especificamente *Looking at photographs* (1973), *From the picture press* (1973) e *Mirrors and Windows, American Photography since 1960* (1978).⁴²

É neste amplo contexto internacional, que se introduzem breves referências aos livros fotográficos editados em Portugal, como o álbum *África Occidental* — *Album photographico e des-*

40. Ver as correspondências entre o filme e as publicações *Painting, Photography, Film* (Lund Humphries Publishers, 1969) de László Moholy-Nagy, *How the other half lives* (Dover Publications, 1971) de Jacob Riis, *Le Paris secret des années 30* (Gallimard, 1976) de Brassai e *Shadow of Light* (The Gordon Fraser, 1977) de Bill Brandt, na panorâmica ilustrada de correspondências bibliográficas, no final deste capítulo.

41. Ver as correspondências entre o filme e as publicações *Jacques Henri Lartigue* (Aperture, Delpire, 1976), *Eugene Atget, a cura de Romeo Martinez* (Electa, 1979) e *Lewis Carroll, photographe victorien* (Chêne, 1979), na panorâmica ilustrada de correspondências bibliográficas, no final deste capítulo.

42. Respectivamente Ken Graves & Mitchell Payne (1977), *American Snapshots*, New York, The Scrimshaw Press, p. 31 (59'05"), p. 37 (59'06"), p. 43 (59'07"), p. 54 (59'08"/59'10"), p. 60 (59'13"); John Szarkowski (1973), *Looking at photographs*, New York, MoMA, p. 211 (25'15"), p. 115 (25'35"), p. 155 (52'09"), p. 95 (58'59"), p. 181 (66'19"), p. 83 (71'29"); John Szarkowski (1978), *Mirrors and Windows, American Photography since 1960*, New York, MoMA, p. 98 (71'07"). Para o catálogo *From the picture press* (MoMA, 1973), ver panorâmica ilustrada de correspondências bibliográficas.

criptivo (1885-1888), de José Augusto da Cunha Moraes, com apresentação da folha de rosto do primeiro volume, a capa do segundo volume e diversas páginas retiradas dos quatro volumes da edição de David Corazzi [FIG. 34]; o já referido *Lisboa, “Cidade Triste e Alegre”* (1958/59) de Costa Martins e Victor Palla⁴³; uma breve menção à revista *Ilustração Portuguesa*, com reprodução da capa do n.º 561 (Lisboa, 20 de Novembro de 1916), com uma fotografia de José Bárcia [FIG. 36]; outra referência à revista *A Arte Photographica* (Photographia Moderna Editora, Porto), com uma fotografia da autoria de Carlos Relvas intitulada *Gollegã, passagem d’um lago*, publicada no n.º 14 (1885); e, por fim, duas fotografias — a *Vista do Convento da Serra do Pilar*, Porto (1863, n.º 10) e a *Vista geral da villa de Santarém ao lado poente vista* (1861, n.º 2) — da *Revista Pittoresca e Descritiva de Portugal com vistas photographicas* (1861-1863), do arquitecto Joaquim Possidónio Narciso da Silva, editada pela Imprensa Nacional [FIG. 32].

Todas estas germinações de imagens fundam, no seu conjunto, a ampla colecção de reproduções que António Sena usou como professor e investigador e que defendeu em *Pontos de Fuga*, secundarizando o valor dos *originais* para os libertar das regras de mercado e dos limites das categorias museológicas, perpetuando-os na imperfeição das suas cópias na garantia da sua contínua circulação e apropriação. À semelhança do que Jean-Luc Godard confidenciou a Henri Langlois — «*Il faut brûler les films (...) L’art est comme l’incendie: il naît de ce qu’il brûle*», também António Sena reclama uma compleição iconoclasta para se livrar da problemática do *original*, no que considera ser o território de uma arte da substituição, que se configura na génese da sua reprodutibilidade técnica: «*Daqueles habituais três desejos que se exprimem em segredo quando se prova qualquer coisa pela primeira vez no ano, um deles podia ser este: que ardessem todos os originais da história da arte, e em particular da história da fotografia. E que ficassem apenas as suas reproduções mecânicas, aquelas que, de uma ou outra forma, são susceptíveis de vulnerabilidade, de instabilidade, de acessibilidade, de disponibilidade, resumindo: de hipersensibilidade particular.*». (Sena, 16 de Março de 1982: 27)

Olho de Vidro reordena e fragmenta uma bibliografia eminentemente fotográfica para criar uma colecção de reproduções, centrada naquela que é uma das matrizes da sua invenção, celebrando a ligação que mantém com a página impressa, meio por excelência da sua circulação.

Nas panorâmicas ilustradas que se apresentam em seguida, e que comprovam parte das correspondências bibliográficas acima referidas, não se trata apenas de aferir a dimensão bibliográfica que compõe *uma história da fotografia*, mas de abranger o universo de bifurcações por

43. Para o álbum *Africa Occidental* e o livro *Lisboa, “Cidade Triste e Alegre”*, ver panorâmica ilustrada de correspondências bibliográficas, no final deste capítulo.

onde a fotografia se movimenta, dos suportes que a reproduzem e dos formatos que compõem a sua natureza múltipla, anónima e nómada.

Ao reunir o contexto de visibilidade e legibilidade de uma história da fotografia em filme, a partir da materialidade que a sua circulação determina, foi possível confirmar que *Olho de Vidro* recusa uma leitura linear, cronológica ou estilística da História da Fotografia, procurando antes reanimar continuamente as ligações e intermediações imagéticas e sonoras que nela se investem. É ler ou ver o que não é escrito, como escreveu Walter Benjamin, e reconhecer o sentido da História através das imagens que a fazem eclodir.

3.

ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS

A fotografia como intermédia disciplinar

«Declararam que a melhor maneira de contemplar a paisagem é de cima de uma bicicleta (Marilyn Monroe dixit); talvez a forma eleitadamente apocalíptica e luminosa de escrutar a poesia seja de helicóptero. (...) Estava inaugurado o uso corrente do helicóptero, o mesmo é dizer: percebia-se que a poesia é um uso — e usualmente um abuso — da verticalidade. Good bye, costumes horizontais e marilynianos da natureza!» Herberto Helder, 1975

Com o fim de 48 anos de ditadura, assiste-se no contexto fotográfico português a uma progressiva transformação nos modelos de criação, circulação e legitimação, em ruptura com os tradicionais formatos fotoclubísticos e salonistas, e contrariando a quase total ausência de uma formação específica¹, valorização do mercado e criação de um arquivo institucional público.

Esta mudança de visibilidade da cena fotográfica ocorre, não apenas ao nível dos pressupostos estéticos e autorais, como igualmente nos formatos de exposição e publicação, numa profícua convivência com a revisão das condições de produção artística e respectiva abertura à experimentação e pesquisa intermédia que neles se cultivou²: «a fotografia serviu como meio de interrogar e alargar as fronteiras da arte: enquanto suporte ou registo de manifestações-obras efémeras, na body art, na performance ou na land art, por exemplo; ou integrada num programa geral de experimentação e manipulação de suportes e técnicas diversas.» (Gorjão, 1996: 89)

Em 1976, a criação da Secretaria de Estado da Cultura [SEC] e da Direcção-Geral de Acção Cultural [DGAC], organismo por esta tutelado — com competências que incluíam o apoio à criação e salvaguarda do património cultural — permite avançar com uma sequência de polí-

1. A única formação específica existente em Fotografia neste período era garantida pelo Instituto Português de Fotografia [IPF], fundado em 1968 em Lisboa e posteriormente no Porto, pelo Ar.Co – Centro de Arte e Comunicação Visual, desde 1973, e na Árvore – Cooperativa de Actividades Artísticas, no Porto, desde 1963.

2. Como exemplos refere-se a exposição *Alternativa Zero – Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*, na Galeria Nacional de Arte Moderna, em 1977, comissariada por Ernesto de Sousa e decisiva para o questionamento de uma vanguarda artística, com uma perspectiva intermédia da arte; igualmente, em 1977, a exposição colectiva «*A fotografia na arte moderna portuguesa*», com produção conjunta do Centro de Arte Contemporânea do Porto e da Sociedade Nacional de Belas Artes e, em 1979, a colectiva «*A fotografia como arte, a arte como fotografia*», comissariado por Floris Neuss em colaboração com o Instituto Alemão e apresentada no Centro de Arte Contemporânea do Porto, no Edifício Chiado em Coimbra e na Fundação Calouste Gulbenkian.

ticas de estrutura e regulamentação do arquivo fotográfico, quer no apoio ao desenvolvimento do projecto de José Luís Madeira e de Benito Martinez, para a formalização e levantamento de um arquivo fotográfico em Lisboa, que se configurou, em 1980, no Arquivo Nacional de Fotografia [ANF]³, quer através do *Parecer* solicitado a António Sena, para o levantamento e estudo da Fotografia, com vista à criação de um departamento fotográfico governamental a integrar na própria DGAC.⁴

Uma «*década tão intensa como incómoda*», como Pedro Miguel Frade caracterizou a multiplicidade de actividades dos anos seguintes, que confirmaram, à semelhança de outros países europeus, o gradual reconhecimento do valor cultural e autoral da fotografia, «*entronizando o fazer do fotógrafo como um modo de operar com o visível ao qual toda a gente de bem, culturalmente atenta, deveria em boa hora pagar piedoso tributo.*». (Frade, Fevereiro e Março de 1990)

Assim, o desenvolvimento de uma *comunidade* fotográfica e uma crítica irregular na imprensa não especializada, atenta às manifestações que se registaram neste período, fixam as estruturas de divulgação, exposição e publicação fotográfica em Portugal, numa ampla sintonia com o contexto internacional.

Se por um lado o interesse pela Fotografia por parte das instituições culturais como a Fundação Calouste Gulbenkian⁵, a Sociedade Nacional de Belas Artes⁶ ou o Centro de Arte Contemporânea do Porto é, neste período, pouco expressivo, quer do ponto de vista da colecção quer da exposição, é sobretudo o trabalho das galerias comerciais, associações culturais e o modelo dos *festivais* — guiado pelos inaugurais *Les Rencontres de Arles, Photographie* (desde 1970) —, que

3. A 3 de Abril de 1980, é oficialmente instituído o Arquivo Nacional de Fotografia [ANF] como divisão do Instituto Português do Património Cultural [IPPC] instalado, a partir de 1981, em duas salas anexas ao Palácio da Ajuda. Com a criação do Instituto Português dos Museus [IPM], em 1991, essa divisão fotográfica é extinta e colocada sob dependência directa do director do IPM, mantendo-se o seu depósito no Palácio da Ajuda. Em 1997, com a criação do Centro Português de Fotografia [CPF], uma parte do arquivo fotográfico do extinto ANF é incorporado e transferido para as instalações do CPF e para as instalações da Torre do Tombo [TT]. Em 2007, uma nova revisão da legislação determina a passagem da tutela do CPF para a Direcção-Geral de Arquivos [DG.ARQ].

4. Como se analisa no capítulo 5, a esta proposta inicial de António Sena não é dado seguimento e só vinte anos depois, consentâneo com uma excepcional difusão, exposição e publicação fotográfica nas décadas de 1980 e 1990, é inaugurado no Porto, o Centro Português de Fotografia [CPF], sob a tutela do Ministério da Cultura e por iniciativa do então ministro Manuel Maria Carrilho.

5. Em 1973 apresenta-se uma primeira exposição de fotografia na Fundação Calouste Gulbenkian, com uma antologia do fotógrafo inglês Bill Brandt e, em 1978, do fotógrafo arménio Jacques Minassian, seguindo-se três exposições individuais do francês Eugène Atget e dos portugueses Rogério e Eduardo Nery, em 1981, que antecipam um maior interesse pelo apoio à prática fotográfica de autores portugueses, com exposições de Helena Almeida (1983), Jorge Molder (1987), Manuel Magalhães (1987), Victor Palla (1992) e Fernando Lemos (1994).

6. Na Sociedade Nacional de Belas Artes destaca-se a exposição *Refotos Anos 40* de Fernando Lemos, em 1982, ou as individuais de Eduardo Gageiro, em 1980 e 1982.

se revela preponderante, por um lado, para a abertura dos circuitos de divulgação artística à criação fotográfica e, por outro, para a afirmação de circuitos de divulgação, especificamente fotográficos.

Uma das iniciativas de maior relevo neste período é a criação dos *Encontros de Fotografia de Coimbra* que, durante duas décadas, assumem um papel maior na promoção e divulgação de autores nacionais e internacionais, não apenas ao nível das exposições mas como local de reunião, e reflexão crítica em torno do meio fotográfico.

Consequente do trabalho desenvolvido pelo *Centro de Estudos de Fotografia* (1974) da Associação Académica de Coimbra, os primeiros *Encontros* ocorrem em 1980, por iniciativa e direcção de Amândio Matos, António Miranda, Eduardo Duarte, Fernando Cunha, José Vaz, Manuel Matos, Manuel Miranda e Jorge Tavares, com o objectivo de formalizarem uma «primeira atitude organizada sobre a fotografia» (Programa dos 1.ºs *Encontros*), através de um já ambicioso programa de conferências e exposições, que incluiu a itinerância de *Some color photographs* (1977) da galeria nova-iorquina CASTELLI GRAPHICS — com uma importante e inédita selecção de obras de Mark Cohen, Andy Warhol, Bruce Nauman, Ed Ruscha ou John Baldessari — da exposição *Six regards*, com fotografias sobre a emblemática exposição de Edward Kienholz, *The Art Show, 1963-1977* no Centre Pompidou, ou ainda, de uma das primeiras exposições de Paulo Nozolino (em Portugal), na colectiva *Quatro Olhares sobre Coimbra*.

Em 1985, a direcção é assumida por Albano da Silva Pereira, a quem se junta posteriormente Teresa Siza e Paulo Mora, coadjuvando um programa anual de idêntica intensidade e regularidade, com relevantes alterações estratégicas, nomeadamente e como analisa Mariana Gaspar, «no prolongamento dos tempos de exposição, acréscimo das atividades expositivas e “pedagógicas”, da busca de novos espaços de apresentação ao esboço de uma ação descentralizadora, da diversidade das formas de colaboração com outras entidades a uma seleção mais criteriosa dos projetos a apresentar, do alargamento das parcerias ao diálogo político mais consequente» (Gaspar, 2013: 47), que se prolonga até 2000, ano em que terminam com a exposição evocativa do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, comissariada por Delfim Sardo.⁷

No seguimento do modelo consubstanciado pelos *Encontros*, desenvolve-se uma prolifera articulação de iniciativas similares, como os *Encontros da Imagem de Braga*, por iniciativa de Rui Prata e Carlos Fontes, em resistente funcionamento desde 1987, as duas edições da *Fotoporto* organizadas na Casa de Serralves, respectivamente em 1988 e 1990, a *Bienal de Fotografia de Vila*

7. Sobre os *Encontros de Fotografia de Coimbra* ver dissertação de mestrado de Mariana Gaspar (2013), *Retomar percursos que o tempo interrompeu, uma leitura dos Encontros de Fotografia de Coimbra*. Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

Franca de Xira, com a sua primeira edição em 1989 e, finalmente, a edição única do festival *O Mês da Fotografia* (1993) realizado em Lisboa por Sérgio Tréfaut, com uma ampla selecção de vinte exposições dispersas por diferentes espaços da cidade.

A par destes *encontros*, e numa efectiva cooperação com a maioria deles, salienta-se o papel das galerias comerciais, não apenas na construção e consolidação de um mercado da fotografia em Portugal mas, sobretudo, na legitimação e efectiva internacionalização de autores e na concepção de um novo enquadramento para a difusão da produção fotográfica nacional.

Nas décadas de 1970 e 1980, surgem a MÓDULO – CENTRO DIFUSOR DE ARTE⁸, de Mário Teixeira da Silva, inaugurada no Porto em 1975 e em Lisboa quatro anos depois, a cooperativa DIFERENÇA COMUNICAÇÃO VISUAL⁹ — oriunda da oficina de gravura GRAFIL (1973/1979) — criada em 1979 por um colectivo de dez artistas entre os quais Helena Almeida e Ernesto de Sousa, a CÓMICOS - ESPAÇO INTERMÉDIA¹⁰ com a direcção de Luis Serpa, a MONUMENTAL¹¹ originalmente formada por um grupo de dez artistas e fotógrafos em actividade desde 1986, ou ainda a

8. No Porto, a MÓDULO – CENTRO DIFUSOR DE ARTE, apresenta logo em 1975 a exposição *Cinco Fotógrafos Americanos* (Brett Weston, Minor White, Nathan Lyons, Carl Chiarenza e Kipton Kumler), seguindo-se as exposições individuais de Helena Almeida (1976), Julião Sarmento (1977), Hamish Fulton (1978) e Jochen Gerz (1978). Em Lisboa, o programa de exposições mantém uma aproximação à Fotografia, com individuais de Paulo Nozolino (1982 e 1985), Jorge Molder (*Um dia cinzento*, 1983), Elliot Erwitt (1983), Paul den Hollander (*Moments in time*, 1984), Bernard Faucon (1985, 1989, 1992), Larry Fink (1984), Axel Hutte (1990), James Welling (1993) ou Nan Goldin (1994).

9. No seguimento do programa da GRAFIL — que em 1978 apresentou as exposições *Seis Fotógrafos* (João Bafo, Pedro Baptista, Patrick Buhot, Luís Carvalho, Alberto Picco e José Reis), *Retratos do Panteão Nadar* e o manifesto da *Nova Fotografia*, elaborado por Ernesto de Sousa — é criada a DIFERENÇA COMUNICAÇÃO VISUAL, por iniciativa de dez artistas — Helena Almeida, Irene Buarque, José Carvalho, José Conduto, Monteiro Gil, António Palolo, Fernanda Pissarro, Maria Rolão, Ernesto de Sousa e Marília Viegas. Com apoio da Secretaria de Estado da Cultural e de entidades como a Fundação Calouste Gulbenkian, este colectivo de artistas-sócios dedicou uma pequena parte da programação expositiva à Fotografia, como são exemplo a colectiva *Livros de Artistas* (1984) com obras de Jorge Molder, ou as individuais de André Gomes (1985), Valente Alves (1989), Eduardo Nery (1990, 1992), José Paulo Ferro (1989, 1991), Clara Azevedo (1991), José Francisco de Azevedo (1991, 1994) ou Nuno Calvet (1991).

10. Na sequência da exposição *Depois do Modernismo* (1983), a CÓMICOS abre as suas portas em 1984, dinamizando um significativo programa de exposições para a arte portuguesa na década de 1980, com uma atenção particular à Fotografia em 1985 com a individual de Jorge Molder, que volta a expor na galeria de forma regular em exposições individuais e colectivas, a exposição pontual de Mário Cabrita Gil (*Prata*, 1986) e de José Afonso Furtado (1991) e, já na década de 1990, com a exposição *A terra é azul como uma laranja* (1992) de Daniel Blaufuks. Do contexto internacional, muito mais representativo, destacam-se Robert Mapplethorpe (*Black Flowers*, 1985), Boyd Webb (1987), John Coplans (1990), Cindy Sherman (1988) ou Hamish Fulton (1994).

11. Fundada por Álvaro Rosendo, Assunção Cabrita, Gonçalo Ruivo, Helena Pinto, Jaime Lebre, João Queiroz, Jorge Varanda, José António Cardoso, Manuel San Payo e Miguel Branco, a MONUMENTAL inaugura com uma individual de fotografia de Álvaro Rosendo, denominada *Monumental Zero*, que volta a expor regularmente no espaço entre 1986 e 1992, a que se seguem exposições individuais de Mariano Piçarra, (1987, 1988), João Tabarra (1991), Adriana Freire (1991) ou de Miguel Soares (1991, 1992, 1992).

ROMA E PAVIA,¹² instituída no Porto, em 1980, por Fernando Marques de Oliveira e Pedro Oliveira e renomeada em 1990 pela direcção exclusiva deste último como galeria PEDRO OLIVEIRA.

Com um programa e objectivos distintos e declarando a especificidade da sua orientação para a divulgação e criação fotográfica inscrevem-se, neste período, a associação ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, em Lisboa — na qual se centra este capítulo — e a IMAGO LUCIS, FOTOGALERIA, fundada no Porto em 1989 por Manuel Magalhães, Aníbal Lemos e José Pastor, em actividade até 1997. Como analisa Vanda Gorjão, «a *Imago Lucis* desempenhou uma função crucial na dinamização da visibilidade da criação fotográfica no norte do país, empenhando-se na afirmação de um polo de investimento na fotografia a partir da cidade do Porto, que foi reforçar o trabalho já desenvolvido pelos *Encontros de Braga*». (Gorjão, 1996: 149)

Nesse sentido, durante os seus nove anos de actividade, a IMAGO LUCIS estabeleceu colaborações com distintas entidades albergando a itinerância de exposições do Instituto Alemão, da CÓMICOS, da DIFERENÇA ou dos *Encontros de Imagem de Braga*, promovendo, em simultâneo, a produção embrionária de exposições como as individuais de José Maçãs de Carvalho (1990), Francisco Rúbio (1990), Manuel Magalhães (1991), Aníbal Lemos (1991), José Pastor (1991) e Júlio de Matos (1991) e as colectivas de cariz histórico como *O vinho do Porto* (1992) e *Revoltas republicanas no Porto: 31 de Janeiro de 1891 - 3 de Fevereiro de 1927* (1997).

A análise que se segue, procura aferir a singularidade da actividade da ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS neste contexto e, evitando uma visão redutora exclusivamente centrada na recuperação de uma cronologia das exposições e publicações fotográficas, analisa as condições de produção e divulgação, a proposta de inventário e criação de uma base de dados digital, a missão pedagógica, as colaborações, o voluntarismo da equipa e o modelo de financiamento, com base em documentação original e na crítica avulsa exercida na imprensa (não especializada) por alguns dos que a protagonizaram, em particular Pedro Miguel Frade, Jorge Calado, António Sena e Margarida Medeiros.

Pretende-se, sobretudo, caracterizar a especificidade do corpo de trabalho desenvolvido e o modo como a ETHER marcou o espaço discursivo da exposição e da edição fotográfica em Portugal neste período, avaliando as novas condições para a criação fotográfica que souberam promover e a contribuição dada a historiografia do meio.

12. Na ROMA E PAVIA, a representação de fotógrafos portugueses acontece desde o primeiro momento, nomeadamente com duas exposições de João Paulo SottoMayor, em 1980 e 1984, com a primeira exposição individual de Jorge Molder numa galeria (*Modus Inveniendi. Dois fragmentos*, 1981) ou com a primeira exposição individual de Luís Palma (*Estados Unidos da Imagem*, 1988).

Adoptou-se uma análise sincrónica ao nível nacional e internacional, para compreender as trocas e influências que se estabeleceram na circulação e intersecção de exposições fotográficas de autores portugueses, na convergência e sedimentação de referências históricas extemporâneas ao seu tempo — Costa Martins/ Víctor Palla, Gérard Castello-Lopes, Carlos Calvet, António Sena da Silva e Carlos Afonso Dias, quase todos apresentadas no espaço da ether pela primeira vez — e na afirmação de autores emergentes com exposições inaugurais como as de Daniel Blaufuks (1990) ou Augusto Alves da Silva (1990) — para a adesão e formação de um público, capaz de compreender a génese de uma esfera pública para uma cultura fotográfica, consciente do seu património e da sua História.

3.1. Ether, uma associação de educação popular: programa, equipa, instalações

A formalização da associação ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, em 1982, é antecedida pelo projecto, nunca concretizado, de uma livraria de poesia e desenho, com pretensa actividade editorial, da responsabilidade do poeta Herberto Helder e de António Sena, que teria o nome amotinador de *Lágrimas de Crocodilo*.¹³

A expressão desta cooperação é visível apenas na revista *Nova, magazine de poesia e desenho*, um projecto editorial de Herberto Helder, com apenas dois números publicados (Setembro de 1975 e Março de 1976, respectivamente), que contou igualmente com a organização e produção do jornalista António Paulouro e de António Sena.

Espaço de crítica e de experimentação interdisciplinar, esta revista bilingue promoveu a publicação de poesia, ensaios críticos e desenhos inéditos de autores de língua portuguesa e castelhana, seleccionados por uma *comissão de leitura* ou por convite directo dos três organizadores. Tal como se esclarece no editorial, não assinado, de autoria de Herberto Helder, parte do qual republicado, quatro anos depois, em *Photomaton & Vox* (1979): «a justificação deste magazine encontra-se no que o ultrapassa em simples fraternidade de poemas e desenhos. Mas essa matéria restrita era uma coisa que faltava e, apresentando-se, faz-se sinal da coisa maior que continua em falta: o encontro não ocasional, mas insistente; não parcelar mas global; e não só diletante, mas até ao mais fundo. (...) autores de Espanha, Portugal América Hispânica e países africanos onde se pratique o português e o castelhano». (Helder, 1975/76: 4)

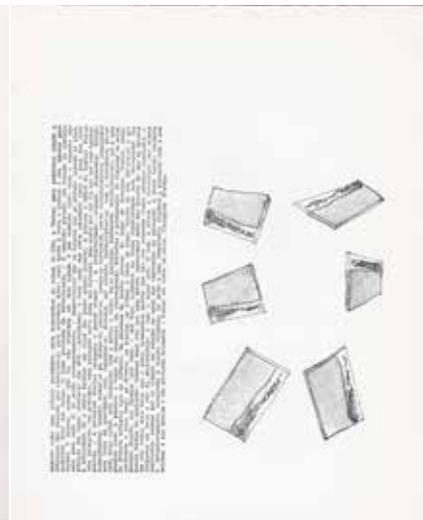
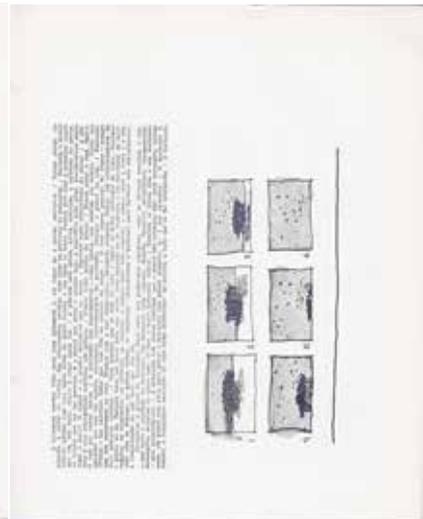
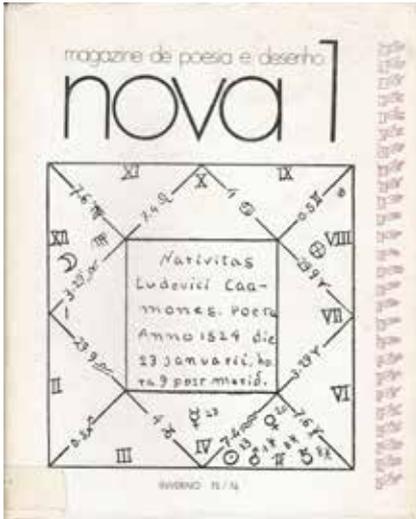
13. De acordo com entrevista concedida por António Sena no Pico, entre 14 e 19 Março 2012.

Um confronto de poetas e artistas na efervescência do *PREC*, que combinou no primeiro número da *Nova Magazine*¹⁴, poemas de António Ramos Rosa, Eugénio de Andrade, Fernando Guimarães, Jorge de Sena, José Gomes Ferreira, Sophia de Mello Breyner ou João Pedro Grabato Dias, pseudónimo do pintor António Quadros, intercalados com desenhos de Ângelo de Sousa, Costa Pinheiro, Jorge Martins, Leonel Moura ou Júlio Pomar.

Confirmando a persistência da poesia e do desenho como espaço de contra-cultura e de plena liberdade editorial, com o fim da censura conquistada pela revolução de Abril, no segundo e último número¹⁵ cruzam-se poemas de Ana Hatherly, Carlos de Oliveira, Eduarda Chiote, Egito Gonçalves, Fernando Assis Pacheco ou Gastão Cruz, com desenhos de Cruzeiro Seixas, Sá Nogueira, E. M. de Melo e Castro ou António Palolo, entre muitos outros.

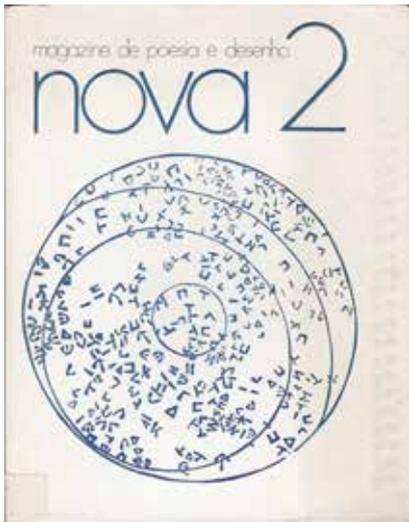
14. No número 1 da *Nova Magazine*, foram publicados poemas de Adão Ventura, Affonso Ávila, António Franco Alexandre, António Ramos Rosa, António Manaças, Carlos Nejar, David Chericían, Dionisio Ridruejo, Eliseo Diego, Eugénio de Andrade, Eugénio Lisboa, Fernando Guimarães, Fiama Hasse Pais Brandão, Haroldo de Campos, João Miguel Fernandes Jorge, Joaquim Manuel Magalhães, Jorge de Sena, José Gomes Ferreira, José Martínez Matos, Murilo Mendes, Nancy Morejon, Nicolas Guillén, Nuno Júdice, Pascoal Motta, Octavio Smith, Otto Fernández, Roberto Fernandez Retamar, Ronald Claver, Sophia de Mello Breyner e um soneto de João Pedro Grabato Dias, pseudónimo do pintor António Quadros. Seguindo uma ordem alfabética, publicou-se um desenho de Ângelo de Sousa (*s/título*, Dezembro de 1974), o desenho *Fernando Pessoa Não-Ele-Mesmo* (1975) de Costa Pinheiro, uma série de quatro estudos lumínicos de Jorge Martins, um desenho de José Rodrigues, um desenho-pop satírico à Revolução (Abril de 1974) de Leonel Moura, dois desenhos/poemas de Júlio Pomar e duas fotografias de Luísa Flores. São ainda publicados neste número o ensaio *O Todo Sucessivamente* de Ana Hatherly, sobre a «escrita literária como contestação dentro da própria literatura», e o ensaio *O Complexo Português e o Hiperbarroco*, de E. M. de Melo e Castro, com uma revisão da influência do Barroco (Experimental) na Poesia Portuguesa após a década de 1960 e do contexto *visual e explosivo*, como caracteriza, do pós 25 de Abril.

15. No número 2 da *Nova Magazine* foram publicados poemas de Ana Hatherly, Antonio Colinas, Antonio Sanchez Romeralo, Armando Silva Carvalho, Carlos Bousoño, Carlos de Oliveira, César Moreno, Diogo Pires Aurélio, Eduarda Chiote, Egito Gonçalves, Fernando Assis Pacheco, Fernando Martinho, Ferreira Gullar, Francisco Brines, Gastão Cruz, Hélder Macedo, Irene Silva, Joana Ruas, José Alberto Marques, José Bento, Laura Kwiatkowski, Mário Quintana, Pedro Tamen, Manuel Cadafaz de Matos, Ramiro S. Osório, Raúl de Carvalho, Ruggero Jacobbi, Rui Knopfli, Santiago Kovadloff, Sebastião Penedo, Vasco Câmara Pestana e Vicente Alexandre. No seguimento dos poemas, é publicado um desenho auto(?)-retrato (1944) de Cruzeiro Seixas, um desenho de Sá Nogueira, uma série de 5 desenhos para o texto *Concepto Incerto* de E. M. de Melo e Castro, Júlio Pereira, Carlos Nogueira, Armando Alves, Saúl Dias (pseudónimo de Júlio Maria dos Reis Pereira) e António Palolo. Os ensaios são da autoria de Eduardo Lourenço, *Dialéctica Mítica da Poesia Moderna Portuguesa*, sobre o universo poético de Antero Quental, seguido de quatro sonetos do próprio; Luís de Miranda Rocha sobre o poema “*O vento na produção*” publicado em *Eu, o Povo* (1975) de Multimati Barnabé João, segundo pseudónimo do pintor António Quadros; um ensaio de Maria Alzira Seixo, com o título *Os Sonetos incompletos e excessivos de António Ramos Rosa*, dedicado a *Ciclo do Cavalo* (1975) do autor; e um breve ensaio de Eugénio de Andrade — *Ainda Pascoaes* — que introduz a publicação póstuma, inédita, de *Versos Brancos* (1950) de Teixeira de Pascoaes.



37 – 39. HERBERTO HELDER, ANTÓNIO SENA, ANTÓNIO PAULOIRO (EDS.), Nova magazine de poesia e desenho, n.º 1, Fundão, 1975/1976. Capa e duplas páginas (p. 26-29) do poema-desenho *O pensamento pinta no seu lugar de descanso...*, da autoria de António Sena. Offset, 24 × 19 cm.

«Sempre me tinha fascinado essa pintura do ar —
uma atracção incontida preparava-me para o finito
terreno da semelhança.» António Sena, 1975



40-43. HERBERTO HELDER, ANTÔNIO SENA, ANTÔNIO PAULOIRO (EDS.), *Nova magazine de poesia e desenho*, n.º 1, Fundão, 1975/1976. Capa e duplas (p. 14-19) do poema-desenho *Desenho, Sinal do Diabo* (sobre o desenho não contemporâneo), da autoria de Antônio Sena. Offset, 24 x 19 cm.

«E quando os olhos estiverem em chama, combustíveis, o Inferno declarar-se-á uma piscina tentadora, mergulhando-nos sobre o desenho incendiado, queimadura superficial do claro e do escuro.» Antônio Sena, 1976

O design gráfico da revista¹⁶ é da responsabilidade de António Sena, que escolhe para a ilustração da capa do primeiro número [FIG. 37] um desenho/poema do poeta Mário Saa, especificamente a representação de um horóscopo que assinala a data e hora do nascimento do poeta Luís de Camões, previamente publicado em 1940, com o título *As Memórias Astrológicas de Camões e Nascimento do Poeta em 23 de Janeiro de 1524*, realizado com base em estudos astrológicos sustentados pelos textos do próprio poeta e do seu fascínio pelos *Repertórios dos Tempos*.

Para o segundo número, a ilustração da capa [FIG. 40] é uma evocação à própria história da escrita, com a apropriação e síntese gráfica de inscrições aramaicas dispostas em formato circular, habitualmente aplicadas em taças de encantamento e designadas para a protecção de espíritos malignos na antiga Mesopotâmia. Na contracapa reproduz-se uma gravura em madeira, *The Devil making love to a witch* do tratado alemão de bruxaria *Von Unholden und Hexen* (1489) de Ulrich Molitor, recriando um vínculo alegórico que parece agitar os caracteres descodificáveis que se dispõem na capa.

António Sena participa igualmente como autor em ambos os números, identificando na breve biografia publicada, a sua pesquisa em «*urbanismo, pintura e paisagem*» e o seu interesse, desde 1970, por «*investigações sobre prédios demolidos e sobre o horizonte na pintura, e não só. Tentativa de elaboração de uma topologia da pintura. Trabalha com todos os materiais e em todos os lugares disponíveis, o Silêncio inclusive*». (Sena, 1975/1976: 26)

No primeiro número, publica uma reflexão sobre a *paisagem*, escrita e desenhada [FIG. 38-39] — «*olho para uma paisagem e, em lugar de a pintar, escrevo-a*» (Sena, 1975/1976: 27) — que se formula como um compêndio para ver, enquadrar e representar o espaço, numa recombinação alternada, quase automática, entre a pintura (e o pintor) e a escrita (e o escritor). Interpondo dois textos, um mais poético e outro mais programático, paginados de forma cruzada, Sena explora a noção de horizonte na paisagem, que define como «*espesso, fluído, flutuável, mergulhável, transparente, mensageiro*» (Sena, 1975/1976: 27) e a sua imposição discursiva como lugar de diferenciação, num «*silêncio necessário para nomearmos as coisas (o Céu, a Terra); para podermos dizer: aqui acaba a terra e começa o céu. Apenas para podermos falar das coisas*». (Sena, 1975/1976: 29)

Os dois desenhos diagramáticos que se inserem no final do texto — o primeiro com a representação do quadro e o movimento sequencial do deslocamento do olhar sobre a paisagem, e o segundo com uma coreografia suspensa da repetição do mesmo quadro — inscrevem o desejo que se revela no final do texto: «*sempre me tinha fascinado essa pintura do ar — uma atracção contida*

16. Os dois números consultados, e que aqui se reproduzem, foram adquiridos num alfarrabista e pertenciam, ironicamente, à biblioteca da empresa Autosil, de António Sena da Silva.

preparava-me para o finito terreno da semelhança». (Sena, 1975/1976: 28)

No segundo número, António Sena publica «Desenho: sinal do diabo (sobre o desenho não contemporâneo)», um ensaio que forma uma outra *paisagem* em escrita e desenho [FIG. 41-43], com uma paginação que recorre a uma montagem e corte não sequencial para a leitura de um desenho panorâmico (360°) dividido em 10 partes, que se alinha entre as 10 colunas do texto, dispostas ao longo de 7 páginas, formando uma leitura na horizontal, sem quebras entre páginas: «começando na primeira linha, saltando para a primeira linha da coluna seguinte, sempre na horizontal, de coluna para coluna, de página para página, até à última, e retomando na segunda linha da primeira página, de coluna para coluna, etc. Facilidades que a tipografia manual permitia». (Sena, 2014)

Um método de montagem que complexifica esse «*lugar de perdição*» que é o do Desenho, mas também da Pintura, e que intersecta as suas enviesadas relações: «*o desenho é a subtração da pintura, desenhar para mostrar como se pinta. Desenho é o sinal manual do Diabo, é aquele que, para Deus não tocar na matéria, para que continue imune de pecado, é ele que mexe, agita e manuseia essa materialidade.(...) E quando os olhos estiverem em chama, combustíveis, o Inferno declarar-se-á uma piscina tentadora, mergulhando-nos sobre o desenho incendiado, queimadura superficial do claro e do escuro*». (Sena, 1976: 14-18)

Como se analisa com mais detalhe no capítulo 5, após a conclusão do curso de Pintura na Escola de Belas-Artes de Lisboa, António Sena desenvolve uma sequência de iniciativas de investigação, formação e crítica fotográfica, como são exemplo a proposta dirigida à SEC para a criação de um Departamento estatal de Fotografia, o curso livre de Antropologia da Imagem leccionado em 1979 na recém-formada Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, ou a proposta de doutoramento para uma História da Fotografia em Portugal, iniciada em 1981, na mesma Faculdade.

É neste contexto que, no início de 1982, mobiliza uma equipa de seis colaboradores, na sua maioria ainda estudantes¹⁷, para fundarem a ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, legalmente constituída como associação de educação popular, sem fins lucrativos, que se apresenta publicamente com o propósito de criar «*um lugar de exposição, difusão e circulação da imagem fotográfica em Portugal, lugar de encontro de pessoas que, de alguma maneira, a utilizem nos seus mais variados aspectos: do estudo ao documento, da necessidade à experimentação*». (Programa Ether, 1981)

17. No artigo de Maria Antónia Fiadeiro, que resulta de uma entrevista aos fundadores da ETHER, são identificados no texto com referência à profissão/ocupação que tinham à época: «*Madalena Lagos, estudante de química, António Aroeira, estudante de electrotécnica, Alfredo Pinto, artista gráfico, Leonor Colaço, estudante de direito, Luís Afonso, de arquitectura, José Soudo, trabalhador estudante de psicologia, e Toé (António Sena). Naquele espaço e nestes projectos, todos têm parte activa no esforço e nas ideias. Toé, professor-assistente nas Belas Artes.*». (Fiadeiro, 20 de Julho de 1982: 17)

ether pretende ser um lugar de exposição, difusão e circulação da imagem fotográfica em Portugal, lugar de encontro de pessoas que, de alguma maneira, a utilizem nos seus mais variados aspectos: do estudo ao documento, da necessidade à experimentação.

Entenda-se imagem fotográfica toda e qualquer forma de realização gráfica que utiliza a luz como agente ou meio descritivo para a sua concretização e reprodução.

São todos os processos de fotografação, dos fotomecânicos aos fotoelectrónicos passando pelos fotoquímicos onde vulgarmente se engloba a fotografia.

Mas também todos os resultados indirectos do passado pré-fotográfico, desde a xilogravura à calcografia, da influência na literatura, no cinema, na televisão, etc.

Por outro lado, não se restringe a imagem fotográfica ao domínio da Arte mas, não a restringindo, estamos a incluí-la sem sequer nos preocuparmos se o é ou não.

ether / vale tudo menos tirar olhos tel:682376 r: rodrigo da fonseca 25, 1200 Lisboa, PORTUGAL



44. ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, Programa (bilingue), 1981, Lisboa. 1 de 2 folhas polifotocopiadas, 29,7 × 21 cm.

45. ANTÓNIO SENA, fachada da ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, rua Rodrigo da Fonseca, n.º 25, Lisboa, Abril de 1982. Prova cromogénea, 15 × 10 cm.

«...o fiscal da Câmara que, por ali passando em rotina de serviço, deparou com a obra feita de um dia para outro. Teve que fazer um ofício, mas não resistiu a deixar um bilhete inesperado: “isto foi feito ilegalmente, mas está lindo. Passem por lá para ver se resolvemos a contento”.» Maria Antónia Fiadeiro, 1982

O programa de intenções é descrito num documento promocional, em bilingue (português e inglês), divulgado ainda em 1981 [FIG. 44]¹⁸, no qual se faz a síntese dos objectivos e actividades da associação e se identifica, a par da pesquisa, tratamento e difusão da imagem fotográfica em Portugal, a determinação em criar uma biblioteca, uma iconoteca, uma base de dados de contactos e uma publicação trimestral dedicada à crítica fotográfica.

É igualmente neste documento que se anuncia, pela primeira vez, o nome escolhido para o espaço, inteiramente dedicado a todas as imagens fotográficas e a *«toda e qualquer forma de realização gráfica que utiliza a luz como agente ou meio descritivo para a sua concretização e reprodução. São todos os processos de foto-gravação, dos fotomecânicos, aos foto-electrónicos, passando pelos fotoquímicos onde vulgarmente se engloba a fotografia. Mas também todos os resultados indirectos do passado pré-fotográfico, desde a xilogravura à calcografia, da influência na literatura, no cinema, na televisão, etc.»*. (Programa Ether, 1981)

Ether, o 5.º elemento, e a mais subtil substância dos quatro elementos dos corpos terrestres, é o fluido imponderável, elástico e omnipresente onde se move a luz, e a metáfora ideal para nomear um espaço inteiramente dedicado à imagem fotográfica e às coisas intemporais que através dela se podem manifestar. Como revela mais tarde António Sena, em entrevista a Eduardo Paz Barroso, a ETHER é um projecto dedicado a essas *“superfícies que reflectem a luz”*. *Ether pelas razões todas que se podem imaginar — alquímicas, químicas, técnicas e filosóficas. “Vale tudo menos tirar olhos” trata-se de uma expressão popular que curiosamente nas outras línguas sempre tive dificuldade em traduzir. Ela dá uma dimensão radical sobre o posicionamento em relação à fotografia em Portugal. Já não se podia esperar mais.»*. (Barroso: 19 de Março de 1989: 13)

O programa da associação é criterioso na definição de uma metodologia de exposição, catalogação e difusão da imagem fotográfica, sendo explícita a defesa de que esta é um intermédio interdisciplinar e que a sua investigação — *«arquivar, biografar, cronografar, fichar»*, atravessa desde os processos fotomecânicos aos processos infográficos: *«Presente em todos os media contemporâneos, das revistas aos televisores, a fotografia adquiriu um estatuto tão ingrato quanto essencial. Os seus derivados físicos, químicos ou electrónicos fazem-na esquecer. A fotografia é um intermédio e adquiriu um estatuto completamente novo para a sociedade dos dois últimos séculos, só compatível ao abecedário, suporte de tantos entendimentos e desentendimentos posteriores.»*. (Sena, 27 de Novembro de 1982: 30)

A importância do *ver ao vivo* os originais, mas também a afirmação da reprodução como meio e forma de valorização e protecção do documento, na faculdade da sua imediata consulta, são a base para uma estética e uma ética fotográfica, para quem *«A fotografia não pertence definiti-*

18. Ver Anexo 5.



46. MARIA MADALENA SOARES AZEVEDO, fachada da ETHER/VALE TUDO
MENOS TIRAR OLHOS, rua Rodrigo da Fonseca, n.º 25, Lisboa, Julho de 1982.
POP, 20 × 25 cm.

«Tri X Pan Prof Film 4164 - 320 ASA - expo. entre f48 e 24 - 1/15;
D-76 (F.S.) 22' (2) a 23° C; Stúdio Proof Paper - expo luz do dia
sombra = 9h (?); Viragem tricriano de amónio 15'13 a 23, 5° C.»
Legenda manuscrita de Madalena Soares de Azevedo, 1982.

vamente ao campo restrito e mesquinho da erudição. Porque a fotografia tem essa particularidade subtil de baralhar o tempo e o espaço, seja os da Ciência, seja os da História». (Sena, 27 de Novembro de 1982: 30)

A metodologia que defendiam implicava colocar a imagem fotográfica como objecto central da investigação de uma cultura visual, também em Portugal, privilegiando a sua circulação pública, sem descartar a sua função como documento histórico, o seu vínculo a uma materialidade técnica, e a condição primeira das fotografias enquanto coisas, como defende Elizabeth Edwards, base do princípio relacional e comunicacional que distingue a sua condição.

Maria Antónia Fiadeiro assina um dos raros artigos exclusivamente dedicados ao trabalho da associação neste período inicial, atestando o entendimento que a equipa defendeu para a afirmação do património fotográfico no contexto cultural português e, sobretudo, para a defesa da condição interdisciplinar da imagem fotográfica, em detrimento de uma leitura imbricada pela discussão entre arte e técnica: «Se é fotografia doméstica, tipo álbum de família, roubam-lhe valor colectivo. Se é fotografia de moda ou publicidade esgotam-se no valor promocional que adquire. Se é fotografia espacial ou arqueológica é reduzida a documento. Se foi feita para ilustrar uma reportagem ou artigo – alguém lhe porá uma legenda. Se é fotografia institucional, por exemplo de um candidato à Presidência, até se pode lá pôr um cão emprestado para emprestar fidelidade à sua imagem. Considerada independentemente dos seus fins a fotografia já será imagem-obra de autor, com tiragem limitada, para pendurar na parede e com valor de arte “a priori” (...) Para eles, fotografia é tudo. Desde astronomia nuclear, reflexão e medicina, arte e propaganda, retratos e reportagem, notícias e nudez, instantâneos e acidentes, a vida e a terra. A fotografia toda na diversidade das suas direcções, possibilidades e resultados. Em isto fazendo, propõem-se também sensibilizar as pessoas para a interpretação íntima entre a arte e a técnica, abusivamente dividida, no ensino e na fruição estética. (...) A separação entre a arte e a técnica, repetem-nos, não é mais do que a transposição de uma luta ideológica para o campo da arte, alternando-se a valorização do artesão em detrimento do artista, ou viceversa, ao sabor das orientações políticas.» (Fiadeiro, 20 de Julho de 1982: 17)

Para a sua identidade gráfica, a ETHER escolheu uma imagem composta de cinco tons de cinza, uma hipotética espectrofotogrametria de luz, à qual se associa em simultâneo um equivalente de leitura analógica ou digital, desde as experiências inaugurais com nitrato de prata do químico Thomas Wedgwood, em 1802 — «uma impressão por acção da luz no pedaço de papel quimicamente sensibilizado» (Ivins, 1953: 88) — à codificação e cálculo em pixéis da informação cromática de uma imagem.

Uma escala de níveis de cinza, síntese de cor e esquema dos princípios da sensitometria, que é também uma imagem (gráfica) que confirma a aproximação da invenção técnica à História, ensaiando o que Vilém Flusser descreve como *teoria cinzenta*: «O preto e o branco não existem

ORGANIGRAMA ETHER

| TRADUÇÃO | SECRETARIADO | DIRECÇÃO/ COORDENAÇÃO | GESTÃO/ CONTABILIDADE | SURSIDIOS/ MECENATO |
|---------------------------------|--|--|---|--|
| | (Jouana) | (Tóá, Luís Afonso e Zé Francisco) | (Pedro Gonçalves) | (São Cunha) |
| OLHARES CRUZADOS (EUROPÁLIA) | | INVESTIGAÇÃO/ PREPARAÇÃO (Tóá) | | CURSOS (Tóá) |
| LUZITÂNIA (EUROPÁLIA) | | LABORATÓRIO (Leonor) | | |
| | PROJECTO EXPOSIÇÃO Luís Afonso e Carlos Gomes | | PROJECTO GRÁFICO Leonor e Vera Velez | |
| | OFICINA EXPOSIÇÃO António Júlio, Mariano Piçarra e Alfredo | | OFICINA GRÁFICA Leonor, Célia e Vera Velez | |
| | MONTAGEM | EXPOSIÇÃO (Zé Francisco e Teresa Veríssimo) | EDIÇÃO | LIVRARIA (Zé Francisco) |
| | ARMAZENAGEM | ITINERÂNCIA (Luís Afonso) | | DOCUMENTAÇÃO (Teresa Veríssimo e Célia) |

47. ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, Organigrama, 1989. Folha polifotocopiada, 29,7 × 21 cm.

«A ether organiza exposições para o que tem uma equipa formada por um carpinteiro, um electricista, um pintor, um arquitecto, um designer, um curator e uma coordenadora.» Folheto promocional, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1988

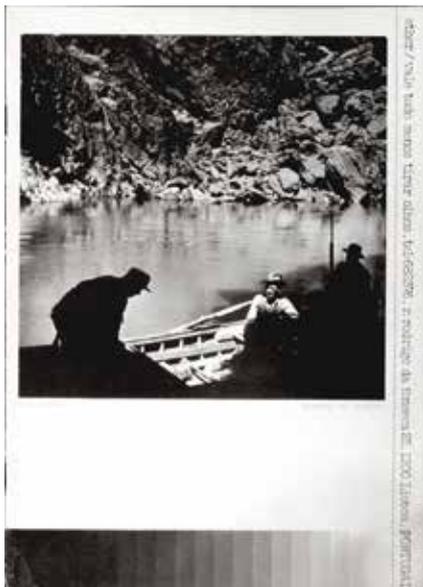
no mundo, o que é uma grande pena. Caso existissem, se o mundo lá fora pudesse ser captado a preto e branco, tudo passaria a ser logicamente explicável. Tudo no mundo seria então ou preto ou branco, ou intermediário entre os dois extremos. O desagradável é que um tal intermediário não seria a cores, mas cinzento... a cor da teoria. [...] As fotografias a preto e branco, são cinzentas: imagens de teorias a respeito do mundo.» (Flusser, 1983: 58)

É esta medida de intensidade de luz da sua identidade gráfica, que desde início preencheu a fachada exterior das instalações da ETHER [FIG. 45] anunciando, a todos os que passavam, as atribuições fotográficas daquele lugar: «um longo e vertical tubo de queda, com todo o seu volume saliente de forma cilíndrica, pintado a tinta amarela com brilho. O mesmo amarelo dos eléctricos, que deu uma cor à memória da cidade (...). É este humilde cano, nessa cor linda, o melhor letreiro da galeria. Transposto num filete longitudinal para o papel, deu o logótipo, subvertendo o tradicional lugar do cabeçalho no papel timbrado, ao mesmo tempo que lhe conferiu o valor de um selo de garantia.» (Fiadeiro, 20 de Julho de 1982: 17)

A ETHER foi fundada por Alfredo Pinto, António Júlio Aroeira, António Sena, Leonor Colaço, Luís Afonso, Madalena Lello e José Soudo, definindo-se como uma estrutura associativa, composta por dois tipos de sócios — sócios trabalhadores e sócios aderentes —, os primeiros responsáveis pela produção e organização das actividades e respectiva manutenção das instalações.

Com uma formação polivalente, os sócios (trabalhadores) que se associaram à ETHER e que, entre 1982 e 1994, diversificaram e ampliaram a equipa fundadora, assumiram distintas funções na sua estrutura interna, garantindo o seu regular funcionamento com uma colaboração exclusivamente voluntária em todas as actividades: «O grupo ether/vale tudo menos tirar olhos é uma associação de pessoas e imagens de “origem fotográfica”. (...) Somos um grupo intermediário e intermédio entre a produção e a percepção da imagem fotográfica e é nesse sentido que desenvolvemos a nossa actividade: circular imagens já de si irrequietas.» (Sena, 27 de Novembro de 1982: 30)

De acordo com o único organigrama localizado sobre a distribuição interna de serviço [FIG. 47], com data de 1989, e através das fichas técnicas publicadas nos catálogos, foi possível identificar a maioria dos seus sócios (trabalhadores) e as respectivas funções assumidas. A direcção e coordenação foi partilhada por António Sena, Luís Afonso, José Francisco Azevedo e Pedro Gonçalves, a gestão e contabilidade da responsabilidade de Pedro Gonçalves, os subsídios e mecenato geridos por São Cunha, o serviço de itinerâncias das exposições coordenado por Luís Afonso, a investigação e formação realizada por António Sena, a documentação ETHER organizada por Teresa Veríssimo, o laboratório orientado por Leonor Colaço e Rita Burmester, o projecto gráfico das edições na sua maioria da autoria de Leonor Colaço, contou também com a colabora-



Portugal é um país pequeno,
 com menos recursos do que muitos outros
 — por isso, temos de ser incomparavelmente
 mais exigentes do que os outros.
 Fazer, talvez, menos e melhor,
 segundo critérios subtis de escolha e difusão.

Le Portugal est un petit pays
 avec moins de ressources que beaucoup d'autres
 — pour cette raison, nous devons être
 incomparablement plus exigeants que les autres.
 Faire, peut-être, moins et mieux,
 selon des critères subtils
 de choix et de diffusion.



48 – 50. ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, Folheto promocional, capa e selecção de duplas páginas ilustradas com fotografias de António Sena da Silva e Costa Martins/Victor Palla, Lisboa, 1988. Offset, 21 x 15 cm.

«Portugal é um país pequeno, com menos recursos do que muitos outros — por isso, temos de ser incomparavelmente mais exigentes do que os outros. Fazer, talvez, menos e melhor, segundo critérios subtis de escolha e difusão.» ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1988

ção de Vera Velez, o projecto expositivo foi partilhado por Luís Afonso, Mariano Piçarra e Carlos Manuel Gomes, a montagem das exposições coordenada por António Júlio Aroeira, Mariano Piçarra e Teresa Veríssimo, a livraria organizada por José Francisco Azevedo, e a tradução inglesa dos textos para edição bilingue dos catálogos, a partir de 1989, executada por Joana Chaves, que assume igualmente o secretariado, sendo neste caso a única pessoa contratada e assalariada.

Frequentemente descrito como um espaço *mítico, mitológico, oftalmológico* e «*não mais acanhado que um livro*» (Calado, 18 de Julho de 1992: 56), as suas instalações foram utilizadas, durante os anos da sua actividade, como um espaço de confronto de imagens, de todas as imagens, que começou por exhibir na sua entrada, com grandes letras manuscritas o seguinte lema: «*A importância da fotografia já não advém apenas da utilização que fazemos dela mas, também, e de forma cada vez mais assustadora e amadora, de como ela nos utiliza.*». (Fiadeiro, 20 de Julho de 1982: 17)

Encerrada temporariamente entre 1983 e 1986, por problemas na infra-estrutura do edifício, as instalações da associação no n.º 25 da rua Rodrigo da Fonseca, em Lisboa, foram remodeladas passando a incluir uma sobreloja e um laboratório fotográfico, este último, a funcionar em simultâneo com o horário da associação, e utilizado como apoio aos cursos e produção das exposições, nomeadamente para execução de «*expo prints e portfolios; Pub prints; Press prints; Diapositivos e reproduções; Contactos a preto e branco; Cópias positivas; Cópias arquivais; Cópias especiais*» (Regulamento interno..., 1990)¹⁹. Para além dessa função original, podia ser igualmente alugado por todos os associados, mediante o pagamento de um valor — «*preço/hora de 300\$00 e tempo mínimo admitido de 1 hora*» — que incluía «*a utilização do ampliador e material fixo do Laboratório*», servindo ainda propósitos comerciais como «*revelação de rolos a preto e branco e realização de contactos (...); preços de revelação normal - 350\$00/especial - 450\$00; os contactos só são realizados com um prazo de 6 dias; preço/folha de contacto 18x24 - 450\$00.*». (Regulamento interno..., 1990)²⁰

As instalações, contemplavam ainda uma biblioteca para consulta exclusiva dos sócios (trabalhadores e aderentes), onde se disponibilizava documentação sobre as «*exposições Ether (nossos olhares); exposições não Ether (outros olhares); textos sobre fotografia publicados em Portugal; textos sobre fotografia publicados no estrangeiro; outras exposições (olhares estranhos); outros textos*», a par de uma pequena livraria exclusivamente dedicada à Fotografia, que incluía os catálogos das exposições e outros livros colocados à consignação, em cooperação com a livraria/galeria BUCHHOLZ.²¹

19. Como são exemplo as provas realizadas para as exposições de Carlos Afonso Dias, Carlos Calvet ou José Francisco Azevedo.

20. Ver Anexo 10.

21. Em 1988, é publicado um folheto promocional ilustrado em quadrilingue (Português, Inglês, Francês e Ale-

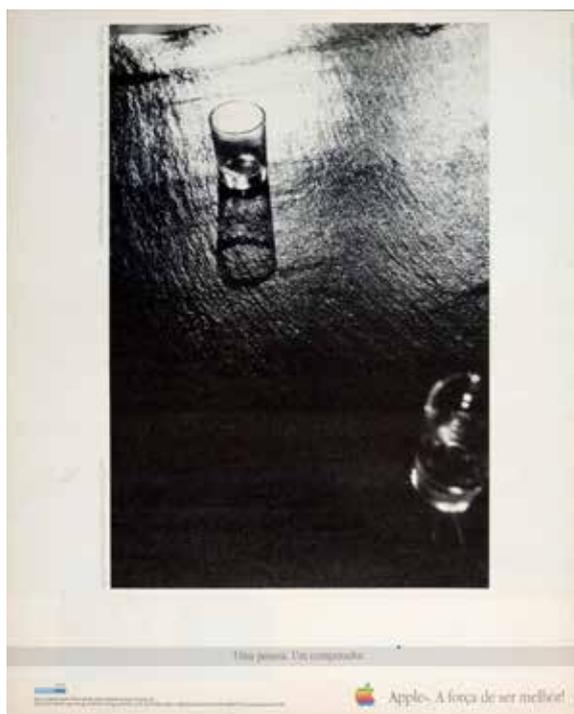
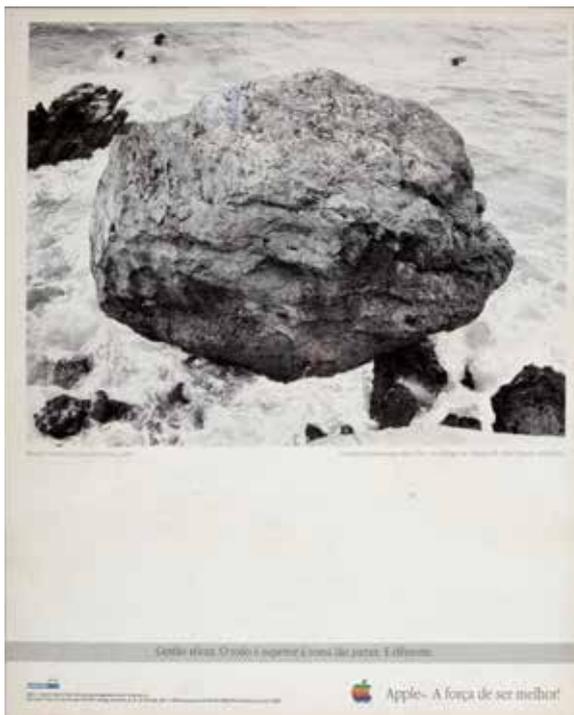
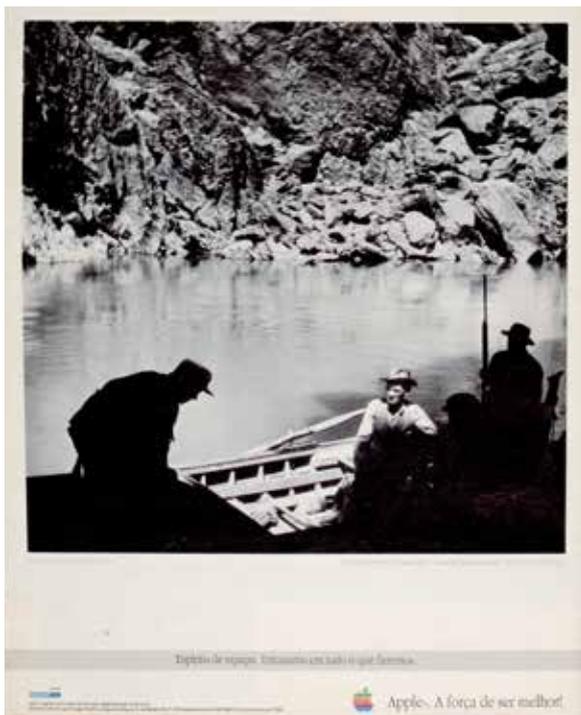
O horário de funcionamento, estendia-se de 3.ª feira a sábado, das 15 às 20h, e o atendimento era assegurado por turnos entre os vários sócios trabalhadores, a quem se aconselhava, como surge descrito no *Regulamento interno da Ether*²², «o cumprimento rigoroso do horário e um atendimento educado, simpático, mas sem servilismo». (Regulamento interno..., 1990)

Finalmente, o modelo de financiamento da ETHER incluiu, no decorrer da sua actividade, apoios públicos e privados, prestação de serviços gráficos e a comercialização das próprias obras. A par da colaboração com a Secretaria de Estado da Cultura, por solicitação desta entidade, na produção de três exposições distintas — *Nível de Olho, fotografia em Portugal anos 80* (1989), *1839-1989 um ano depois/one year later* (1991) e *Portugal 1890-1990 no âmbito da Europália 91* —, a ETHER contou com atribuição de subsídios da Secretaria de Estado da Cultura, da Fundação Calouste Gulbenkian e da Fundação de Serralves.

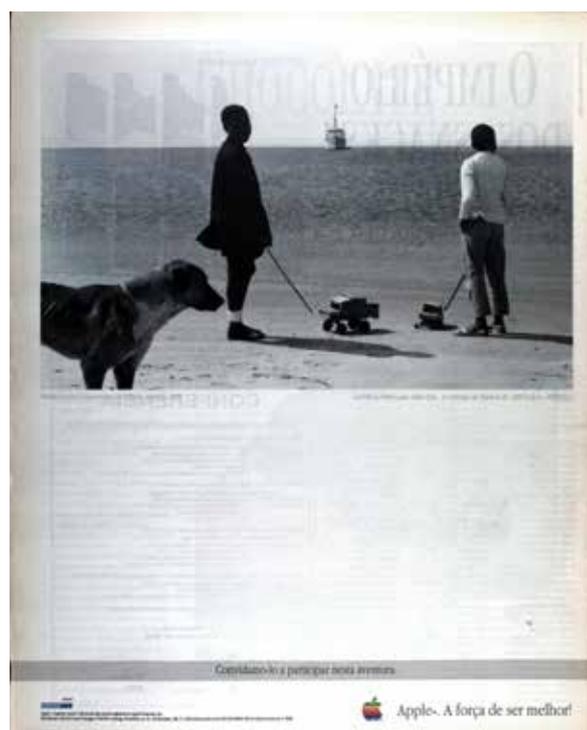
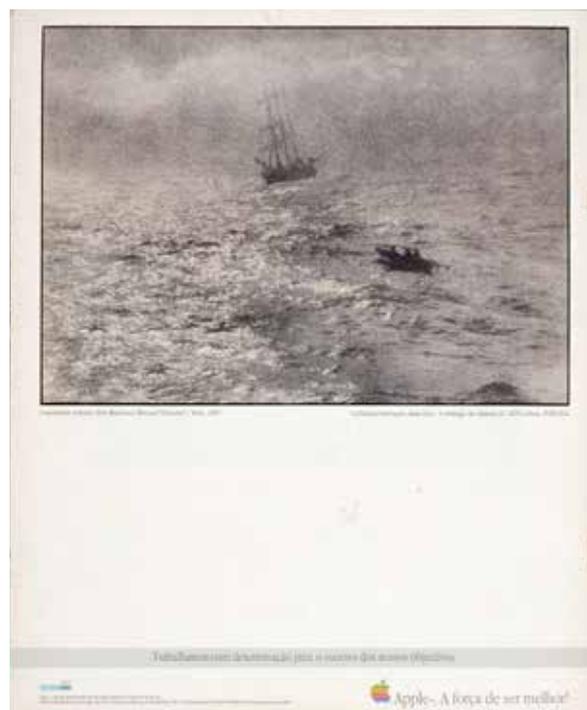
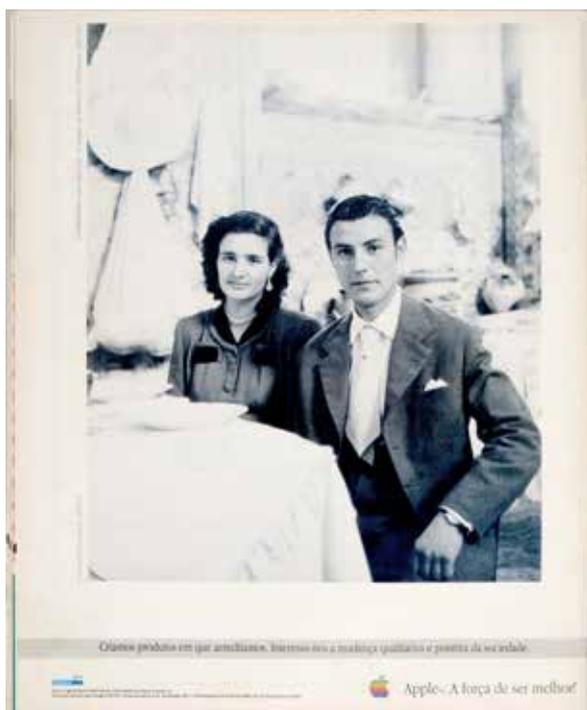
De acordo com o relatório enviado à SEC, com data de 22 de Fevereiro de 1990, durante o biénio 1989/1990, o apoio recebido foi de 200 000 escudos (\pm 1000 euros) a que se acrescentou um apoio financeiro da Fundação Calouste Gulbenkian de 327 000 escudos (\pm 1635 euros), para a edição parcial do catálogo da exposição *Fotografias (1954/69)* de Carlos Afonso Dias, e da Fundação de Serralves no valor de 800 000 escudos (\pm 4000 euros) para a reedição da exposição e catálogo de *Lisboa e Tejo e tudo (1956/59)* de Costa Martins/Victor Palla. As duas últimas exposições apresentadas na ETHER, nomeadamente *Visão Litoral* de Rui Fonseca e *Carneiro* de Mariano Piçarra, obtiveram um apoio da SEC de 3 440 000 escudos (\pm 17 200 euros). Apesar de mencionado na maioria dos catálogos o apoio da Autosil e da Apple, refere-se exclusivamente à troca de serviços comerciais e de publicidade, no primeiro caso pelo aluguer gratuito do espaço e, no segundo caso, pela cédência de equipamento informático da própria marca à associação, para o desenvolvimento do projecto *Luzitânia* e os demais projectos editoriais decorrentes de cada exposição.

mão) [FIG. 48-50], com fotografias de Sena da Silva, Gérard Castello-Lopes, Comandante António José Martins, Costa Martins/Victor Palla, Firmino Marques da Costa e John Thomson, com o intuito de divulgar as actividades já desenvolvidas e simultaneamente «congregar o apoio de entidades que acreditem ser possível conciliar o rigor científico da pesquisa e do tratamento com a vivacidade e repercussões públicas da cultura». (Folheto promocional, 1988) É nesse folheto que se vincula de forma clara a colaboração da ETHER com a Livraria Buchholz e com a Litografia Tejo, na impressão da maioria dos seus catálogos.

22. A normalização dos procedimentos estendia-se ao atendimento telefónico, no qual se detalhava o uso de expressões como «Ether, boa tarde ou Ether, boa noite, e pedir para deixarem recado (caso a pessoa procurada não se encontre nesse momento nas instalações)» ou a própria manutenção e segurança, salientando-se que «quando necessário, e sempre que possível antes da abertura da galeria, deverá ser feita uma rápida limpeza da loja, escadas e sobreloja (15 minutos antes); depois do fecho, todas as luzes e aparelhos serão desligados à excepção do desumidificador, ventilador e fax; Não esquecer despejar o lixo e ligar o alarme; sugere-se que cada sócio trabalhador demarque no espaço interior da galeria uma zona para arrumação dos seus objectos pessoais e do material necessário à(s) sua(s) actividade(s)». (Regulamento interno..., 1990)



54–57. ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, Campanha de Valores da Apple, na contracapa do *Expresso (Revista)*, com fotografias de António Sena da Silva (12 de Maio de 1990), Gérard Castello-Lopes, (5 de Maio de 1990), Carlos Afonso Dias (21 de Abril de 1990), Mariano Piçarra (7 de Abril de 1990). *Offset*, 35,5 × 29,5 cm.



58–61. ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, Campanha de Valores da Apple, na contracapa do *Expresso (Revista)* com fotografias de António Sena da Silva, (13 de Abril de 1990), Cmdt. António José Martins (31 de Março de 1990), Paulo Nozolino (19 de Maio de 1990), Carlos Afonso Dias, (26 de Maio de 1990). *Offset*, 35,5 × 29,5 cm.

António Sena, coproprietário da empresa e do prédio na rua Rodrigo da Fonseca, juntamente com o seu pai António Sena da Silva e o seu irmão Pedro Sena, eram responsáveis pela obtenção do apoio da Autosil e, nesse sentido, pela cedência gratuita da loja do rés-do-chão para o funcionamento da associação.

No caso da Apple, este sistema de troca adquiriu maior expressão com a original campanha publicitária para a Campanha de Valores da Apple Portugal²³, entre Março e Maio de 1990, enquadrada nos objectivos de divulgação criteriosa da fotografia portuguesa.

Para esta campanha, com design de Leonor Colaço, são escolhidas nove fotografias, respectivamente de Costa Martins/Victor Palla, Gérard Castello-Lopes, Comandante António José Martins, António Sena da Silva, Carlos Afonso Dias, Paulo Nozolino e Mariano Piçarra, publicadas na contracapa da revista do *Expresso*, ocupada regularmente desde 1988 pela marca, e na contracapa do suplemento de Economia do recém formado jornal *Público*.

A ETHER utilizou a notoriedade da marca Apple para promover, no contexto português, parte da história da fotografia portuguesa, através de um anúncio publicitário que permitia explorar a pluralidade dos usos da imagem fotográfica para afirmar a cultura, também fotográfica, que nela se faz representar.

Neste caso, o objecto propagandeado, é colocado em nota de rodapé — *Apple™. A força de ser melhor!* — invertendo a hierarquia dos elementos da mensagem, numa campanha onde a premissa de Roland Barthes sobre o carácter polissémico da imagem fotográfica (Barthes, 1977) se aplica numa relação de indiferença da mensagem conotativa veiculada no texto publicitário.

Os *slogans* da campanha de valores da Apple, com recurso a uma sintaxe clássica de síntese repetitiva operam, neste caso, como uma legenda propositiva que amplia, pela evidente dissonância ao referente, a dimensão estética da imagem fotográfica. A selecção escolhida, integralmente proveniente das exposições produzidas pela ETHER, não confere apenas maior visibilidade à obra destes autores como confirma, em alguns casos, uma preferência iconográfica sobre a série originalmente exposta, criando um percurso autónomo à sua autoria que colabora para a história individual da circulação destas imagens fotográficas.

Identifica-se de seguida a sequência dos anúncios publicados [FIGS. 53-61], por ordem cronológica, e transcrevem-se os *slogans* adoptados para cada uma das fotografias:

1. Comandante António José Martins, *Escuma*, “*Creoula*”. Bromóleo, 1927 (fotografia escolhida para a frente do cartaz da exposição *Bromóleos e alguns brometos 1922/43*), com a frase TRA-

23. Para além da Campanha de Valores da Apple, a ETHER colaborou em 1989 com a empresa INTERLOG, INFORMÁTICA, responsável pela representação e distribuição da Apple em Portugal, através da produção gráfica e fotográfica do «Relatório de Balanço e Contas».

BALHAMOS COM DETERMINAÇÃO PARA O SUCESSO DOS NOSSOS OBJECTIVOS. Publicado a 31 de Março de 1990 na contracapa da *Revista* do semanário *Expresso* e na contracapa do *Suplemento de Economia* do jornal *Público* a 2 de Abril de 1990;

2. Mariano Piçarra, *S. Sebastião dos Carros*, 1987 (fotografia realizada na Sociedade Nacional de Belas Artes na inauguração da exposição *Ilhas*, incluída na exposição *Nível de Olho, fotografia em Portugal anos 80*), com a frase UMA PESSOA. UM COMPUTADOR. Publicado a 7 de Abril de 1990 na contracapa da *Revista* do semanário *Expresso* e na contracapa do *Suplemento de Economia* do jornal *Público* a 9 de Abril de 1990;

3. Sena da Silva, *Lisboa*, 1956/57 (fotografia inserida na exposição *Fotografias 1956/57*) com a frase CRIAMOS PRODUTOS EM QUE ACREDITAMOS. INTERESSA-NOS A MUDANÇA QUALITATIVA E POSITIVA DA SOCIEDADE. Publicado a 13 de Abril de 1990, na contracapa da *Revista* do semanário *Expresso* e na contracapa do *Suplemento de Economia* do jornal *Público* a 16 de Abril de 1990;

4. Carlos Afonso Dias, *Cascais*, 1956 (fotografia escolhida para a capa do catálogo da exposição *Fotografias 1955/69*) com a frase QUALIDADE. EXCELÊNCIA. CUIDAMOS DO QUE FAZEMOS. Publicado a 21 de Abril de 1990, na contracapa da *Revista* do semanário *Expresso* e na contracapa do *Suplemento de Economia* do jornal *Público* a 23 de Abril de 1990.

5. Costa Martins/Victor Palla, *Lisboa*, “*Cidade Triste e Alegre*”, 1956/59 (fotografia escolhida para a capa do catálogo da exposição *Lisboa e Tejo e tudo*, 1956/59), com a frase TODAS AS PESSOAS SÃO IGUALMENTE IMPORTANTES. CADA UMA TEM A OPORTUNIDADE E A OBRIGAÇÃO DE SER DIFERENTE. Publicado a 28 de Abril de 1990 na contracapa da revista do semanário *Expresso* e na contracapa do suplemento de economia do jornal *Público* a 30 de Abril de 1990.

6. Gérard Castello-Lopes, *Malveira*, 1987 (fotografia apresentada isoladamente na exposição *Uma Fotografia*, 1987), com a frase GESTÃO EFICAZ. O TODO É SUPERIOR À SOMA DAS PARTES. E DIFERENTE. Publicado a 5 de Maio de 1990 na contracapa da revista do semanário *Expresso* e na contracapa do suplemento de economia do jornal *Público* a 7 de Maio de 1990.

7. Sena da Silva, *Guadiana (Projecto fotográfico no Guadiana)*, 1966 (fotografia da série *Caçadores de Patos*, da exposição *Sena da Silva, uma retrospectiva*, na Fotoporto 90), com a frase ESPÍRITO DE EQUIPA. ENTUSIASMO EM TUDO O QUE FAZEMOS. Publicado a 12 de Maio de 1990 na contracapa da revista do semanário *Expresso* e na contracapa do suplemento de economia do jornal *Público* a 14 de Maio de 1990.

8. Paulo Nozolino, *Lisboa*, 1985 (fotografia inserida na exposição *Kuan*), com a frase VISÃO E INOVAÇÃO. UMA CONSTANTE: CRIAR. UMA CERTEZA: LIDERAR. Publicado a 19 de Maio de 1990 na contracapa da revista do semanário *Expresso* e na contracapa do suplemento de economia do jornal *Público* a 21 de Maio de 1990.

9. Carlos Afonso Dias, *Baía dos Tigres*, Angola, 1969 (fotografia escolhida para encerrar a sequência na exposição *Fotografias 1955/69*), com a frase CONVIDAMO-LO A PARTICIPAR NESTA AVENTURA. Publicado a 26 de Maio 1990 na contracapa da revista do semanário *Expresso* e na contracapa do suplemento de economia do jornal *Público* a 28 de Maio 1990.

A junção, no pequeno espaço da associação, de uma área de exposições, biblioteca/livraria e laboratório de fotografia, revelou ser a característica que melhor distinguiu a determinação e versatilidade das suas acções.

Tal como descreve Jorge Calado, em 1987, a ETHER propunha, a quem nela entrava, um «percurso inexorável, modulado por estantes, secretária, escada ascendente a desembocar numa sobreloja de baixo pé direito — a galeria propriamente dita — uma claustrofóbica câmara obscura cujas aberturas para o mundo exterior são as imagens nas paredes» (Calado, 10 de Janeiro de 1987: 41), na qual se mostraram vinte e quatro exposições, individuais e colectivas, com os respectivos catálogos, que tornaram público o trabalho de aproximadamente sessenta artistas e fotógrafos.

Foi, sobretudo, um lugar de *origem fotográfica*, com uma determinação voluntária na construção, produção, ensino, edição e exposição da Fotografia em Portugal que contribuiu, nas décadas de 1980 e 1990, juntamente com iniciativas como os *Encontros de Fotografia de Coimbra*, os *Encontros da Imagem de Braga* ou a actividade das galerias MÓDULO, CÓMICOS, ROMA E PAVIA (Pedro Oliveira), MONUMENTAL, DIFERENÇA e IMAGO-LUCIS, para uma profunda mudança na cultura fotográfica em Portugal e que, contra o *mal de arquivo*, devem ser revistas no contexto actual.

3.2. Exposição, publicação e formação: normas para um *ótimo* funcionamento

O diligente programa de trabalho concebido pela equipa da ETHER conjugava propósitos «*documentais, críticos e experimentais*» (Programa Ether, 1981) na defesa, por um lado, da recuperação, construção e documentação do património fotográfico e, por outro, na promoção de portfólios de fotógrafos emergentes, no contexto português.

Para o efeito, foi redigido em 1989, um *Regulamento Interno da Ether — normas para um óptimo funcionamento*, no qual se estabeleciam as regras contratuais com os autores, as metodologias expositivas e as estratégias de divulgação aplicadas: «*qualquer pessoa que tenha um projecto pessoal que se enquadre nos objectivos definidos no “Projecto Ether” pode apresentar uma proposta de exposição, todos os anos até 9 de Dezembro, com entrega e possível resposta durante a 2.ª semana de Janeiro do ano seguinte*». (Regulamento Interno..., 1990)

A apresentação das propostas, dirigidas à comissão de investigação da ETHER, incluía a

entrega de um portfólio fotográfico²⁴ com indicação da sequência a adoptar na exposição, em número não superior a 30 imagens fotográficas, bem como a maquete provisória do catálogo, realizada de acordo com a identidade gráfica da associação, juntamente com uma biografia resumida e um texto de apresentação.

A eventual receptividade da proposta pressupõe a redacção de um contrato com os autores, em concordância com as condições estabelecidas no documento *Acordo de Fotógrafos*, onde eram definidas as percentagens de venda das provas fotográficas²⁵, devidamente «assinadas com a respectiva data da assinatura, data do negativo, data da tiragem (indicação do autor da tiragem) e nº da tiragem», e respectivas normas para oferta dos catálogos: «O autor tem direito a 30 catálogos oferecidos pela Ether; Para mais 50 exemplares tem direito a 15% de desconto; A restante edição pertence à Ether até o máximo de 920 exemplares; As reedições serão negociadas com o autor na base de uma percentagem de direitos; O autor assinará um conjunto de 100 catálogos, dos exemplares da Ether». (Regulamento Interno..., 1990)

No contrato, eram igualmente definidas as contrapartidas da ETHER, que se reservava o direito de ficar com duas das obras expostas para o seu espólio, o compromisso de cedência da exposição, os direitos de difusão/reprodução das imagens fotográficas «em revistas, livros ou outros meios de comunicação, durante um prazo de cinco anos, a partir da data do início da primeira exposição» (Regulamento Interno..., 1990), e a necessidade de inscrição, para todos os fotógrafos representados, na Sociedade Portuguesa de Autores [SPA]. Antecipava-se ainda que a montagem da exposição, com uma duração média de um mês e meio, era da responsabilidade dos autores, em colaboração com a equipa, sendo que todas as imagens fotográficas expostas obedeciam a critérios de emolduramento previamente estabelecidos: «As imagens não podem estar directamente em contacto com o vidro da moldura. Terá por isso, o autor de os proteger com um passe-partout biselado em cartão de 2 ou 3 mm de espessura». (Regulamento Interno..., 1990)

Para a ETHER, exposição e catálogo eram dispositivos visualmente equivalentes, em que

24. Como pode ler-se no *Regulamento Interno da Ether*, «a entrega do portfólio deverá ser feita contra a entrega de um recibo da Ether com indicação do nº de provas que o compõem, assinado pelo autor e pelo responsável de serviço na galeria (original para o autor e cópia para a Ether). O recibo deve ainda conter o endereço e nº de telefone do autor; O portfólio deverá obedecer a condições mínimas de apresentação e segurança das provas contidas. Estas condições poderão ser suficientes para a recusa na entrega do portfólio, por parte do responsável de serviço; A devolução do portfólio é feita na Ether durante a 2.ª semana de Janeiro do ano seguinte, contra a assinatura do autor pela confirmação da devolução; A resposta de apreciação por escrito e/ou oral, não é obrigatória por parte da Ether; Caso a Ether esteja interessada no portfólio, poderá ser marcada uma entrevista com o seu autor». (Regulamento Interno..., 1990)

25. As percentagens definidas eram as seguintes: 30% para a ETHER e 70% para os autores, quando as provas fotográficas eram executadas pelos próprios, e 50% para a ETHER e 50% para os autores, quando as provas executadas pela ETHER.

expor era apenas *uma forma de paginar no espaço*. Nesse sentido, uma das premissas fundamentais do regulamento interno era a obrigatoriedade de se publicar um catálogo-livro para cada uma das exposições realizadas, com a reprodução de todas as imagens fotográficas, garantindo a memória futura de uma bibliografia que documentava e perpetuava a visibilidade da obra exposta. Os custos do catálogo eram assumidos pela associação mas, na maioria dos casos, e por se tratar da primeira exposição individual, o autor era convidado a solicitar o apoio da sua produção à Fundação Calouste Gulbenkian ou à Secretaria de Estado da Cultura, respectivamente, aos programas de apoio destinados a esse fim, com um parecer de recomendação da direcção.

Todas as exposições eram realizadas de acordo com um pressuposto de itinerância e passíveis de serem requisitadas por entidades nacionais e internacionais, durante o prazo de um ano e meio. Nesse sentido, o contrato implicava ainda a não devolução das provas originais durante esse período, salvaguardando-se *«a possibilidade de se fazerem provas recentes de todas as provas vendidas, as quais ficam na posse da Ether pelo prazo de 5 anos, para serem expostas e vendidas»*. (Regulamento Interno..., 1990)

Como se analisa no capítulo seguinte, de todas as exposições realizadas foi possível confirmar a itinerância de *Lisboa e Tejo e tudo 1956/59* de Costa Martins/Victor Palla, *Fotografias 1956/1982* de Gérard Castello-Lopes, *Bromóleos e alguns brometos 1922/43* do Comandante António José Martins, *Fotografias 1956/57* de Sena da Silva, *Nível de Olho, Fotografia em Portugal nos anos 80, Uma fotografia*, 1987 de Gérard Castello-Lopes e *Kuan* de Paulo Nozolino.

A par da componente expositiva e editorial, as actividades da associação previam igualmente a realização de um plano de ensino especializado, teórico-prático, com um sistema de avaliação baseado em *«notas, exames, horários e faltas»* e uma estrutura curricular com um ambicioso elenco disciplinar: *«Crítica de Arte; Estética e Crítica da Fotografia; História da Fotografia internacional; História da Fotografia em Portugal; Técnicas de Documentação; Técnicas de Reprodução; Técnicas Arquivais; Edição Fotográfica; Desenho; Antropologia Visual»*. (Folheto promocional, 1988)

Sem cumprir a estrutura fixa ou regular anunciada, mas consentânea com os seus objectivos, a vocação formativa proposta, sustentada por uma iconoteca de *«10 000 diapositivos sobre história da fotografia»* parte da qual usada inicialmente na realização do filme *Olho de Vidro, uma História da Fotografia*, cingiu-se a três cursos distintos, concebidos por António Sena e substancialmente enquadrados no seu trabalho de investigação e ensino.

O primeiro, um curso de Teoria e História da Fotografia, que decorreu nas instalações da associação, com o título alusivo *As fotografias e o resto*, numa referência a Bento Espinosa e à

Ópera Postuma (1677), complementada pelo extenso subtítulo *a percepção da imagem fotográfica: o que vêem e como vêem as mãos, os ouvidos, a boca, o nariz, os olhos e o resto*.

Leccionado por António Sena, e tendo como base a investigação que o próprio iniciou ainda como estudante de Pintura, no curso era proposta uma síntese bibliográfica e iconográfica da História da Fotografia, com o objectivo de «*expor problemas e ideias novas sobre as relações e resultados da fotografia com todos os sentidos: do olfacto à visão, e também com o resto*» (As fotografias e o resto, s/d), numa análise da condição sensorial e perceptiva da imagem fotográfica.

Exacerbando as qualidades intermédias do meio, potenciando os seus usos e ininterrupta circulação, desde «*a instamatic; a fotografia de imprensa; a fotografia publicitária; a fotografia e a “arte”; a reprodução da obra de arte; a fotonovela; a fotocópia; o photomaton; a fotografia criminal, sinalética, judiciária*», fundamentava-se o cruzamento de uma estrutura temática, cronológica e autoral —, com referências «*à fotografia “científica”, “artística” ou de “Amador”*» — para estudar o modo como a Fotografia se transforma numa «*mecânica dos sentidos*», que permanentemente actualiza e reinveste a sua relação com o espectador, através da subjectividade da memória, individual e colectiva.

Dividido em sete partes — 1/A máquina fotográfica não é um olho, 2/os olhos e as mãos — da manipulação das fotografias, dos olhos, da sua visão e do seu registo, 3/a decomposição do campo visual, 4/os elementos em decomposição, 5/As cores da fotografia, 6/a sensibilidade fotográfica e 7/os olhos e as bocas — o curso²⁶ funcionou num regime de duas sessões semanais de duas horas, alternadamente teóricas e práticas, num total de 18 semanas, para um público generalizado a quem se exigia apenas «*uma preparação mínima no campo da história e/ou da técnica fotográfica e, sobretudo, a vontade de olhar sem restrições, sem pôr a mão à frente dos olhos*». (As fotografias e o resto, s/d)

Argumentando que a percepção fotográfica é, também, a capacidade de enganar os sentidos, nas sessões do programa eram debatidas questões como a «*falsa relação entre a máquina e o olho*», as alterações da percepção pela experiência da técnica, como o «*“mascarar” na câmara escura, o equilíbrio tonal, a decisão de sub e sobreexposição; as correcções de perspectiva (...) a fotografia e o sol (o flash e as sombras novas)*», a noção de escala e proporção na fotografia, a sua tangibilidade como coisa quotidiana, desde as «*fotografias comemorativas (casamentos, enterros, baptizados, etc.); a fotografia da namorada; o álbum de família*» (As fotografias e o resto, s/d), ou a sensibilidade fotográfica oriunda da indisciplina das suas utilizações — da fotografia identitária, pornográfica ou de guerra — com destaque para alguns dos seus objectos mais disruptivos: «*os “equivalentes” de Stieglitz; – a “objectividade” de Paul Strand; – o “momento decisivo” de Cartier Bresson; – os “pedaços de*

26. Pela sua relevância, transcrevem-se em anexo os objectivos e os conteúdos entregues aos participantes em dez folhas dactilografadas e polifotocopiadas. Ver Anexo 8.

papel” de Robert Frank; – o “documental” de tantos outros; – o “rigor” de f.64; – as *Guerras de Capa, Burrows, Griffiths e McCullin (...)* – o *ter visto* de Weegee; os *sonhos virtuais* de Duane Michals; a “sequência” de *Minor White*». (As fotografias e o resto, s/d)

O curso terminava com um extenso inventário, em modo de escrita automática, sobre «aquilo que as pessoas dizem sobre as imagens que veem, no sentido em que as bocas que se dizem revelam o modo como os olhos veem» e sobre «aquilo que as pessoas dizem sobre a visão no sentido em que os olhos exprimem-se pelas bocas que dizem» (As fotografias e o resto, s/d), reflectindo a multiplicidade de interpelações populares que a expressão visual suscita, onde se incluía, necessariamente, o *vale tudo menos tirar olhos* tão difícil de ser visto, que a *ETHER* sustentava no seu nome.

O segundo curso, realizado na Casa de Serralves e nas instalações da associação, entre Março e Maio de 1989, no âmbito da celebração dos 150 anos do anúncio oficial da fotografia, intitulava-se *Uma história de pequenos nada, uma história da estética da fotografia da frente para trás*.

Organizado num ciclo de dez conferências, orientadas e leccionadas por António Sena, na sua estrutura, confirma-se a insistência no privilégio das imagens fotográficas como instrumento primordial para o fazer da História e retoma-se a intenção de cruzar a sua condição funcional, documental e artística.

Associando a singularidade da técnica e da estética fotográfica com o intuito de repensar uma materialidade da visão e uma taticidade da imagem — luz, cor, estudos de composição, montagem e manipulação —, o programa do curso foi estruturado, à semelhança de *As fotografias e o resto*, para elevar a dimensão interdisciplinar da imagem fotográfica, perturbar o lugar do leitor e potenciar o lugar instável das imagens latentes.

Como se anuncia no folheto promocional do curso, pretendia criar-se um sistema de ligações para a leitura das imagens fotográficas para lá dos seus autores, «*não por qualquer malevolência, mas, única e simplesmente, porque uma história da fotografia é, antes de tudo, a história de uma “técnica” de dar a ver. O respeito, a admiração, o desespero, a indiferença por aqueles que as fizeram — nem sempre fotografados — é apenas uma consequência da maior ou menor atracção ou repulsa que temos por esses “pedaços de papel” modeladores de luz*». (Folheto *Uma História de...*, 1989)

Os *pequenos nada* do título surgem, primeiramente, como referência à afirmação de Robert Frank, de que todas as fotografias são *pedaços de papel* e, num segundo momento, como elucida Sena em entrevista a Eduardo Paz Barroso no decorrer de uma das sessões no Porto, para recuar a um tempo de uma *luz fóssil*, assegurando a capacidade que a fotografia tem — e todas as inscrições gráficas antes dela — de se relacionar «*com um passado anterior ao Homem, um passado inclusivamente inorgânico. (...) quando olhamos para o céu verificamos que o céu é azul, trata-se de luz fóssil, da luz residual, da provável explosão inicial do universo. Estamos a ver uma luz que não nos pertence, que*

nós não presenciamos. O maravilhamento da luz é feito pelo maravilhamento da nossa própria ausência. Estamos maravilhados com o universo que nos era anterior. Isto dá uma conotação, não digo desumana, mas não humanística à fotografia e que me atrai sobremaneira». (Barroso, 19 de Março de 1989: 13)

Uma série de lições sobre o *Nada*, nas quais se explorou uma perspectiva fenomenológica do fora de cena e das propriedades sensoriais do meio fotográfico, e em que António Sena procurou afirmar a Fotografia como uma coisa, *discreta e anónima*, que se posiciona e desloca no interior de um enunciado — «o fotografável, pela fotografia, do fotografado, pelo fotografar, do fotógrafo» (Folheto *Uma História de...*, 1989), que é substancialmente uma metodologia para se relacionar com o visível e o invisível nas suas formas de representação.

De acordo com a síntese do programa publicado, ao longo do curso estabeleceu-se uma dualidade na relação entre Arte e Fotografia, referindo-se que se «começa na “fotografia da arte”, passa pela “arte da fotografia” e acaba em “coisa nenhuma”», para reclamar o imaginário técnico das máquinas com os vestígios da sua influência na definição de uma estética fotográfica: «Não só foram fabricadas máquinas para servir determinados intenções, como determinadas máquinas com essas intenções, à partida, acabaram por obrigar a uma experimentação completamente diversa.». (Barroso, 19 de Março de 1989: 13)

Nas escolhas fotográficas que se confrontaram em *Histórias de Pequenos Nadas*, figuram imagens de fotógrafos, cientistas ou artistas, que demonstram a ambivalência e as ramificações de uma cultura fotográfica interdisciplinar, mas também a eleição de uma bibliografia com a original classificação de *ilhas, penínsulas e continentes*²⁷ — numa escala de grandeza que configura a biblioteca essencial para a História da Fotografia que Sena defendia.

Finalmente, o terceiro curso, promovido já próximo do término das suas actividades, realizou-se entre 27 e 30 de Abril de 1992, no âmbito do curso de Gestão das Artes do Instituto Nacional de Administração, a convite do seu então director Pedro Gonçalves (igualmente membro da ETHER), em colaboração com a Secretaria de Estado da Cultura.

Com o título *Bons olhos te vejam*, foi leccionado por Leonor Colaço, António Sena, Luís Afonso, Mariano Piçarra, António Júlio Aroeira e o próprio Pedro Gonçalves, numa estrutura de oito sessões, que analisava como estudo de caso a própria experiência da associação e o trabalho

27. A quinta sessão é dividida em três partes, respectivamente denominadas: *Ilhas*, com os livros *Vagabond* (1975) de Gaylord Herron, *Works from the same house* (1969) de Lee Friedlander & Jim Dine, *Les Américains* (1958) de Robert Frank, *New York* (1956) de William Klein e *Love on the left bank* (1956) de Ed Van der Elsken; *Penínsulas*, com os livros *Images à la sauvette* (1952) de Henri Cartier-Bresson, *La France de Profil* (1952) de Paul Strand, *Americans Photographs* (1938) de Walker Evans, *Paris de Nuit* (1933) de Brassai e *Malerei, Fotografie, Film* (1925) de László Moholy-Nagy; e *Continents*, com os livros *Antlitz der Zeit* (1929) de August Sander, *Street Life in London* (1877/78) de John Thomson, *Gardner's Photographic Sketchbook* (1866) de Alexander Gardner e *The Pencil of Nature* (1844) de William Henry Fox Talbot.

desenvolvido na divulgação, exposição e publicação da Fotografia em Portugal na década de 1980.

No programa do curso eram apresentados, de forma faseada, a origem e objectivos da associação, a importância da documentação e visibilidade garantida pelas suas edições, os planos de financiamento adoptados para as exposições e respectivos catálogos, a importância da promoção de itinerâncias, a prestação de serviços a outras entidades, o modelo de voluntariado da equipa e o fascínio permanente da pesquisa, que guiava todas as actividades.

3.3. Luzitânia/ether pix database: palavras para indexar e ver imagens

Nas décadas de 1980 e 1990, a crescente utilização de bases de dados digitais na organização, classificação e divulgação de informação visual, revelou-se um instrumento de trabalho incontornável para as ciências sociais e humanas, delineando uma significativa mudança nos seus métodos de investigação.

A gradual operação de digitalização de informação, que resultou na transferência e respectiva convergência de todo o tipo de documentos físicos para plataformas de armazenamento digital e a consequente disseminação de textos, imagens e sons que nela se propiciou, instituiu um novo algoritmo cultural, como refere Lev Manovich, que passou a pressupor uma descendência entre a «*realidade, os meios, a informação e a metainformação*». (Manovich, 2001).

Para Manovich, tratou-se sobretudo de interligar uma contínua sistematização de bases de dados, território por excelência dos meios digitais, para pensar o *software* como meio de vanguarda na sua capacidade de aceder, analisar e gerar informação: «*Bases de dados permitem armazenar milhões de registos de media e recuperá-los quase de imediato. (...) Um sistema multimedia permite aceder a todos os tipos de media através da mesma plataforma (i.e.. um computador). Um sistema Hipermedia adiciona hiperligações ao sistema multimédia, permitindo criar inúmeros caminhos. (...) Técnicas de prospecção de dados permitem pesquisar relações significantes em grandes volumes de informação*». (Manovich, 1999: 37)

No caso específico da Fotografia, não se tratou apenas de compreender a ameaça do desaparecimento dos seus suportes tradicionais, como se debateu em simultâneo as consequências da operacionalidade, velocidade e escala resultantes do registo e transferência digital, e consequente revisão nas metodologias de análise, interpretação e organização, implícitas ao seu arquivo. Em síntese, e como bem notou Allan Sekula em «*The Traffic in Photographs*» (1981), começava a ser notório o protagonismo do tráfico das imagens, não apenas pela sua acessibilidade técnica mas, acima de tudo, pela sua valorização económica.

Em Portugal, o projecto pioneiro que reconhece esta irreversível e decisiva mudança é apresentado pela ETHER, em 1988, à Junta Nacional para a Investigação Científica e Tecnológica

[JNICT], actual Fundação para a Ciência e Tecnologia [FCT], com uma candidatura para o desenvolvimento do projecto *Luzitânia/ether pix database*²⁸, uma base de dados, também digital²⁹, que tinha como principal objectivo «*a pesquisa tratamento e difusão das imagens fotográficas realizadas em Portugal ou de autores portugueses no estrangeiro*». (Luzitânia, 1988)

Luzitânia, narrada pelo padre António Vieira nos seus *Sermões* como a «*terra mais ocidental de todas*» onde «*vão morrer, ali acabam, ali se sepultam e se escondem todas as luzes do firmamento*», é a terra da luz, metáfora ideal para nomear um espaço de arquivo onde se podem manifestar e fluir todas as matrizes e as suas cópias.

O projecto *Luzitânia/ether pix database*, definia-se, à semelhança das primeiras estruturas hipermédia, como uma base de dados constituída por «*imagens de natureza fotográfica ou fotomecânica, originais e/ou reproduções*», com o objectivo da sua classificação, indexação, digitalização e que incluía, impreterivelmente, o seu acesso público para investigação ou fins comerciais.

Sem negligenciar o suporte físico das imagens fotográficas, esta base de dados, a par da reprodução e armazenamento, previa a criação de uma iconoteca física de cópias recentes das matrizes, executadas com um propósito exclusivamente arquivístico, quer em prova de contacto positiva, quer por duplicação em diapositivo. O original fotográfico, tratado como fonte primária, e as suas múltiplas reproduções, entendidas como fontes secundárias, serviriam como instrumento de disseminação da informação histórica nelas contida. Como defende no mesmo período Boris Kossoy, tratava-se de organizar arquivos sistematizados de imagens: «*iconotecas destinadas a preservar e difundir a memória histórica*». (Kossoy, 2003: 42)

A *Luzitânia* propunha assim criar desdobramentos do mesmo documento para preservar, investigar e difundir a imagem fotográfica, permitindo asseverar um enraizamento físico das cópias virtuais, confirmar um modelo de síntese e de remitência — «*podemos não possuir as imagens mas sabemos onde elas estão e como as obter*» (Luzitânia, 1988) — e fixar as coordenadas geográficas dos seus arquivos originais.

Baseado numa organização cronológica multidireccional, «*de 1839 para a actualidade e da actualidade para 1839*», na proposta da base de dados *Luzitânia*, importava pensar o passado no presente, para garantir a sua permanente revisão. A esta iconoteca estava igualmente associada uma «*biblioteca básica de referência e consulta*», apoiada por um inventário biobibliográfico dedicado a «*fotógrafos portugueses ou estrangeiros que tenham trabalhado em Portugal*...». (Luzitânia, 1988)

28. Ver Anexo 9.

29. Não deixa de ser importante referir que a aplicação de interface gráfico intermédia só se populariza a partir de 1987 quando a Apple implementa no sistema operativo da Macintosh o Hypercard, desenvolvido por Bill Atkinson, só descontinuado em 2004.

| PRT Luzitânia/ether @ pix data file | | | | | | c. código de barras, 25 12811004 PORTUGAL AUTOGRÁFICA | | patrocínio AUTOSIL | |
|--|--|---|--|--|---|--|-------------------------------|--------------------------|--------------------------|
| autor | | | | | | | | {v - m} | |
| título | | | | tipo de gravura (conceção) | | local de edição | | data | |
| <input type="checkbox"/> banda <input type="checkbox"/> fita <input type="checkbox"/> vídeo <input type="checkbox"/> outros | <input type="checkbox"/> suporte ilustrações <input type="checkbox"/> nº de ilustrações <input type="checkbox"/> tipo <input type="checkbox"/> modo | <input type="checkbox"/> ilus. ilustrações <input type="checkbox"/> ilus. cores <input type="checkbox"/> ilus. p/gravar | <input type="checkbox"/> editor <input type="checkbox"/> impressora | <input type="checkbox"/> local de edição <input type="checkbox"/> ilus. <input type="checkbox"/> fotos <input type="checkbox"/> gravuras <input type="checkbox"/> outros | <input type="checkbox"/> edição de texto <input type="checkbox"/> especial | <input type="checkbox"/> ano <input type="checkbox"/> mês <input type="checkbox"/> dia | <input type="checkbox"/> país | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| <input type="checkbox"/> monografia <input type="checkbox"/> A autor <input type="checkbox"/> A editora <input type="checkbox"/> original <input type="checkbox"/> reprodução <input type="checkbox"/> reedição | <input type="checkbox"/> monografia <input type="checkbox"/> série <input type="checkbox"/> coleção | <input type="checkbox"/> ilus. autor/ilustrador <input type="checkbox"/> ilus. cores <input type="checkbox"/> ilus. p/gravar <input type="checkbox"/> outros | <input type="checkbox"/> edição de texto <input type="checkbox"/> ilus. <input type="checkbox"/> fotos <input type="checkbox"/> gravuras <input type="checkbox"/> outros | <input type="checkbox"/> local de edição <input type="checkbox"/> ilus. <input type="checkbox"/> fotos <input type="checkbox"/> gravuras <input type="checkbox"/> outros | <input type="checkbox"/> edição de texto <input type="checkbox"/> especial | <input type="checkbox"/> ano <input type="checkbox"/> mês <input type="checkbox"/> dia | <input type="checkbox"/> país | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| nº ficha | nº catálogo | autor de ficha | data de ficha | edição de barras | ISBN | | | | |

| PIX Luzitânia/ether @ pix data file | | | | | | c. código de barras, 25 12811004 PORTUGAL AUTOGRÁFICA | | patrocínio AUTOSIL | |
|--|--|---|--|--|---|--|-------------------------------|--------------------------|--------------------------|
| autor | | | | | | | | {v - m} | |
| título | | | | tipo de gravura (conceção) | | local de edição | | data | |
| <input type="checkbox"/> banda <input type="checkbox"/> fita <input type="checkbox"/> vídeo <input type="checkbox"/> outros | <input type="checkbox"/> suporte ilustrações <input type="checkbox"/> nº de ilustrações <input type="checkbox"/> tipo <input type="checkbox"/> modo | <input type="checkbox"/> ilus. ilustrações <input type="checkbox"/> ilus. cores <input type="checkbox"/> ilus. p/gravar | <input type="checkbox"/> editor <input type="checkbox"/> impressora | <input type="checkbox"/> local de edição <input type="checkbox"/> ilus. <input type="checkbox"/> fotos <input type="checkbox"/> gravuras <input type="checkbox"/> outros | <input type="checkbox"/> edição de texto <input type="checkbox"/> especial | <input type="checkbox"/> ano <input type="checkbox"/> mês <input type="checkbox"/> dia | <input type="checkbox"/> país | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| <input type="checkbox"/> monografia <input type="checkbox"/> A autor <input type="checkbox"/> A editora <input type="checkbox"/> original <input type="checkbox"/> reprodução <input type="checkbox"/> reedição | <input type="checkbox"/> monografia <input type="checkbox"/> série <input type="checkbox"/> coleção | <input type="checkbox"/> ilus. autor/ilustrador <input type="checkbox"/> ilus. cores <input type="checkbox"/> ilus. p/gravar <input type="checkbox"/> outros | <input type="checkbox"/> edição de texto <input type="checkbox"/> ilus. <input type="checkbox"/> fotos <input type="checkbox"/> gravuras <input type="checkbox"/> outros | <input type="checkbox"/> local de edição <input type="checkbox"/> ilus. <input type="checkbox"/> fotos <input type="checkbox"/> gravuras <input type="checkbox"/> outros | <input type="checkbox"/> edição de texto <input type="checkbox"/> especial | <input type="checkbox"/> ano <input type="checkbox"/> mês <input type="checkbox"/> dia | <input type="checkbox"/> país | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| nº ficha | nº catálogo | autor de ficha | data de ficha | edição de barras | ISBN | | | | |

51. ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, Modelo de ficha PRT (print)
 Luzitânia/ether pix database, Lisboa, 1988. Folha polifotocopiada, 29,7 x 21 cm.

52. ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, Modelo de ficha PIX (imagem)
 Luzitânia/ether pix database, Lisboa, 1988. Folha polifotocopiada, 29,7 x 21 cm.

Para além da ETHER, este projecto era coordenado por um órgão consultivo, responsável pela «definição das prioridades e critérios de indexação» e de um Conselho Científico formado pela equipa de investigação proponente, constituída por António Sena, Jorge Calado, Fernando António Baptista Pereira, Madalena Soares Azevedo, João Freitas Leal, Vítor dos Reis, Paulo Artur Ribeiro Baptista, Luís Afonso, Silvestre Dias Antunes e José Amaral de Freitas.

A proposta da base de dados *Luzitânia* tinha como principal objectivo a padronização de informação entre instituições locais e nacionais, reconhecendo as vantagens para a pesquisa histórica e para a sua natureza interdisciplinar. Nesse sentido propunha-se promover ligações a arquivos nacionais e internacionais, como a Biblioteca Nacional, a Fototeca Storica Nazionale (Milão), o Victoria and Albert Museum (Londres), ou o International Museum of Photography and Film (Rochester, NY), para criar uma iconoteca portuguesa de utilidade científica, artística ou comercial, de recurso a entidades privadas e públicas, tão diversas como «o museu que deseja dispor de um arquivo informatizado das suas próprias imagens, a escola que as requisita como material de apoio disciplinar, o poeta que gosta de ver imagens, o editor que quer documentar os seus livros, o cientista que procura imagens para a sua tese, o particular que deseja preservar o património fotográfico de um ascendente, o pintor que transforma imagens, o jornalista que quer uma imagem para o seu artigo de revista ou o mágico que as faz desaparecer». (Luzitânia, 1988)

A transversalidade da proposta desta primeira base de dados informatizada da imagem fotográfica em Portugal, com a previsão inicial de criação de um repositório de 35 000 imagens³⁰, previa fundar uma estrutura interactiva para armazenamento, segundo múltiplos critérios de pesquisa verbais e visuais, em acordo com a sua ordenação geográfica, temporal, autoral ou temática.³¹ O exemplo apresentado para explicitar a conveniência do projecto, e que aqui se transcreve na íntegra pela sua importância, é bem elucidativo do modelo de arquivo e dos respectivos procedimentos que se pretendiam adoptar: «*Numa tarde invernosa, o senhor Campos, engenheiro e poeta, decide-se a visitar a entidade proponente. Tem como objectivo procurar imagens fotográficas para ilustrar um seu poema “Lisbon Revisited”, antigo de 1923. Aí chegado rapidamente toma conhecimento do processo informatizado de acesso ao arquivo LUZITÂNIA. O programa é dialogante, acessível aos poetas, pelo que o próprio senhor Campos procede à sua consulta. Dos 35 000 registos disponíveis faz uma primeira selecção: interessam-lhe as imagens fisicamente obtidas em Lisboa (local – Lisboa), o que de imediato reduz aquele número para cerca de um milhar. Desses, o senhor Campos não está interessado em imagens*

30. O orçamento apresentado para a aplicação do projecto *Luzitânia/ether pix database*, com duração prevista de dois anos, era de cinquenta milhões de escudos (\pm 250 mil euros).

31. Sobre a utilização da tecnologia ao serviço da História da Fotografia ver «The Pencil of Nature» de John Tagg in TAGG, John (2009), *The Disciplinary Frame*, Minnesota, University of Minnesota Press.

recentes pelo que impõe novo critério: as imagens têm de ser anteriores a 1960 (data < 1960) e assim reduz para cerca de metade as opções possíveis. Não se dando ainda por satisfeito o nosso poeta decide-se a fazer uma última triagem: da lista de temas que lhe é mostrada escolhe um e ainda outro: (seria, por exemplo: tema – cidade). Destas o nosso poeta pretende obter uma imagem nocturna (seria, por exemplo, percentagem densitométrica média 80%) obtendo uma selecção final de referências cuja listagem faz sair na impressora. De posse dessa listagem vai o poeta consultar a iconoteca LUZITÂNIA onde encontra digitalizadas as imagens referenciadas. Selecciona então o conjunto de imagens com que pretende ilustrar o seu poema. Os originais dessas imagens não se encontram disponíveis mas a sua localização vem inserida na ficha permitindo a sua obtenção. Entusiasmado o nosso poeta propõe a classificação do arquivo das imagens que possui, tiradas ao longo da sua actividade como engenheiro naval, maioritariamente realizadas nos portos portugueses. Após reunião do Conselho Científico o trabalho é aceite pela LUZITÂNIA – Pesquisa, tratamento e difusão da imagem fotográfica – dado o seu interesse para o arquivo LUZITÂNIA. São então definidos os custos e prazos da operação. Esta história poderia acabar aqui. E também poderia prolongar-se por uma exposição (na entidade proponente, claro!) das fotografias e poemas com o título “Lisboa e Tejo e tudo”, por exemplo. E há até quem afirme que o Eng. Álvaro de Campos já adquiriu um micro-computador e que agora consulta o arquivo LUZITÂNIA via modem.»³² (Luzitânia, 1988)

Com uma simbólica alusão literária, que recorda a exposição inaugural da ETHER³³, descreve-se um eficiente modelo de indexação, que recorre a uma hierarquia na pesquisa de conteúdos e à hiperligação entre todos os documentos fotográficos (e bibliográficos) nele inscritos. Para o utilizador da *Luzitânia*, independentemente do seu nível de conhecimento mais ou menos especializado, era proposta uma consulta dinâmica de informação visual e textual, com diferentes estádios de selecção, que lhe permitiriam definir um percurso de descoberta e cruzamento de imagens, criação de relações entre objectos, física e cronologicamente distantes, no interior da vasta colecção reunida.

Com este propósito, uma das questões centrais para a criação da base de dados *Luzitânia* centrava-se na informação textual associada à descrição de cada imagem fotográfica, usualmente denominada metainformação, fundamental para situar e conferir múltiplos pontos de acesso ao processo de pesquisa, automatizar as ligações e cruzar critérios de selecção, como comprovava o exemplo ficcionado no projecto. Sem se limitar a uma legenda ou a uma descrição verbal do referente, a estrutura de indexação proposta para cada documento fotográfico englobava cinco categorias de índices verbais que, a par dos campos de identificação principais, incluía igual-

32. Foi possível identificar a autoria específica deste texto, como sendo de Luís Afonso.

33. Ver capítulo 4.1. desta tese.

mente uma classificação temática «científica, mitológica e etno-antropológica». (Luzitânia, 1988)

Desenvolvendo um modelo específico de indexação para delimitar a terminologia dos conteúdos apropriados à classificação da imagem fotográfica, eram propostos dois tipos de fichas: uma de indexação bibliográfica com o acrónimo PRT (print) para o registo de publicações ilustradas [FIG. 51], cujas entradas principais identificavam o autor, o título, o local e data da edição, o editor, o tradutor, a técnica, suporte e dimensão das ilustrações e do livro, a tiragem, o tema, a proveniência e a respectiva localização física; e uma ficha de indexação iconográfica com o acrónimo PIX (picture) [FIG. 52], para registo de imagens originais e respectivas reproduções.

Neste último caso seguia-se o modelo de ficha anteriormente criado pela ETHER e enviado numa versão simplificada para o Arquivo Nacional de Fotografia, Câmara Municipal de Lisboa e Instituto Português do Património Cultural, no seguimento do *I Encontro Nacional de Fotografia Antiga* (1981)³⁴, identificando-se como entradas principais o autor, o título, o local e a data, a técnica, suporte e dimensões da imagem, o impressor, o número e o local da tiragem, o tema, os direitos de autor e licença de reprodução, a proveniência e a respectiva localização física.

Como é possível verificar pelos documentos em anexo, estas fichas incluíam diferentes níveis de classificação — administrativa, descritiva, técnica e semântica — com a gestão e combinação de índices verbais, propondo uma estrutura que premiava a formação de ligações, não programadas ou previamente reconhecíveis entre imagens, tanto a nível temático, geográfico ou cronológico, como a nível formal por semelhanças na composição, dimensões ou técnica.

É nesse sentido que pode afirmar-se que o modelo de funcionamento proposto para a *Luzitânia* antecipa as principais características que distinguem um arquivo hipermédia, quer pela capacidade de geração e remediação de conteúdos, quer pela automatização, personalização e acesso remoto da sua pesquisa.

Em 1969, e no contexto da investigação em História da Arte em Portugal, esta mesma questão é antecipada por um artigo de José-Augusto França, publicado no *Diário de Lisboa*³⁵, no qual defendia a vantagem da utilização do computador «no plano criativo da própria pesquisa», salientando que este «terreno inexplorado» é um desafio para a própria disciplina da História da Arte que «ultrapassa o nível enumerativo, permitindo, mais facilmente, uma reflexão de sentido». (França, Março de 1988: 24)

Esta sua perspectiva é actualizada, em 1988, no artigo «Informatique et l'Histoire de

34. Conforme carta da direcção da ETHER, assinada por António Sena, enviada para o Arquivo Nacional de Fotografia ao cuidado de José Luís Madeira. s/d [c. 1982].

35. O artigo surge citado em FRANÇA, José-Augusto (1988), «Informatique et Histoire de l'art», in *Colóquio. Artes*, Lisboa. S. 2, a. 31, n.º 80, Março de 1988, mas não foi possível localizar o original.

L'art», no qual José-Augusto França volta a problematizar a aplicação da cibernética às metodologias de investigação da História da Arte, numa relevante comparação ao *Bildarchivfoto* de Aby Warburg, salientando a importância da imaginação do investigador no processo de inventariação e documentação.

França começa por fazer um estado da arte da aplicação de ferramentas de computação nas Ciências Sociais e Humanas, em particular no contexto francófono da década de 1970 e 1980, confirmando a sua utilidade e necessidade: «Uma informação caótica não serve para nada, e temos agora a possibilidade de colocar em ordem este depósito infinito de imagens (esta memória artificial sem limites)». (França, Março de 1988: 25)

Contemporâneo da apresentação pública da *Luzitânia*, mas sem fazer qualquer menção à sua existência ou a outra referência no contexto português, este surpreendente artigo de José-Augusto França, publicado na revista *Colóquio.Artes*, discute parte das problemáticas anunciadas na *Luzitânia*, nomeadamente a possibilidade de sobreposição e inversão de cronologias e, principalmente, a uniformização de vocabulário apropriado à inscrição, descrição e hiperligação de documentos no arquivo. Para J.-A. França, os *descriptores*, como opta por nomear os arquivistas, passariam a ter como função o equacionar de modelos para um sistema objectivo, de inscrição gramatical da morfologia e da sintaxe, para em simultâneo, definirem «um nome que inclua um conceito coberto por outros nomes, noutras línguas». (França, Março de 1988: 25)

Sem o referir, enuncia o significado do termo metainformação, tal como este é aplicado actualmente, isto é, inscrição digital de informação sobre informação, e que, em 1988, quando se apresentou publicamente o projecto *Luzitânia/ether pix database*, era ainda ignorado no contexto da descrição, preservação e arquivo do património artístico (e fotográfico) em Portugal.

Numa plataforma digital em rede, um documento visual ao qual não é designada qualquer descrição é um documento sem pontos de acesso e sem utilidade para aquele que o pretende encontrar. Os procedimentos de indexação de metainformação a colecções não são exclusivos dos sistemas de informação digital, mas adquiriram particular relevância nas últimas décadas, com a criação de compêndios para uniformização do vocabulário e sistemas de classificação online, como são exemplo o *Cataloging Cultural Objects* (2011) ou *Categories for the description of works of Art* (2004) e, especificamente no caso da imagem fotográfica, o *SEPIADES, Recommendations for cataloguing photographic collections* (2003).³⁶

A base de dados *Luzitânia* antecipava parte destas questões e, sobretudo, posicionava-se

36. AASBO, Kristin; ORTEGA, Isabel Garcia; ISOMURSU, Anne; JOHANSSON, Torsten; KLIJN, Edwin (2003), *SEPIADES: recommendations for cataloguing photographic collections. Advisory report by the SEPIA Working Group on Descriptive Models for Photographic Collections*. ECPA, Amsterdam.

perante as transformações evidentes que começavam a marcar a discussão do arquivo do património, também fotográfico, contra a sua iliteracia pelo desenraizamento desse património, promovendo uma expansão virtual da sua consulta e consequente criação de novas comunidades de conhecimento.

Actualmente este projecto de padronização de uma iconoteca digital destinada a difundir o património fotográfico é ainda concretizado de forma irregular e desarticulada entre instituições — apesar de projectos como MatrizNet ou Digitalq — com as respectivas consequências para a investigação, divulgação e promoção da Fotografia em Portugal.

Apesar da sua utilização pública nunca ter sido implementada, o projecto *Luzitânia/ether pix database* foi aplicado no tratamento, catalogação e fichagem bibliográfica e iconográfica nas diversas actividades organizadas pela ETHER, bem como nas colaborações que esta estabeleceu com outras instituições, nomeadamente:

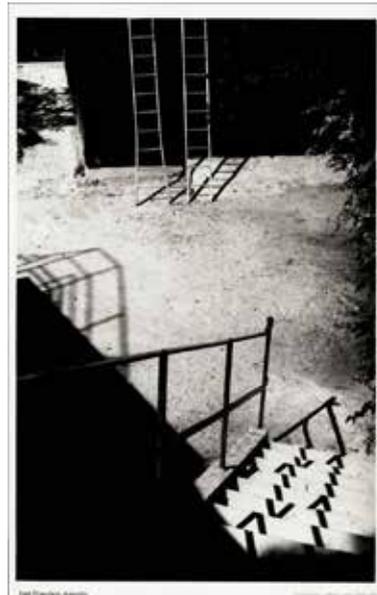
— na catalogação e tratamento de imagens fotográficas para o livro *O Palácio de Belém, com os seus hóspedes, os seus segredos e a sua vida quotidiana*, da autoria de José António Saraiva, editado em 1985 pela Editorial Inquérito, primeira aplicação do projecto *Luzitânia*, ainda sem uma componente digital;

— na catalogação e tratamento de imagens fotográficas para o catálogo da exposição *Design para a cidade*, uma exposição de *situações, artefactos e ideias* com dois núcleos fotográficos complementares: *Trânsito e transportes*, com fotografias de Francisco Pires Keil do Amaral e José Santa Bárbara, em particular com base no trabalho que ambos desenvolveram, entre 1963 e 1964, para o *Inquérito ao Equipamento Urbano em Portugal*³⁷; e catalogação e tratamento das fotografias de Augusto Alves da Silva para a exposição *A cidade dos objectos*,³⁸ produzida pelo Centro Português de Design, por iniciativa de António Sena da Silva, à época presidente do mesmo, no âmbito da campanha de promoção do Design Industrial em Portugal;

— ainda, a cedência de imagens fotográficas de António Sena da Silva e de Costa Martins/Victor Palla para a exposição e respectivo catálogo *Arte Portuguesa - Anos 50*, uma en-

37. Este *Inquérito ao Equipamento Urbano* é novamente objecto de investigação e respectiva publicação, em 2002, com o título *Mobiliário dos espaços urbanos em Portugal*, sob a chancela de João Azevedo Editor.

38. A exposição foi realizada na Fundação de Serralves, de 25 de Julho a 22 de Setembro de 1991, e apesar de não se fazer referência à ETHER, a sua coordenação foi da responsabilidade de Luís Afonso e Isabel Ramires/Ata Arquitectos Associados, o projecto gráfico e a supervisão do catálogo de Leonor Colaço/Jonas e a baleia e o projecto de montagem de Mariano Piçarra e Luís Afonso.



62–64. (em cima) JOSÉ FRANCISCO AZEVEDO, Portfólio de 11 imagens fotográficas reproduzido em extratexto na revista *Colóquio/Letras*, n.º 113/114 (selecção de páginas), Lisboa, Janeiro-Abril 1990. *Offset*, 24,5 × 17 cm.

65–67. (em baixo) MARIANO PIÇARRA, Portfólio de 11 imagens fotográficas reproduzido em extratexto na revista *Colóquio/Letras*, n.º 117/118 (selecção de páginas), Lisboa, Setembro-Dezembro 1990. *Offset*, 24,5 × 17 cm.

comenda da Fundação Calouste Gulbenkian, com comissariado de Rui Mário Gonçalves, apresentada pela primeira vez na Biblioteca Municipal de Beja, em 1992; — e na catalogação e tratamento de imagens fotográficas para o catálogo da exposição *Photographie*, de Gérard Castello-Lopes, realizada em 1994, no Centre Culturel Portugais de la Fondation Calouste Gulbenkian (Paris).

Finalmente, é esta a base de dados, constantemente ampliada e actualizada por António Sena, que se utiliza para a indexação de todas as imagens fotográficas publicadas na *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*, e que lhe permitirá associar um modelo de leitura combinatória³⁹, analisado no último capítulo desta tese.

3.4. Colaborações, encomendas e o projecto «Olhares Cruzados»

No âmbito das colaborações institucionais que a ETHER estabeleceu no seu plano de actividades, começamos por destacar a participação editorial com a revista *Colóquio/Letras*, em quatro dos seus números, enquadrada pela vontade em evidenciar o papel decisivo que a Fotografia teve para a Literatura moderna, como são exemplo as experiências verbais e visuais das vanguardas históricas e, perceber a articulação entre Fotografia e Literatura como condição para a formulação de uma história interdisciplinar do meio fotográfico.⁴⁰

Reproduzidos em extratexto, os portfólios fotográficos não elucidam, não traduzem ou expõem um referente directo dos ensaios que interceptam, mas assinalam, um descentramento essencial para perceber o que é uma literatura de origem fotográfica e, simultaneamente, reconhecer a imagem fotográfica como um instrumento literário e ficcional.

A primeira colaboração com a revista *Colóquio/Letras* acontece no número duplo 113/114 (Janeiro a Abril de 1990), subordinada ao tema «Modernismos, uns e outros», com um portfólio fotográfico de José Francisco Azevedo [FIG. 62-64], composto por dez dípticos/trípticos, escolhidos no seguimento da sua primeira exposição individual na ETHER.

39. Ver capítulos 5.2 e 5.3 desta tese.

40. Nas últimas décadas as interações entre Literatura e Fotografia têm sido examinadas em obras como *Literature & Photography Interactions 1840-1990* (1995), uma excelente antologia organizada por Jane M. Rabb, e posteriormente em *Photography and Literature* (2000) por Stephen Bann e Emmanuel Hermange, *Photographie et langage* (2002) de Daniel Grojnowski, *Photography and Literature in the twentieth century* (2005) editado por David Cunnihgam & Andrew Fisher, em *Photography and Literature* (2009) numa abordagem generalista e feita sobre uma perspectiva anglo-francófona da autoria de François Brunet ou ainda, no contexto espanhol, *Las palabras y las fotos. Fotografía y literatura* (2010) editado por Ferdinando Scianna.

Apesar de evocativos dos temas tratados em cada número, os portfólios fotográficos não eram apresentados como ilustrações, incitando o leitor a uma incerteza, não entrevista, entre ficção e evidência, entre irrealidade e descrição.

Neste caso, a obra de José Francisco Azevedo figuram a par de poemas de Vitorino Nemésio (*Canção, à maneira e à memória de António Boto*, 1965), Fernando Echevarría (*Cinco Poemas*), Pedro Tamen (*O Pintor ao Espelho todas as manhãs*, 1989), Al Berto (*Finita Melancolia*), Fernando Pinto do Amaral (*Visita*), Manuel Francisco T. (*Não te esqueces?*), Paulo Franchetti (*À maneira de Camilo Pessanha*), Francisco Maciel Silveira (*Pessoal e pessoana, Autopsicografia da dor em Pessoa*) e Ellen W. Sapega (*Fernando Pessoa e José de Almada Negreiros: reavaliação de uma amizade estética*).

No número duplo 117/118, dedicado ao centenário do nascimento do poeta Mário de Sá Carneiro, é publicado um portfólio de onze fotografias de Mariano Piçarra [FIG. 65-67], que criam um itinerário fotográfico-literário contíguo à biografia do poeta e aos lugares que frequentou em Lisboa, desde o liceu do Carmo, o liceu Camões e o liceu de S. Domingos, a Estação do Rossio, a “ginginha” do Largo S. Domingos, à qual dedicou o poema *Recitativo da Ginginha* em Fevereiro de 1908, ou a *Brasileira* do Chiado, palco das reconhecidas tertúlias da ‘geração de Orpheu’.

No número duplo 121/122 (Julho-Dezembro 1991), dedicado à relação entre as obras de Machado de Assis e Eça de Queirós, é publicado um portfólio de dezoito fotografias provenientes da colecção Luz, numa referência à aplicação da base de dados *Luzitânia* [FIG. 68-73], e da colecção do historiador Gilberto Ferrez, propondo uma leitura cruzada entre distintas geografias e atmosferas urbanas, das cidades do Rio de Janeiro, Niterói, Sintra, Lisboa e Porto, realizadas por fotógrafos sediados em ambos os países. Pela disposição adoptada ao longo do número, permitem estabelecer paralelos formais e rever correspondências próprias de uma estética fotográfica novecentista, numa intersecção com a obra de Eça de Queirós e de Machado de Assis, ampliando o modo como se observou, registou e documentou esses contrastes entre a paisagem rural e o crescente desenvolvimento urbano dessas cidades.

Da colecção Luz são publicadas quatro fotografias *naturalistas* do fotógrafo amador Francisco Neves, membro do Grémio Portuguez d’Amadores Photographicos fundado em 1890, cinco vistas do fotógrafo italiano Francisco Rocchini, pertencentes a uma das edições do *Catalogo das Vistas Photographicas*, e uma vista panorâmica da cidade do Porto, da autoria do fotógrafo e editor Emílio Biel.

Oriundas da colecção do historiador Gilberto Ferrez⁴¹, são publicadas duas fotografias do

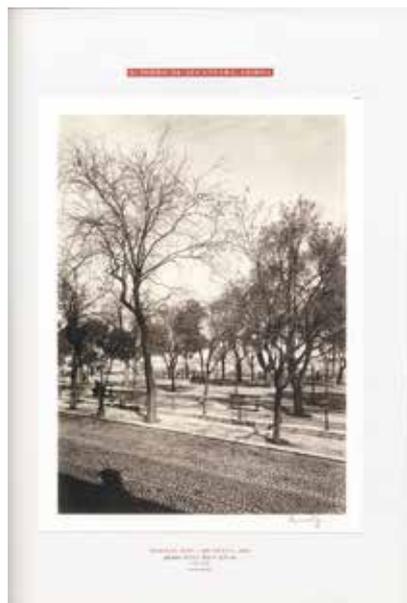
41. A investigação dedicada à História da imagem fotográfica no Brasil realizada por Gilberto Ferrez, é publicada em *Revista do Património Histórico e Artístico Nacional*, 1946, a *A fotografia no Brasil 1840-1900* (1985), entre outros.

seu avô, o fotógrafo Marc Ferrez, fotógrafo da Marinha Imperial e participante em diversas expedições geológicas e etnográficas, responsável por um dos mais importantes levantamentos fotográficos do território brasileiro entre 1860 e 1910 (incluindo as províncias do Rio de Janeiro, Minas Gerais, Pará, Pernambuco, Ceará, Bahia, São Paulo e Rio Grande do Sul), uma vista do Aqueduto de Santa Teresa (Rio de Janeiro) da Casa Leuzinger, misto de tipografia, livraria, oficina e loja de material fotográfico fundada pelo fotógrafo suíço Georges Leuzinger, vistas do alemão Fritz Busch, do fotógrafo e pintor francês Jean Victor Frond, uma albumina *Natureza Morta* (1860) do fotógrafo alemão Auguste Stahl, fundador da Stahl & Wanhshaffe Photographos e, finalmente, uma vista da construção do cais no Rio de Janeiro (1865) do fotógrafo e professor italiano Camilo Vedani.

Esta prolixa colaboração com a *Colóquio/Letras*, neste número em particular, confirma a relevância dada pela direção de David Mourão-Ferreira e Joana Morais Varela em valorizar e apoiar a divulgação da historiografia da Fotografia em Portugal, em particular confirmando o entendimento interdisciplinar que a *ETHER* reivindicava.

A inclusão do artigo «Notas às fotografias» de António Sena, nas últimas páginas da revista, é disso exemplo, permitindo que este prossiga o seu trabalho de divulgação e síntese do panorama fotográfico português. O ensaio contextualiza a emigração e circulação de fotógrafos do centro da Europa, em particular de Itália, Alemanha e França, pelo território português e brasileiro, entre os finais do século XIX e o início do século XX, à procura de oportunidades comerciais e do registo de renovadas paisagens: «*Em 1879, na Exposição Portuguesa no Rio de Janeiro, estiveram patentes alguns dos trabalhos dos mais importantes fotógrafos nacionais do séc. XIX: Emílio Biel, José Augusto da Cunha Moraes, Henrique Nunes e Francisco Rocchini. O fotógrafo oficial dessa exposição, encarregado de fazer o Álbum do acontecimento, foi Marc Ferrez que, juntamente com Militão Augusto de Azevedo, português emigrado para S. Paulo, e Georges Leuzinger, suíço chegado ao Rio de Janeiro em 1832, desenvolveriam as obras mais importantes da fotografia brasileira da segunda metade do século XIX.*» (Sena, Julho/Dezembro 1991: 298)

As influências mútuas que estes fotógrafos partilham, ao nível da técnica, dos formatos e das opções editoriais são, como salienta Sena, determinantes para a revisão de uma tradição estética e respectiva demarcação entre a aparente independência artística dos fotógrafos amadores e as convenções técnicas, formais dos fotógrafos profissionais: «*Ferrez e Rocchini foram reconhecidos pelos seus Panoramas exuberantes. Rocchini celebrou-se, por exemplo, com Panoramas de Lisboa, vista da fortaleza de Almada ou do Castelo de S. Jorge (...)* Leuzinger e Rocchini tornaram-se conhecidos pela forma moderna como negociaram as suas imagens: ambos se dedicaram à edição, seja através da venda a editores nacionais e estrangeiros, seja através do estudo e utilização das técnicas de interpretação da gravura». (Sena, Julho/Dezembro de 1991: 298)



68–73. FRANCISCO NEVES (duas primeiras)/FRANCISCO ROCCHINI, portfólio de 9 imagens fotográficas pertencentes à Coleção Luz, reproduzido em extratexto na revista *Colóquio/Letras*, n.º 121/122, com selecção de António Sena, Lisboa, Julho-Dezembro 1991. *Offset*, 24,5 × 17 cm.



74–79. S/A, portfólio de 12 imagens fotográficas pertencentes à coleção Luz, reproduzido em extratexto na revista *Colóquio/Letras*, n.º 125/126, com selecção de António Sena, Lisboa, Julho-Dezembro 1992. Offset, 24,5 × 17 cm.

A última colaboração com a *Colóquio/Letras*, e talvez a mais surpreendente das quatro, acontece no número duplo 125/126 (Julho-Dezembro de 1992), com a inclusão de um portfólio inédito de doze fotografias pertencente à colecção Luz⁴² [FIG. 74-79], de autoria não identificada, com fotografias realizadas pelos bairros e ruas de Lisboa na década de 1950, de certo modo próximas da modernidade ensaiada no mesmo período por Costa Martins/Victor Palla, António Sena da Silva ou Gérard Castello-Lopes.

A par da colaboração com a revista *Colóquio/Letras*, as actividades da associação incluíram colaborações cruzadas com outros projectos editoriais e expositivos, envolvendo uma série de entidades culturais públicas e privadas. A nível editorial, a *ETHER* assumiu a responsabilidade gráfica e a supervisão litográfica da impressão de diversas obras, como o catálogo da exposição *Contribuições. Fotógrafos portugueses*, editado por Manuel Magalhães e Carlos Valente no âmbito dos 4.^{os} *Encontros de Fotografia de Coimbra*, também o livro *Perto da Vista*, de Gérard Castello-Lopes, publicado pela Imprensa Nacional/Casa da Moeda, em 1984, e, por último, o livro *Lorelei*, de João Cutileiro com fotografias de Gérard Castello-Lopes e textos de Miguel Esteves Cardoso, publicado pela Porto Editora, em 1989.

Para além da promoção da itinerância das suas exposições, a *ETHER* acolheu a colectiva *About 70 Photographs* [FIG. 81] organizada, em 1980, pelo British Council, reunindo um relevante panorama da cultura fotográfica britânica, das décadas de 1960 e 1970, com uma selecção de setenta fotografias da Colecção do Arts Council of Great Britain, escolhidas pelo comissário e fotógrafo inglês Chris Steele-Perkins. O ecléctico universo fotográfico desta exposição, acompanhado de comentários do fotógrafo e escritor americano William Bill Wesser⁴³ e do próprio Stee-

42. A série de doze fotografias, intercala e antecede a reprodução de uma carta manuscrita de Rainer Maria Rilke, os artigos de Olga Ovtcharenlo («A mulher na obra camoniana»), Maria Helena Nery Garcez («Acerca das designações dos agentes de “Amor de Perdição”»), de Annabela Rita («O Sentimento de um ocidental: um programa estético»), Massaud Moisés («Serão inquieto”: anti-nietzsche?»), Luís Adriano Carlos («Quatro sonetos e um labirinto, acerca de Jorge de Sena»), José Augusto Mourão («A literatura e o mal: Torga, Celan e Duras»), Isabel Allegro de Magalhães («Os véus de Artemis: alguns traços da ficção narrativa de autoria feminina»), o «Primeiro Caderno de Versos» e o «Segundo Caderno de Versos», e um texto inédito de Fernando Pessoa («É só pelo inferior, o banal, o factício, o extravagante — que agimos sobre a nossa época»).

43. William Bill Wesser, director na década de 1980 da *THE PHOTOGRAPHIC GALLERY*, em Cardiff, e crítico regular do *British Journal of Photography*, esteve presente nos 3.^{os} *Encontros de Fotografia de Coimbra*, a acompanhar a itinerância da exposição, sendo um dos convidados do programa paralelo de conferências desse mesmo ano, onde participaram igualmente o fotógrafo Paul Hill e o historiador e crítico de fotografia Gilles Mora. Sobre a sua comunicação António Sena escreve, numa extensa crítica às exposições e restantes actividades programadas para esses encontros, que se tratava de alguém que «vive obcecado com a viagem, os prazeres das ligações amorosas, as fotografias intimistas e/ou provocatórias» (Sena, 26 Maio de 1981: 34) e que, por comparação com as outras duas comunicações, se pode sintetizar numa frase: «Fotografa-se mais do que se escreve». (Sena, 26 Maio de 1981: 34).

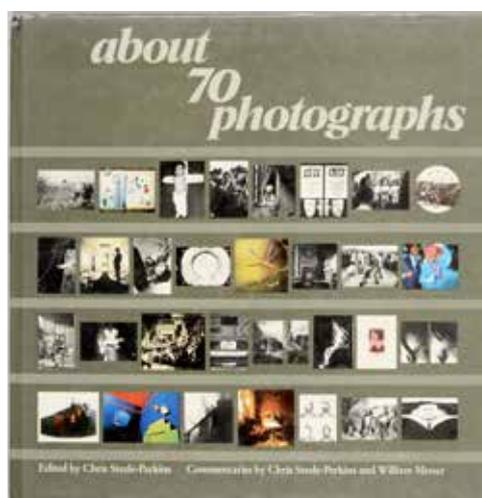
le-Perkins, demonstrava a intersecção disciplinar entre a fotografia e as ciências — astronomia, engenharia mecânica, engenharia nuclear, biologia ou medicina — em paralelo com os primeiros ensaios fotográficos de Paul Hill, Martin Parr, Olivier Richon, Karen Knorr ou John Hilliard, ou ainda as obras de eminente reconhecimento de Tony Ray-Jones, Bill Brandt ou John A. Davies.

Informada por emblemáticas exposições que questionaram a ambiguidade entre funcionalidade e estética fotográfica, como *The photographer's Eye* (John Szarkowski, MoMA, 1966), *American Snapshots* (Ken Graves, Mitchell Payne, 1977), *Evidence* (Larry Sultan, Mike Mandel, 1977) ou *The Champion Pig* (Barbara Norfleet, 1979), igualmente enunciados na introdução do catálogo, esta exposição mostra a fotografia como uma *força centrífuga*, como defende John Szarkowski, para a qual se exige uma leitura não linear e sequencial: «A fotografia, e o entendimento que dela fazemos, espalhou-se a partir de um centro; e entrou, por infusão, na nossa consciência. Como um organismo, a fotografia nasceu como um todo e é na nossa progressiva descoberta desse todo que a sua história assenta.» (Szarkowski, 1966: 11)

Enquadrada numa mais ampla estratégia de promoção cultural, patrocinada pelo British Council, que garantiu ainda a sua itinerância por outras cidades europeias, a exposição foi apresentada com o título *Cerca de 70 fotografias* e, dada a reduzida dimensão das instalações,⁴⁴ em dois momentos subsequentes, de 7 a 18 de Julho e de 19 a 30 de Julho de 1982, após a sua passagem pelos 3.^{os} *Encontros de Fotografia de Coimbra*. Na crónica «Uma Exposição, Fotografia Inglesa», que Alexandre Pomar publica no *Diário de Notícias*, e a única a fazer um breve comentário à exposição, refere-se que na ETHER, ao contrário de anteriores itinerâncias, todos os textos comentários que legendam as imagens fotográficas e a introdução do catálogo da exposição foram traduzidos e disponibilizados ao público em português.

Apesar de ser a única exposição acolhida sem a responsabilidade de comissariado de nenhum dos seus membros, *Cerca de 70 fotografias* reafirmava os seus objectivos e a convicção demonstrada na afirmação da fotografia como intermédia disciplinar, tal como o defendem na entrevista concedida a Pomar, guiada por algumas das imagens em exposição: «É isto fotografia — a fotografia. Desde astronomia e física nuclear, reflexão e medicina, arte e propaganda, retratos e reportagem, notícias e nudez, instantâneos e acidentes, a vida e a terra, há um pouco de tudo para todos. Há cães, cavalos, ovelhas, patos, insectos, elefantes, uma cabeça de porco, um Minotauro; mendigos, estalajadeiros, vagabundos, acrobatas, soldados, strippers, um cantor, uma mulher que come fogo e um homem a 360°; bolas, rochas, postais, um mapa, um manequim, whisky, uma bolacha, armas; famílias, amigos,

44. Não foi possível localizar registos fotográficos da exposição na ETHER, mas no artigo de Maria Antónia Fiadeiro, realizado no decorrer da exposição, é publicada uma fotografia (sem autor identificado) da fachada de entrada da associação, na qual se pode identificar a versão portuguesa do cartaz de *Cerca de 70 fotografias*. [FIG. 80]



80. S/A, entrada da associação ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, com cartaz da exposição *about 70 photographs*, Lisboa, 1982.

81. CHRIS STEELE-PERKINS (ED.), *about 70 photographs* (capa do catálogo), London, Arts Council of Great Britain, 1980. Offset, 26 × 25,5 cm.

«É isto fotografia — a fotografia. Desde astronomia e física nuclear, reflexão e medicina, arte e propaganda, retratos e reportagem, notícias e nudez, instantâneos e acidentes, a vida e a terra, há um pouco de tudo para todos. Há cães, cavalos, ovelhas, patos, insectos, elefantes, uma cabeça de porco, um Minotauro; mendigos, estalajadeiros, vagabundos, acrobatas, soldados, strippers, um cantor, uma mulher que come fogo e um homem a 360°...» ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1982

amantes, companheiros, tios, tias, filhas e filhos.». (Pomar, 9 de Julho de 1982)

Para além das exposições co-organizadas com a Fundação de Serralves e com a Europaia 91, que analisamos no capítulo seguinte, a ETHER foi contratada pela Secretaria de Estado da Cultura para a produção da exposição e do catálogo 1839-1989, *Um ano depois/one year later*, a primeira exibição pública da Colecção Nacional de Fotografia.

Em 1988, a SEC, sob a direcção de Teresa Patrício Gouveia, propôs a criação da primeira colecção pública de Fotografia, convidando Jorge Calado para o comissariado das primeiras aquisições da Colecção Nacional de Fotografia.

Respondendo a uma vontade de pensar e relacionar a fotografia de uma perspectiva técnica e estética, reflectindo a cultura e herança fotográfica onde a colecção se inseria, e conferindo protagonismo a autores transversais à história da fotografia mundial, Jorge Calado preocupou-se em afirmar os olhares estrangeiros sobre Portugal como recuperação patrimonial obrigatória e como pressuposto de diálogo com os autores portugueses. As aquisições decorreram entre Março de 1989 e Julho de 1990, período no qual Jorge Calado definiu os critérios e propósito inicial da Colecção, criando diversos núcleos estruturantes, com o intuito de reunir os «*olhares que daqui saíram, de fotografias feitas no nosso país por importantes fotógrafos estrangeiros. (...) há um objectivo mais original e subtil nesta escolha de “estrangeiros olhares” que é o de sugerir que a passagem por Portugal, muitas vezes em início de carreira, de tantos fotógrafos foi determinante para a sua evolução técnica e estética*». (Calado, 1991: 18)

Com a convicção do contributo para a valorização e consolidação de uma cultura fotográfica em Portugal, e a importância da sua permanente revisão crítica e regular exposição e confronto público do seu *corpus*, o término do comissariado de Jorge Calado foi assinalado por uma exposição, «*para prestar contas... para se ver o que foi feito e não ficar tudo no segredo dos deuses. A colecção, o que já existe, é uma espécie de árvore com muitos ramos e agora cada um pode fazer crescer a árvore em determinadas direcções.*». (Pomar, 11 de Janeiro de 1991: 37)

Apresentada na galeria ALMADA NEGREIROS de 3 de Janeiro a 3 de Março de 1991 [FIG. 91-92], a exposição foi composta por 152 fotografias, seleccionadas de um acervo inicial de 346 imagens fotográficas, reunindo os «*grandes mestres da fotografia, antigos e contemporâneos, desde os pioneiros Talbot e Roger Fenton, aos contemporâneos Sebastião Salgado (...) e Robert Frank, não esquecendo a presença portuguesa através de Carlos Calvet, Carlos Afonso Dias e Paulo Nozolino, entre outros, além do raríssimo original da “Revista Pittoresca e Descritiva de Portugal” de Joaquim Possidónio Narciso da Silva, feita em 1862/63*». (Comunicado de imprensa, 1991)

O projecto da exposição foi realizado pela ETHER, especificamente por Luís Afonso e Mariano Piçarra, e o acompanhamento da montagem registado numa acta informal, onde se

detalharam as diversas fases da obra e respectivas alterações ao estudo prévio entregue inicialmente [FIG. 82-84].⁴⁵ A partir dos esboços em planta do projecto da exposição, dos esquemas de disposição das fotografias (com colagem e anotações a lápis dos títulos e nome dos fotógrafos) e da listagem manuscrita com a selecção fotográfica final [FIG. 88-90] foi possível identificar os 17 núcleos em que se formalizou e dividiu a exposição e constatar que, apesar de se respeitar o critério cronológico, em alguns casos a ordem sequencial das imagens fotográficas foi interrompida para promover contiguidades autorais, temáticas, geográficas ou formais.

A edição do catálogo e respectiva selecção fotográfica foi da responsabilidade de Jorge Calado e, a par do *catalogue raisonné* com a totalidade das aquisições efectuadas para a CNF [FIG. 96], das 152 fotografias expostas, apenas 105 foram reproduzidas⁴⁶, adoptando uma sequência distinta da exposição, como é possível identificar pela alternância da numeração das legendas: «as páginas do catálogo funcionam como outro tipo de paredes, formando diedros consecutivos, possibilitando assim a construção de dípticos de imagens aparentemente desligadas, frente a frente, entre páginas pares e ímpares». (Sena, 23 de Fevereiro de 1991: 34)

Todas as fotografias reproduzidas aplicam o modelo de ficha da *Luzitânia/ether pix database*, tal como se esclarece na advertência que antecede o *catalogue raisonné*: «a metodologia adoptada para as fichas de imagem (pix) tem em consideração uma ficha integradora de imagem e texto». (Calado, 1991: 164)

A investigação para a exposição e para o catálogo é partilhada por Jorge Calado, Paulo Baptista e António Sena, que assinam alternadamente as biografias de todos os autores expostos, publicadas no final do catálogo, no qual se pretendeu revelar as filiações entre os vários núcleos da exposição e sustentar parte dos critérios adoptados nos dois anos de aquisições, salientando-se ainda, como esclarece António Sena: «A preocupação de incluir nas biografias de autores estrangeiros todas as referências possíveis às exposições que passaram por Portugal, de modo a podermos-nos situar num universo visual rigoroso de investigação.». (Sena, 23 de Fevereiro de 1991: 34)

45. Trata-se de um manuscrito (de Mariano Piçarra), que inclui esboços das sucessivas revisões ao projecto e que esclarece alguns dos procedimentos adoptados pela equipa técnica da SEC, responsável pela execução da montagem: «dia 19 O triângulo fica fora da planta 1º, 1º 30' como ficou acordado. (...) Mais uma vez ficou dito que não têm que acertar o resto da implantação com o triângulo inicial, assume-se no corredor final o erro mínimo. Insisto na porta, acabam por concordar mas com um... "Fica para o fim" "... Logo se vê!" (...) dia 27 Todas as emendas propostas no dia anterior estão executadas». [FIG. 85].

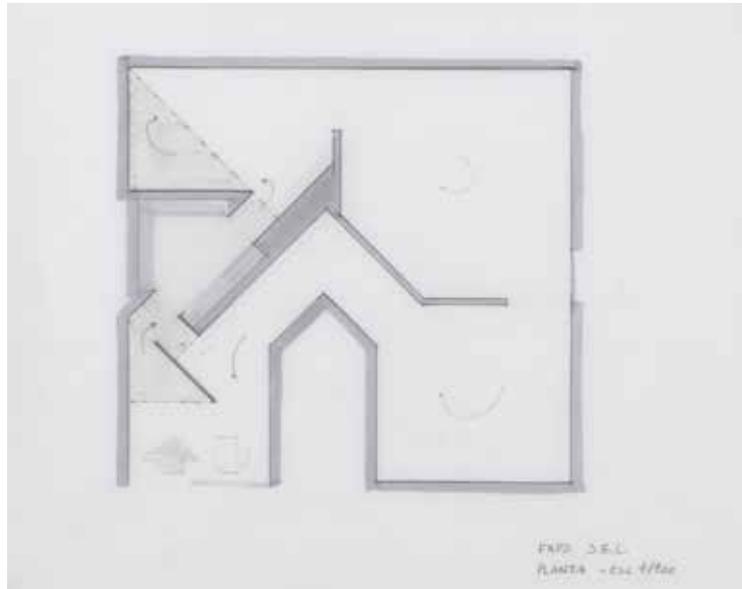
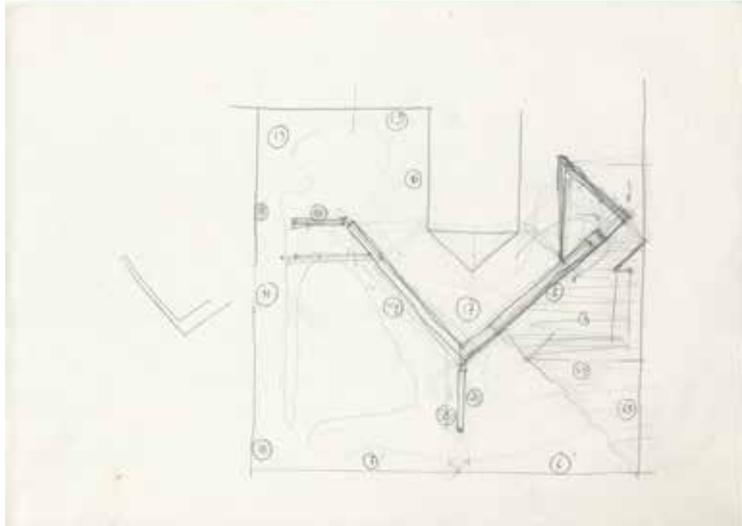
46. O design do catálogo é de Leonor Colaço e António Sena e a supervisão litográfica de António Sena.

A fotografia seleccionada para a capa do catálogo e que parece assumir uma posição protagonista em relação à Colecção, é *Portuguese House* (1930) de Walker Evans⁴⁷, que intercepta o programa da Farm Security Administration com a história da emigração portuguesa nos EUA: «A grande fotografia da imigração portuguesa na América é *Portuguese House*, fotografada em Truro, Mass., por Walker Evans, em 1930 (#63). Divididos pelas duas paredes da casa, os símbolos e ícones acumulam-se formando uma hierarquia de valores. Em vez da vista frontal favorecida por Walker Evans, os olhos convergem na aresta do diedro onde se misturam as duas culturas.» (Calado, 2002: 126)

«Uma explicação... quase um ano depois» e «Uma História à Volta das Fotografias», da autoria de Jorge Calado, são os dois textos que, com propósitos distintos, desvendam o contexto e as estratégias seguidas para o início da Colecção Nacional de Fotografia, bem como o modo como se pensou a disposição das fotografias em exposição. Em «Uma História à Volta das Fotografias», um ensaio que opera como uma biografia das próprias imagens, Calado cria uma distensão dos referentes representados, a par da biografia e declarações (nem sempre creditadas) dos seus autores, que com uma cronologia maleável, se interessa por pensar as conotações pictóricas, literárias, técnicas, geográficas e estéticas da Colecção.⁴⁸

47. Como identifica Jorge Calado em entrevista a Alexandre Pomar, esta foi igualmente a aquisição de valor mais elevado para a CNF: «Qual foi a fotografia mais cara? A do Walker Evans (*Portuguese House*), que custou 4.400 dólares, um pouco menos de 700 contos, mas nesse caso não hesitei: estava determinado a comprar aquela fotografia, porque é rara - julgo que nunca apareceu para venda nos últimos oito anos, que é desde que me comecei a interessar pela fotografia - e era uma das que eu queria à partida. Aliás, não era esta que eu conhecia, mas uma outra, também da casa portuguesa, que está no livro *American Photographs*, e é um pormenor, um close up,... dessa é que andava à procura, e entretanto apareceu esta que achei ainda mais bonita.» (Pomar, 23 de Fevereiro de 1991: 37).

48. Uma das críticas mais hostis à exposição é assinada por Pedro Miguel Frade, no artigo com o título elucidativo de *Cobras e Lagartos*, no qual demonstra o seu desacordo pelas opções realizadas pelo comissário Jorge Calado para o primeiro ciclo de aquisições da CNF: «o comissário Calado soube compensar o fraco rigor do seu trabalho com um virtuosismo retórico (...) a pobreza franciscana do texto que expõe um pequeno folhetim à volta de fotografias é de tal modo coincidente com o resultado pobrezinho da política de aquisições — sobretudo no que respeita ao período pós-anos 40 — que resta esperar que o senhor engenheiro seja mais fluente a dissertar sobre a “Art of Science” do que mostra ser proficiente nestas práticas em que lhe teria sido útil alguma ciência da Arte. (...) Quanto à exposição o senhor engenheiro bem pode esfregar as suas mãozinhas delicadas numa parede rugosa. Ou em relva. Ou lavá-las com Tide. Porque, dela, um português nem sequer pode dizer que é uma bela merda... na sua pureza singela, ela é-o simplesmente, sem mais qualificativos. (...) Se, na sua concepção e realização, esta exposição traduz a fraquíssima informação cultural dos responsáveis pela cultura das instituições do Estado e nos meios de comunicação social, ela testemunha sobretudo da enorme latitude que assim é deixada para a actuação de alguns “espertitos”. (...) Mais do que uma mostra de fotografia, esta é a exposição de todas as inconsequências associadas à constituição desta colecção pública.» (Frade, 25 de Janeiro de 1991: 38) Ou ainda, num comentário sobre a fotografia de Walker Evans, para a capa do catálogo: «a importação dos olhares que de cá saíram nos anos 50, 60 e 70 justificam muito deste estilo visual insistente mas, por vezes, é discutível a aquisição de obras que nada têm de especial: apenas o facto de terem que ver — remotamente — com os portugueses. (...) veja-se por exemplo a imagem da capa do catálogo que é um Walker Evans, é certo, mas menor.» (Frade, 25 de Janeiro de 1991: 38)



82–84. MARIANO PIÇARRA/LUÍS AFONSO

Esboço em planta para estudo prévio do projecto expositivo de 1839-1989, *um ano depois/one year later*, Lisboa, 1990. Lápis sobre papel vegetal, 29,7 × 21 cm.

Esboço em planta para estudo prévio do projecto expositivo de 1839-1989, *um ano depois/one year later*, com identificação de 17 núcleos expositivos, Lisboa, 1990. Lápis sobre papel vegetal, 21 × 29,7 cm.

Planta do projecto expositivo (esc. 1/100) de 1839-1989, *um ano depois/one year later*, 1990. Tinta-da-china sobre papel vegetal, 21 × 29,7 cm.

Pin 18



o edifício em que se encontra o tecto, a menos de 2 metros de um lado, e um lado de outro com uma de 2' a 2'50' de profundidade e uma de 2' a 2'50' de profundidade.

o facto de não se ter feito a obra de forma a ser feita a parte de fora, quer a parte de dentro ou a parte de fora.

Pin 19



o edifício em que se encontra o tecto, a menos de 2 metros de um lado, e um lado de outro com uma de 2' a 2'50' de profundidade e uma de 2' a 2'50' de profundidade.

o facto de não se ter feito a obra de forma a ser feita a parte de fora, quer a parte de dentro ou a parte de fora.

Pin 21

o facto de não se ter feito a obra de forma a ser feita a parte de fora, quer a parte de dentro ou a parte de fora.

Pin 22

o facto de não se ter feito a obra de forma a ser feita a parte de fora, quer a parte de dentro ou a parte de fora.

Pin 21

o facto de não se ter feito a obra de forma a ser feita a parte de fora, quer a parte de dentro ou a parte de fora.

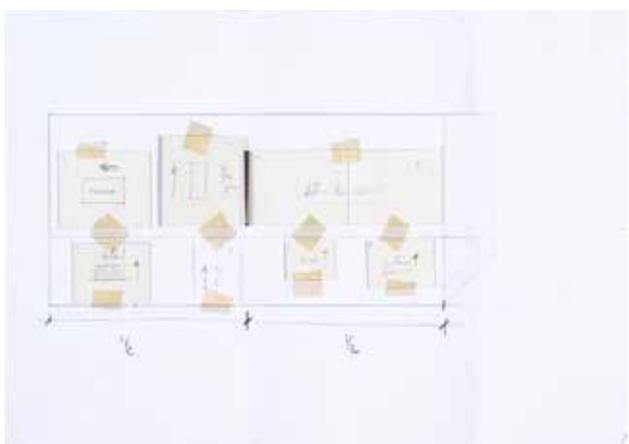
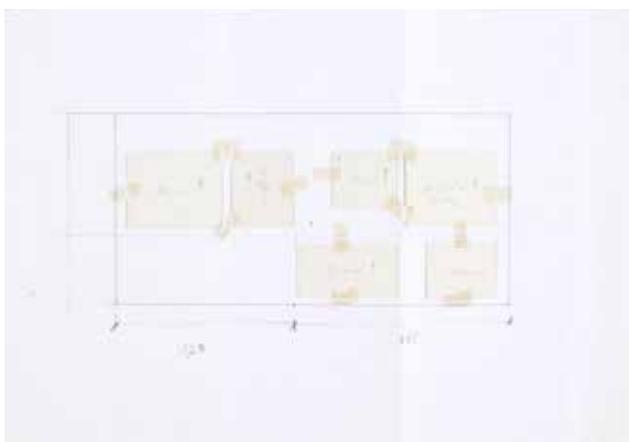
Pin 22

o facto de não se ter feito a obra de forma a ser feita a parte de fora, quer a parte de dentro ou a parte de fora.

| N.º Exp. | Antes / tecto | Pin. Pin. Orç. Montagem | Observações | N.º C. |
|----------|-------------------------|-------------------------|--------------------|--------|
| 77 | Stallman ✓ → | 22x21 | | 75 |
| 78 | X Boyer ✓ → | 25x23 | 401 x 50,9 | 77 |
| 79 | Calvet A. Reno ✓ → | 19x28,5 | (1) | 75 |
| 80 | Stallman ✓ → | 25x23 | (1) | 76 |
| 81 | Mont ✓ → | 24x20,2 | (1) | 77 |
| 82 | Calvet → | 16x11,9 | (2) 26,8x 9,8x11,9 | 78 |
| 83 | SLAVIN ✓ → | 22x29,4 | (2) | 79 |
| 84 | Mosh ✓ → | 26x18,9 | (2) | 80 |
| 85 | Royer ✓ → | 26x28,6 | (2) | 81 |
| 86 | Eisenhardt ✓ → | 31x28,8 | (2) | 82 |
| 87 | Sabine Klein ✓ → | 22x29,5 | 27x18,4 (106-10,2) | 83 |
| 88 | Brandt / Christyand ✓ → | 21x26,5 | 15,5x26,5x10,5 | 84 |
| 89 | J. Kridelha ✓ → | | | 85 |
| 90 | Sandela ✓ → | 17x29,2 | 17x29,2 (17x29,2) | 86 |
| 91 | Sandela ✓ → | 6x9,5 | 17x29,2 | 87 |
| 92 | Rangel - Patyolo ✓ → | 17x29,2 | | 88 |
| 93 | Sandela ✓ → | 5x8,8 | | 89 |
| 94 | Cunningham ✓ → | 12x28,6 | (1) | 70 |
| 95 | Slavin ✓ → | 25x28,8 | (2) | 91 |

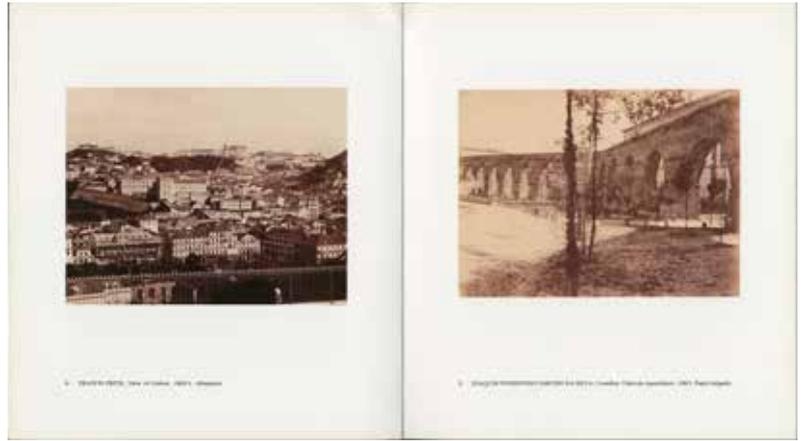
85–87. MARIANO PIÇARRA/LUÍS AFONSO, Acta do processo de montagem da exposição 1839-1989, um ano depois/one year later, Lisboa, galeria Almada Negreiros, 1990. Lápis sobre papel, 29,7 × 21 cm.

«dia 26 nenhuma emenda foi efectuada, os erros somam-se. A implantação do tecto estava muito adiantada. Detectaram-se os erros iniciais e as consequências em todo o resto da implantação. Em função da construção primitiva tenta-se emendar e remendar o incorrigível. A incúria total!» Mariano Piçarra/Luís Afonso, 1990



88–90. MARIANO PIÇARRA/LUÍS AFONSO, Estudos prévios para disposição das fotografias (núcleo do século XIX) na exposição 1839-1989, *um ano depois/one year later*, Lisboa, galeria Almada Negreiros, 1990. Colagem sobre papel, 21 × 29,7 cm.

91–92. LUÍS RAMOS, Fotografias da exposição 1839-1989, *um ano depois/one year later*, galeria Almada Negreiros, Lisboa, 1991.



93–96. JORGE CALADO (ED.), capa do catálogo 1839-1989, *um ano depois/one year later* e selecção de duplas páginas. Lisboa, SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA, 1990. Offset, 21,5 × 24 cm.

«A grande fotografia da imigração portuguesa na América é Portuguese House, fotografada em Truro, Mass., por Walker Evans, em 1930 (#63) (...) A casa pertencia a uns vizinhos de Ben Shahn: uma família preta emigrante de Cabo Verde, de quem Evans se tornou amigo.» Jorge Calado, 2002

As duas últimas exposições realizadas com produção da *ETHER*, já depois do encerramento das suas instalações e sem a presença de António Sena na equipa, foram as individuais de António Júlio Duarte, *Oriente Ocidente East West* [FIG. 97-99], em 1995 e de José M. Rodrigues, *O prazer das coisas – uma antologia* [FIG. 100-101], em 1998.

Por diversas vezes anunciadas em comunicados de imprensa e relatórios, estas duas exposições são realizadas com o comissariado de Jorge Calado, coordenação de produção de Pedro Gonçalves, projecto de montagem de Luís Afonso e Mariano Piçarra e design gráfico do catálogo de Leonor Colaço.

Oriente Ocidente East West, a primeira exposição individual de António Júlio Duarte, foi apresentada no Lagar de Azeite (Quinta do Marquês de Pombal, Oeiras) de 4 a 28 de Maio de 1995, e a exposição *O prazer das coisas - uma antologia* — realizada um ano antes de *Ofertório*, a primeira grande retrospectiva de José M. Rodrigues em Portugal —, teve lugar no Palácio dos Anjos, em Oeiras, de 31 de Janeiro a 28 de Fevereiro de 1998. Esta última exposição de José M. Rodrigues era de facto um intento que António Sena tinha desde 1982, altura em que adquiriu, para comercializar nas instalações da associação, uma edição de 60 postais, respectivamente amplicópias originais, assinados pelo autor.

Por fim, a *ETHER* participou ainda como galeria convidada nos 8.^{os} *Encontros de Fotografia de Coimbra*, numa exposição colectiva dedicada a quatro galerias de fotografia, que incluiu ainda a galeria *CÓMICOS*, o *ESPACE CONTRETYPE* e o Centro de Estudos Fotográficos de Vigo, e com um expositor promocional na 1.^a *Feira das Indústrias da Cultura*, realizado na Feira Internacional de Lisboa em 1988 e no *EuroArte 89*, em Guimarães.

Das colaborações previstas que, por motivos vários, não se chegaram a concretizar, importa referir duas de maior importância estratégica que visavam uma acção articulada para a investigação, divulgação e promoção da fotografia portuguesa.

A primeira, em 1982, na forma de uma proposta enviada ao Gabinete das Relações Culturais Internacionais do Ministério da Cultura e Coordenação Científica, presidido à data por Francisco Lucas Pires, para a realização de uma exposição retrospectiva das obras de Carlos Relvas e Joshua Benoliel, a integrar a *Semana Portuguesa de Milão*.

A escolha dos dois fotógrafos, Carlos Relvas pela sua «importância filantrópica e pedagógica» e Joshua Benoliel pela sua «importância numa modernidade fotográfica e, em particular, na foto-reportagem do início do século» (Carta, 29 de Dezembro de 1982), inseria-se no trabalho de investigação e inventariação para a História da Fotografia em Portugal, já iniciado por António Sena, e previa para a sua prossecução prática, o acesso aos arquivos depositários dos respectivos espólios: Arquivo da Casa Relvas (Câmara Municipal da Golegã), Palácio Galveias (Câmara Muni-

cipal de Lisboa), Arquivo fotográfico de *O Século* e a Casa de Bragança (Vila Viçosa).⁴⁹

A não autorização para a consulta dos referidos arquivos e o incumprimento dos prazos previstos inviabilizou a realização do projecto e, em Abril de 1983, a ETHER propõe a produção de uma segunda exposição, com o título provisório de *Lisboa/Enseada Amena*, composta por «*uma antologia de fotografias provenientes de arquivos particulares e oficiais, reproduções de revistas ou livros, de postais ou qualquer imagem fotomecânica sem discriminação de épocas e sem qualquer organização cronológica (apesar de datadas)*». (Carta, 7 de Abril de 1983)

Igualmente não concretizada, esta exposição «*sobre a luz de Lisboa*», com aproximadamente 150 imagens fotográficas, era organizada por núcleos temáticos que desmontavam o enunciado original da proposta: «*Todas as coisas visíveis têm uma ‘luz própria’ ou ‘dos outros’ por eles reflectida e as cidades, pela sua posição geográfica, pela sua disposição urbana, pelas suas cores, pela deslocação dos seus habitantes, etc., distinguem-se, assim, umas das outras. São fotogenicamente diferentes. Lisboa é, sem dúvida, uma cidade disponível à luz — a uma luz mediadora entre espaço e tempo — onde se misturam uma meteorologia particular com uma topografia não menos, onde se confundem maneiras de estar e de ser que construíram progressivamente uma iconografia fotográfica extremamente rica, não de fotógrafos mas de fotografias. (...) Tratar-se-ia de uma exposição fotográfica no seu sentido de “registo de luz” evitando cair na facilidade documentalista ou no experimentalismo gratuito.*». (Carta, 7 de Abril de 1983)

A segunda iniciativa que importa aqui recuperar é o projecto OLHARES CRUZADOS — A FOTOGRAFIA E O ENCONTRO DAS CULTURAS, apresentado em Junho de 1988 à Secretaria de Estado da Cultura, a pretexto da comemoração dos 150 anos da declaração oficial da invenção da fotografia. Proposto pela associação *Os Amigos do S. Carlos*, com a colaboração do Centro Nacional de Cultura, a comissão organizadora do projecto era constituída por Jorge Calado, Pedro Gonçalves, Paulo Nozolino, José Ribeiro da Fonte, António Sena e Manuel José Vaz, e o projecto tinha como objectivo primordial a divulgação da cultura fotográfica, cruzando o contexto nacional e internacional, de modo a «*operar olhares cruzados, prolongar no desfrutar da fotografia o diálogo que a instaura, reconduzi-lo ao diálogo cultural euro-americano próprio deste nosso fim de século*». (Projecto Olhares Cruzados, 1988)

Na proposta, com duração prevista de cinco anos (1989-1994), previa-se a realização de oito exposições fotográficas inéditas, que incluíam quatro individuais de fotógrafos portugueses e estrangeiros, nomeadamente Paulo Nozolino, Tony Ray-Jones, Gotthard Schuh e Walker

49. O orçamento apresentado, no valor total aproximado de 240 000\$00, incluía a concepção do catálogo e exposição com provas de papel (nitrato de prata livre) de escurecimento directo, virado a sais de ouro, montado sobre cartolina 100% puro *acid free*; provas em papel (nitrato de prata livre) brometo ou clorobrometo, virado a selénio; reproduções das fotografias originais para documentação e investigação bibliográfica e iconográfica.



97–99. ANTÓNIO JÚLIO DUARTE, Capa do catálogo *Ocidente Oriente East West* e selecção de duplas páginas, Lisboa, FUNDAÇÃO DO ORIENTE, 1995. *Offset*, 21 × 23,5 cm.

100–101. JOSÉ M. RODRIGUES, capa do catálogo *O prazer das coisas — uma antologia* e selecção de duplas páginas, Lisboa, CÂMARA MUNICIPAL DE OEIRAS/FUNDAÇÃO DO ORIENTE, 1998. *Offset*, 21 × 23,5 cm.

Evans, e quatro colectivas de âmbito temático apresentadas com os títulos provisórios: *Fotografia Americana 1960-1990*, *Fotografia Europeia 1960-1990*, *Exposição técnico-científica e Retrospectiva histórica da fotografia portuguesa*. Em Dezembro de 1989, este programa de exposições é revisto, passando a integrar a representação fotográfica portuguesa na Europália 91 (com uma exposição individual de Joshua Benoliel e a colectiva *Estrangeiros Olhares*), as celebrações da Integração Europeia 92 (com exposições individuais de Jakob Tuggener, Russel Lee, Tony Ray-Jones e Paulo Nozolino) e a participação nas celebrações de Lisboa, Capital Europeia da Cultura, em 1994, com as exposições colectivas *Fotografia Americana 1960-1990*, *Fotografia Europeia 1960-1990* e *Portugal, retrospectiva histórica da fotografia portuguesa*.

Como analisaremos de seguida, de todas estas propostas foram apenas concretizadas a muito ambicionada exposição individual de Joshua Benoliel e a colectiva *Estrangeiros Olhares*, para a Europália 91, e a exposição retrospectiva histórica da fotografia portuguesa, neste caso na ETHER, em 1992, adoptando o título *Olho por Olho, uma história da imagem fotográfica em Portugal, 1839-1992*.

Durante os anos em que se manteve em actividade, foram anunciadas outras iniciativas, nunca executadas, como a exposição fotográfica dedicada ao romance *Finisterra* de Carlos de Oliveira⁵⁰ «cujo processo de escrita os responsáveis pela Galeria consideram tributável da fotografia» (Fiadeiro, 20 de Julho de 1982: 17), a exposição dedicada ao inquérito *Arquitectura Popular em Portugal*, especificamente da publicação em dois volumes realizada pelo Sindicato Nacional dos Arquitectos em 1961, ou ainda uma sequência de propostas que visavam recuperar as premissas das primeiras missões fotográficas e o espírito dos *Inquéritos* na década de 1960, nomeadamente e como se descreve no já referido artigo de Maria Antónia Fiadeiro: «a adaptação de uma câmara escura a uma carrinha e a partida em equipa de dois fotógrafos pelo país fora, uma “expedição” preparada com recolha de dados monográficos referentes aos lugares, distritos ou concelhos a que se deslocam», a que se adicionava uma componente pedagógica com a criação de oficinas locais para «o ensino da fotografia a crianças» de que resultaria um levantamento cultural fotográfico que se pretendia expor de forma geograficamente alternada para «mostrar a Beira aos Alentejanos, o Minho aos Algarvios.» (Fiadeiro, 20 de Julho de 1982: 17)

A cronologia ilustrada panorâmica que encerra este capítulo, e que articula uma síntese

50. Na recensão crítica «Magritte q.b. de sonho», António Sena confirma esta convicção: «Há vários anos que me interessava fazer duas exposições de “fotografias”: uma de Cesário Verde e outra de Carlos de Oliveira. Eles não estão assim tão distantes como podia parecer: a afinidade fotográfica através do fascínio da ligação entre registo instantâneo e registo instintivo, simplificando quase de forma ascética a construção da frase ou através da pré-visualização — fazer corresponder o resultado escrito à imagem visualizada». (Sena, 21 de Julho de 1981: 11)

de todas as actividades que contaram com a intervenção da equipa da ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS entre 1982 e 1998, explicita o vasto universo de propostas realizadas para a promoção da educação e da cultura fotográfica em Portugal e o entendimento, sempre presente, demonstrado na afirmação interdisciplinar de um património fotográfico que importa retomar para o fazer da sua História.

4.

ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS

Exposições e publicações (1982-1994)

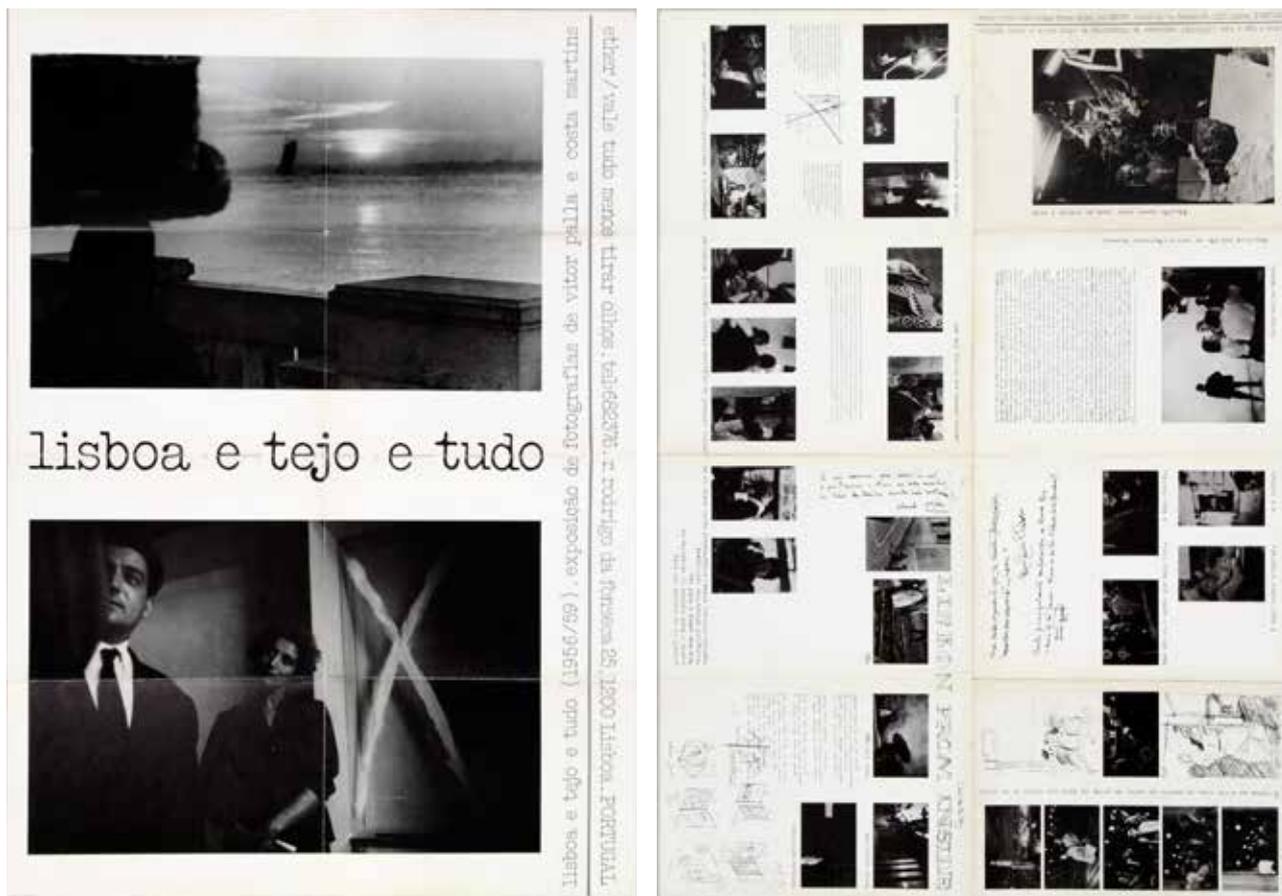
A *ETHER* foi uma associação que desde o início se preocupou com a sua documentação, mas que raramente documentou fotograficamente as suas exposições. O que se conhece da sua actividade é retirado de comunicados de imprensa, correspondentes críticas de imprensa, os catálogos realizados e depoimentos recolhidos junto dos seus membros e dos próprios autores expostos.

A cronologia das exposições e respectivas publicações que se apresenta de seguida permite perceber o modo como se revela o trabalho inédito de autores, na maioria dos casos coincidindo com as suas primeiras exposições, aliado a um continuado processo de investigação e difusão da fotografia portuguesa, em paralelo com a investigação da História da Fotografia em Portugal de António Sena.

É igualmente um panorama do eclético elenco das suas exposições, que volta a reunir-se pela primeira vez nesta tese, através de documentos gráficos, fotográficos e bibliográficos, e que permite identificar a tipologia das exposições, caracterizar a diversidade dos autores expostos contextualizando com outras exposições e publicações por estes realizadas, analisar os catálogos como objectos contíguos às exposições, os anúncios de imprensa, convites e outras formas de divulgação, perceber a recepção crítica e, apesar da ausência de fotografias que documentem as exposições, reconstituir, quando possível, as opções de montagem adoptadas.

A «obsessão salutar» como identificou Jorge Calado, pela publicação e reprodução integral de todas as imagens fotográficas expostas, revelou ser a única «*garantia de que algo fica para os vindouros estudiosos se apoiarem. Perdidas as imagens na voragem da delapidação crónica do nosso património, a história da nossa fotografia tem de ser fatalmente construída com base na documentação*». (Calado, 18 de Julho de 1992: 56).

O trabalho de arqueologia desta documentação revela-se fundamental para conhecer a repercussão das actividades desenvolvidas pela *ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS* com o livro *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997* e os pressupostos de interdocumentação que estão associados à génese desta historiografia, mas sobretudo, para lá da evidência dessas ligações, determinante para compreender o seu princípio motor fundamental: conciliar a radicalidade da pesquisa com a limitação dos meios.



102–103. COSTA MARTINS/VICTOR PALLA, catálogo/desdobrável *Lisboa e Tejo e tudo* (1956/59), com 8 laudas, frente e verso, Lisboa, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1982. Offset, 60×42 cm.

«Dado que o nosso objectivo é a animação fotográfica como parte da animação cultural em geral e pretendendo multiplicar o mais possível as imagens múltiplas, editámos um cartaz/catálogo com todas as fotos da exposição, impresso da melhor forma possível e ao preço mais reduzido possível já que as exposições passam e os catálogos ficam.» ETHER, 1982

4.1. «Lisboa e Tejo e tudo (1956/59)», Costa Martins e Victor Palla

Lisboa e Tejo e tudo (1956/59), inaugurada a 15 de Abril de 1982 (um dia antes da transmissão televisiva de *Olho de Vidro, uma História da Fotografia*), é a exposição que marca o início da actividade da ETHER. Uma abertura dedicada a um livro — *Lisboa, “Cidade Triste e Alegre”* de Costa Martins/ Victor Palla — com o qual se começam a cumprir os objectivos programáticos da associação.

Exemplo paradigmático da História da Fotografia em Portugal, o livro *Lisboa, “Cidade Triste e Alegre”* encontra nesta exposição, e respectiva reencadernação dos fascículos originais [FIG.106], um segundo momento de circulação que o retira do inconsequente esquecimento a que foi acometido nas décadas de 1960 e 1970.

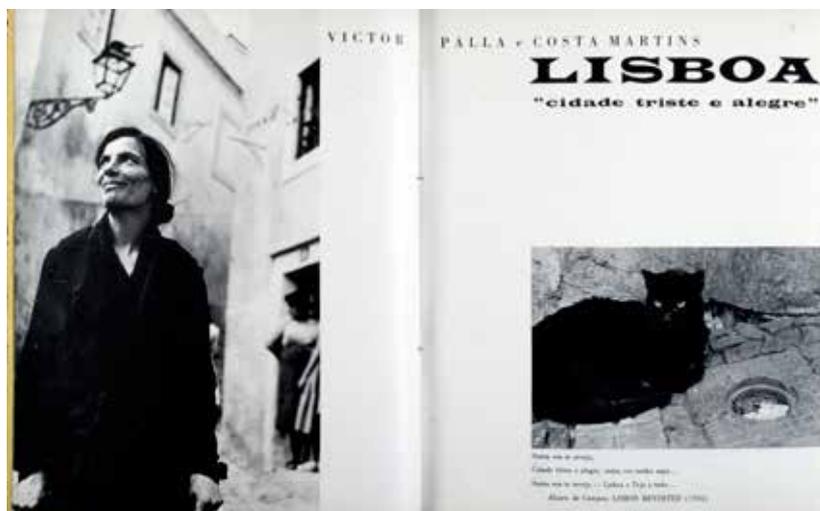
Publicado em sete fascículos pela CÍRCULO DO LIVRO¹, entre Novembro de 1958 e Fevereiro de 1959, a história desta obra é convenientemente recordada por um dos seus autores, Victor Palla, num texto manuscrito da época: «a ideia surge num almoço com Costa Martins (que já fora meu colega de curso) quando voltei a Lisboa, em que incidentalmente falámos de fotografia. Eu já tinha exposto nas “Exposições Gerais de Artes Plásticas”, e tinha vivido o fim da guerra e do pós-guerra; (...). E, ainda longe de qualquer intenção, conversámos de como poderia ter interesse publicar um livro com imagens de Lisboa. Fui para o “Círculo do Livro” a pensar no assunto. E embora o empreendimento não parecesse comercial (como não foi, de facto), resolveu-se inseri-lo no tipo de actividade da editora. Meses depois lançava-se a produção, com o esquema actual na altura: um folheto de propaganda, anunciando a publicação de sete fascículos a 27\$50 cada, com um postal resposta. Torneava-se a questão da Censura atribuindo a edição aos autores, pois o “Círculo” não teria alvará para ela; figurou oficialmente como distribuidor.». (Palla, 2013: 284)

O livro, e a exposição que o antecede e experimenta, mostram a expressão social da cidade, num período propício à «revolta silenciosa da intimidade» (Sena, 1998: 261), afirmando um distanciamento para com a hegemonia fotográfica, politicamente correcta, que se apresentava em Salões, Concursos Fotográficos e diversos Foto-Clubes que se propagavam de norte a sul do país.

Com inconformismo e desassossego, Costa Martins e Victor Palla colocam-se em estado de viagem dentro da cidade que é a sua, para fazer uma exposição e um livro gráfico, cinematográfico e fotográfico sobre as vidas que habitam a Lisboa da década de 1950.

Sem a imposição de uma assinatura, a exposição *Cidade Triste e Alegre*, descrita em subtítulo como um «conjunto de fotografias extraídas dum livro a publicar», é apresentada na galeria

1. Fundada por Orlando da Costa e o próprio Victor Palla, a Círculo do Livro foi registada como distribuidora e não como editora, para evitar o habitual e obrigatório pedido de alvará solicitado pela Comissão de Censura do Estado Novo. Foram publicados sob a sua chancela *O cooperativismo: objectivos e modalidades* (1958) de António Sérgio, *Teatro moderno: caminhos e figuras uma antologia* (1957) e *Teatro Português* (1959) de Luiz Francisco Rebello.



104–105. (em cima) COSTA MARTINS/VICTOR PALLA, exposição *Lisboa*, “*Cidade Triste e Alegre*”, na galeria DIÁRIO DE NOTÍCIAS (Lisboa) e na galeria DIVULGAÇÃO (Porto), 1958.

106–107. (em baixo) COSTA MARTINS/VICTOR PALLA, capa de fascículos por encadernar de *Lisboa*, “*Cidade Triste e Alegre*”, com carimbo da ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS e dupla página 4–5, Lisboa, Círculo do Livro, 1958/59. Rotogravura, 28,8 × 23 cm.

«Lembro-me de andar a carregar papel de uma tipografia para outra, das dificuldades na impressão (cheia de defeitos). Os negativos iam para a gráfica, que trabalhava directamente com eles, em vez de com provas impressas. Isso explica o mau estado actual da maioria (riscos) e até a perda de alguns.» Victor Palla

DIÁRIO DE NOTÍCIAS (Lisboa) [FIG. 104], de 21 a 28 de Outubro de 1958, na galeria DIVULGAÇÃO (Porto)², a 2 de Dezembro de 1958 [FIG. 105].

A folha de sala da exposição não inclui nenhum texto de Costa Martins ou de Victor Palla, nem quaisquer indicações sobre o conteúdo da exposição, apenas um conjunto de onze citações de Paul Valéry, László Moholy-Nagy, George Wright, Paul Sonthonnax, Andreas Feininger, Margaret Bourke-White, Edward Steichen, Ansel Adams, Ben Shahn, Daniel Masplet e Irving Penn, posteriormente transcritas nas badanas da sobrecapa do livro.

Correspondem, efectivamente, a excertos de *Discours du centenaire de la photographie* (1939) de Paul Valéry, *On the Art of Photography* (1945) de László Moholy-Nagy, *La photographie, cette inconnue* (1953) de Paul Sonthonnax, excertos das participações de Irving Penn, Margaret Bourke-White e Ben Shahn no simpósio *What is Modern Photography?* (MoMA, 1950), publicadas na revista *American Photography* (1951) e, em particular, a introdução do catálogo *The Family of Man* (1955), de Edward Steichen, exposição emblemática organizada pelo MoMA, da qual é possível reconhecer semelhanças formais.

Escapando ao isolamento ou à censura, esta vontade de ser Moderno que equacionavam também para a Arquitectura, reflecte-se no universo de referências bibliográficas que partilham na elaboração de *Lisboa, “Cidade Triste e Alegre”*, formando uma biblioteca fotográfica, onde é evidente a circulação de livros e revistas de Fotografia Moderna, dos seus contemporâneos norte-americanos, franceses ou alemães, e onde se identificam correspondências com a linguagem, a técnica e as metodologias de exposição e publicação que a caracterizam. Uma biblioteca na qual, só muito tempo depois, *Lisboa, “Cidade Triste e Alegre”* é devidamente acolhido.

Através das escassas fotografias que documentam as exposições em Lisboa e no Porto, é possível concluir que os painéis da exposição adoptam uma organização diferente da selecção fotográfica e das opções gráficas do livro, mas ambos descartam uma legenda, cronologia ou divisão temática, privilegiando a ligação a poemas da cena literária portuguesa que estendem a imagem da cidade a uma segunda biblioteca, com o título literário retirado de *Lisbon Revisited 1926*, do heterónimo pessoano Álvaro de Campos: «*Outra vez te revejo, Cidade da minha infância pavorosamente perdida... Cidade Triste e Alegre, outra vez sonho aqui...*». (Pessoa, 2010: 172)

Lisboa, “Cidade Triste e Alegre” é uma obra de autoria colectiva, quer pelo modo como nela se partilha a autoria das imagens fotográficas e da produção gráfica, quer por se entenderem

2. Criada em 1958, sem fins comerciais e como extensão da livraria com o mesmo nome, a DIVULGAÇÃO, foi dirigida até 1964 pelo arquitecto José Pulido Valente e, após esse ano, por Fernando Pernes. Para uma história detalhada das actividades da galeria ver: PENA, Gonçalo «Instituições, Galerias e Mercados» em *Anos 60, anos de ruptura, uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta*. Lisboa, Livros Horizonte, 1994.

como co-autores todos os que contribuíram com poemas inéditos — Eugénio de Andrade, José Gomes Ferreira, David Mourão-Ferreira, Alexandre O'Neill, Armindo Rodrigues e Jorge de Sena ou, em forma de prefácio, o texto de José Rodrigues Miguéis; mas também os que se escolheram para ampliar a metáfora visual da cidade, como António Botto, Orlando da Costa, Sebastião da Gama, Sidónio Muralha, Almada Negreiros, Camilo Pessanha, Fernando Pessoa (e os heterónimos Álvaro de Campos e Ricardo Reis), Mário de Sá-Carneiro, D. Sancho I, Alberto de Serpa, Cesário Verde e Gil Vicente.

Em Lisboa, “*Cidade Triste e Alegre*” são publicadas 165 fotografias «*de um universo de seis mil clichés*» (Martins/Palla, 1958-1959: Índice), em 2000 exemplares impressos em rotogravura que, como os próprios descrevem numa *Carta ao Leitor* enviada junto do primeiro fascículo, se organizam como um «*poema gráfico, numa linguagem de genuíno realismo poético que descreve o rosto quotidiano e humano de uma cidade, através dos seus habitantes*». (Martins/Palla, 1958-1959)

No emblemático índice final, impresso em zincogravura, que miniaturiza e comenta todas as duplas páginas do livro, explica-se ao leitor como se produz um olhar estético, fotográfico e literário da cidade, a par de detalhadas considerações técnicas sobre o equipamento utilizado, câmara, objectiva, película, etc., como são exemplo as páginas 4 e 5 [FIG. 107]: «*Como Richard Avedon, poderíamos dizer que o que sempre nos estimulou “foi o povo, as pessoas, nunca — ou quase nunca — as ideias”. A técnica não é senão o instrumento; e por vezes apetece concluir, como Avedon, que “a máquina é quase sempre um estorvo. Se eu pudesse fazer o que quero com os olhos apenas, seria feliz”. (...) é sem pensar que aqui, para simplificar e desfocar o fundo e concentrar a definição sobre a figura da mulher se dispara deliberadamente quase do chão e se usa uma grande abertura — que aliás a escassa luz zenital da rua estreita justifica e a que na focal relativamente longa da Rollei corresponde uma reduzida profundidade de campo, Triotar 75 mm, Tri-X, 1/25 a f 3.5.*». (Martins/Palla, 1958-1959: índice)³

Escrito após a exposição, durante a impressão dos fascículos, este «*suplemento técnico*» como os próprios intitulam, em alguns casos comenta ou responde a algumas das interjeições que surgem do confronto com o público, mas também das opções de selecção: «*uma das nossas fotografias preferidas*» (página 15); opções de paginação: «*o pequeno marçano, figura lisboeta por excelência casa bem com a pequenita que foi ao mercado da Ribeira comprar nabos para a mãe — e até com a vendedeira de Arroios que examina a cara da filha*» (dupla página 66-67); indicações de leitura:

3. Ao comparar os fascículos compiladas pela ETHER e a edição fac-similada de 2009, foi possível verificar que a própria ordem reproduzida no Índice, no caso específico do meio caderno nas páginas 81, 82, 83, 84 e 85, não corresponde à sequência impressa adoptada ao longo do livro. Por exemplo, no Índice, a dupla página 82-83 dá lugar à dupla página 84-85 e o verso da página 81 corresponde no Índice à página 84. Volta a acontecer no meio caderno das páginas 127-136, em que a dupla página 134-135 troca de lugar com a dupla página 132-133.

«Se semi-cerrarem os olhos ao examinar esta fotografia, perceberão que a distribuição de brancos e negros é excepcionalmente harmoniosa» (página 77); comentários sobre as duas exposições: «nas duas exposições públicas, em conversas particulares, as opiniões sobre cada fotografia divergiam tanto que a história de Dreyer recordava constantemente» (dupla-página 75-76); ou uma crítica ao gravador (possivelmente Artur Cruz da Litografia Tejo): «nesta dupla página o gravador falhou» (dupla-página 99-100), por fazer coincidir a dobra da página com a linha vertical de um sinal de trânsito que divide a imagem em dois; ou, finalmente, identificando as últimas imagens fotográficas seleccionadas para publicação: «já mesmo em plena colheita de imagens para o livro ainda ela [Rollei] fez serviço» (páginas 127 a 136).⁴

A recepção crítica à exposição é reduzida, quase inexistente, assinalada apenas por três notícias na imprensa, oriundas de três áreas paralelas e complementares à Fotografia, respectivamente o Cinema, a Arquitectura e a Literatura.

A primeira, um artigo na revista *Imagem*, não assinado mas de autoria provável de Ernesto de Sousa, que descreve a exposição como «uma demonstração de um cinema realista e poético que podíamos ter e ainda não tivemos». (Ernesto de Sousa, 1958: 456)

A segunda, um ensaio crítico do arquitecto António Freitas, na revista *Binário*, que salienta as características formais da exposição que descrevem «uma acertada unidade de conjunto e um esquema discursivo, em que o fotógrafo se associou ao poeta no enunciado dum pensamento» (Freitas, 1958: 26), terminando com uma alusão ao livro, ainda no prelo: «uma série de fotografias em que se anuncia qualquer coisa, que, esperamos, venha a corresponder à nossa expectativa: um livro sobre Lisboa, que não será mais um álbum retórico e insípido». (Freitas, Outubro de 1958: 26)

E uma terceira crítica, da autoria do escritor e editor João Gaspar Simões, primeiro biógrafo e editor de Fernando Pessoa, publicada no *Jornal de Notícias*, que estabelece uma pertinente análise comparativa entre a exposição de Costa Martins/Victor Palla com o 1.º *Salão de Arte Moderna* na SOCIEDADE NACIONAL DE BELAS ARTES [SNBA].

4. A este propósito, ver «A construção fotográfica da Imagem da Cidade a partir da “Lisboa, cidade triste e alegre” de Victor Palla e Costa Martins» (2009), de Lúcia Marques, onde analisa a estrutura deste *suplemento técnico*, pela reflexão crítica que ele introduz sobre a prática fotográfica dos fotógrafos seus contemporâneos, como Cornell Capa, Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, Weegee, Brassai, Izis Bidermanas, Robert Doisneau, Richard Avedon, ou Eugene Smith; das relações entre a fotografia e o cinema, em particular o comentário a Robert Flaherty, o conceito de montagem de Fellini e Carl Dreyer, o cinema como interpretação da vida de Jean Renoir, a dimensão autoral de Elia Kazan; ou ainda a interacção entre fotografia e poesia, e as relações da fotografia com as artes gráficas. Publicado em CARNEIRO, José; ALMEIDA, Vítor; MARQUES, Susana Lourenço (Ed.) (2009), *Ag, Reflexões periódicas sobre Fotografia*. Porto, Ag. Associação Cultural.

Em «A natureza já não imita as obras de arte», João Gaspar Simões introduz uma espécie de instrumento de medida entre a fotografia humanista e a pintura abstracta, para qualificar a sua reacção emotiva a ambas as exposições: «No “conjunto de fotografias” da Cidade Triste e Alegre patenteia-se-nos um teor de vida, um ritmo de existência, uma maneira de viver em que há muito mais tristeza que alegria, muito mais pobreza que riqueza. As crianças dançam em roda de braços descaídos, os namorados apertam as mãos, certos de que nunca mais a vida será tão bela. As expressões são melancólicas, os sorrisos são tristes. Não há força nem esperança nos olhos dos homens que calcorreiam as ruas. E aquela mulher sentada na soleira da porta, vestida de preto, com os sapatos fora dos pés, parece chegar ao fim do dia com o mesmo cansaço com que o velho de boina à espanhola chegou ao fim da existência.» (Simões, 2 de Novembro de 1958: 3)

Interessando-se pelas relações recíprocas entre Fotografia e Literatura e especificamente o papel da poesia disposta em epígrafes soltas ao lado das fotografias na exposição, Gaspar Simões refere que esta «empresta à fotografia o prestígio que a arte tinha outrora na realidade. Quantos lisboetas, lá para o crepúsculo de certos dias de Outono, não se põem ainda a ver Lisboa como Cesário Verde a viu: “Nas nossas ruas ao anoitecer, há uma tal soturnidade, há tal melancolia.” Lentamente tudo se modificou. E amanhã, depois de percorrermos o “conjunto de fotografias” agora em exposição, vamos ser nós os primeiros a esquecer os poetas e os pintores que cantaram as colinas à beira Tejo para apenas nos lembrarmos, ao ver a ronda de crianças que volta da escola, a carroça que roda pela calçada, a varina que leva a mão à canastra, a moça que levanta a cortina da janela ou a velha que descalça os sapatos, de que foram os admiráveis instantâneos da Cidade Triste e Alegre que nos ensinaram a olhar desta maneira para as ruas da capital portuguesa.» (Simões, 2 de Novembro de 1958: 3)

Tal como para a exposição, a resposta crítica ao livro Lisboa, “Cidade Triste e Alegre” é quase ausente, com excepção para o artigo elogioso de Jorge Borrego na revista *Imagem*: «sensação de verdade e espontaneidade, de coisa colhida no real do dia-a-dia com um tom aqui diferente, talvez predominantemente melancólico, mais vezes cidade triste do que alegre, que nos cativa nesta obra rara e necessária, que Lisboa fica a dever a dois artistas requintados. [...] Simplesmente de Lisboa, realmente cada um tem a sua, o que dá, pelo menos 800 mil Lisboas diferentes.» (Sena, 1998: 286)

Durante as décadas de 1960 e 1970, a exposição e o livro são apresentados ao público de forma episódica e descontínua, em circunstâncias absolutamente avessas à relevância e influência que poderia introduzir nas práticas fotográficas desse período. São exemplo disso, em 1964, a entrevista e apresentação dos painéis da exposição no programa televisivo *Hospital de Letras*, dirigido por David Mourão-Ferreira ou a inclusão de algumas páginas do livro na *Exposição de Março — Artes Gráficas*, na SNBA, em 1965.

Só em 1981, quando António Sena desafia ambos os autores para realizarem uma exposição na ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, é que se indicia uma segunda oportunidade de divulgação e discussão pública desta obra e reconhece e prepara a sua inscrição na História da Imagem Fotográfica em Portugal.

Lisboa e Tejo e tudo (1956/59), título originalmente pensado para um segundo volume, nunca publicado, de Lisboa, “*Cidade Triste e Alegre*”, revelou ser a oportunidade, como defende António Sena, «de fazer a história ignorada deste livro (...) e repor na memória fotográfica dos nossos olhos algo que lhes teria sido saudável ver e aos fotógrafos portugueses de hoje teria sido imprescindível conhecer para não andarem atrás, daquilo que já foi feito, muito ontem, há 23 anos». (Sena, 27 de Abril de 1982: 27)

Após o restauro dos negativos, encontrados em mau estado de conservação «por sub-revelação, por deficiente fixagem ou por indiferença», o processo de selecção foi, numa primeira fase, da responsabilidade de Costa Martins e de Victor Palla, numa segunda fase, de António Sena: «foi feita uma selecção de imagens inéditas ou que, no livro, tinham sido reenquadradas de forma diferente. Essa selecção incluía cerca de 300 fotos entre 4000. Dessas 300, Vitor Palla e Costa Martins retiraram cerca de 100 deixando-me a responsabilidade da escolha entre as restantes, das eventualmente 30 que constituiriam a exposição. Fiz esta escolha e dei-lhes esta sequência (...) numa pessoal interpretação da relação entre palavra/imagem já evidenciada no livro». (Sena, 27 de Abril de 1982: 27)

Acentua-se, nesta selecção, a atenção particular que a dupla de arquitectos presta às mulheres e crianças que vivenciam a Lisboa dos anos 1950. Um olhar sobre uma geração de mulheres, que enfrentam convictamente as câmaras, interrompem o enquadramento, se fixam em contraluz, desdobrando-se nos reflexos ocasionais das ruas e dos cafés, fazendo o luto e a luta diária da cidade, e que os próprios comentam no Índice: «*Mulheres que trabalham. Fotografadas por toda a Lisboa (a antiga Feira Popular; Arroios; o Cais; a Rua do Socorro), ao longo de três anos.*». (Martins/Palla, 1958-1959: índice).⁵

Assim, em Abril de 1982, no mesmo ano em que é publicado, pela primeira vez, o *Livro do Desassossego* de Fernando Pessoa, são apresentadas na ETHER, uma série de trinta e uma fotografias inéditas (clorobrometos com a dimensão de 18 x 24 cm) [FIG. 114-117], devidamente ampliadas no laboratório de fotografia das instalações da associação.⁶

5. Comentário sobre a página 68-69 de Lisboa, “*Cidade Triste e Alegre*”.

6. As 300 provas realizadas tinham a dimensão 18 x 24 cm, numa impressão rápida (sem retoque). Esta dimensão é a que se mantém na segunda série de provas expostas. Uma terceira série de provas, de formato inferior ao 10 x 15 cm, foi realizada especificamente para a impressão do cartaz/desdobrável, por forma a compensar a tonalidade da impressão a duas cores. Este último foi impresso na Litografia Tejo, com uma tiragem de 150 exemplares, orçamentados em 76 mil escudos (± 375 euros).



108—113. MADALENA LELLO, Fotografias da inauguração da exposição *Lisboa e Tejo e tudo (1956/59)*, em cima Victor Palla com António Sena, em baixo à esquerda Luís Afonso, Lisboa, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, Abril 1982. Diapositivo preto/branco.

Madalena Lello, membro da ETHER entre 1982 e 1983 e autora das poucas fotografias que se conhecem da inauguração da exposição [FIG. 108-113], descreve as opções adoptadas na montagem: «os poemas de Pessoa, “Não: não quero nada nada me prende a nada”, “queriam-me casado, fútil, quotidiano e tributável?”, “queriam-me o contrário disto, o contrário de qualquer coisa?”, “Outra vez te revejo, Mas ai, a mim não me revejo”..., escritos a preto em grandes placas de madeira pintadas de branco, conjugavam com a selecção das fotografias inéditas de Victor Palla e Costa Martins. No lado oposto, na outra parede, mostravam-se os originais de maquetagem — poemas, fotografias, ozalides, (encontrados no meio dos fascículos), e desenhos». (Lello, 7 de Junho de 2008)

O cartaz/desdobrável [FIG. 102-103], realizado como catálogo de *Lisboa e Tejo e tudo* (1956/59), inscreve a sequência adoptada na disposição das imagens fotográficas, voltando a alinhar os poemas *Lisbon Revisited* 1926 e 1923, como fundamento literário da exposição.

A par das imagens fotográficas — que formam graficamente uma espécie de prova de contacto da exposição — são reproduzidos documentos de época sobre a produção de *Lisboa*, “*Cidade Triste e Alegre*”, mostrados na exposição, que permitiam deduzir a dimensão documental, gráfica e literária ensaiada e rever a cronologia da produção do livro. Ao longo das 8 laudas em que se desdobra o cartaz, são reproduzidos:

— dois desenhos de esboços de paginação para o livro de 1958/59, especificamente estudos prévios das páginas 72 a 83 (que não correspondem à selecção final) e dois desenhos preparatórios da organização formal dos painéis, respectivamente, esquisso fotográfico, identificados com os números 8 e 9, da sequência originalmente prevista para as exposições de 1958; — o manuscrito do texto inédito de Jorge de Sena, publicado originalmente na página 74, e a transcrição manuscrita da citação de Almada Negreiros, publicada na página 90, retirada de *Cena de Ódio*, poema de 1915 dedicado a Álvaro de Campos: «E vós varinas que sabeis a sal e que trazeis o Mar no vosso avental, as naus da Fenícia ainda não voltaram?»;

— e, finalmente, três comentários de visitantes anónimos, recolhidos do livro de visitas da exposição de 1958; dois deles dispostos um sobre o outro numa das laudas «Gostei particularmente das fotografias de Ricardo Reis e de Mário de Sá Carneiro. Fracas as do Sr. Orlando Costa (Brasileiro?)»; «Mas desde quando é que se comentam fotografias tremidas com exposições a menos?»; e outro, escrito em inglês, reproduzido com maior destaque: «I don't like the title LISBON FROM INSIDE».

A escolha de duas fotografias para a frente do cartaz é igualmente relevante pois respeita, por um lado, a dupla autoria do projecto original e permite, num segundo nível de observação, reconhecer a leitura gráfica de um L e um X, o acrónimo com que se identifica Lisboa, que é também a unidade de medida de luminância (lux). Como descreve Madalena Lello, «a fotografia de cima,



114–117. COSTA MARTINS/VICTOR PALLA, fotografias expostas em *Lisboa e Tejo e tudo* (1956/59), não publicadas em *Lisboa*, “*Cidade Triste e Alegre*”, Lisboa, 1956/1959. Clorobrometos, 18 × 24 cm.

«Carecer de reconhecimento, habitar uma certa orfandade mitológica; (...) Essencial ou não ao ser português, este vazio não pode mais repetir o silêncio, na espera renovada de outras imagens. Pequena partícula das memórias imperfeitas de Portugal do século XX.» João Lopes, 1982.

uma varina junto ao cais das colunas carrega à cabeça, o pescado. A sua silhueta e a varanda de pedra que acompanha o Tejo na Avenida da Ribeira das Naus, estão na penumbra, e no negrume, se nós quisermos, vemos um L. Na outra fotografia, será que é um jovem casal que arrenda uma nova casa lá para os lados das Avenidas Novas? Não sabemos. Um X, pintado em branco no vidro da porta, é sinal de obra recente. Agora é só juntar o L negro da penumbra, ao X branco do vidro, LX». (Lello, 7 de Junho de 2008)

Os restantes fascículos da edição de 1958/59, guardados na ASSOCIAÇÃO AMIZADE PORTUGAL-CUBA, foram recuperados e ordenados pela ETHER e colocados à venda no espaço da exposição com uma segunda encadernação feita de acordo com a edição original, ao preço de dois mil escudos (± 10 euros).⁷ As restantes sobras, provenientes dos meios cadernos do livro, foram utilizadas para a realização do convite da exposição [FIG. 119], com uma simples interpelação serigrafada a amarelo: *não quer vir ver?*

A relação entre a exposição/livro de 1958/59 e *Lisboa e Tejo e tudo* (1956/59) é ainda pautada por uma coincidência, que António Sena identifica no texto publicado no cartaz/desdobrável, no qual descreve que o impressor da rotogravura da edição de 1958/59, Artur Cruz, foi também responsável «pelos fotolitos deste desdobrável e, ainda e também o destino do acaso, impresso na litografia Tejo. O tudo fotográfico que falta é o resto que damos a ver com os inéditos recuperados e a documentação gráfica e literária sobre Lisboa e Tejo ————— e tudo.». (Martins/Palla, 1982)

A recepção crítica de *Lisboa e Tejo e tudo* (1956/59) é, tal como as exposições de 1958, quase inexistente. Para além do artigo de António Sena, «Lisboa e Tejo e tudo (história de uma exposição)» publicado no *Jornal de Letras* que, juntamente com o comunicado de imprensa [FIG. 118] e o texto do cartaz/desdobrável, documentam e informam a história desta exposição, apenas dois breves artigos de Alexandre Pomar e um outro do crítico de cinema João Lopes (João Lopes, 27 de Abril de 1982: 27) lhe fazem referência. O primeiro, publicado na secção «O Livro da Quinzena» do *Diário de Notícias*, faz um comentário sucinto sobre a importância da reencadernação dos fascículos perdidos de *Lisboa*, “*Cidade Triste e Alegre*, e acentua o diagnóstico de António Sena, sobre a problemática ausência de espaços de divulgação e investigação da imagem fotográfica em Portugal: «A fotografia não tem ainda, entre nós, lugar certo. É um instrumento sem autonomia nem valor próprio, um “hobby” ou uma “curiosidade” que só não é marginal à Cultura quando traz a assinatura já prestigiosa de um artista — plástico claro». (Pomar, 27 de Abril de 1982)

7. A encadernação de cada livro custou quinhentos escudos ($\pm 2,5$ euros) e o resultado da sua venda foi repartido entre a ETHER e os autores, Costa Martins e Victor Palla, que recebiam mil escudos (± 5 euros). Para além do carimbo da ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS no verso das guardas amarelas, a capa realizada em 1982 foi gravada a amarelo, para se distinguir da edição de 1959, a prateado.

ether/vale tudo menos tirar olhos/ether/vale tudo menos tirar olhos
centro de animação fotográfica, a.e.p./rodrigo da fonseca, 25 Lisboa

LISBOA E TEJO E TUDO (história de uma exposição)

Lisboa, cidade triste e alegre de Vitor Palla e Costa Martins
é o título de um livro publicado em Portugal em 1959, reunindo
fotos desde 56 e que tinham sido expostas (algumas) na Galeria
Diário de Notícias em 58.

O livro é uma obra colectiva, não só dos fotógrafos mas
também de poetas (Eugénio de Andrade, Jorge de Sena, José Gomes
Ferreira entre outros) que cederam inéditos e também dos
leitores que pagaram adiantado o seu exemplar por um sistema
de assinaturas.

Se a sua distribuição foi restrita também o foi a sua
procura: Marginal à actividade fotográfica de então, Salons e
Concursos de fotografias exhibicionistas e académicas, as
imagens de Lisboa são, neste caso, experimentais e irreverentes
algumas, directas e discretas outras - mas todas elas solidárias
de qualquer coisa que, no mundo (e de admirar em Portugal), com
excepção dos livros de Van der Elsken (53), de William Klein (55)
e de Frank (58), era uma novidade: a sequenciação coerente de
imagens que, independentemente da sua autonomia expressiva,
quando postas em conjunto estabelecem novas relações e suscitam
visões inéditas.

Os quatro livros são claramente diferentes no que se refere
ao projecto, na receptividade que tiveram e nas suas repercursões.
Lisboa, cidade triste e alegre não passou quase de um círculo de
amigos intelectuais que, pelas reacções conhecidas, evasivas ou
superficiais, pouco se lembram e nada adiantaram seja com o
elogio fácil ou o silêncio difícil.

Apesar de já conhecer o livro desde 1965 foi no decurso das
minhas procuras para uma história da fotografia em Portugal, a
decorrerem desde 73, que me apercebi da originalidade deste livro



118. ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, *Lisboa e Tejo e tudo (história de uma exposição)*, comunicado de imprensa, página 1 de 3, Lisboa, Abril 1982. Folha fotopolicopiada, 29,7 × 21 cm.

119. ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, *não quer vir ver?*, convite da exposição *Lisboa e Tejo e tudo (1956/59)*, Lisboa, 1982. Serigrafia sobre rotogravura, 23 × 11,5 cm.

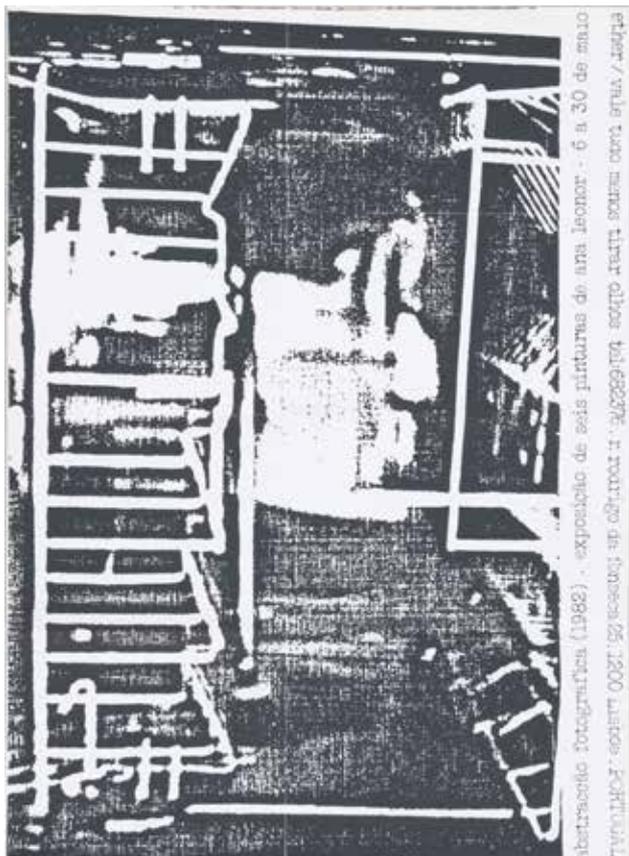
«P.S. Temos já em nossas mãos outros arquivos pessoais
que terão idêntico tratamento.» António Sena, 1982

No segundo artigo, para além do elogio ao trabalho da associação, por suprimir essa ausência e iniciar o seu programa expositivo com a recuperação do património fotográfico de Costa Martins e de Victor Palla, são anunciadas uma sequência de ambiciosas e promissoras actividades, efectivamente previstas e noticiadas, mas, parte das quais, não concretizadas: «*mais tarde virão outros fotógrafos como William Klein, Susan Meiselas e Vojta Dukat. Também se farão cursos, os primeiros dedicados a máscaras portuguesas, por Rosa Perez, e à fotografia e antropologia por António Sena*». (Pomar, 1 de Maio de 1982)

O trabalho de investigação, recuperação e divulgação do património fotográfico em Portugal que se inicia na ETHER com esta exposição, começa por caracterizar um período fundamental na sua História sem esquecer o necessário paralelo com o contexto internacional. Como esclarece António Sena no comunicado de imprensa: «*Os anos 50 são, no panorama da edição fotográfica, um período de inovação. Love on the left bank de Van der Elsken, em 53, New York de William Klein, em 55, e Les Américains de Robert Frank, em 58, acompanhados pela revista Camera formam um conjunto de edições onde, de modos diversos, se combinam três faces da fotografia contemporânea: o ensaio sociológico do tema, a experiência gráfica da edição e a irreverência do olhar fotográfico aliados a uma preocupação cada vez mais dominante para o fotógrafo: a tentação do cinema insatisfeita com a alternativa da paginação*». (Comunicado de imprensa, Abril de 1982)

Ao interromper o esquecimento de duas décadas sobre esta exposição-livro e ao revelar, durante a década de 1980, os seus contemporâneos — Gérard Castello-Lopes, Sena da Silva, Carlos Afonso Dias ou Carlos Calvet — a ETHER inscreve a irreverência que os diferencia do contexto político de onde são oriundos e volta a vincar os pressupostos que orientam o seu programa de trabalho: «*um centro de animação cultural através da imagem múltipla em geral e da fotografia em particular criando alternativas para o ensino da sua história e da sua técnica. Propomo-nos realizar exposições de autores portugueses e estrangeiros, documentais ou experimentais, e utilizar os processos fotomecânicos disponíveis para a sua difusão. Paralelamente com a divulgação da cultura portuguesa (antropologia, geografia, arquitectura, etc.) iremos usar o património fotográfico português desconhecido protegendo, restaurando e difundindo - aqui fica um exemplo*». (Comunicado de imprensa, Abril de 1982)

As diligências para garantir a itinerância das exposições, levam Lisboa e Tejo e tudo (1956/59) a ser incluída, nesse mesmo ano, na programação dos 3.^{os} Encontros de Fotografia de Coimbra. A par da exposição — que por problemas de montagem da organização dos Encontros foi encerrada antecipadamente — foi apresentada uma comunicação de António Sena, sob o título Lisboa/Fotografia — Uma História de Mulheres, que reunia em diaporama uma selecção fotográfica dedicada ao olhar de Costa Martins e Victor Palla sobre Lisboa. De acordo com Maria Antónia Fiadeiro, a exposição esteve ainda em itinerância no Porto e Évora e teria «*datas marcadas para*



Exposição de Ana Leonor - 6 a 30 de maio
 1982. Espaço de exposição de Ana Leonor - 6 a 30 de maio
 1982. Espaço de exposição de Ana Leonor - 6 a 30 de maio



120 – 121. ANA LEONOR (MADEIRA RODRIGUES), catálogo/desdobrável de (1982), com 8 laudas, frente e verso, Lisboa, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1982. Impressão serigráfica, 60 × 42 cm.

«Para quê ocuparmos um espaço dedicado à fotografia com uma exposição de pintura?» António Sena, 1982

vários países, do Uruguai, à Argentina, da Holanda à Finlândia» (Fiadeiro, 20 de Julho de 1982: 17), que nunca chegaram a concretizar-se.

É talvez por estas razões que *Lisboa e Tejo e tudo* (1956/59), assume particular relevância na *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*, quer pelo modo como figura ao longo das páginas do livro, pela escolha das imagens fotográficas que a representam e pelas ligações que através dela se fazem, analisadas mais à frente a propósito da reedição desta exposição, em 1989, na Casa de Serralves e no capítulo 5 desta tese.

O verso de *Lisbon Revisited* (1923), de Fernando Pessoa (Álvaro de Campos), que acompanha a leitura destas fotografias na exposição — «*queriam-me casado, fútil, quotidiano e tributável?*» —, voltará a aparecer transcrito na carta convite endereçada por António Sena aos leitores da *História da Imagem Fotográfica...*, aquando do lançamento do livro.

Distante das clássicas categorias do foto-romance, da prosa literária que se estende ao universo da fotografia, ou mesmo na celebração da figura do escritor-fotógrafo, para António Sena a modernidade da obra de Fernando Pessoa marca, para a literatura, uma ruptura comparável apenas à da invenção do cinema e da fotografia e, nesse sentido, confirma o derradeiro momento da separação disciplinar entre ambos. Tal como expressou, em 1981: «*Se julgamos que nos podemos reproduzir e multiplicar estamos muito enganados. É evidente que Alberto Caetano era o mais fotográfico de todos eles. Ricardo o menos. Mas o tempo Pessoa poderia ser uma sequência de Muybridge. Fernando é muito parecido com Edward, o primeiro esgotou a literatura, o segundo a fotografia. Que mais queremos?*». (Sena, 10 de Novembro de 1981: 24)

4.2. «Abstracção Fotográfica (1982)», Ana Leonor

O enunciar de uma *pintura fotogénica* (Foucault, 1975), que assombra pintores e fotógrafos a partir da segunda metade do século XIX, posiciona formas de reacção distintas ao aparecimento de um meio, que Jean Auguste Dominique Ingres não hesitou em qualificar como andrógino: «*a pintura não diz que a fotografia é bela. Ela faz melhor: produz um belo hermafrodita do registo fotográfico e do quadro, a imagem andrógina*». (Foucault, 1975: 346)

Heinrich Schwarz, historiador de arte com relevantes contributos para o estudo das relações entre a Arte e a Fotografia, publica na década de 1950 o ensaio *Art and Photography*, no qual utiliza o termo abstracção para caracterizar a capacidade que a prática fotográfica tem de estabelecer «*uma organização emocional e racional destinada a eliminar a desordem e tanto quanto possível o acidente*» (Schwarz, 1985). Defensor da ideia de que, mais do que reproduzir, fotografar é um modo de transferência da realidade da coisa para a sua reprodução, refere que «*a máquina [fotográfica]*



122. ANA LEONOR (MADEIRA RODRIGUES), *Abstracção Fotográfica*, 1981. Óleo sobre tela, 90 × 120 cm.

transforma a realidade, não a duplica. Por outras palavras produz uma abstracção.». (Schwarz, 1985)

É precisamente esta capacidade de produzir abstracção e (des)ordem formal, entre a representação fotográfica e pictórica, que se experimenta na segunda exposição apresentada na ETHER, entre 6 e 30 de Maio de 1982.

Abstracção Fotográfica (1982) integra e debate a ligação disciplinar entre a Pintura e a Fotografia, abrindo o programa expositivo da associação às relações recíprocas que sempre prevaleceram entre ambas e que se esclarecem no texto do cartaz/desdobrável, não assinado, mas de autoria de António Sena: *«para quê ocuparmos um espaço dedicado à fotografia com uma exposição de pintura?»*. (Rodrigues, 1982)

Na primeira exposição individual de Ana Leonor (Madeira Rodrigues), depois das primeiras exposições colectivas na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa e na Sociedade Nacional de Belas Artes, foram apresentadas seis pinturas — óleo sobre tela, acrílico e têmpera em tela — realizadas a partir de amplitudes de negativos fotográficos. [FIG. 122] Nestas obras, Ana Leonor desenvolve um trabalho pictural, que se desdobra no desenho e na gravura e adopta a apropriação da imagem fotográfica como método: *«o seu ponto de partida são amplitudes comuns de negativos péssimos e sem tratamento laboratorial adequado. Porquê um tal desinteresse e uma tal indiferença pela sua qualidade? Para Ana Leonor “a fotografia fica esquecida por trás da pintura”, ela está-se nas tintas para o objecto que lhe serve de auxílio porque a fotografia não passa de uma coisa insignificante.»*. (Rodrigues, 1982)

Em *Abstracção Fotográfica (1982)*, é possível reconhecer a tensão que a Fotografia desde sempre manteve com a Pintura, passando de mero instrumento auxiliar do pintor para a irreversível transformação dos modos de representar e reproduzir a sua obra: *«pintores e fotógrafos, felizes e infelizes com o realismo fotográfico, alimentaram os seus gostos e desgostos com as relações de volume, as escalas cromáticas, os brilhos, os enquadramentos, os instantâneos, a perspectiva e a visão monocular que alteravam a sua velha maneira de ver.»*. (Rodrigues, 1982) Nestes primeiros trabalhos, mais do que instrumento, a imagem fotográfica é dissolvida e desrealizada pela própria pintura, adquirindo uma capacidade de abstracção ou, parafraseando a expressão de Jean Auguste Dominique Ingres, alcançando a *androginia* da imagem pela técnica.⁸

8. Foi possível identificar duas referências no texto do catálogo que se repetem no argumento de *Olho de Vidro, uma História da Fotografia*. A primeira trata-se da afirmação de Jean Auguste Dominique Ingres, *«a fotografia é uma coisa maravilhosa mas não se deve dizê-lo»* (Rodrigues, 1982), que surge no argumento do segundo episódio a par da referência às vanguardas históricas; e uma segunda citação, mais extensa, com eco na participação de Isabel de Castro, ainda no primeiro episódio: *«Dizer de uma pintura que ela “até parece uma fotografia” ou dizer de uma fotografia que ela “até parece uma pintura” continuam a ser atributos de qualidade na apreciação comum. Parecer aquilo que não é talvez seja o jogo mais frequente da história das expressões.»*. (Rodrigues, 1982)

O título da exposição, *Abstracção Fotográfica*, segue essa contradição entre a génese técnica que prende todas as fotografias a uma realidade, e a possibilidade de equacionar a experiência e a percepção abstracta dessa realidade, pela sua contínua apropriação e reprodução. Uma contradição que é interrogada no texto do catálogo: «enquanto as palavras definem, limitam ou restringem — basta terem significados próprios e distintos — é urgente descobrir uma certa indefinição evidente na contradição entre o título (“abstracção fotográfica, 1982”) e o material utilizado (as tintas)». (Rodrigues, 1982)

As imagens que servem de fundamento para as pinturas retratam diferentes enquadramentos do interior de uma máquina de lavar loiça e motivam um imaginário próximo das temáticas que Ana Leonor Rodrigues desenvolve, a partir de 1993, nas situações ficcionadas sobre o espaço da cozinha, apresentadas respectivamente nas séries *O Efeito BBB sobre bactérias em cozinhas azuis abandonadas* (Lisboa, 1996) e *Der BBB Effekt* (Frankfurt, 1998), ambas publicadas em *Queimado Por Azul* (Rodrigues: 2006) ou, recentemente revistas, em *Actos Compulsivos de Comunicação entre Bactérias e Humanos* (2009) e *When a kitchen dreams II* (2009).

À semelhança das opções gráficas e editoriais adoptadas em *Lisboa e Tejo e tudo* (1956/59), também o catálogo de *Abstracção Fotográfica* (1982) [FIG. 120-121] repete o formato de cartaz/desdobrável, reunindo, para além das obras, uma sequência de documentos sobre a exposição que, neste caso, incluem o próprio processo de produção e montagem. Assim, no verso do cartaz/desdobrável são reproduzidas três das seis pinturas expostas (com dimensão original de 90 x 120 cm), esboços de paginação do catálogo e duas fotografias da autoria de António Sena: um retrato de Ana Leonor Rodrigues e uma vista do atelier da autora, com uma das telas, ainda em processo, sobre o cavalete.

A imagem escolhida para a frente do cartaz⁹, a reprodução serigráfica de uma das telas em exposição, é uma imagem composta, que resulta de uma sobreposição de técnicas de impressão: uma serigrafia feita a partir de uma reprodução fotográfica de uma pintura a óleo sobre tela, apropriada de negativos fotográficos positivados em amplicópias. Uma imagem síntese que é, de certo modo, uma história abreviada dos meios de reprodução em que a Fotografia se insere e onde frequentemente alcança a invisibilidade.

Nesta exposição, a Fotografia torna-se uma discreta infiltração, nas tintas e pigmentos que a reproduzem de forma desinteressada, participando numa imperceptível cascata de imagens, para a qual muitas vezes se pode olhar *sem ver*.

9. Cada um dos exemplares do cartaz/desdobrável foram personalizados por Ana Leonor Rodrigues com uma assinatura pintada a acrílico e/ou caneta de feltro, inscrevendo uma linha amarela vertical e uma linha vermelha de disposição aleatória na frente do cartaz.

4.3. «Fotografias 1977-1980», Jacques Minassian

«Jacques Minassian
Dá ao gatilho e captura o tempo,
Mas não para o meter nos sacos da anedota,
Nem nos muros larvados, nem nas inumanas pedras
Que rolam ou rompem por certas almas dentro.

Caçador do tempo, a sua arte é outra.
Chama-se morte, pois é a morte o que vemos
Nas peças que nos mostra da caçada.
Não dela o simulacro, o horror ou a cerimónia,
Mas literalmente ela — a morte.

A morte, o sucessivo rosto
Que naquele seu tempo, naquele exacto instante,
Jacques desprende dum antes e projecta num depois,
— fluir implacável, janelas paralelas de comboios
que pararam o tempo de mostrar
a ficção do encontro.

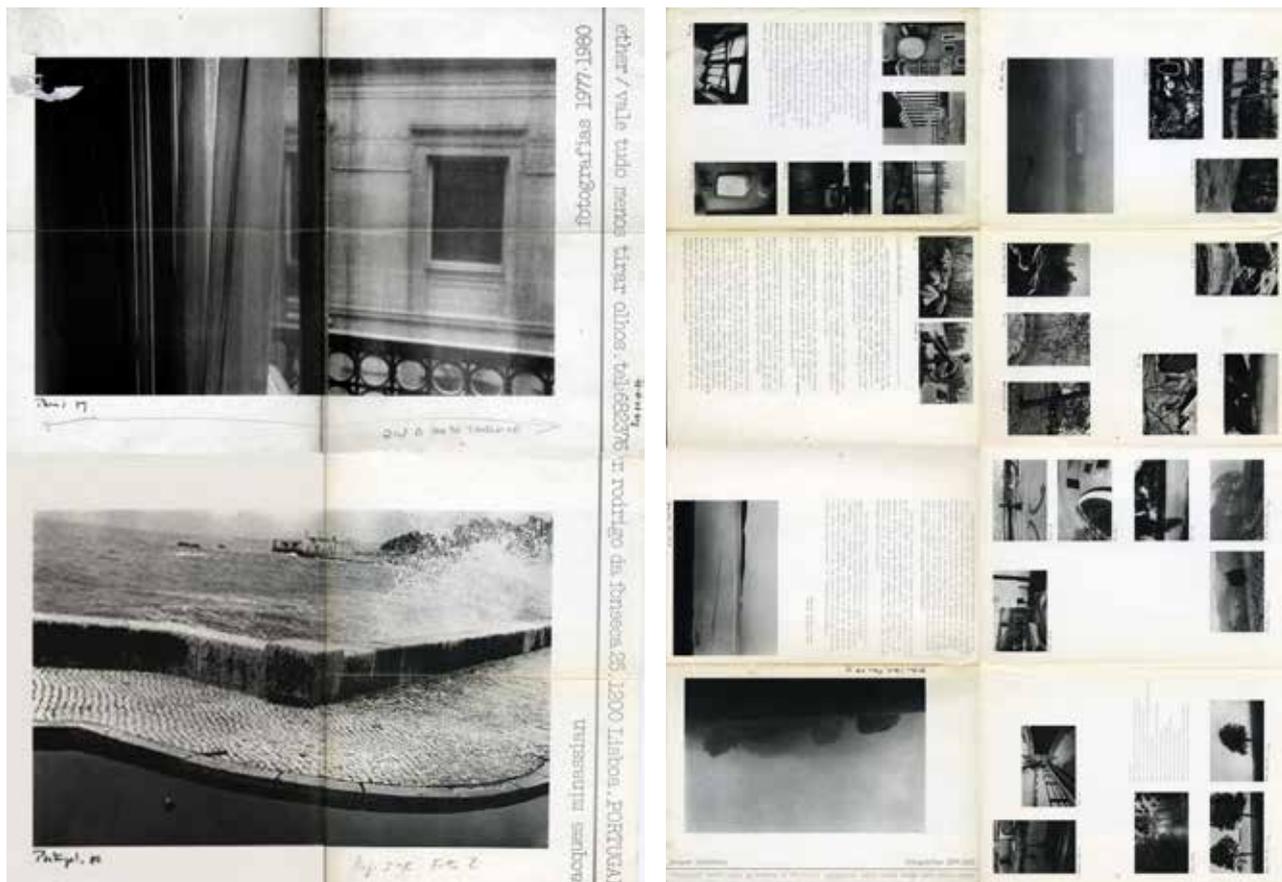
Que mais morte haverá para além dessa,
Ó comparsa desta história absurda
Contada por um louco?

No tempo capturado por Jacques é que estamos.
Que todas as outras mortes guardem os seus troféus.»
Alexandre O'Neill (1978)

Depois do acolhimento de *about 70 photographs*, a única exposição não comissariada pela ETHER, é apresentada pela segunda vez em Portugal uma exposição de Jacques Minassian, o primeiro dos dois fotógrafos estrangeiros que integram o programa de exposições associação.

Jacques Minassian inicia as suas incursões fotográficas por Portugal em 1973, como foto-repórter independente e obtém, em 1976, uma bolsa da recém-formada FONDATION NATIONALE DE LA PHOTOGRAPHIE [FNP]¹⁰. Um ano depois, a FNP adquire uma das fotografias desta série, «*como forma de apoio pelo seu trabalho sobre Portugal*» (Deligny, 2004) e, na sequência dessa aquisição, a BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE [BNF], por intermédio do então director do DÉPARTEMENT DES ESTAMPES, o historiador de fotografia Jean Claude Lemagny, acrescenta à recém-formada colecção fotográfica da BNF, um espólio de vinte obras do fotógrafo, todas realizadas em Portugal. O interesse de Lemagny pelo seu trabalho é justificado numa carta de recomendação, que lhe escreve em 1977: «*Jacques Minassian irá mostrar o dia-a-dia dos portugueses,*

10. A Fondation National de la Photographie [FNP] é constituída oficialmente em 1978, mas entra em funcionamento dois anos antes, em 1976, com a denominação de Centre National de la Photographie.



123–124. JACQUES MINASSIAN, catálogo/desdobrável de *Fotografias*
1977-1980, com 8 laudas, frente e verso, Lisboa, ETHER/VALE TUDO MENOS
TIRAR OLHOS, 1982. Offset, 60 × 42 cm.

«A moral, o discurso, o significado, a anedota, a ‘mensagem’,
são categorias espúrias à natureza da imagem fotográfica.
O cânone situa-se noutra âmbito e tem a ver com o rigor e a
qualidade do olhar.» Gérard Castello-Lopes, 1982

sem se assemelhar à imagem feita que deles temos (...) ele descobrirá uma verdade inesperada ao observar a ordem das coisas (...) distanciando-se também do folclore tradicional (aquele dos pescadores da Nazaré) e do folclore recente (o do pára-quedistas de cabelos compridos) que se forma tão rapidamente. O modo discreto e profundo de J. Minassian convoca muito talento, mas também coragem, perante aqueles que apenas substituem os clichés do passado pelos do presente. (...) Para Minassian as coisas raramente têm o sentido que lhe acreditamos. E estas imagens não são apenas surpreendentes mas também úteis.» (Minassian, 1977: microficha 1725)

Na segunda metade da década de 1970, assiste-se em França à constituição de diversas colecções fotográficas públicas e ao respectivo reconhecimento institucional da Fotografia, sob a forma de aquisições ou bolsas, que coincide, de modo paradoxal, com uma revisão dos modelos de funcionamento de parte das agências de comunicação e fotográficas, acometidas pela incerteza económica e pela crescente influência do agenciamento noticioso televisivo. A redefinição das políticas de propriedade sobre a imagem e os direitos de autor dos foto-reporter associados, sintetizam as principais reivindicações laborais, reclamadas no seio de um núcleo de agências que se forma neste período, em particular a agência VIVA (1972-1982), que Jacques Minassian integrou, entre 1975 e 1978.

Após o encerramento das agências DALMAS, A.P.I.S. (Agence Parisienne d'Information Sociale) ou da AGENCE DE REPORTERS, e contemporânea da fundação das agências GAMMA, SIPA PRESS e SYGMA, a VIVA é fundada em 1972, por um grupo de oito fotógrafos, na sua maioria provenientes da agência/galeria VU: Alain Dagbert, Claude Raymond-Dityvon, Martine Franck, Herve Gloaguen, Richard Kalvar, Guy Le Querrec, Jean Lattes e François Hers.

Mantendo uma relação antagónica com a agência MAGNUM, simultaneamente modelo e adversário directo, a VIVA recuperou uma parte dos seus códigos deontológicos, valorizando a condição do autor e os direitos sobre a obra, bem como a escolha dos temas de reportagem como forma de explorar uma visão social e política da realidade, baseada na intervenção ou manipulação mínima desta. Constituída por uma geração de fotógrafos que se forma com o Maio de 1968, considerados pelos seus críticos como agitadores utópicos, a agência VIVA adoptou um modelo de funcionamento cooperativo, que visava contrariar o «isolamento dos [fotógrafos] independentes e a pressão das agências tradicionais» em que, como descreve Aurore Deligny, cada membro detinha «igual número de partes e de direitos de voto» sendo ainda «proprietário e responsável pelos seus instrumentos de trabalho.» (Deligny, 2004)

É neste contexto e em concordância com estas orientações ideológicas que Jacques Minassian regressa a Portugal, após a Revolução de Abril de 1974, a par duma ecléctica afluência de fotógrafos (e também cineastas) que chegam na segunda metade da década de 1970, seduzi-



125. JACQUES MINASSIAN, *Fotografias/Photographies* 1973/1978, capa do catálogo da exposição *51 Photographies*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1978. Offset, 23 × 23 cm.

126–127. JACQUES MINASSIAN, *Fotografias* expostas em *51 Photographies* (FCC, 1978), Portugal, 1973; Portugal, 1975. Gelatina de prata, 30,2 × 45 cm.

«Começou a fotografar Portugal no campo e nas ruas da cidade, pessoas e passeios — muitos passeios e escadas que se multiplicam nas fotografias expostas. (...) Este campónio endomingado e este capitão pimpante de cigarro nos dedos, jamais se encontrarão, estando, porém, na mesma película que os enquadró com um vazio enorme pelo meio; ou estes dois guitas olhando estúpidos de metralhadora às costas.» José-Augusto França, 1978

dos pelos ecos de uma utopia que o Maio de 1968 deixou por concretizar. A publicação *Portugal 1974-1975: Regards sur une tentative de pouvoir populaire* (Faye: 1979), ilustrada entre tantos outros por Jean Gaumy, Wojta Dukat, François Hers, Guy Le Querrec, Sebastião Salgado ou Gilles Peress, é uma das muitas propostas editoriais desse período, que demonstra o interesse desses olhares estrangeiros sobre o período revolucionário português.

A primeira exposição que Jacques Minassian realiza em Portugal é inaugurada em Outubro de 1978 na FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN [FCG] com o título *51 photographs*, como resultado da bolsa de doze meses que recebe da mesma instituição para «*poder simplesmente continuar o trabalho quer em Portugal, quer em França*». (Minassian, 1977: microficha 1725)¹¹

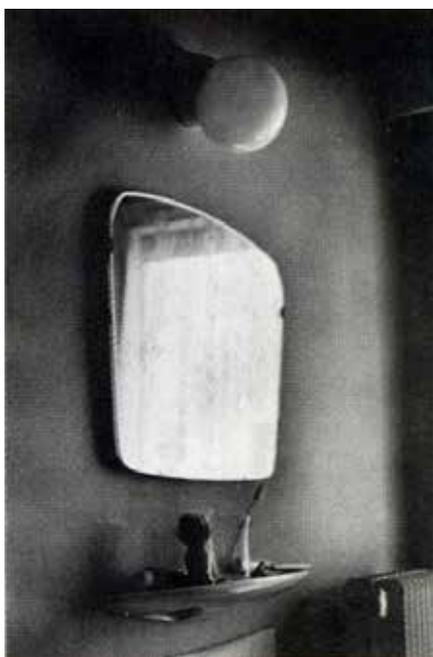
O poema de Alexandre O'Neill que inicia este texto é escrito para o catálogo da exposição, publicado com o título *Fotografias/Photographies 1973/1978* [FIG. 125], onde se organiza uma selecção de vinte imagens fotográficas (não legendadas),¹² que criam uma alternância imperceptível entre o antes e o depois da Revolução que as situa temporalmente.¹³

Em *51 photographs* [FIG. 126-127], é patente o alheamento dos homens e das mulheres que interceptam o enquadramento e a circunspeção dos encontros diários, na cidade ou no campo, arrastados por um tempo e uma densidade que mostra deles mais a sombra do luto que a celebração da luta. Como salienta José-Augusto França, numa das únicas críticas dedicadas à exposição: «*Entre as pessoas e o seu piso, o fotógrafo estabelece grandes hiatos de espaço, de não espaço, vazio absurdo no quotidiano de gente que por lá não dá. (...) Tudo a descrever pela máquina, silenciosamente, na grande e irredutível inutilidade da fotografia. E, numa visão de fantasmas, ou de mortos em pé, um retrato terrível da terra que Minassian começou a fotografar em 1973, como em 1873 ou em 2073 pudesse ou poderá fazê-lo — assim em poses que parecem eternas apenas porque realmente são de*

11. *51 photographs* foi apresentada igualmente no Centro de Arte Contemporânea (Museu Nacional Soares dos Reis), no Porto, e no Centre Culturel Portugais, em Paris onde recebeu a crítica de Hervé Guibert num artigo de opinião publicado a 21 de Março de 1979, no jornal *Le Monde*. Numa carta de 12 Maio de 1977 de Robert Delpire à Fundação Calouste Gulbenkian é explícito o interesse na realização do livro de Jacques Minassian sobre Portugal, lamentavelmente nunca publicado, e que chegou inclusive a ter um formato definido: 18 x 24 cm – 72 páginas (64 fotografias e 8 páginas de texto) impresso a 2 cores, com uma tiragem de 5000 exemplares.

12. Das imagens fotográficas reproduzidas no catálogo (com fraca qualidade gráfica), dez pertencem actualmente à colecção do Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian.

13. Para além do poema de Alexandre O'Neill é ainda publicado um texto de Patrick Bensard, onde o crítico salienta o fascínio de Jacques Minassian por Portugal e caracteriza a relação electiva que este estabelece com o país: «*o enigma destes homens, a sua feminilidade, a sua solidão intercalada por encontros fortuitos com um real a desvanecer-se*», onde são «*raras as fotografias que reúnem homens de gerações diferentes. Do pai ao filho um fosso, uma distância que parece aumentar comprometendo toda a transmissão e tornando difícil a filiação*». (Minassian, 1978: 6)



128–130. JACQUES MINASSIAN, Suíça, 1980; Paris, 1979; Lisboa, 1980. Gelatina de prata, 30,2 × 45 cm. Fotografias expostas em *Fotografias 1977-1980*, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1982.

«Ser o observador não só daquilo que é, mas daquilo que poderia ser.»
Gérard Castello-Lopes, *A ponte do entusiasmo*, 2004

mortos.». (França, Dezembro de 1978: 75)

A segunda exposição de Jacques Minassian em Portugal tem lugar na ETHER e é inaugurada a 17 de Novembro de 1982, com o título *Fotografias 1977-1980*, apresentando uma antologia da sua obra, através de uma selecção de 33 imagens fotográficas.

Na ausência de outros documentos sobre a exposição, para além da reprodução de todas as fotografias no cartaz/desdobrável, foi possível confirmar a disposição adoptada e identificar as sequências fotográficas apresentadas, devidamente identificadas nas legendas caligráficas anotadas pelo próprio Jacques Minassian. Assim, foram expostas quatro séries fotográficas, desenvolvidas entre 1977 e 1980, nomeadamente: a encomenda para fotografar o “Nevoeiro” do Maine, nos Estados Unidos da América, numa sequência de nove fotografias *cinzentas* realizadas entre 1979 e 1980, a que se adicionam três outras fotografias de Nova Iorque do mesmo período; uma sequência de três fotografias realizadas em Portugal em 1980, já depois da sua saída da agência VIVA; uma série mais longa de quinze fotografias realizadas entre 1977 e 1980, em Paris; e uma sequência de três fotografias feitas na Suíça, entre 1979 e 1980.

A sobreposição temporal das geografias que se cruzam na exposição permite caracterizar a evasão e contiguidade que Minassian inscreve aos lugares que fotografa: o espelho disfuncional, onde se reflecte o espaço virtual de uma janela (Suíça, 1980) [FIG. 128], prolonga-se no plano picado duma janela inacessível pela diagonal de uma escada (Paris, 1979) [FIG. 129] e confunde-se com o interior sombrio de um quarto em Lisboa, preenchido por uma cadeira vazia e um livro pousado numa mesa (1980) [FIG. 130]. Um olhar céptico, despojado, tendencialmente reflexivo, que Gérard Castello-Lopes qualifica como «*metafísico*», no texto que assina para o catálogo da exposição. Com o título *O fotógrafo sem qualidades*, numa alusão explícita ao romance inacabado de Robert Musil, Castello-Lopes evidencia o potencial de transcendência das suas fotografias, descrevendo-o como alguém que «*vive o combate da metáfora e da identidade, da alma e da razão, da luz e das trevas*» (Minassian, 1982) e comparando-o à visão de Ulrich, a personagem utópica, sem qualidades, que concilia a chefia militar, a técnica e o cálculo, para desvendar o potencial auto-destrutivo da humanidade.

Na perspectiva de Castello-Lopes, Minassian distancia-se da envolvimento humanista e da composição ocasionada pelo *instante decisivo*, que marca a geração de Henri Cartier-Bresson, defendendo que o fotógrafo procura «*uma concepção mais moderna, mais fluida; de certa forma, centrífuga*» (Minassian, 1982) para as suas imagens fotográficas. Tanto Gérard Castello-Lopes como Alexandre O'Neill pensam o olhar de Jacques Minassian como uma forma de «*fotografar a morte a trabalhar*», numa experiência que encerra a loucura de quem fotografa, em tudo semelhante a esse desdobramento que se assiste no diálogo que Jean Cocteau filma em *Orfeu*: «*os espelhos são as portas*

pelas quais a morte vai e vem. Experimenta olhar para toda a tua vida num espelho e verás a morte a trabalhar como abelhas numa colmeia de vidro». (Cocteau, 1927)

Finalmente, a frente do cartaz acentua esse princípio de fuga, composto por duas fotografias, um duplo enquadramento, entre a imagem de uma cortina translúcida de uma presumível janela parisiense (1979) e uma vista da Marginal de Caxias (1980) [FIG. 126], numa aparente ausência de significado que reenvia o espectador para um lugar natural de transposição, da paisagem em estado líquido: «Cada fotografia de Jacques Minassian (...) tenta mostrar o que é e o seu contrário, seleccionar um espaço que sugere o espaço que foi excluído, um instante que evoca o que o precede e o que o seguirá.» (Minassian, 1982)

Apesar da relevância da sua obra, esta exposição não recebeu qualquer atenção da crítica e apenas Alexandre Pomar lhe dirigiu uma nota de imprensa, a 17 de Novembro de 1982, na rubrica que assina no *Diário de Notícias*. Por sua vez António Sena, num artigo intitulado «Senhorios do Tempo», qualifica-a, com ironia, como «uma exposição cinzenta», comparando-a à exposição de Paulo Nozolino, a decorrer em simultâneo na galeria MÓDULO: «Poderíamos referi-las mais contrastadas e menos contrastadas, mais negras e mais cinzentas, pessoas que aparecem e pessoas que desaparecem, etc. Mas elas referem sobretudo aprendizagens diferentes. (...) poderia ser um fotógrafo sem fotografias porque as suas imagens ligam-se muito mais a uma realidade intelectual, por vezes mística, do que a uma realidade físico-química. Será necessário perguntar em que medida elas poderão servir de suporte a tal realidade.» (Sena, 7 de Dezembro de 1982: 29)

Jacques Minassian continuou a explorar essa transcendência fotográfica, seguindo os traços da civilização portuguesa na costa oeste da Índia, em particular a sua relação com a arquitectura e a escultura portuguesas nas regiões de «Agediva, Bardez, Bassein, Calicut, Conacor, Chaul, Cochim, Coulão, Cranganor, Dabul, Damão, Diu, Goa, Madras, Maliankara, Mylapore, Onor, Palliport, Verapoly, etc.» (Minassian, 1977: microficha 1725). O projecto realizou-se em Fevereiro de 1981, e foi apresentado em Paris, sob o título *Voyage en Inde* numa selecção final de 79 fotografias, infelizmente nunca expostas ou publicadas em Portugal.¹⁴

Estas e outras viagens, que animaram fotógrafos estrangeiros a percorrer o país, fazem parte de um extenso e importante património fotográfico português que, como se analisou anteriormente, se revisitou a propósito da formação da Colecção Nacional de Fotografia, em 1989, mas também noutras iniciativas mais recentes e que continua a ser determinante reencontrar.

14. Para este projecto, Minassian obteve em 1981, uma segunda bolsa da FCG. De acordo com o seu processo de bolseiro (microficha 1725), em 1982, foram inventariadas e arquivadas duas caixas (n.º 1: 398—426; n.º 2: 441—476) com 79 fotografias. Apesar do contrato ser explícito — «as obras escolhidas para exposição passam a pertencer às colecções da Fundação» —, não existe nenhuma fotografia desta série de Jacques Minassian na Colecção de Arte da FCG.

4.4. «Fotografias 1956/1982», Gérard Castello-Lopes

Um dos principais objectivos da *ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS* foi, como afirmou António Sena, o de «reconstruir um passado fotográfico disperso em gavetas particulares ou oficiais» e a exposição de Gérard Castello-Lopes, que se apresentou entre 19 de Dezembro de 1982 e 31 de Janeiro de 1983, é um dos exemplos desse trabalho, já anteriormente iniciado com *Lisboa e Tejo e tudo* (1956/59).

Gérard Castello-Lopes licenciou-se em Ciências Económicas e Financeiras, mas consagrou grande parte da sua vida ao Cinema, especificamente com a orientação e gerência da distribuidora Filmes Castello-Lopes (fundada pelo seu pai), como crítico de cinema na revista *O Tempo e o Modo*, e como membro fundador da primeira cooperativa de Cinema em Portugal, o Centro Português de Cinema, em 1969.

É como autodidacta que se dedica à Fotografia, com os primeiros registos de «paisagens submarinas» que conciliava com a sua actividade de mergulho. A partir de 1956, primeiro com uma câmara fotográfica Foca e depois com uma Leica, começa a explorar uma fotografia motivada pela intuição e realismo social, a que se aliou a vocação ‘Cartier-Bressoniana’ da procura do momento decisivo — «o reconhecimento simultâneo do significado de um facto e da organização das formas percebidas visualmente que exprimem esse facto» (Cartier-Bresson, 1996: 19), numa incessável indagação, que desenvolveu de modo irregular durante as duas décadas seguintes.

Gérard Castello-Lopes pertence a uma *geração esquecida*, que foi «descobrimo devagar o que era a fotografia», nos encontros casuais e concursos privados que organizavam para discutir questões técnicas, estéticas e éticas da prática fotográfica, como relembra em entrevista a Luísa Costa Dias¹⁵: «José Manuel Afonso Dias tinha uma Robot Royal, Carlos Afonso Dias tinha uma Super Ikonta, Jorge Vieira tinha uma rolleicord, Gil Graça tinha uma Vito B, Michael Barrett tinha uma Contax e eu tinha uma Foca. Maria do Céu Vieira fotografava com a do Jorge e a minha primeira mulher com a Foca. (...) Reuníamos-nos de 15 em 15 dias em minha casa, em Cascais; todos avaliavam as fotografias e depois fazia-se a votação: elegia-se a melhor e a pior fotografia.». (Castello-Lopes, 2004: 11-12)

Uma *geração* onde prevalece um olhar humanista, com desdém pela encenação e pela manipulação em laboratório, que procurava afirmar a imperceptibilidade da técnica de modo a ter uma interferência mínima na representação e percepção da realidade.

A fotografia humanista, no sentido mais estrito do termo, adquire particular expressão em França, nomeadamente entre uma geração de fotógrafos franceses, como Henri Cartier-

15. Entrevista realizada no âmbito da preparação da exposição retrospectiva de Gérard Castello-Lopes, intitulada *Oui/Non*, apresentada em 2004, no Centro Cultural de Belém, com o comissariado de Luísa Costa Dias.



131 – 132. GÉRARD CASTELLO-LOPES, catálogo/desdobrável de *Fotografias* 1956/1982, com 8 laudas, frente e verso, Lisboa, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1982. *Offset*, 60 × 42 cm.

«À Danièle que arquivando e catalogando contactos e negativos não cessou de me ajudar nesta descida aos infernos que foi rever 15 000 fotografias para finalmente escolher 25.»
 Gérard Castello-Lopes, 1984

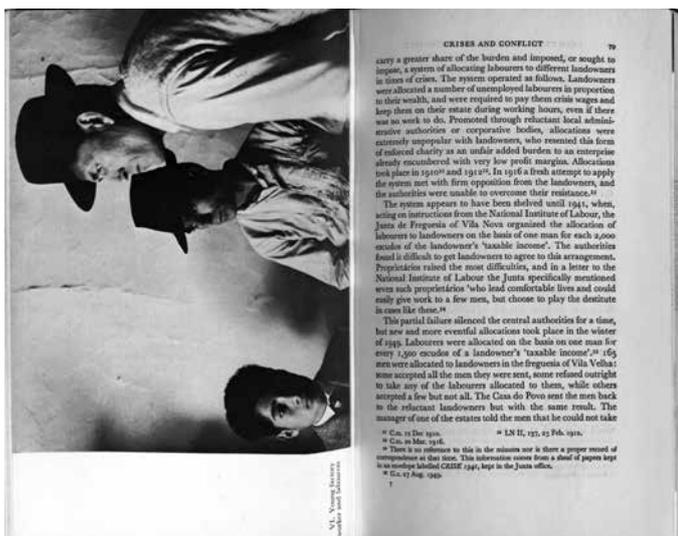
-Bresson, Robert Doisneau ou Willy Ronis, mas também de outros estrangeiros que ali procuraram exílio. Não se constituindo como escola ou cânone, dificilmente se fixa a um limite cronológico no modo como se inscreveu em distintas geografias. Propondo uma ruptura com as experimentações plásticas das vanguardas históricas e recusando a subjectividade do referente, o aparecimento e desenvolvimento da fotografia humanista é indissociável do contexto histórico do pós-guerra e da devastação social e económica que o caracteriza, onde a emergência da reconstrução, a celebração da sobrevivência e o espírito de união, não esquece o paradoxo de outros conflitos e consequentes lutas laborais. A maioria dos fotógrafos que se notabilizaram no contexto da fotografia humanista em França, «os *fotógrafos polígrafos*» como os denominou Willy Ronis, trabalharam para diversos sectores do Estado francês e, como explica Laure Beaumont-Maillet, contribuíram para a edificação de uma iconografia, que marca e define a imagem da França do pós-guerra. (Beaumont-Maillet, 2006)

Com um olhar informado pela cultura fotográfica humanista francesa, é a sua particular devoção pela obra de Henri Cartier-Bresson, pautada por encontros, desencontros e pontuais trocas de correspondência, que se revelou uma das mais fortes influências no percurso fotográfico de Gérard Castello-Lopes, como o próprio reconhece em 1982: «*Com o meu natural pendor para o culto do herói, tornei-me 'Cartier-Bressoniano'. Só o que ele fazia, dizia e usava era verdadeiramente digno de ser seguido. O resto não era fotografia, eram efusões estéticas, academismos estéreis, covardias a preto e branco; em suma, o mimetismo do fanático convertido. Estultícias! Como ele, usei Leica M3, filme preto e branco, objectiva normal (50mm), negativo inteiro (com uma excepçãozita ou outra), vigiando, solerte, o 'momento decisivo'. Só faltava — hélas — o talento, o rigor do olhar, a consistência da pesquisa e dos resultados, numa palavra o profissionalismo.*». (Castello-Lopes, 1982)

Henri Cartier-Bresson torna-se o paradigma técnico, estético e ético, da sua experimentação fotográfica, da câmara como ininterrupto esboço da vida, desinteressado por uma afirmação profissional e com um intencional desprendimento pela visibilidade da sua obra.

Entre as décadas de 1950 e 1970, as suas fotografias foram publicadas em apenas duas ocasiões, nomeadamente no anuário inglês *Photography Yearbook*, de 1961, compilado por Norman Hall e, dez anos depois, em *A Portuguese Rural Society* (Cutileiro, 1971), tese de doutoramento de José Cutileiro, na qual Gérard Castello-Lopes juntamente com o escultor e fotógrafo João Cutileiro, publicaram uma selecção de fotografias da *missão antropológica* [FIG. 139] que realizaram em Monsaraz, no ano de 1963.¹⁶

16. Em 2001, Gérard Castello-Lopes recupera este projecto em «Memória de Monsaraz», expondo uma selecção de vinte imagens fotográficas (apenas duas realizadas em 2000) na Igreja de Santiago em Reguengos de Monsaraz.



CRISIS AND CONFLICT 79

carry a greater share of the burden and imposed, or sought to impose, a system of allocating labourers to different landowners in times of crisis. The system operated as follows. Landowners were allocated a number of unemployed labourers in proportion to their wealth, and were required to pay them crisis wages and keep them on their estate during working hours, even if there was no work to do. Promoted through reluctant local administrative authorities or cooperative bodies, allocations were extremely unpopular with landowners, who resented this form of enforced charity as an unfair added burden to an enterprise already encumbered with very low profit margins. Allocations took place in 1910¹¹ and 1912¹². In 1916 a fresh attempt to apply the system met with firm opposition from the landowners, and the authorities were unable to overcome their resistance.¹³

The system appears to have been shelved until 1941, when, acting on instructions from the National Institute of Labour, the Junta de Freguesia of Vila Nova organized the allocation of labourers to landowners on the basis of one man for each 2,000 escudos of the landowner's 'taxable income'. The authorities found it difficult to get landowners to agree to this arrangement. Proprietors raised the most difficulties, and in a letter to the National Institute of Labour the Junta specifically mentioned seven such proprietors 'who lead comfortable lives and could easily give work to a few men, but choose to play the destitute in every like case.'¹⁴

This partial failure silenced the central authorities for a time, but new and more eventful allocations took place in the winter of 1945. Labourers were allocated on the basis of one man for every 1,500 escudos of a landowner's 'taxable income'.¹⁵ 165 men were allocated to landowners in the freguesia of Vila Velha: some accepted all the men they were sent, some refused outright to take any of the labourers allocated to them, while others accepted a few but not all. The Casa do Povo sent the men back to the reluctant landowners but with the same result. The manager of one of the estates told the men that he could not take

¹¹ C. II, 126, 1910.
¹² C. II, 126, 1912.
¹³ There is no reference to this in the minutes nor is there a proper record of correspondence at that time. This information comes from a mass of papers kept in an envelope labelled CRISE 1916, kept in the Junta office.
¹⁴ C. II, 126, 1945.

137–138. GÉRARD CASTELLO-LOPES, Lisboa, 1956 (fotografia n.º 3 da exposição); Carcavelos, 1956 (fotografia n.º 19 da exposição). Clorobrometos, 30 × 40 cm.

139. GÉRARD CASTELLO-LOPES, Monsaraz, 1963, in José Cutileiro, *A Portuguese Rural Society*, 1971 (separata de imagens fotográficas entre as páginas 78-79).

Nesse mesmo período, participou ainda no VII *Salão de Arte Fotográfica* do Grupo Desportivo da Companhia União Fabril [CUF] do Barreiro, em 1957, e na exposição no Pavilhão Português da *Exposição Internacional de Osaka* de 1970, no âmbito da qual apresentou uma série de 30 fotografias com selecção e edição de Daciano da Costa.

Com o objectivo de retomar um património fotográfico sem dimensão pública, determinante para o conhecimento das gerações futuras e constituinte da história da imagem fotográfica em Portugal, António Sena convida Castello-Lopes, amigo da sua família que conhecia desde infância, para realizar uma exposição retrospectiva da sua quase desconhecida obra fotográfica.

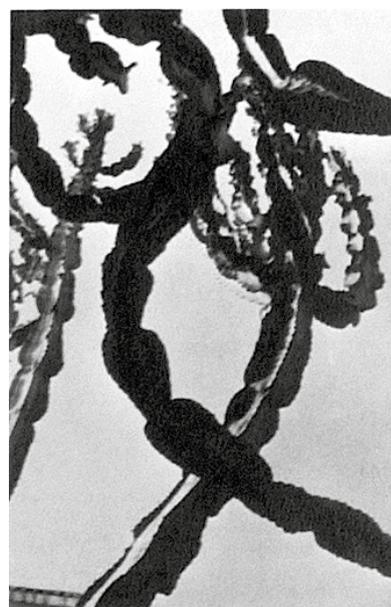
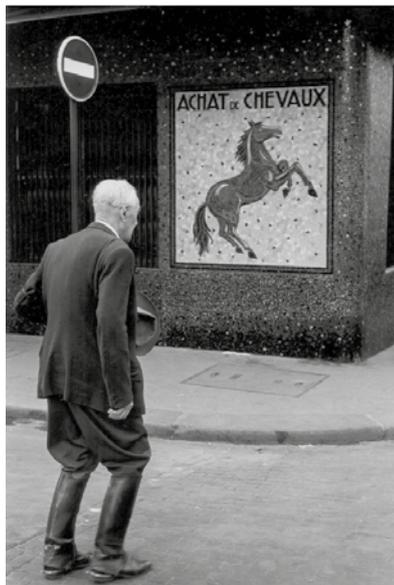
Em *Fotografias 1956/1982*, título descritivo e cronológico adoptado para a maioria das exposições na ETHER, prossegue-se o inventário e a visibilidade das *imagens latentes* que se fizeram nos bastidores das décadas de 1950 e 1960, revelando progressivamente a *geração* que se formou à margem de uma dimensão pública e do quase desconhecimento da crítica e da cultura da sua época.

Como escreve Gérard Castello-Lopes numa extensa carta [FIG. 140], com data de 25 de Outubro de 1982, dirigida a António Sena e colocada «à disposição do público caridoso e temerário», reproduzida parcialmente no próprio catálogo, a exposição foi «*uma descida aos infernos*» (Castello-Lopes, 1982), com uma selecção fotográfica final, «*como todas, arbitrária*», constituída por vinte e três fotografias, de um arquivo de aproximadamente quinze mil negativos, relativo ao período que se estende entre 1956 e 1982.¹⁷

A exposição foi realizada em colaboração com o seu amigo Jacques Minassian, de quem reconhece que foi «*o seu rigoroso exemplo e talento maiêutico*» que lhe permitiu «*reflectir livremente e pela primeira vez, sobre todos os pressupostos fotográficos, a maioria dos quais ruuiu com útil mas desolador fragor*». (Castello-Lopes, 1982) As ampliações expostas foram executadas em Paris, por Jules Steinmetz, e a sua dimensão, que se tornará numa das suas mais fecundas indagações, foi o convencional 30 × 40cm, igualmente definida com a colaboração de Jacques Minassian, como lembra no seu célebre texto «*Reflexões sobre escala*» (1989): «*uma vez mais me foi dito, justamente pelo tal amigo francês, que me deixasse de fantasias e apresentasse ampliações em 30 × 40, “comme tout le monde”. Como a cavalo dado não se olha o dente, optei pelo silêncio e a anuência, grato pela atenção, persuadido de que se tratava de uma aventura sem amanhã*». (Castello-Lopes, 2004: 153) Ficavam assim adiadas a experimentação e a variação da escala, tão significativas nas suas posteriores reflexões fotográficas, que retomaremos a par da sua segunda exposição na ETHER.

Não se conhecem registos fotográficos da exposição mas, através do cartaz/desdobrável

17. Este número é detalhado na referida entrevista a Luísa Costa Dias quando afirma «*fiz as contas ao número de rolos que utilizei em 1958: Londres, meio rolo; Cannes, meio rolo; Roma, dois rolos e meio; Frankfurt, um rolo; Bruxelas, doze rolos; Paris, quinze rolos e meio; Portugal, vinte e sete rolos e meio*». (Castello-Lopes, 2004: 18)



133–136. GÉRARD CASTELLO-LOPES, Lisboa, 1957 (fotografia n.º 1 da exposição); Paris (Marais), 1958 (fotografia n.º 4 da exposição); Monsaraz, 1963 (fotografia n.º 23 da exposição); Estoril, 1982 (fotografia n.º 18 da exposição). Clorobrometos, 30 × 40 cm.

«Na “ether/vale tudo menos tirar olho” (que belo nome para uma galeria de imagens fotográficas), ali na Rodrigo da Fonseca, nº25, descobro que o meu amigo Gérard guardava, na mesma época, pudicamente nos escaninhos da sua memória fotográfica, o elo que tanta falta me fez em 1960.»

Fernando Lopes, 8 de Janeiro de 1983

[FIG. 131-132], impresso na Litografia Tejo, que reproduz todas as fotografias devidamente numeradas e com uma legenda circunscrita ao local e data, é possível recuperar a sequência adoptada e comparar os diferentes tempos e geografias que se correspondem ao longo da retrospectiva.

Deambulações diletantes por Itália, França ou Checoslováquia, realizadas durante as viagens que o conduziram em trabalho pela Europa [FIG. 134], que se recombina com as justaposições da paisagem urbana e rural, a implosão temporal e meticolosa, de expressões e gestos e o reconhecimento de uma visão fraternal, ensaiada um pouco por todo o território português [FIG. 135]. Um «*ninho de impasses*» éticos e estéticos (Castello-Lopes, 1986: 10), como caracterizou posteriormente Fernando Gil, que manteve de forma insistente e coerente, na procura de um registo de assimetrias, dissonâncias e da ilusão do mundo.

A primeira fotografia da exposição [FIG. 133], escolhida para figurar na frente do cartaz/desdobrável, é a do *marialva*, de mãos nos bolsos a descer as escadinhas da rua da Madalena, que preenche o primeiro plano da imagem fitando frontalmente a câmara. Uma entrada em cena, o pé a meio do passo, numa composição que procura explicitamente o conflito/diálogo entre personagens, numa triangulação de três olhares contrapostos, acentuada pelo ligeiro contrapicado, em direcção ao fora de campo, que é o do próprio fotógrafo.

Uma evocação de um tempo passado, numa sociedade conduzida pela intendência do Estado Novo, que se revela na tensão interna das personagens, na sua tipificação e na decisão de uma suspensão explícita de um gesto, um andamento, que dissimula o sentido ético e deontológico para a não encenação que guiava Castello-Lopes.

O «*olhar metafísico*» com que caracterizou o trabalho de Jacques Minassian, no texto que escreve para a sua exposição na ETHER é, em parte, uma reflexão sobre o seu próprio modo de voltar a fotografar, a partir de 1982, e que se manifesta com maior evidência em Estoril, Portugal [FIG. 136], uma das últimas fotografias da exposição, realizada nesse mesmo ano: um reflexo de um cacto na água, de formas gráficas, na qual Fernando Lopes vai ler as correspondências com as palavras de Carlos de Oliveira, «*porque, ao fim e ao cabo, uma fotografia é apenas uma fotografia (...) a trazer-me à memória estas palavras de Carlos de Oliveira: 'Numa pura suspensão de cristais revelo a minha vida.'*». (Lopes, 8 de Janeiro de 1983: 27)

O texto do cartaz desdobrável, não assinado mas da autoria de António Sena, centra-se na análise das qualidades formais do trabalho de Castello-Lopes, começando por destacar a especialidade de duas das fotografias, dispostas não sequencialmente na exposição — Lisboa, 1956 [FIG. 137] e Carcavelos, 1956 [FIG. 138]: «*do mesmo ano: uma, vertical, com dois níveis de passeios, atravessando o enquadramento em diagonal (Lisboa, Portugal, 1956) e a outra, horizontal, com dois níveis paralelos,*

atravessando-se a meio do enquadramento, separados pelo mar, exactamente a meio, também e sempre desejadamente horizontal (Carcavelos. Portugal. 1956).». (Castello-Lopes, 1982)

Reconhecendo uma geometria que em parte parece compor o olhar fotográfico de Castello-Lopes, prossegue referindo que «*poderão ser a chave de singulares composições posteriores a que se irão juntar a entrada furtiva de alguns personagens. Preocupações evidentes de composição espacial aliadas depois a uma temporalidade, instantânea mas rigorosa, de certos gestos e atitudes.*». (Castello-Lopes, 1982)

O texto prossegue, contextualizando a exposição nos objectivos da associação, para «*desfazer o nosso profundo e lamentável desconhecimento*» e mostrar o trabalho de uma «*geração esquecida*», salvaguardando a importância da identificação e divulgação de expressões de antagonismo e crítica ao panorama fotográfico oficial e amador, das décadas de 1950 a 1970, para reconhecer aqueles que, com maior ou menor intencionalidade, dele se demarcaram. Se «*fotografar é também resistir e cada um resistirá conforme a sua pessoa*», como afirmou Gérard Castello-Lopes, divulgar, expor e publicar é, pode ser, uma forma de confirmar e actualizar essa resistência.

«Um olhar português»¹⁸, a crítica que Fernando Lopes assina sobre a exposição, parece precipitar o filme/documentário que mais tarde lhe dedica, «*Olhar/Ver, Gérard/Fotógrafo*» (1998) e cujo título se enuncia ao correr do texto: «*o Gérard fotógrafo tentou, afinal com avanço, o que os cineastas portugueses da geração de 60 tinham como máxima para o seu trabalho: “my work is to make you see” (Griffith dixit)*». (Lopes, 8 de Janeiro de 1983: 27)

O artigo celebra a amizade e convivência cinematográfica entre Fernando Lopes e Gérard Castello-Lopes — que se confirma, por exemplo, na curta-metragem que ambos realizaram, *Nacionalidade: Português*, rodado em Paris e Toulouse entre 1970 e 1971, com argumento do escritor Nuno Bragança — e é uma viagem no tempo aos «*idos de 60, nos nossos anos de chumbo, câmara na mão e pé no chão (o dinheiro felizmente não dava para mais) o Cabrita e eu, nas ruas de Lisboa, atrás do Belarmino, tentávamos o olhar português (sem mestre)*». (Lopes, 8 de Janeiro de 1983: 27)

Os inserts fotográficos, cinematográficos e literários que alia às fotografias da exposição, e que parecem recuperar o tom com que se escreveram os comentários do *Índice do Lisboa*,

18. A resposta a esta (in)consciência de um “olhar português”, que Fernando Lopes reconhece nas fotografias da exposição, será realizada mais tarde por Gérard Castello-Lopes, numa réplica interrogativa ao texto de apresentação da exposição *Lisboa de Outras Eras* (1998): «*Será plausível imaginar que um Francês, um Americano, um Suíço ou um Português vejam o mundo de diferentes modos? (...) Conhecia fotografias feitas em Portugal por alguns dos mais importantes fotógrafos do mundo. Muitas daquelas maravilhosas imagens tinham um carácter, digamos, turístico que exprimiam uma realidade vista de fora, pesquisa do exótico, (...) flor dum humanismo um pouco ingénuo e obsoleto. (...) só um observador familiarizado com a realidade do meu país podia discernir o significado de uma certa postura, dum olhar, dum gesto, dum modo de andar, de falar ou de dormir. Comecei a admitir que talvez existisse esse tal olhar português.*». (Castello-Lopes, 2004: 69)

“Cidade Triste e Alegre”, definem o universo de exceção cultural com que se identifica esta geração: «fazíamos, cada um à sua maneira, um rol, estilo contas de mercearia, que queríamos passar aos vindouros para que soubessem “como era”. Tínhamos em comum duas ou três referências locais: o Benoliel fotógrafo (que eu conhecia, graças ao Cabrita, dos inesgotáveis arquivos do velho “Século”); o Manoel de Oliveira do “Douro Faina Fluvial”, do “Aniki-Bóbó” e da sua espantosa “Caça” (nessa altura ele ainda não era, como hoje, o intocável Senhor Manoel de Oliveira, cineasta, académico e tudo); alguns escritores neo-realistas (o meu, o maior, era o Carlos de Oliveira) e poetas, claro. O Alexandre O’Neill, evidentemente, e certo Cesariny pareciam indispensáveis para quem quisesse filmar, com rigor, ironia e paixão a Lisboa que queríamos transformar numa cidade aberta.». (Lopes, 8 de Janeiro de 1983: 27)

Um diálogo pleno entre fotografia e cinema e um exercício de montagem para uma súmula da história do cinema novo português, em torno de uma visita imaginária sugerida pela exposição: «Ao ver agora, por exemplo, a fotografia nº1 da exposição (de 1957, portanto 6 anos antes do “Belarmino”) não pude deixar de pensar que estava ali a elipse perfeita para o meu plano de entrada do Belarmino Fragoso no Ritz Clube, quando já sabemos que nada mais lhe resta do que fabricar campeões falhados e “amadores de má vida”, como diz o O’Neill no seu poema. (...) Rebuscando melhor a exposição verificaremos que até lá está a pré-história do cinema novo português: é a fotografia nº3, de 1956, que o José Ernesto de Sousa deveria ter visto a tempo, antes de filmar o seu “D. Roberto”.». (Lopes, 8 de Janeiro de 1983: 27)

Para Fernando Lopes, as afinidades de uma geração de percursos tão distintos e que tanto tempo demorou a revelar-se, detém-se em torno de uma tensão entre olhar e ser olhado, a que alegoricamente chamou síndrome de “Billy-the-kid”. Uma vibração capaz de se perpetuar no tempo das imagens que, como explica, resulta de uma culpa fotográfica e também cinematográfica que «aflige todos aqueles que servem de revolvers de fazer imagens, essas máquinas prodigiosas que permitem registar a morte no trabalho». (Lopes, 8 de Janeiro de 1983: 27)

Também António Sena da Silva dedica um importante e extenso artigo à exposição, intitulado «Gérard Castello-Lopes, Notas para um auto-retrato», no qual introduz, com algumas advertências, o termo *geração*, com a qual se vai identificar e posicionar: «um grupo de pessoas (que podem nunca se ter encontrado), alguns lugares sentados (à mesa de um café, em casa de alguém ou dispersos pelo mundo), uma unidade de tempo (que pode ter desajustamentos divertidíssimos) e um conjunto de referências de espaços geográficos». (Silva, 18 de Janeiro de 1983: 34)

No decorrer do artigo, que analisaremos com mais detalhe a par da exposição que a ETHER dedica à sua obra em 1987, são anunciadas as afinidades fotográficas, musicais e poéticas que parcialmente unem a obra fotográfica de ambos: «Gérard e eu encontrámo-nos com pouca frequência, mas ficávamos até de madrugada a discutir no meio da rua ou, numa noite de temporal, no

Paris, 25.X.1982

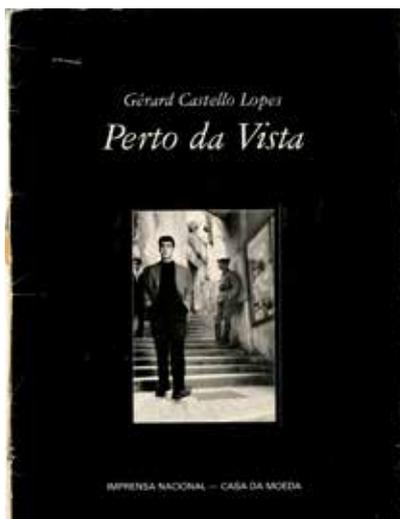
Meu querido Toé,

Aqui vão as 23 fotografias prometidas para a imerecida exposição que tão amigamente decidiste dedicar aos meus antigos esforços fotográficos. Parece adequado escrever algumas linhas sobre o assunto que talvez pudesses pôr à disposição do público, caridoso e temerário bastante para visitar a tua oftalmológica Galeria.

Primeiro cabe-me pedir desculpa de lhe apresentar um trabalho que, excepto no que respeita às excelentes ampliações executadas por Jules Steinmetz, embora sincero até ao fervor, não se conforma ao cânone profissional. É verdade que esse é o objecto e a razão de ser da exposição e que, por outro lado, o distinto público a pode visitar sem pagar bilhete, (a fotografia dada não se olha ao grão). Mas não cai mal alguma modéstia nestas coisas e sempre se fica mais à vontade para recordar ao eventual crítico vociferante que nos tratasse de 'sua besta', "Eu bem tinha avisado ...".

Em segundo lugar, não é inútil explicar porque aceitei o teu convite. Entre o meu pai que nos anos cinquenta aprovava algumas das minhas fotos, declarando com prudente satisfação que 'estavam parecidas' e um ministro que, em 1980, depois de prescrutar no meu gabinete uma fotografia do Jacques Minassian de um camponês que desce a pé uma rua da sua aldeia, me pergunta, perplexo, 'O que é que isto representa?', é possível definir um considerável fosso de ignorância sobre o acto e a finalidade fotográficos.

Penso que de todas as formas de expressão modernas, a fotografia, a mais ubíqua e proliferante, é certamente a menos bem entendida pelo público e mesmo por uma boa parte da 'intelligentsia'. É certo que vão aparecendo novos fotógrafos e até alguns exegetas. Infelizmente não bastam uns e são algo



140. GÉRARD CASTELLO-LOPES, carta enviada a António Sena, com data de 25 de Outubro de 1982, usada como folha de sala da exposição *Fotografias 1956/1982*, Lisboa, Dezembro de 1982. Folha polifotocopiada (1 de 5), 29,7 × 21 cm.

141–148. (actual e página seguinte) GÉRARD CASTELLO-LOPES, *Perto da Vista*, capa, convite volante e selecção de duplas páginas (22-23, 36-37, 42-43, 48-49, 56-57, 58-59), IMPRESA NACIONAL/CASA DA MOEDA, Lisboa, 1984. *Offset*, 30 × 22 cm/15,5 × 11,5 cm.

*terraço do Tamariz a radicalizar a nossa “difficulté d’être” (...) o meu empenhamento pelas artes visuais e o interesse que ele tinha por estas coisas, as coordenadas comuns de uma cultura francesa e de autores modernos americanos.»*¹⁹ (Silva, 18 de Janeiro de 1983: 34)

O artigo é ilustrado por uma série de três fotografias da autoria do próprio António Sena da Silva, à data inéditas, que se podem compreender como um diálogo entre imagens e a oportunidade para um momento de auto-reflexão sobre a sua, também esquecida, obra fotográfica.

Em Outubro de 1984, dois anos depois da exposição *Fotografias 1956/1982*, a Imprensa Nacional-Casa da Moeda publica o livro *Perto da Vista*, a primeira monografia de Gérard Castello-Lopes, realizada com a direcção e concepção gráfica da ETHER e supervisão de António Sena.

Perto da Vista obteve uma mediatização invulgar, especialmente no inexpressivo contexto editorial fotográfico português das décadas de 1970 e início de 1980. Após o seu lançamento, em Dezembro de 1984, foram publicadas duas entrevistas a Gérard Castello-Lopes, respectivamente, por Jorge Colombo e Alexandre Pomar, que contextualizam as opções de produção do livro, o posicionamento do autor perante a revisão e visibilidade do seu arquivo fotográfico que formou durante 26 anos, as indecisões da selecção fotográfica e a escolha do título: «*O livro nasce por uma ideia da Ether/Vale Tudo Menos Tirar Olhos, e começou pelo mais urgente, a selecção dos negativos, a ampliação, a triagem final, por aí fora: um dia, modestamente, perguntei que título o livro ia ter. (...) Durante uns dias esteve para ser uma expressão que figura no meu texto: artimanhas do diabo — mas parecia um bocado esotérico e não fiquei satisfeito. Depois, estava em Paris, ocorreu-me de repente a frase “longe da vista, longe do coração”, e nesse instante soube que era exactamente isso: Perto da Vista. (...) A fotografia, como todo o acto de criação, é consequência de uma pulsão que se tem por qualquer coisa, e isso não pode ser feito sem amor. O título é uma maneira, relativamente simples, de dizer que eu quero ver bem, para ver bem tenho de ver ao pé, para amar tenho que ver bem.»*. (Pomar, 15 de Dezembro de 1984: 39)

Tal como na exposição, também em *Perto da Vista* a reprodução das fotografias é feita sem alterações de escala, alinhadas ao centro, preenchendo a quase totalidade da página, e dispostas na vertical com uma orientação de leitura do centro para fora, que sugere o desinteresse na criação de ligações formais ou narrativas entre a esquerda e a direita [FIG. 143-147]. Como situa

19. Sobre o retrato de Artur Torres Pereira, um dos dois únicos retratos em exposição (juntamente com o de José Cutileiro), António Sena da Silva realiza um surpreendente comentário: «*tirado em 1957, foi aproveitado por mim para a capa do número zero de um semanário em formato “tabloïd” chamado ‘A Semana’, em lugar de um retrato do prof. Varella Cid, que acabava de afirmar em entrevistas em todos os jornais que o Sputnik não existia. A comissão de Censura proibiu a revista. A redacção e redactores (...) foram aproveitados pelo director Joaquim Figueiredo Magalhães para produzir o Almanaque»*. (Silva, 18 de Janeiro de 1983: 34)



«Vai abrir a porta e chega António Sena à sala cor de fogo onde sucede a entrevista. Um como o outro altíssimos. Gérard Castello-Lopes de olhar denso, pouco cabelo e gravata. António Sena de olhar marinho, trunfa e walkman ao pescoço. Abusando um pouquinho só diz-se que a Ether é mais ou menos ele: que os aplausos caíam sobre a sua modéstia (o livro cintila de bem feito) e que os impropérios da sua modéstia caíam sobre mim.» Jorge Colombo, *Jornal de Letras*, 1984

Gérard Castello-Lopes, as imagens privilegiam uma leitura autónoma, singular e não exigem «a presença umas das outras» (Castello-Lopes, 1984: 15), dentro da ordem fixa e da aparente interdependência que lhes confere o livro. No contexto da edição fotográfica em Portugal neste período, esta obra foi considerada uma excepção pela reprodução litográfica exemplar, feita mais uma vez a partir das ampliações de Jules Steinmetz, garantindo uma fidelidade gráfica, devidamente reconhecida por Gérard: «tem a utilidade de mostrar às pessoas que é possível produzir um livro com aquela extraordinária qualidade, para a qual não sou tido nem achado — é obra exclusiva de uma coisa que se chama Ether e dos operários que funcionaram na Litografia Tejo e fizeram, no quadro relativamente subdesenvolvido das actividades gráficas em Portugal, um verdadeiro milagre». (Castello-Lopes, 1984: 11)

Da edição de três mil exemplares numerados, impressos na Litografia Tejo, é feita uma edição especial de cem exemplares, autografados pelo autor e acompanhados de uma prova fotográfica original, da série realizada em Monsaraz em 1963 [FIG. 137], também assinada e numerada.

No livro, reúnem-se 47 fotografias, realizadas na sua maioria entre 1956 e 1973, em França, Itália e Portugal, repetindo a quase totalidade da selecção anteriormente apresentada na ETHER, e retomando o processo iniciado na exposição. Como pode ler-se no texto de Castello-Lopes, que se publica nas primeiras páginas: «Aos meus protestos (...) [Sena] retorquiu que os anos cinquenta tinham constituído, na história da fotografia portuguesa, um período importante que um punhado de jovens (...) haviam procurado novos caminhos para uma forma de expressão que a asfixia cultural do Estado Novo tinha reduzido à triste decadência dos academismos de salão. (...) Era, dizia ele, urgente levar esses esforços ao conhecimento do público e dos jovens fotógrafos hoje e integrá-los no património fotográfico português, como se fossemos uma espécie de elo perdido que o seu afincado arqueológico tivesse desenterrado do olvido.» (Castello-Lopes, 1984: 10)

Na capa [FIG. 141], acentua-se e repete-se o protagonismo da fotografia do *Marialva*, desta vez centrada sobre fundo negro e novamente reproduzida no interior, na primeira página, dando início à sequência fotográfica.

Em *Perto da Vista* o olhar de Castello-Lopes posiciona-se, em muitas das suas fotografias, sobre a cena fotografada para poder enquadrar «uma organização perspectivada, horizontal e xadrezística dos elementos» (Colombo, 18 de Dezembro de 1984: 15), que lhe permite em simultâneo justapor distintas escalas dos elementos e criar tensões internas ao limite do enquadramento.

Esse modo de ver metódico, ordenado por uma geometria invisível, predomina quer nas fotografias de Monsaraz [FIG. 143] ou Óbidos, como no retrato de Fernando Lopes [FIG. 146], ou no voo suspenso da criança a jogar à bola, num gesto furtivo a rasar o plano do chão [FIG. 145], que mais do que um *momento decisivo* demonstra a possibilidade momentânea da ausência de gravidade que a fotografia confere à realidade.

Ou ainda, na fotografia de um S gravado numa porta estilhaçada [FIG. 147], no cemitério de Père Lachaise (Paris), uma letra serpenteada — de múltiplas conexões morfológicas e políticas no contexto do Regime de Salazar — que mais tarde originará um singular comentário de Miguel Esteves Cardoso²⁰: «Raio de coisa. Compreendo as visões dos pintores e dos místicos, dos escritores e dos cineastas mas não sei ver o que está para além de uma fotografia. Para onde? — perguntou o fotógrafo. Para além. O quê? Nada. Um S. Uma teia ou um vidro partido. Um erro. Ainda por cima um erro que não se parece com o engano da fotografia. Foi só isso. Fiquei como sempre fico diante de uma fotografia que me prende: confuso, deslumbrado e na mesma.» (Cardoso, 10 de Fevereiro de 1989: 8-9)

Ao longo do livro, é igualmente visível o desafio da distância das coisas que ver e fotografar determinam, o seu redimensionamento dentro do plano de fuga da imagem e o fascínio pelos reflexos e pelo moldar da luz sobre o espelho de água — em particular em *Dafundo* (1956) [FIG. 144]²¹ — que explora tantas outras vezes depois de 1982.

Uma aparente excepção, cronológica e formal, apresentada em *Fotografia 1956/1982* é a fotografia dos arabescos-cactos em reflexo realizada no Estoril (1982) [FIG. 136] — que, no livro, adquire uma correspondência com outra fotografia, realizada em Epcot nos EUA, em 1984 — um jogo de espelhos onde se projecta os reflexos de uma árvore — e que fecha a sequência fotográfica no livro [FIG. 148], acompanhada por uma legenda literária de T.S. Eliot — «É do fim que nós partimos». Não por acaso é a mesma fotografia que abre o seu livro seguinte, *Insignificâncias*, catálogo da exposição homónima que realizou na Fundação Calouste Gulbenkian, dois anos depois.

Uma fotografia de evocação conceptual que reflecte a passagem entre uma prática de índole humanista para uma vontade de representação falaciosa do real, que importou a Castello-Lopes para «reaprender a fotografar», depois de ver pela primeira vez a sua obra ampliada e impressa.

A selecção fotográfica realizada para a exposição e para o livro foi sendo posteriormente revista em exposições individuais e colectivas que Gérard Castello-Lopes realizou, logo a partir de 1985, permitindo-lhe não apenas alterar, montar e recombina as suas escolhas iniciais como igualmente sustentar uma série de reflexões sobre a importância da reprodução, proporção e escala das imagens fotográficas. Como o próprio analisa mais tarde, a exposição *Fotografias 1956/1982* e o livro

20. No contexto de um portfólio de cinco fotografias de Gérard Castello-Lopes publicado no número especial de *O Independente*, 10 de Fevereiro de 1989, p. 8-9, com comentário de Miguel Esteves Cardoso, sob o título «Só isso».

21. Como António Sena analisa em 1994, esta imagem tem a capacidade de se assemelhar a um negativo, como que sobrepondo esses dois lugares complementares da imagem. No texto *Les fotos du jardin de la Maison de Cascais*, publicado no âmbito da exposição de Gérard Castello-Lopes — *Photographie*, apresentada de 3 de Novembro a 17 de Dezembro de 1994 no Centre Culturel Portugais de la Fondation Calouste Gulbenkian, em Paris.

Perto da Vista tiveram um «*carácter evocativo, nostálgico, quase póstumo*» (Castello-Lopes, 2004: 153), mas revelaram-se fundamentais na formalização dos dois tempos que marcaram a sua obra.

Gérard Castello-Lopes é, de todos os que fazem parte da «*geração esquecida*» da década de 1950, o que melhor conciliou estes dois períodos tão distintos, quer no contexto político, social e cultural português, quer ao nível das mudanças na técnica fotográfica e nos meios de produção e recepção crítica da sua obra. Ao contrário do que inicialmente referiu, ambos revelaram ser o *trampolim* de uma experimentação fotográfica que, apesar de não assinalado no seu tempo, se confirmou como uma referência para uma outra geração de fotógrafos, já nas décadas de 1980 e 1990, com a qual soube igualmente relacionar-se.

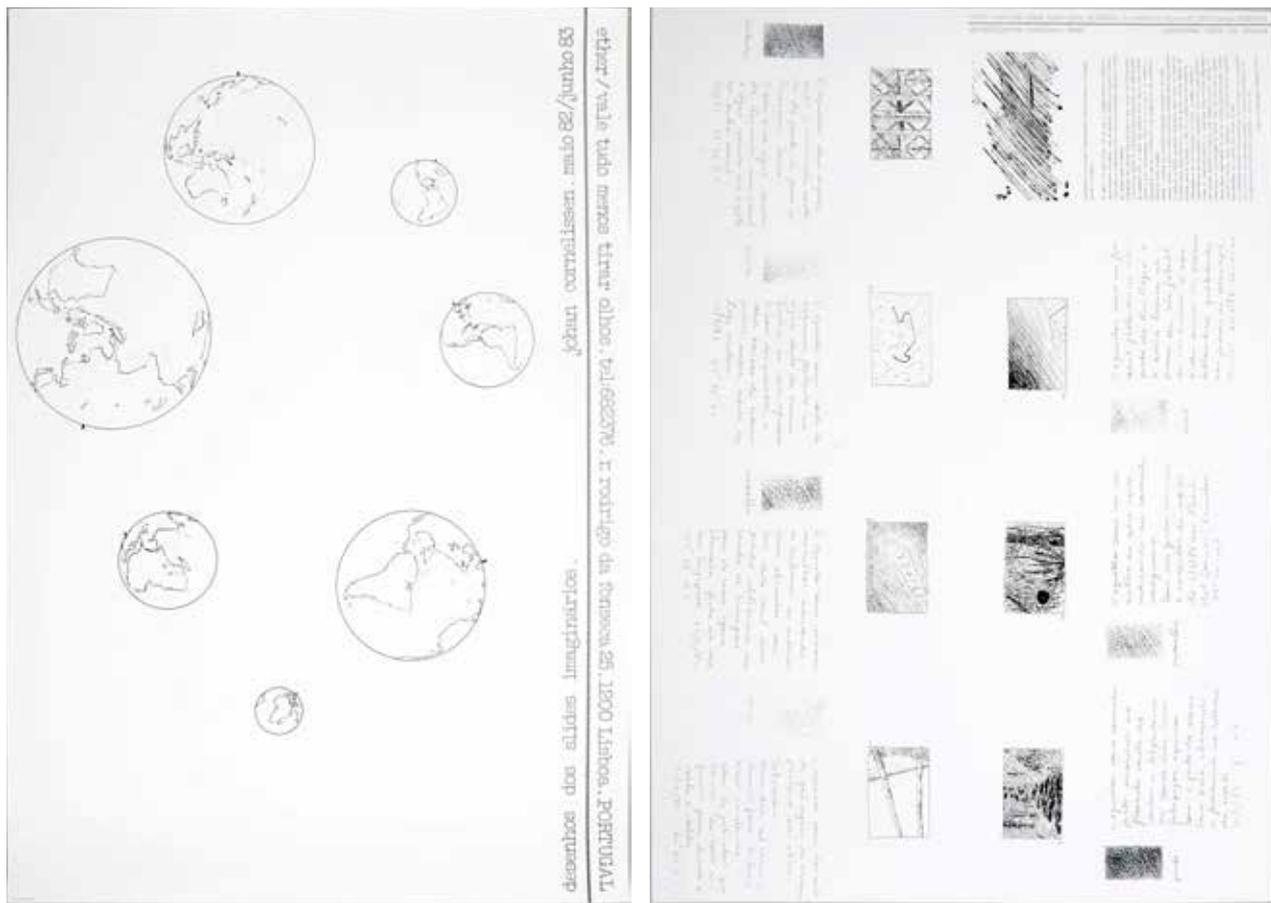
4.5. «Desenhos dos slides imaginários, maio 82/junho 83», Johan Cornelissen

Desenhos dos slides imaginários, maio 82/junho 83, é o título da exposição que o artista holandês Johan Cornelissen apresentou na ETHER, em Julho de 1983 (segunda dedicada a um autor estrangeiro), no âmbito do projecto *Viagem ao longo do Equador*, iniciado pelo artista em Maio de 1982.

Etnógrafo experimental como poderia caracterizar-se Cornelissen, a viagem serve-lhe como um modo de relacionar uma cartografia moderna dos lugares com a vivência material que os determina, num exercício de abstracção sobre a própria representação gráfica do território e a possibilidade de lhe ser adicionada uma geografia imaginária e intangível.

No Verão de 1981, Johan Cornelissen realiza *Azoren* [FIG. 151], uma viagem pelo Arquipélago dos Açores, que antecede e ensaia a *Viagem ao longo do Equador*. Atraído pelo imaginário do movimento de fragmentação de Pangeia, fundamentada na teoria da deriva continental de Alfred Wegener, Cornelissen viaja para o meio do Atlântico, especificamente para a ilha de S. Miguel, com o intuito de ensaiar formas de representação e abstracção suscitadas pelos vestígios desse movimento fundador e experimentar uma possível transcrição dessa deslocação, lenta e imperceptível, do território.

As fotografias, os desenhos, os registos sonoros e os textos manuscritos, que realiza no decurso da sua viagem pelo arquipélago, são enviados por correio para o centro de arte holandês DE APPEL, em Amesterdão, depositário e responsável por documentar e difundir o projecto. No boletim *De Appel*, no número dedicado ao projecto *Azoren* (1981), pode confirmar-se que é da ilha do Pico que Cornelissen envia as suas primeiras impressões: «18-8-81, 18:00 pm: *Sento-me num campo de lava negra no meio do oceano Atlântico. Para o meu lado direito, no céu do Pico, o vulcão. Na minha direcção caranguejos pretos rastejam sobre as fendas. A matéria que sai da terra, que sai do interior dos continentes, é uma terra em pedaços que coze aqui um novo mundo em movimento, onde os negros (não-cor) dominam.*». (Cornelissen, Novembro de 1981: 20)



149–150. JOHAN CORNELISSEN, catálogo/desdobrável de *Desenhos dos slides imaginários*, maio 1982/junho 1983, com 8 laudas, frente e verso, Lisboa, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1983. Offset, 60 × 42 cm.

151. JOHAN CORNELISSEN, Azoren, Pico, Portugal, 1981. Desenho a tinta.

«No que diz respeito ao Equador vejo a direção: um caminho. A vida começa e termina, a partir da qual e para a qual se deve estar aberto à especulação.» Johan Cornelissen, 1983



Viagem ao longo do Equador (1982/1983) é o projecto que amplia e prossegue esta vontade de deriva, no qual Cornelissen propõe seguir a linha equatorial e confrontar a natureza abstracta da sua representação gráfica, com a realidade política, social e geográfica que nela se manifesta.

Um percurso sobre uma linha imaginária — que fotografa, desenha e escreve — para rever a noção de vizinhança e criar uma cartografia composta por uma fronteira circular, abstracta, que define esse lugar de intersecção e separação territorial.

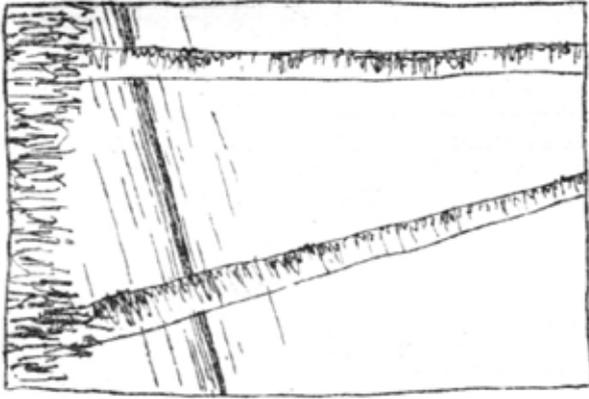
Iniciada a 15 de Maio de 1982, na ilha de São Tomé, a viagem estende-se por catorze meses, passando por «*Libreville (Gabão), Kinshassa, Mandala e Kisangani (Zaire), Kigali (Ruanda), Nanyuki e Kisumu (Kenya)*» (Cornelissen, 1983: 20), e terminando na Monróvia (capital da Libéria), em Junho de 1983, pouco antes da inauguração da exposição em Lisboa.

Tal como em *Azoren (1981)*, os slides, os desenhos, os registos sonoros, os objectos encontrados ou esculpidos, e a restante documentação que Johan Cornelissen reuniu e realizou foram enviados para o Centro de Arte DE APPEL, que assume novamente a função de correspondente permanente e co-produtor da exposição, apresentada em simultâneo no Tropenmuseum (Museu Tropical), no Koninklijk Instituut voor de Tropen (Real Instituto Tropical), na Agência de viagens AMBER e no Departamento de Mapas da Biblioteca da Universidade de Amesterdão.

Em *Desenhos dos slides imaginários, maio 82/junho83*, apresentada na ETHER antes da exposição pública do projecto na Holanda, foram mostrados oito desenhos, realizados a partir de uma selecção de diapositivos cor, que desvendam a experiência da viagem pelo desenho, neste caso de uma imagem latente suscitada pelo seu equivalente fotográfico.

Aos desenhos, que replicam a linha do enquadramento dos slides [FIG. 152], Cornelissen acrescenta uma legenda gráfica, e um comentário manuscrito em português (da sua autoria), onde se sobrepõem telegraficamente geografias, descrições sonoras e cromáticas dos slides imaginários: «[Azul] *O equador como um fio azul, flotando na agua preta do Rio Negra e a areia branca na praia de S. Gabriel da Cachoeira. O Som é das ondas do oceano Atlântico, quebrando nas praias de Macapá, Brasil 22/3/83 69º 51' W**». (Cornelissen, 1983)

Como o próprio descreve no texto dactilografado, publicado no catálogo da exposição (desenhado por Cornelissen e por António Sena) [FIG. 149-150], trata-se de criar um distanciamento com a fotografia para melhor compreender as suas analogias com o desenho e estabelecer correspondências gráficas a partir do imaginário que emerge do acto fotográfico: «*Trabalhei em várias disciplinas e uma delas era fotografia. (...) Desde o começo fiz notícias simples e pequenas de cada slide, pouco a pouco estas notícias ficaram mais importantes e comecei a fazer pequenos desenhos, mais tarde os desenhos ficaram mais importantes do que os slides porque mandei os slides para a Holanda, e não vi o resultado: os desenhos começaram a ser a realidade do slide, e assim cresceu a importância de um*



152–153. JOHAN CORNELISSEN, *Vista de uma varanda: equatorial circular 5, fotografia de uma lâmina de cor*, Malaita, Ilhas Salomão, 1982. Desenho e Diapositivo cor.

«[Azul] O equador como horizonte da paisagem do oceano pacífico nas Ilhas Solomon. Meio dia, sol claro e branco, forte. A serra azul rondando. Som de galinhas que correm do lado esquerdo para direita e volta e volta. 21/12/82 160°45' E.L.»

154–155. JOHAN CORNELISSEN, *Vista do equador, o caminho para as ilhas galápagos*, Ilhas Galápagos, 1983. Desenho e Diapositivo cor.

«[Preto] O equador como caminho preto, escondido na floresta verde de cactus e trepadeira em Santa Cruz, Ilhas Galapagos, equador. Som: o grito do masculino foca, chamando a feminina no silencio da noite. 31/1/83 91° W.L.»

desenho detalhado, com cor, para manter a visão do desenvolvimento do programa áudio-visual imaginário que estava fazendo no papel, até chegar ao ponto em que os desenhos, a continuação da série como ela existia no papel, ficou mais importante do que os filmes expostos.». (Cornelissen, 1983)

Para Cornelissen, este vaivém disciplinar corresponde a uma necessidade de inscrever uma memória variável e instável da própria viagem, mas também uma alternância entre a natureza documental da fotografia e as qualidades ilusórias do desenho, que marcam a sua relação primitiva: «*Mudei cores, pontos de vista, sons, desenhei o que queria ver no desenho, sem saber se o slide era assim ou não. Os desenhos ficaram independentes dos slides, e na realidade tem pouco a ver com eles, porque os desenhos mostram o que eu queria ver e os slides mostram o que eu vi.*» (Cornelissen, 1983)

A comparação entre os *desenhos imaginários* apresentados na exposição com os diapositivos e sons originalmente registados²² — como são exemplo os realizados nas ilhas Salomão a 21 de Dezembro de 1982 [FIG. 152-153] ou, nas ilhas Galápagos, a 31 de Janeiro de 1983 [FIG. 154-155]—, revela uma matriz positiva/negativa em que nem o desenho nem a fotografia assumem uma prevalência, tornando-se em simultâneo um referente invertido, a partir do qual se desenvolvem descrições literárias do lugar: «*[Preto] O equador como caminho preto, escondido na floresta verde de cactus e trepadeira em Santa Cruz, Ilhas Galápagos, Equador. Som: o grito do masculino foca, chamando a feminina no silêncio da noite. 31/1/83 91º W.*» (Cornelissen, 1983)

Em *Desenhos dos slides imaginários*, se o desenho começa por acentuar a abstracção gráfica da fotografia e salientar as respectivas transferências cromáticas, torna-se posteriormente um receptor provável dos registos sonoros, descritos nas notas manuscritas que servem de rodapé à sua leitura. Na sua interligação — desenho, fotografia e som — confirmam o que Johan Cornelissen defendeu numa entrevista concedida a Martha Hawley, já no final da viagem: «*a combinação estática entre o som que se está a gravar, o som ambiente, e o som que se pode criar, produz uma imagem em infinito.*» (Cornelissen, 1983a)

Após esta exposição a *ETHER* suspende as suas actividades expositivas durante um período aproximado de três anos, durante o qual se regista apenas a publicação do já referido livro *Perto de Vista* (Castello-Lopes, 1984), de Gérard Castello-Lopes e a colaboração no livro *O Palácio de Belém* (Saraiva, 1985), que regista a primeira aplicação do projecto *Luzitânia/ether pix database*.

22. Em 2008, Johan Cornelissen publica *De aarde is onder mijn voeten* (A terra está por baixo dos meus pés) e o respectivo site www.deaardeisondermijnvoeten.nl, nos quais reúne todos os elementos do projecto, adicionando cartas e envelopes, mapas e outras cartografias privadas da *Viagem ao longo do Equador*. Foi através dessa bibliografia e a respectiva entrevista ao artista, realizada no âmbito desta tese, que permitiu esta leitura comparativa.



156–157. ANTÓNIO DE OLIVEIRA, *Fotografias 1945/84*, catálogo/desdobrável com 8 laudas, frente e verso, Lisboa, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1986. *Offset*, 60×42 cm.

4.6. «Fotografias 1945/84», António de Oliveira (sacristão)

A exposição que inaugura a segunda fase de actividades da ETHER, em Outubro de 1986, intitulada-se *Fotografias 1945/84*, e revela uma retrospectiva invulgar de António de Oliveira, sacristão e fotógrafo amador, com uma selecção fotográfica realizada entre 1945 e 1984, em Avanca, Aveiro.

No âmbito dos seus objectivos — investigar, conservar e difundir *todas* as imagens fotográficas — é uma exposição programática para o que se pretende abranger no inventário da História da Fotografia em Portugal, constituindo-se como uma das primeiras exposições que, de forma explícita, se relaciona com o património fotográfico popular português.²³

A par do cartaz/desdobrável [FIG. 156-157], a documentação existente sobre a exposição resume-se ao comunicado de imprensa,²⁴ onde se descreve a proveniência, condições de preservação e formatos do extenso levantamento fotográfico realizado por António de Oliveira a par da sua actividade profissional como sacristão: «O Sr. Oliveira utilizou pelo menos até 1973 um “caixote” Kodak para fazer a reportagem dos funerais por cuja organização era responsável. As fotografias eram oferecidas aos familiares que raramente as recusavam. O arquivo inclui 2000 negativos mal expostos, mal fixados, já bastante deteriorados que foram recuperados. Os temas são mais variados nos primeiros anos da carreira do fotógrafo, incluindo todos os aspectos da vida da aldeia. Progressivamente, porém, a actividade fotográfica do Sr. Oliveira centrou-se nas reportagens das cerimónias fúnebres.» (Comunicado de imprensa, 1986)

A fotografia *pós-mortem* tornou-se uma prática culturalmente aceite na segunda metade do século XIX, num período em que se recupera uma relação íntima com a morte e os modos de rever e conservar a sua memória. Seguindo a tradição de *memento mori*, o acto de fotografar os mortos e o cerimonial religioso, motivou o desenvolvimento de uma influente actividade fotográfica comercial, vocacionada para a criação de *documentos para o luto*, que incluíam ainda o registo do sepulcro e as suas formas de monumentalização, bem como as posteriores demonstrações de dor entre os familiares vivos. Ao longo do século XX, a utilização da fotografia como forma de fazer o luto foi lentamente perdendo significado e, como descreve Audrey Linkman, a partir da década de 1950, não só deixou de ser encomendado, como a recepção pública dos retratos

23. Tal como proposto no *Parecer* entregue por António Sena, em 1977, à Secretaria de Estado da Cultura para a criação de um arquivo público nacional. Ver capítulo 5.1.

24. No comunicado de imprensa da exposição, não assinado, com data de 5 de Outubro de 1986, publicado posteriormente no catálogo dos 8.^{os} *Encontros de Fotografia de Coimbra*, é feito um breve balanço e apresentada a justificação para o encerramento temporário do espaço: «Em Julho de 1983 foi obrigada a fechar as suas portas por rotura de um esgoto que inutilizou as suas instalações. (...) Em Outubro de 1986, a Ether reabriu com o dobro do espaço inicial e novas condições técnicas, incluindo laboratório para os seus sócios.» (Comunicado de imprensa, 1986).



158–160. ANTÓNIO DE OLIVEIRA, *Avanca, Aveiro*, fotografias expostas em *Fotografias 1945/84*, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1986. Clorobrometos, 18 × 13 cm.

*pós-mortem*²⁵ se tornou efectivamente desfavorável à sua circulação. À medida que os vivos se distanciaram da imagem dos seus entes mortos e se desligaram de qualquer envolvimento com as formas de rememoração da morte, estas passaram a ser entendidas como «*estranhas e assustadoras*». (Linkman, 2011: 76)

Contrariamente, os *documentos para o luto*, que se apresentam na ETHER entre 31 de Outubro e 6 Dezembro de 1986, foram efectuados sem qualquer intuito comercial, no decurso de trinta e nove anos de prática fotográfica amadora, distante das convenções que afirmaram e receberam a fotografia *pós-mortem*. O contexto e os usos deste arquivo, pela sua singularidade temática e temporal, não obedecem a um ritual de luto, e a sua circulação dispensou certamente a figuração em álbuns, diários, cartas ou outro memorial de morte, dentro do universo familiar.

Ausentes de encenação, estas *foto-reportagens*, como são denominadas pelo próprio António de Oliveira, são registos fotográficos sem artifícios para mascarar a imagem da morte, partilhados e distribuídos gratuitamente — «*Olhem que isto é para mostrar à família*» — como um álbum comunitário, uma inscrição sem nostalgia, e com um camuflado propósito de providência: «*uma forma de controlar o comportamento da assistência*». (Comunicado de imprensa, 1986)

Centrando-se na actividade fotográfica de António de Oliveira ligada às *reportagens*, a catalogação e produção da exposição, prolongou-se durante aproximadamente dois anos e foi da responsabilidade de Leonor Colaço. Após consulta e tratamento do seu arquivo pessoal, foi impressa uma série de vinte e seis impressões clorobrometo, com a dimensão de 13 x 18 cm, a partir de negativos de médio formato (6 x 9 cm), que não foram datadas devido ao mau estado de conservação e organização em que estes se encontravam.²⁶

Na selecção fotográfica em exposição, reproduzida na integra no cartaz/desdobrável [FIG. 156-157] excepcionalmente sem qualquer texto, encontram-se registos dispersos de cerimónias fúnebres — desde o cortejo, os momentos de confraternização ou oração e a despedida sobre o corpo no túmulo. A maioria das fotografias, inequivocamente verticais, circunspectas e descritivas, mostram o percurso realizado entre a igreja e o cemitério e inscrevem repetidos planos picados, do corpo no interior do caixão aberto, frequentemente rodeado de familiares que se mostram à presença do sacristão/fotógrafo. [FIG. 158-160]

Insólita e extemporânea, quase fotojornalística, a actividade fotográfica de António de

25. Sobre este assunto, ver *Photography and Death* (Audrey Linkman, 2011); *Looking at death* (Barbara Norfleet, 1993); ou *The Art of Mourning: Death and Photography* (David Jacobs, 1996).

26. De acordo com informação cedida por Mariano Piçarra, que adquiriu uma das fotografias, o valor aproximado de venda de cada uma era de 25 000 escudos (± 125 euros).

Oliveira participa nessa mortalidade, vulnerabilidade e mutabilidade da vida de uma comunidade e, no conjunto de todas as fotografias, permite perceber e evidenciar esses outros usos da fotografia no seu cruzamento com a história demográfica e a história sócio-cultural da família de uma determinada região.

Talvez por isso, numa observação mais atenta às fotografias onde prevalece a presença de crianças que acompanham e velam o corpo de outras crianças, configuram-se igualmente como discretos instrumentos para uma leitura específica da situação demográfica em Portugal, entre as décadas de 1950 e 1980, confirmando a elevada taxa de mortalidade infantil e as profundas oscilações que nela se verificam entre o final da década de 1950 (com valores médios de 77,5 %), e a segunda metade da década de 1980 (com valores médios de 16,7 %).²⁷

Centrada na perpetuação dessa «*imagem viva de uma coisa morta*», as fotografias de António de Oliveira (sacristão), comprovam um valor documental, para além do contexto social em que foram realizadas e tornam mais evidente a expressão de Roland Barthes quando afirma que: «*numa sociedade, a Morte tem de estar em qualquer lado; se ela já está (ou está menos) no religioso, deve estar em qualquer outra parte. Talvez nessa imagem que produz a Morte, pretendendo conservar a vida. Contemporânea do recuo dos ritos, a Fotografia corresponderia talvez à intrusão, na nossa sociedade moderna, de uma morte assimbólica, fora da religião, fora do ritual, uma espécie de mergulho brusco na morte literal*». (Barthes, 1982: 130)

São sobretudo fotografias que conciliam e relacionam a religião com a modernidade, a nostalgia com o documento e a celebração da vida com a banalização da morte.

4.7. «Bromóleos e alguns brometos 1922/43», Comandante António José Martins

Em 1868, P. H. Emerson escreve *Naturalistic Photography for students of the arts*, clarificando a discussão sobre o valor artístico da Fotografia, em estreita relação com o pensamento de William Henry Fox Talbot, expresso em *The Pencil of Nature* (1844), que mais do que valorizar a dimensão pictórica da fotografia se interessava pela rigorosa reprodução da natureza como sinónimo de arte.

Para Emerson, e alguns dos seus seguidores, era clara a convicção de que a arte fotográfica deveria dispensar a manipulação e produção de efeitos pictoriais, sem procurar a sua legitimação pela imitação das temáticas clássicas da pintura, mas na plena expressão da tradução e interpretação da natureza por intermédio do meio fotográfico: «*O artista que escolhe a fotografia*

27. De acordo com dados indicados em: Pordata, Base de dados Portugal Contemporâneo.
<https://www.pordata.pt/Portugal/Taxa+bruta+de+mortalidade+e+taxa+de+mortalidade+infantil-528>

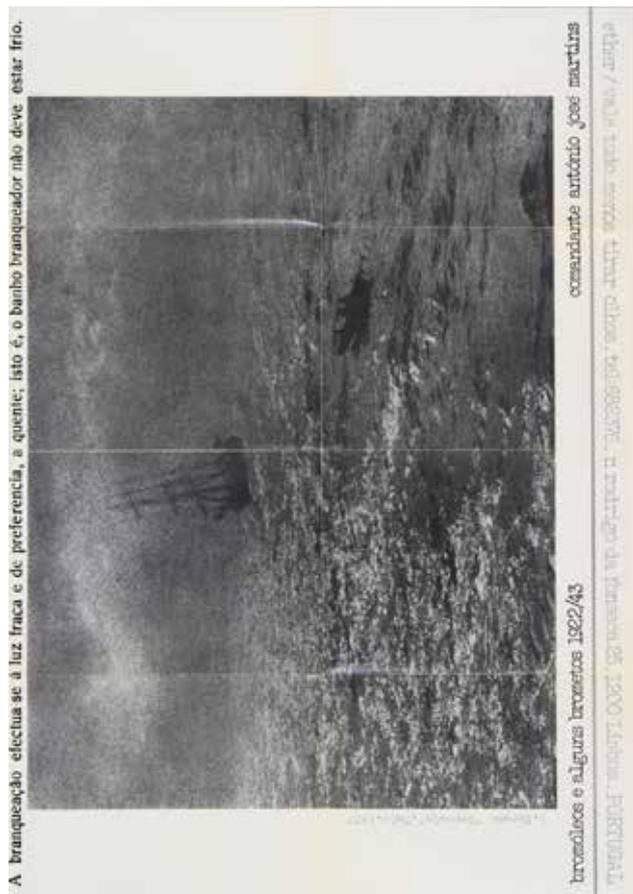
como meio, escolhe o seu tema, selecciona os detalhes (...) e nesse sentido, confere a sua visão à natureza. Isto não é copiar ou imitar a natureza, mas interpretá-la; a perfeição no modo como ele faz isso, depende do conhecimento que ele tem da técnica; Não há necessidade de matar os mortos, e dar mais respostas à objeção de que a fotografia é um processo mecânico, pois mesmo sendo-o, basta lembrar os referidos opositores que, se vinte fotógrafos forem enviados para um mesmo e limitado território, para fazer uma determinada composição, o resultado será vinte representações diferentes.» (Emerson, 1889: 285)

Num período de crescente agitação tecnológica — que presencia o desenvolvimento das primeiras experiências de fotografia aérea no balão de Gaspar F. T. Nadar, a aplicação da radiação electromagnética à imagem de transparência do corpo, pelo físico alemão Wilhem Conrad Rontgen em 1895, a ampla afirmação do império Kodak de George Eastman, ou o advento do cinema e as primeiras experiências de reprodução fotográfica a cores (autocromias), ambos pelos irmãos Lumière — a tese de P. H. Emerson é recebida com ambivalência e crítica mas torna-se no principal fundamento do Pictorialismo e da sua absoluta afirmação internacional, com posicionamentos estéticos por vezes opostos, aplicados por Photo-Clubes e Salões na Europa e nos Estados Unidos da América, até ao final da Primeira Grande Guerra.

Apartados do modo como as vanguardas históricas afirmam a plasticidade e a *polivisão* interdisciplinar do meio fotográfico, excluindo a fotomontagem como instrumento de crítica, propaganda, agitação e contestação política — o reconhecimento institucional do Pictorialismo, na primeira década do século xx, faz-se conciliando uma concepção da fotografia como meio de expressão artística e como representação objetiva do real.

O fotógrafo norte-americano Alfred Stieglitz é quem melhor situa estas contradições — primeiro com a formação do grupo Photo-Secession e a influente revista *Camera Photo* (1903-1917) e depois, juntamente com Paul Strand, com a asserção da *Straight Photography* — contribuindo de forma decisiva para a inscrição e o reconhecimento institucional da Fotografia Moderna.

No contexto português, a recepção e afirmação de uma fotografia pictorialista, segue de perto as opções técnicas e estéticas do contexto internacional e das suas sucessivas revisões, nomeadamente pela associação fotográfica inglesa Linked Ring, o Camera Club de Londres, o Photo-club de Viena, ou o Photo-Club de Paris, este último na figura dos seus fundadores Robert Demachy e E. J. Constant Puyo. Este movimento adquire maior expressão ao nível da organização dos Salões Fotográficos e Concursos, no movimento associativo promovido pelo Foto Velo Club (1899), o Club Photographico Portuense (1901) e a Sociedade Portuguesa de Fotografia (1907), ou mais tarde o Grémio Português de Fotografia (1931) e o Cartaxo Foto-Club (1934), bem como na importante divulgação das técnicas fotográficas e da obra desenvolvidas por fotógrafos amadores e profissionais, em diversas publicações periódicas da especialidade — de que se



161–162. COMANDANTE ANTÓNIO JOSÉ MARTINS, catálogo/desdobrável
Bromóleos e alguns brometos 1922/43, com 8 laudas, frente e verso, Lisboa,
 ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1986. *Offset*, 60 × 42 cm.

«Apesar de ter montado uma câmara escura rudimentar a bordo do *Gil Eanes*, os seus afazeres de Comandante não lhe permitiram ter a disponibilidade que os seus subalternos – imediatos e discípulos – acabaram por ter. Fotografar é viajar – eu queria dizer vigiar.» António Sena, 1986

destacam *Sombra e Luz* (1900-1901), *Boletim Photographico* (1900-1910-1914), o *Echo Photographico* (1906-1913), *Arte Photographica-Revista Mensal* (1915-1931) e a *Objectiva* (1937-1945).²⁸

É neste amplo contexto de transição que se pode enquadrar a exposição *Bromóleos e alguns brometos 1922/43*, do Comandante António José Martins, inaugurada na ETHER a 13 de Dezembro de 1986, numa antologia inédita que compreendeu duas décadas de uma obra fotográfica, qualificada por António Sena como *indecisa*, fascinada pela experimentação formal e por uma estética da técnica.

No seguimento da recusa da proposta de aquisição e integração do espólio de António José Martins no Arquivo Nacional de Fotografia, feita pelo então director José Luís Madeira,²⁹ a sua filha Virgínia Martins aceita colaborar com a equipa da ETHER, com o intuito de organizar e produzir a exposição *Bromóleos e alguns brometos 1922/43*.

Constituída exclusivamente por originais de época, «apesar do interesse óbvio de muitas outras imagens que ficaram em negativos» (Martins, 1986), são expostos dezoito bromóleos e treze brometos, que compatibilizam imaginários aparentemente opostos, entre a omnipresença do mar, nas séries realizadas nas expedições da safra do bacalhau nas águas da Terra Nova, no Grande Banco e na Gronelândia, e o imaginário pitoresco dos cenários e população do litoral e meios rurais do interior de Portugal. Como sublinha António Sena, num dos textos do catálogo, é precisamente neste registo de contradições técnicas e formais que se pode rever a importância da sua obra: «*Objectivas contrastadas para fotografias instantâneas, posteriormente ampliadas com objectivas suaves ou atenuação do recorte por interposição de elementos difusores, são aliadas à lentidão*

28. A este propósito, ver dissertação de mestrado de Filipe Figueiredo, *Nacionalismo e Pictorialismo na Fotografia Portuguesa na 1.ª metade do século XX: o caso exemplar de Domingos Alvão*. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas de Lisboa, 2000.

29. Em 1985, José Luís Madeira, director do ANF, contacta Virgínia Martins com uma proposta de compra (no valor de 500 mil escudos) dos negativos e positivos originais e respectivo material fotográfico do Cmdt. António José Martins, que se encontravam em sua posse. Como é descrito em carta assinada pela direcção da ETHER, «a venda não se chegou a realizar pois a actual proprietária preferiu encarregar-se pessoalmente da conservação do material, sob a orientação da Ether. Opção que lhe dá um enorme prazer, pois nas suas próprias palavras, “se o tivesse vendido ao I.P.P.C., hoje, possivelmente as fotografias do meu pai andariam por aí, pela Feira da Ladra”». Com data de 4 de Julho de 1987, esta carta denuncia ainda a negligência sobre o extravio de parte do espólio do fotógrafo João Francisco Camacho das instalações do ANF (Palácio da Ajuda), «o jornal *Expresso* de 13 de Junho deste ano refere-se pormenorizadamente ao caso de meio milhar de negativos de vidro do fotógrafo da Casa Real, João Francisco Camacho, que foram furtados recentemente do palácio da Ajuda e encontrados à venda na feira da Ladra (...) refere ainda o jornalista, que o autor do furto teve o cuidado de retirar negativos de diferentes lotes, de forma que, se por acaso não tivesse incluído peças de um artista por demais conhecido, dificilmente alguém notaria a sua falta. Os cuidados que o subtrator revelou podem induzir a ideia de que teve tempo de fazer as suas buscas e escolher o que lhe interessava para não levantar suspeitas.». (carta *Desvios*, 1987)



163–165. COMANDANTE ANTÓNIO JOSÉ MARTINS, *Terras Polares* (1937), *Iceberg e Sol* (1939) e *Portugal* (1936) à direita, fotografias expostas em *Bromóleos e alguns brometos 1922/43*, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1986. Brometos e bromóleo.

166. s/A, Retrato de Comandante António José Martins, fotografia não exposta mas reproduzida no catálogo de *Bromóleos e alguns brometos 1922/43*, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1986.

«As imagens do Comandante António José Martins participam dessa fotografia indecisa, acentuada pela “gravidade” do marinheiro, pela presença oblíqua do mundo.» António Sena, 1986

de um processo como o bromóleo. É este aparente paradoxo que torna a sua visão tão redundante quanto fértil. Conhecia particularmente bem as manifestações fotográficas da Inglaterra e da Alemanha mas juntava-lhes o universo privado da água, nevoeiro, barcos e icebergs.» (Martins, 1986)

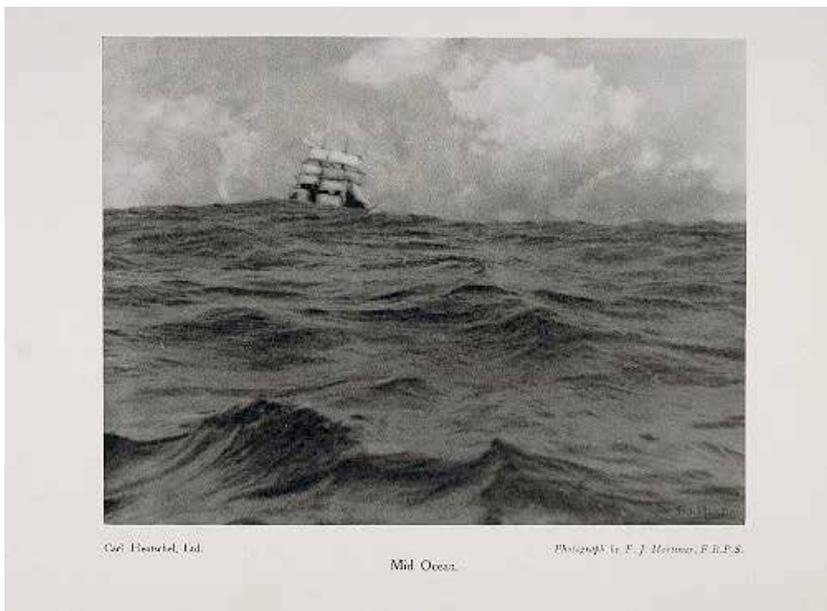
António José Martins [FIG. 166] foi imediato e depois comandante da marinha, desempenhando um percurso profissional que lhe permitiu cruzar o seu interesse pela Fotografia com distintas áreas da cultura e da ciência em Portugal. Em 1932, introduz a câmara Leica no mercado português, sendo um dos seus primeiros utilizadores, revelando-se quase diametralmente, dos principais cultores do processo do bromóleo, com os fotógrafos Manuel Alves San Payo, Frederico Bonacho dos Anjos, Joaquim Silva Nogueira e B. dos Santos Leitão.

De acordo com a biografia que se inclui no cartaz/desdobrável da exposição, António José Martins foi igualmente responsável por montar um laboratório a bordo do navio hospital Gil Eanes e por usar de forma pioneira a película infravermelhos para fotografar no clima desfavorável dos mares polares: «Em 1914 é distinguido e eleito benemérito da Associação dos Arqueólogos Portugueses. Faz a 1ª Guerra a bordo do “Vasco da Gama” como 2º tenente e participa na protecção marítima da foz do Tejo. Em 1929/30 é imediato do “Gil Eanes” nas primeiras viagens deste barco à Terra Nova. (...) Diapositivos seus são apresentados nas conferências de Reinaldo dos Santos em 1935. Em 1936 é sócio honorário do Cartaxo Photo Club.» (Martins, 1986)

No cartaz/desdobrável da exposição [FIG. 161-162], onde é já explícita a necessidade de revisão e ampliação do formato do catálogo, cruzam-se distintos níveis de informação histórica, bibliográfica, biográfica e técnica, que documentam e informam a reprodução reduzida das trinta e uma fotografias expostas, sem referência às suas dimensões e com uma legenda abreviada de local, técnica e data. Através da numeração adoptada no catálogo, é possível retomar a ordem para a viagem fotográfica que se apresenta em exposição e que melhor espelha o antagónico percurso que compõe a obra deste fotógrafo amador. Neste caso, iniciando-se no incógnito domínio dos mares do Norte, com o *escuna Creoula* (1927) [FIG. 167], envolto no plano de água e neblina onde vagueia o *Creoula* e o dori que para ele se dirige — em tudo semelhante a *Mid Ocean* do fotógrafo norte-americano Francis James Mortimer [FIG. 168], e terminando em terra, com um outro bromóleo, uma representação pictural de uma árvore centenária, em Mafra (1936), recortada pelas luzes difusas da sua própria sombra [FIG. 165].³⁰

Nesta primeira exposição antológica de António José Martins, a visão periscópica sobre a paisagem glacial dos *mares do fim do mundo* [FIG. 163-164], na sua maioria feita do interior do

30. É na sequência desta exposição que se publica *Escuna Creoula* (1927), na campanha de valores da Apple Portugal, nos jornais *Expresso* e *Público*, a 31 de Março de 1990 [FIG. 59].



167. COMANDANTE ANTÓNIO JOSÉ MARTINS, *Escuna Creoula*, Terra Nova, 1927. Bromóleo, 15 x 21 cm.

168. FRANCIS JAMES MORTIMER, F. R.P.S., Mid Ocean, Agosto de 1921, in *The Photographic Journal of America*, Frank V. Chambers, Philadelphia.

navio hospital Gil Eanes, combina-se com as séries fotográficas realizadas em Portugal, numa abordagem cenográfica e pictural de paisagens campestres ou fluviais, marcada pela presença e pose das mulheres, que nelas assumem especial protagonismo.

Em *Bromóleos e alguns brometos 1922/43*, a apresentação dos originais de época intersecta uma história da técnica do bromóleo e o modo como foi introduzida e desenvolvida em Portugal,³¹ permitindo uma leitura comparativa de duas técnicas de impressão distintas, circundadas por citações que evidenciam a percepção das suas diferenças: «*Das imagens aliás admiráveis, mas automáticas e contingentes, dos saes metálicos, passou-se às imagens pigmentares permanentes de várias terras, em gelatina (Carvão), em Goma, em Óleo.*». (Leitão, 1931: 18)

À semelhança das opções gráficas adoptadas em anteriores catálogos, são associadas citações literárias, neste caso retiradas do livro *O Processo do Bromóleo*, de B. dos Santos Leitão, que permitem seguir a leitura dos *bromóleos e alguns brometos*, através de fragmentos técnicos e poéticos que parecem, nalguns casos, um comentário ao referente das próprias imagens fotográficas: «*Se o papel flutua, volta se para baixo e põe-se-lhe uma tábua em cima das costas para mergulhar.*». (Leitão, 1931: 25)

O único retrato da exposição³² é do fotógrafo Manuel San Payo, com o qual António José Martins partilhou afinidades estéticas e técnicas no culto do instantâneo (*o flagrante*) — «*princípio básico e anima mater de todas as artes (...) basta surpreender a Natureza em flagrante, surpreender o efeito momentâneo de luz que ilumina um plano interessante*» (San Payo, Março de 1938: 154) — e com quem expôs na Sociedade Nacional de Belas Artes, de 20 a 30 de Março de 1931, na exposição projectada por B. dos Santos Leitão, em que foram premiados alguns dos bromóleos que se mostraram na *ETHER*, e mais tarde no *I Salão Internacional de Arte Fotográfica*, também na SNBA, em Dezembro de 1937, recebendo uma crítica do próprio San Payo: «*Os trabalhos do Comandante Martins repletos de sentimento e técnica irrepreensível; as paisagens de Ponte de Sousa, verdadeira sensibilidade de artista; os mimosos trabalhos de João Martins cheios de poesia e saudade; as marinhas e estudos de F. Viana, os tipos de Álvaro Colaço, os bromóleos de F. Bonacho, as paisagens de W.*

31. No texto não assinado (da autoria de António Sena) é feita uma breve contextualização histórica da técnica do bromóleo que termina com uma selecção bibliográfica que inclui o livro de B. dos Santos Leitão, *O Processo do Bromóleo* (1923) e as publicações de Francis James Mortimer e S. L. Coulthurst, *The Oil and Bromoil Processes* (London, The Amateur Photographer Library Series, 1909), pioneiros da fotografia pictorialista, em particular Mortimer, editor da *Amateur Photographer* (1908-1944) e *Photograms of the Year* (1912-1944) que dedicou parte da sua obra à fotografia náutica; a obra de C. Duvivier, *Le procédé à l'huile en photographie* (Paris, Charles Mendel, 1919) e de E. J. Constant Puyo, *Le procédé à l'huile* (Paris, Charles Mendel, 1911) e o artigo “Oléo, bromóleo” publicada na revista *Arte Photographica*, Lisboa, 1915 (1º ano, n.º 2).

32. O retrato do Cmdt. António José Martins, de autoria não identificada, é reproduzido no cartaz/desdobrável, mas não foi apresentado na exposição.

Orton, os estudos de Henrique Manuel e os flagrantes de W. Heim não ficam mal ao lado do que de bom se faz no estrangeiro.» (San Payo, Janeiro de 1938: 121)

A crítica mais relevante sobre as *contradições* técnicas, estéticas e formais da obra fotográfica do Cmdt. António José Martins é da autoria de Jorge Calado, no artigo que dedica à exposição. Publicado no semanário *Expresso* sob o título «Fotografia: As contradições do Comandante», é um exercício de afinidades essencialmente formais, sem preocupações cronológicas ou geográficas, que encena ligações entre a obra do comandante e o experimentalismo moderno do contexto internacional, numa leitura cruzada que transporta as fotografias pictorais de António José Martins para um diálogo com a visão documental de Bill Brandt, comparando o dinamismo do brometo n.º 9 com «*as criadas (dinner is served) e as enfermeiras (Staff Rest in a Hospital)*» no livro *The English at Home* (1936), o despojamento da paisagem e a ausência de pessoas (bromóleo n.º 31) com «*o testemunho silencioso das árvores do Parque de St. Cloud*» de Eugène Atget ou ainda, a opção do ponto de vista picado e a verticalidade modular de *Esperando* (bromóleo n.º 29) com «*as vistas da Pont-Transporteur de Marselha, fotografadas por Herbert Bayer em 1928 e no ano seguinte por László Moholy-Nagy.*» (Calado, 10 de Janeiro de 1987: 42)

A ambivalência estética e técnica que se apresenta em exposição e que revela a «*esquizofrenia do olhar*» de António José Martins é, para Jorge Calado, onde reside o fascínio da sua obra, que «*alia a modernidade técnica com uma estética passadiça*» (Calado, 10 de Janeiro de 1987: 42) sem analogia com outros autores no contexto português.

Mais uma vez, *Bromóleos e alguns brometos 1922/43*, é uma exposição que valoriza e incorpora os outros usos da fotografia e a particularidade de uma vigilância fotográfica sobre a paisagem abstracta dos mares polares, que encontra paralelo com outras expedições e testemunhos da vida dos pescadores bacalhoeiros portugueses, em mares da Terra Nova e da Gronelândia, como são exemplo as viagens aos *Mares do Fim do Mundo* que Bernardo Santareno realiza a bordo do navio-motor «Senhora do Mar», do arrastão «David Melgueiro» e do mesmo navio-hospital «Gil Eanes»; também o livro de crónicas de viagem do jornalista José Simões, *Os grandes trabalhadores do Mar — reportagens na Terra Nova e na Gronelândia*, que em 1941 embarca no lugre «Gronelândia»; ou ainda as reportagens do também fotógrafo amador Eduardo Lopes, realizadas entre 1951 e 1954 nas campanhas da pesca do bacalhau, que se mostram, pela primeira vez, na exposição *Viagem aos Mares Boreais*.³³

33. Especificamente na exposição no Centro Português de Fotografia, em 2003, de que se publica o catálogo com o mesmo título. A estas obras pode ainda associar-se *A campanha do 'Argus', uma viagem aos bancos da Terra Nova e à Gronelândia* (1950), de Alan Villiers, que em 1949 acompanhou a frota bacalhoeira a bordo do navio «Argus».

A ETHER promoveu a itinerância de *Bromóleos e alguns Brometos 1923/42* em diversos contextos expositivos, nomeadamente nos 8.^{os} *Encontros de Fotografia de Coimbra*, em 1987, na exposição conjunta com fotografias de António de Oliveira, Marques da Costa, Gérard Castello-Lopes e Costa Martins/Victor Palla; no Centro Cultural de S. João da Madeira, em Maio de 1989, juntamente com a exposição *Fotografias 1956/57*, de Sena da Silva; na Europália 91, no âmbito da exposição *Portugal 1890-1990* e, por fim, em *Olho por Olho, uma História de Fotografia em Portugal, 1839-1992* — complementando a inventariação, tratamento e divulgação de mais «*uma memória desvanecida da fotografia em Portugal que, como um iceberg, se vê muito menos do que aquilo que é*». (Martins, 1986)

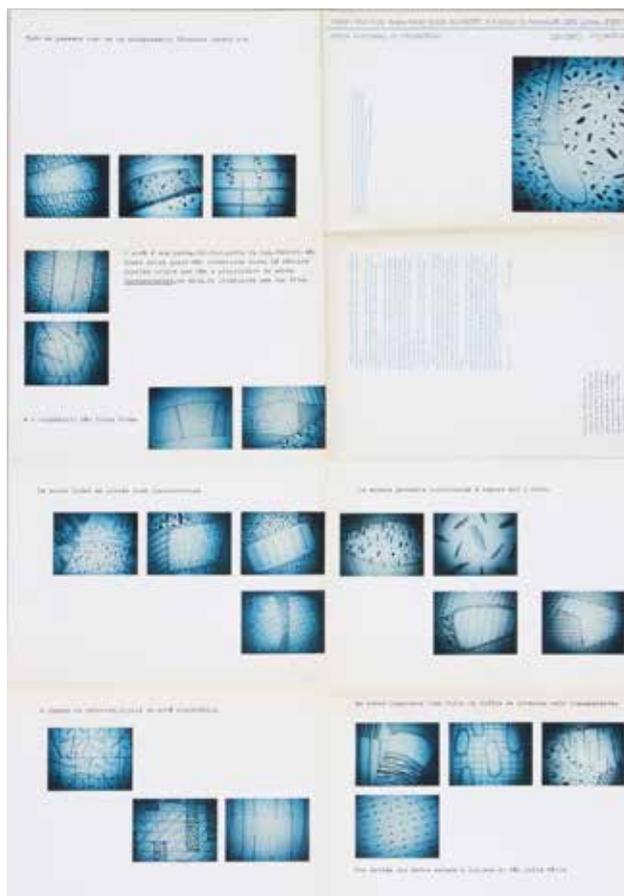
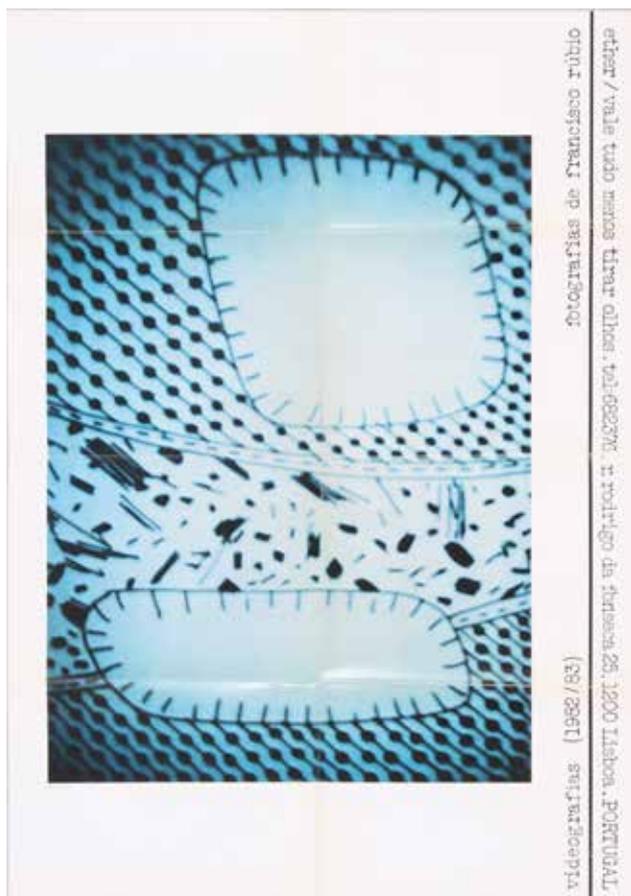
4.8. «Videografias (1982/83)», Francisco Rúbio

Videografias (1982/83), uma das primeiras exposições do designer Francisco Rúbio, inscreve no programa de actividades da associação as afinidades que a Fotografia estabelece com outros processos e suportes de reprodução e transmissão da imagem intersectando, neste caso, a linguagem do desenho, da imagem vídeo e da imagem televisiva, para uma investigação mais ampla sobre a luz, como substância e como matéria.

Reflexão incaracterística sobre a recombinação de máquinas da visão e inerentes relações imagéticas entre a Fotografia e a Televisão, um «*equipamento primitivo*» como denomina Francisco Rúbio, as *videografias* que se mostram na ETHER têm como principal referência as propostas intermédia de Ernesto de Sousa e, em particular, a exposição *Alternativa Zero* a par dos *happenings* e das experiências *dé-collage* conduzidas pelo artista do movimento Fluxus, Wolf Vostell.

O universo de conceptualização da imagem videográfica explorada por Francisco Rúbio e o processo de criação destes dispositivos ópticos, gráficos e semióticos, é explicado pelo próprio no texto que assina no catálogo: «*durante alguns meses de 1982 realizei um grande número de estruturas gráficas de pequenas dimensões que se agrupavam em séries. Lembro-me ainda do modo como era impelido a repetir aqueles gestos que tornavam aquelas formas visíveis, e as multiplicavam até à exaustão, como se tivessem mesmo uma vida própria e autónoma. A existência de um equipamento electrónico, que podemos considerar primitivo, e a possibilidade de o poder utilizar no contexto de uma escola de artes visuais, foram as causas determinantes que abriram perspectivas para uma utilização não convencional, explorando um território, para mim fascinante: a transferência dos suportes e o fascínio pela luminosidade catódica.*». (Rúbio, 1987)

O convite para a exposição ocorre em 1983, por iniciativa de António Sena, mas, por sucessivos adiamentos no apoio concedido pela DGAC — é inaugurada apenas a 3 de Fevereiro de 1987.



169–170. FRANCISCO RÚBIO, catálogo/desdobrável de *Videografias* (1982/83), com 8 laudas, frente e verso, Lisboa, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1987. *Offset*, 60 × 42 cm.

«Lúcifer, pedra de lua, fósforo são nomes pelos quais são conhecidos desde há séculos aqueles corpos que têm a propriedade de serem luminescentes, ou seja, de irradiarem uma luz fria.» Francisco Rúbio, 1987

Em *Videografias* (1982/83),³⁴ foram apresentadas vinte e quatro imagens fotográficas (provas cibachrome) [FIG. 171-175], realizadas a partir de diapositivos (*day light*), registos de ecrã televisivo, a preto e branco, num sistema de vídeo em circuito fechado que filmava os desenhos de pequeno formato³⁵, numa opção de montagem que Rúbio justifica mais tarde: «*A ampliação em papel com moldura foi a que pareceu mais conveniente em termos de uma “materialização” do processamento da luz, obtendo assim um objecto aceite como “fotografia” numa exposição e num espaço dedicado à revisão histórica da fotografia em Portugal.*». (Rúbio, 2013)

As estruturas de síntese gráfica, macro e micro, que no seu conjunto integram um extenso repertório de aproximadamente quinhentos desenhos [FIG. 176-177], revelam o fascínio de Francisco Rúbio pelas representações arqueológicas, a escrita antiga e a cartografia, e sugerem reinterpretações de corpúsculos, num exercício de abstracção sobre as manifestações biológicas invisíveis, a que a ciência procura dar expressão e forma. Evidenciando «*a capacidade expressiva das sucessivas transferências de imagens por várias suportes*» (Rúbio, 1987), as *videografias* de Francisco Rúbio introduzem uma interrogação sobre a mudança dos media analógicos e as relações entre a sua virtualidade e materialidade, neste caso por imagens fotográficas monocromáticas, vistas através de um ecrã electrónico, onde transita a imagem estática, em circuito de vídeo fechado, de desenhos diagramáticos, sínteses macro ou micrográficas de espaços de dimensão variável.

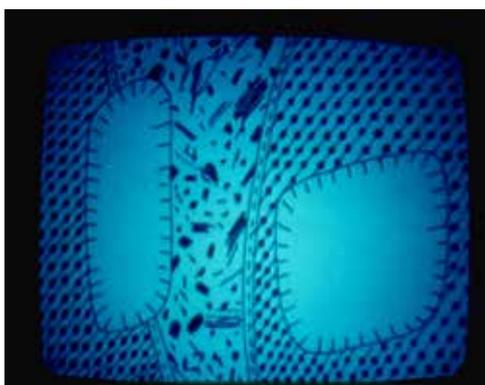
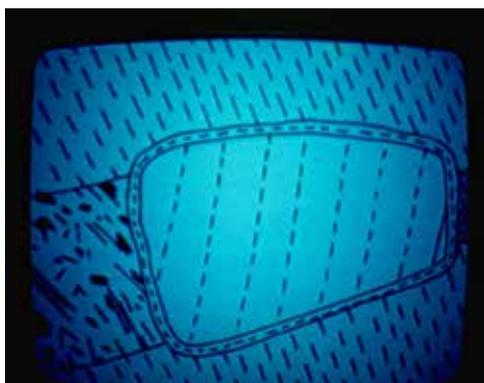
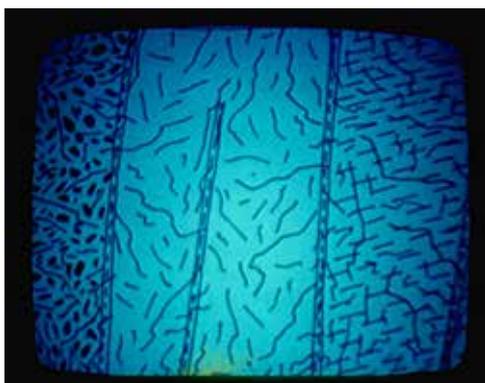
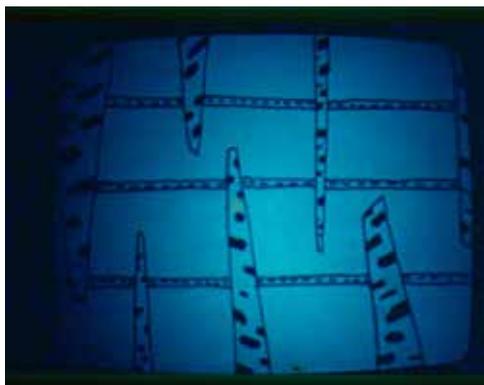
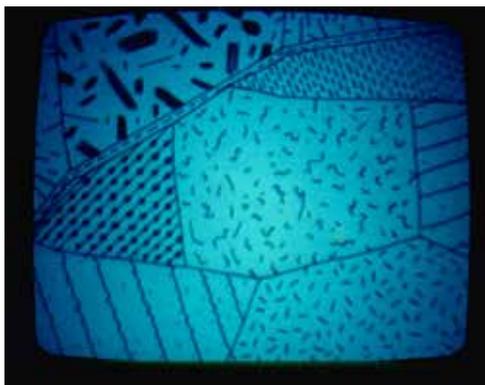
No texto do cartaz/desdobrável, Francisco Rúbio explica o método adoptado: «*tal como num laboratório, todos os materiais foram dispostos de certa maneira, de tal modo, que os resultados fossem previsíveis. Assim, num sistema que tinha sido concebido essencialmente para uma vigilância permanente (onde a câmara é um olho fixo omnipresente e mesmo independente do operador humano), circula em circuito fechado, num cabo coaxial, um sinal eléctrico directamente proporcional à quantidade de luz recebida pela câmara que se vai tornar visível num ecrã monitor a preto e branco.*». (Rúbio, 1987)

As *videografias* de Francisco Rúbio demonstram as qualidades expressivas que podem obter-se da transferência de imagens corpusculares, partículas elementares, mais ou menos electrizáveis, a partir de desenhos laboratoriais que pensam graficamente a profundidade na bi-dimensionalidade e experimentam ver «*a imagem da natureza*» a iluminar-se no «*ecrã primitivo*».

A realização das *videografias* inicia-se em 1982, no decorrer do curso de Pintura, que fre-

34. Tal como escreve Francisco Rúbio no cartaz/desdobrável, a exposição inicial era constituída por «*16 fotografias azuis de um televisor com desenhos luminescentes, e uma matriz metálica inscrita, cuja realização só seria possível com um apoio solicitado nessa altura à Direcção Geral de Acção Cultural*». Para além do apoio financeiro da DGAC, o cartaz/desdobrável foi ainda subsidiado pela Fundação Calouste Gulbenkian.

35. Respectivamente 12 × 6 cm, tinta-da-china sobre cartolina branca.



171–175. FRANCISCO RÚBIO, selecção de videografias expostas em *Videografias (1982/83)*, Lisboa, *ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS*, 1987. Cibachrome de diapositivo day light, 20 × 30 cm.

quentou na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa [ESBAL], especificamente na disciplina de *Teoria da Forma*, com o apoio do professor Luís Filipe Abreu,³⁶ e os fundamentos teóricos desenvolvidos em dois trabalhos curriculares — *Signos não-verbais em fotografia, no desenho e no vídeo e a sua interacção* e *Ruído e Significação* [FIG. 178] — realizados em 1983, no âmbito da disciplina de *Composição*³⁷. Neles, Rúbio estabelece uma análise à problemática do signo não verbal, num âmbito de uma teoria geral do signo, e discute as imagens videográficas numa perspectiva de mediação tecnológica e da sua respectiva significação: «*estes signos não verbais podem ser diagramas do funcionamento do pensamento, ou então um certo espaço entre o mundo e a linguagem, nos limites da própria superfície tátil, um jogo infinito de correlações que negam o quadro como objecto, sendo a sua significação o processo da sua reprodução.*». (Francisco Rúbio, 1983)

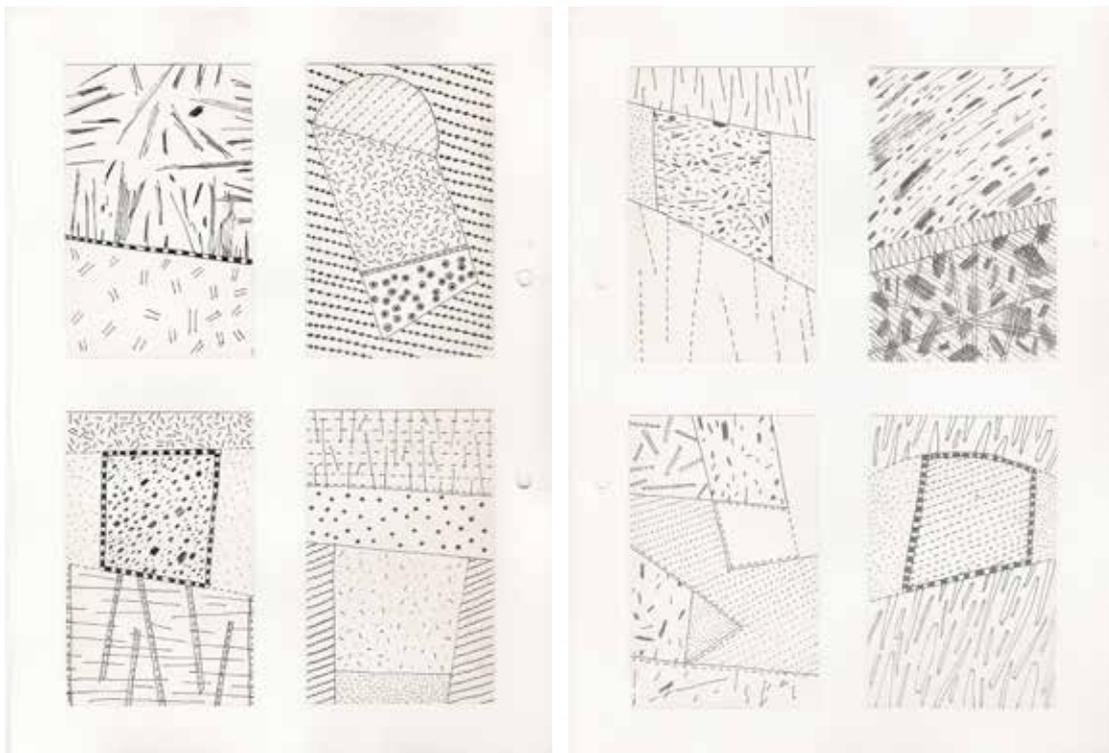
No cartaz/desdobrável [FIG. 169-170] reproduzem-se as 24 *videografias* com excertos literários escolhidos por Francisco Rúbio, a partir de uma selecção bibliográfica, também patente na exposição, sobre a variedade e propriedade de materiais luminescentes, numa genealogia poética dos corpos com luz, onde o ecrã, artificialmente, se inclui: «*O ecrã é uma pedra, Lúcifer, pedra de lua, fósforo são nomes pelos quais são conhecidos desde há séculos aqueles corpos que têm a propriedade de serem luminescentes, ou seja, de irradiarem uma luz fria.*». (Francisco Rúbio, 1987)

A exposição recebe apenas dois breves comentários críticos na imprensa. Um primeiro, de Alexandre Melo, que elogia a opção da *ETHER*, em se movimentar «*para a zona instável dos trânsitos entre suportes e técnicas — o desenho, o vídeo, a videografia*» (Melo, 14 de Fevereiro de 1987), e salienta o carácter plástico e experimental das *estruturas videográficas* de Francisco Rúbio, relevando o seu trabalho no contexto irregular da prática da *videoarte* em Portugal e especialmente nos circuitos da sua exposição pública: «*Se a estrutura gráfica dos desenhos de base se esgota um pouco na própria riqueza dos vários códigos representativos para que remete, já a animação luminosa e a ambiguidade textural da sua inscrição em vídeo vem confirmar as ainda muito inexploradas potencialidades do vídeo como suporte.*». (Melo, 14 de Fevereiro de 1987)

Uma segunda crítica, assinada por João Pinharanda, destaca o jogo de encaixes que se estabelece entre a virtualidade do ecrã e a materialidade do desenho e da fotografia: «*Não negando os valores da artificialidade deste meio, Francisco Rúbio não nega também a humanidade do gesto de desenhar. É no cruzamento entre o que se passa no écran e o que se passou na mão, entre o que resta de*

36. A instalação e os registos foram realizados com recurso a um sistema de vídeo (Phillips Video 2000) e uma sala/estúdio preparada especificamente para o efeito, na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa. Em entrevista concedida no âmbito desta tese, em Março de 2013.

37. Em 1983, a disciplina de *Composição* era leccionada pelo professor pintor Jorge Pinheiro.



176–177. FRANCISCO RÚBIO, páginas do arquivo de desenhos filmados em *Videografias* (1982/83). Desenhos a tinta-da-china sobre cartolina, 29,7 × 21 cm.

178. FRANCISCO RÚBIO, *Ruído e Significação*, trabalho teórico apresentado na disciplina de Composição na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, com videografia colada, 1983. 29,7 × 21 cm.

cada um dos processos quando fixados pelo meio da imagem fotográfica que se joga a originalidade destas obras.». (Pinharanda, 23 de Fevereiro de 1987)

O fascínio pela *transferência de suportes* e pelos processos de transmissão, que Francisco Rúbio ensaia em *Videografias 1982/83*, volta a ser explorado nas exposições individuais *Se cai Leite ardem os corações no Mar*, na IMAGO LUCIS (Porto, 1990) e *Momentos Angulares* na Casa do Bocage (Setúbal, 1991) e parcialmente revisto na sua participação nas exposições colectivas *Nível de Olho, fotografia em Portugal anos 80*, na galeria ALMADA NEGREIROS, e *Portugal 1890-1990*, na Europália 91, ambas analisadas mais à frente.

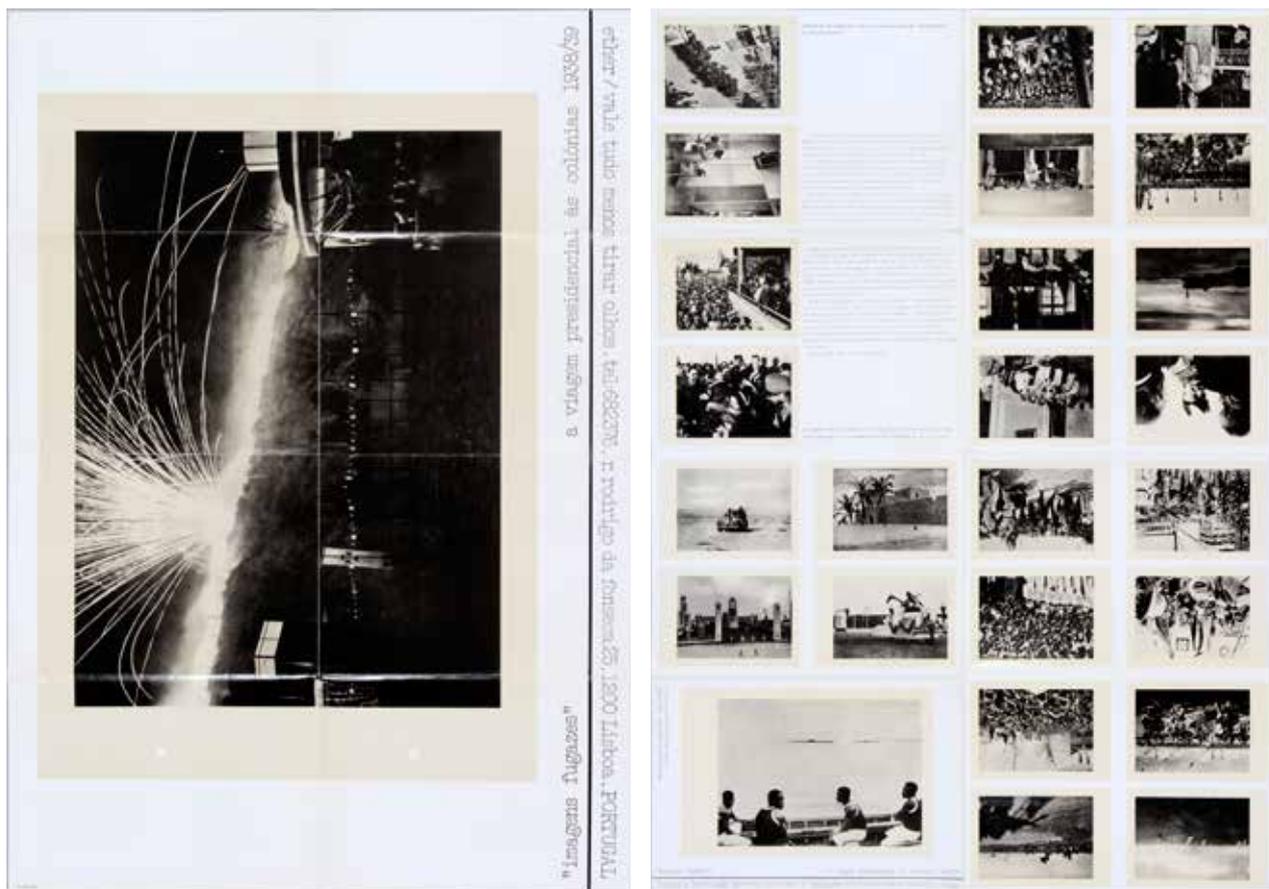
4.9. «“Imagens fugazes”, a viagem presidencial às colónias 1938/39»

A exposição “*Imagens Fugazes*”, que se apresenta na ETHER entre 24 de Março e 2 de Maio de 1987, é uma revisão sobre as históricas foto-reportagens realizadas no âmbito das viagens presidenciais de Óscar Carmona às colónias portuguesas, em 1938 e 1939, recuperando de forma crítica um dos formatos utilizados pelo Secretariado da Propaganda Nacional [SPN] e pela Agência Geral das Colónias, para fixar e enaltecer a memória do Império colonial português.

Nas décadas de 1930 e 1940, com a visão inovadora de Lucien Vogel como editor da revista *Vu*, do trabalho editorial do jornalista húngaro Stefan Lorant, fundador das revistas inglesas *Lilliput* (1934) e *Picture Post* (1938) e, sobretudo, com a refundação da revista *Life*, em 1936, por iniciativa de Henri Luce, também fundador da *Time* e da *Fortune*, assiste-se no contexto internacional, a um reinvestimento na imprensa ilustrada e consequente relançamento do fotojornalismo, como veículo primordial para testemunhar e transmitir a essência da notícia.

Incorporando as mudanças tecnológicas que marcam a prática fotográfica deste período — maior portabilidade do equipamento e flexibilidade da reprodução — estas propostas editoriais estabelecem as bases do fotojornalismo moderno, adoptando o formato do ensaio fotográfico como reconhecimento e promoção de uma autoria. Como caracteriza John Szarkowsky, é o primado de uma estratégia editorial que começa a «questionar os parâmetros de privacidade e o privilégio do anonimato; eles lidam não com o significado intelectual dos factos, mas com o contexto emocional; eles orientam o jornalismo para uma imposição subjectiva e intensamente humanista». (Szarkowsky, 1973: 8)

No contexto português, a crescente afirmação do meio fotográfico na esfera publicitária e na imprensa reveste-se de um duplo sentido, centralizado na materialização das *políticas do espírito* e na exaltação imperialista, que se apropria deste novo entendimento da prática foto-



179–180. FIRMINO MARQUES DA COSTA (e outros não identificados),
 catálogo/desdobrável de "Imagens Fugazes", a viagem presidencial às colónias
 1938/39, com 8 laudas, frente e verso, Lisboa, ETHER/VALE TUDO MENOS
 TIRAR OLHOS, 1987. Offset, 60 x 42 cm.

«Imagine-se que alguém vê, ao fim de 50 anos, uma exposição com fotografias
 que fez e nunca viu.» António Sena, 1987

jornalística, para a colocar ao serviço do ideário do Estado Novo, seguindo o seu programa de reforma e plena afirmação nacionalista.

A criação da Agência Geral das Colónias em 1924, mas sobretudo do Secretariado de Propaganda Nacional [SPN], em Outubro de 1933, dirigido por António Ferro até 1945, (subsequente Secretariado Nacional de Informação), investe e edifica esse propósito, garantindo-lhe os recursos para a construção e legitimação da imagem do Império.

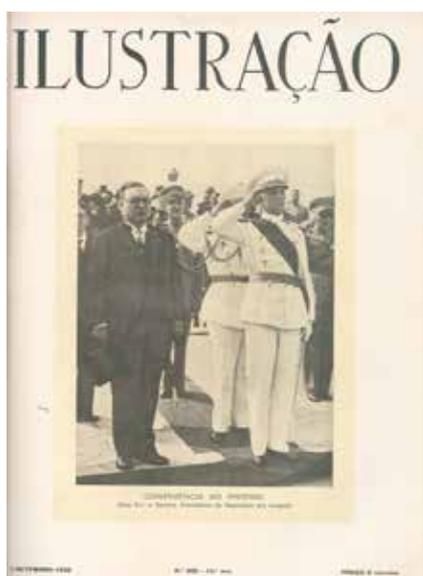
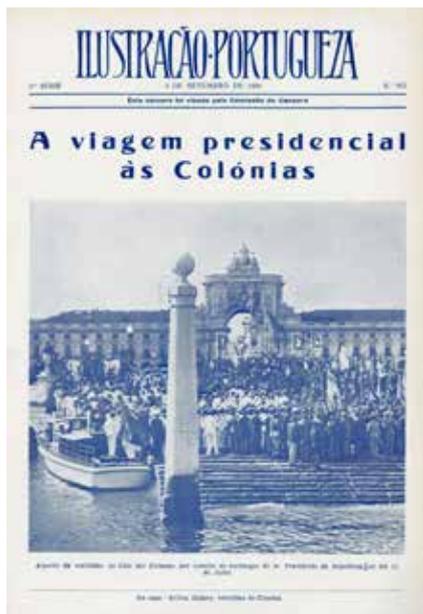
A Fotografia e o Cinema³⁸ convertem-se, neste contexto, em indispensáveis instrumentos de propaganda ideológica e de *conversão dos descrentes*, inseridos em distintas iniciativas editoriais e expositivas, a par da progressiva influência e controlo dos meios de informação existentes, ao nível da imprensa ilustrada, rádio e cinema.³⁹ Como analisa Emília Tavares, a propósito da *fotografia ideológica* de João Martins, «a estratégia seguida pelo SPN/SNI privilegiou a constituição de um arquivo fotográfico destinado a criar um banco de imagens suficiente vasto e diverso para sustentar os objectivos editoriais e de propaganda a que se propunha». (Tavares, 2002: 47)

É por isso ao nível editorial e sob a direcção de António Ferro que, especificamente a Fotografia, se transforma no meio privilegiado de propaganda, tanto no contexto nacional como internacional, enquadrada por uma ampla política cultural marcadamente nacionalista, de projecção de uma visão de modernidade, que adopta como principal desígnio o de «valorizar, dinamizar e multiplicar todas as actividades» do regime, em que «a arte, a literatura e a ciência constituem a grande fachada duma nacionalidade, o que se vê lá fora». (Ferro, 1933: 86)

A cooperação da imprensa ilustrada nacional — *Ilustração, Ilustração Portuguesa, Século Ilustrado, Notícias Ilustrado, Mundo Gráfico* ou *Vida Mundial Ilustrada* — para a crescente circulação e acesso à informação, numa conjuntura de elevado analfabetismo da sociedade portuguesa, é apoiada com a edição de álbuns ilustrados, roteiros e guias de promoção turística sobre o país e

38. No cinema, é determinante o contributo da Missão Cinegráfica às Colónias de África, iniciativa do ministro das Colónias Francisco Vieira Machado, para a documentação e propaganda do Regime fora do território continental, em particular sob a figura do realizador António Lopes Ribeiro, director artístico da Missão. A este propósito, ver Eduardo Geda, *O Imperialismo e o Fascismo no Cinema* (1976), Luís Reis Torgal (Ed.), *O Cinema sob o olhar de Salazar* (2001) e Maria do Carmo Piçarra, *Salazar vai ao Cinema I — O Jornal Português de Actualidades Filmadas* (2006) e *Salazar vai ao cinema II — A 'política do espírito' no Jornal Português* (2011).

39. O SPN acompanhou de perto o aparecimento e a actividade das várias associações de fotógrafos amadores, em particular do Grémio Português de Fotografia (1931), sendo responsável por organizar, em 1932, o *I Salão nacional de arte fotográfica* na Sociedade Nacional de Belas Artes e o *Salão internacional de arte fotográfica*, em 1937. A posterior criação do *Grupo Câmara* (1949) em Coimbra, o *Foto Clube 6 x 6* (1950) em Lisboa, e a *Associação Fotográfica do Porto* (1951) seguem esta mesma tendência. Sobre este assunto, ver tese de mestrado de Emília Tavares, *A fotografia ideológica de João Martins, 1898-1972*, publicada pela editora Mimesis em 2002 e o catálogo da exposição *Batalha de Sombras, fotografia portuguesa dos anos 50*, que comissariou a par da colecção do MNAC-Museu do Chiado, apresentada no Museu do Neo-Realismo de Vila Franca de Xira em 2009.



181. «A viagem presidencial às Colónias» (capa e páginas 4 e 5), in *Ilustração Portuguesa*, 2.ª série, n.º 975, 6 de Setembro de 1938. 47 × 35 cm.

182. «O regresso do Chefe do Estado» (capa e página 11), in *Ilustração*, n.º 305-13.º ano, 1 de Setembro de 1938. Offset, 35 × 26 cm.

o seu vasto Império⁴⁰, que evidenciam, como descreve Emília Tavares, «a ideia de um país poético, orgulhosamente cioso das suas tradições, pontuado pelo pitoresco, inundado de paisagens soberbas e genuínas, recheado de tipos populares intactos na sua originalidade, enfim, um paraíso social, económico, cultural e político». (Tavares, 2002: 53)

Em 1934, as edições do SPN publicam o álbum *Portugal 1934*, uma das primeiras acções de propaganda de António Ferro, com direcção artística de António Leitão de Barros, abundantemente ilustrado com fotografias de um núcleo identificado de 18 fotógrafos⁴¹, numa obra de plena exaltação da imagem do país que mostra, numa encenação e montagem visual apologética, a ambicionada modernidade da reforma política, económica, cultural e tecnológica do Estado Novo.

Nesse mesmo ano, e reconhecendo o papel central da imagem para a construção e disseminação de um imaginário colectivo de coesão, após a publicação do estudo *Arte Indígena Portuguesa* (Ática, 1934) de Diogo de Macedo e Luís de Montalvor, realiza-se a 1ª *Exposição Colonial Portuguesa*, no Porto, dirigida por Henrique Galvão, de que se publica, entre outros, o álbum fotográfico homónimo, com fotografias da exclusiva autoria de Domingos Alvão.⁴²

Em 1938, António Ferro convida Elmano Cunha e Costa, advogado e fotógrafo amador, a expor o levantamento fotográfico de cariz etnográfica, que realizou no âmbito da encomenda do Governo Português junto das populações indígenas em Angola, entre 1935 e 1938, sem no entanto concretizar a publicação do respectivo *Álbum Etnográfico de Angola*⁴³.

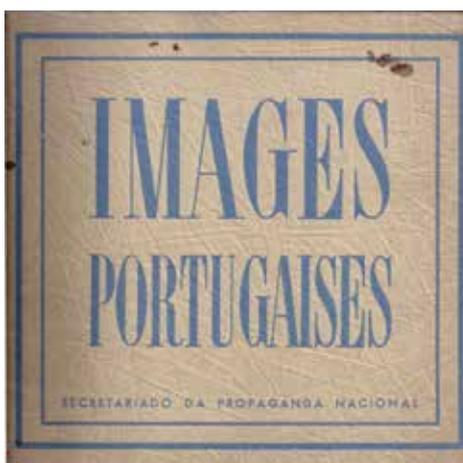
No ano seguinte, em plena articulação com o contexto internacional, organiza-se a participação de Portugal na *Exposição Internacional* de Nova Iorque e na *Exposição Internacional* de São Francisco — na qual participam, entre outros, Domingos Alvão, Horácio Novais e Mário Novais —, e publica-se o *Livro de Oiro das Conservas Portuguesas de Peixe*, editado em quadrilin-

40. Ver ainda tese de doutoramento de José Luís Campos de Lima Garcia, *Ideologia e propaganda colonial no Estado Novo: da Agência Geral das Colónias à Agência Geral do Ultramar, 1924-1976*. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2011.

41. Composto por aproximadamente duzentas fotografias, nele colaboram os fotógrafos Domingos Alvão, A. Rasteiro, João Martins, Diniz Salgado, Ferreira da Cunha, Francisco Santos, Horácio Novais, Judah Benoliel, José Mesquita, Luís Teixeira, Pinheiro Correia, Mário de Novais, Octávio Bobone, Raimundo Vaissier, Raúl Reis, Salazar Diniz, Serra Ribeiro e V. Rodrigues. Leitão de Barros vai igualmente recorrer aos arquivos fotográficos do *Notícias Ilustrado*. A este propósito, ver dissertação de mestrado de Natasha Revez, *Os álbuns Portugal 1934 e Portugal 1940. Dois retratos do país no Estado Novo*, FCSH.UNL, Lisboa, 2012.

42. Em 2001, o Centro Português de Fotografia, por iniciativa da então directora Teresa Siza, realiza a exposição *Porta do Meio — Exposição Colonial de 1934, fotografias da Casa Alvão*, dedicada à Casa Alvão, especificamente ao trabalho fotográfico realizado no âmbito desta encomenda.

43. Sobre a colecção fotográfica de Elmano Cunha e Costa, ver artigo *Etnografia Angolana (1935-1929)* de Cláudia Castelo e Catarina Mateus e artigo *Imagens de Angola e Moçambique na metrópole*, de Inês Vieira Gomes, in VICENTE, Filipa Lowndes (Ed.) (2014), *O Império da Visão, Fotografia no contexto colonial português (1860-1960)*, Lisboa, Edições 70.



183. *Portugal 1940*, Comissão Executiva dos Centenários, Lisboa, SECRETARIADO DA PROPAGANDA NACIONAL, 1940. 34 × 24 cm.

184. *Images Portugaises*, Lisboa, SECRETARIADO DA PROPAGANDA NACIONAL, 1940. *Offset*, 23 × 23 cm.

gue pelo Instituto Português das Conservas de Peixe, com direcção de Leitão de Barros, promovendo a história e os avanços tecnológicos de uma indústria que se pretendia como modelo da economia nacional.

Em 1940 e no seguimento da *Exposição do Mundo Português*, a grande exposição histórica do Duplo Centenário da História de Portugal e uma das mais emblemáticas iniciativas político-culturais do Estado Novo, é publicado o álbum *Portugal 1940*, que conta igualmente com direcção gráfica de António Leitão de Barros e a participação de vários fotógrafos, nomeadamente Mário Novais,⁴⁴ Domingos Alvão, Ferreira da Cunha, Horácio Novais, Diniz Salgado, Judah Benoliel, Manuel San-Payo e Silva Nogueira. À semelhança de *Portugal 1934*, é um álbum celebratório não apenas da memória histórica de um país mas dos grandes empreendimentos tecnológicos, culturais e científicos do regime, dentro e fora de Portugal, que importava realçar perante o povo português.

Através destas publicações, a acção conjunta da Agência Geral das Colónias e do SPN tinha como principal objectivo dar a conhecer, e sobretudo demonstrar ao povo português e às potências europeias, o sucesso da missão colonial e da *domesticação* dos territórios ultramarinos.

É no contexto destas publicações e situando as diferenças gráficas e fotográficas que as distinguem, que se enquadra a exposição “*Imagens fugazes*” a viagem presidencial às colónias 1938/39, na ETHER, dedicada aos cinco álbuns fotográficos *Alguns aspectos da Viagem Presidencial às Colónias de S. Tomé e Príncipe e Angola* [FIG. 185-187] e *Alguns aspectos da Viagem Presidencial às Colónias de Cabo Verde, S. Tomé, Moçambique e Angola* [FIG. 188-192], publicados em cinco volumes, respectivamente, entre 1939 e 1940, pela Agência Geral das Colónias.

Na exposição, são apresentadas 26 páginas originais retiradas dos referidos álbuns, nas quais são reproduzidas em rotogravura⁴⁵ as imagens fotográficas com as dimensões de 18,9 x 25,5 cm. Os dois primeiros volumes referem-se à viagem do Presidente Óscar Carmona às colónias de S. Tomé e Príncipe e de Angola, entre os meses de Julho e Agosto de 1938, e os dois volumes seguintes documentam a segunda viagem às colónias de Cabo Verde, S. Tomé, Moçambique e Angola, com início em Junho de 1939 e duração de quatro meses, incluindo ainda a visita do chefe de estado à África do Sul (à data União Sul-Africana). O quinto volume é publicado como

44. A exposição *Fotógrafos do Mundo Português/1940*, realizada em 2013 no Padrão dos Descobrimentos, com a organização do Arquivo Municipal de Lisboa, da Fundação Gulbenkian e da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova, apresentou a reportagem fotográfica de Mário Novais sobre a *Exposição do Mundo Português* juntamente com as fotografias realizadas sobre a mesma exposição de Horácio Novais, Kurt Pinto, António Passaporte, Paulo Guedes, Augusto de Abreu Nunes, Ferreira da Cunha, Eduardo Portugal e Casimiro dos Santos Vinagre.

45. A impressão é realizada na Neogravura.

anexo da segunda viagem e inclui especificamente o *Cortejo alegórico, festival nocturno, iluminações*, decorrente da recepção da comitiva presidencial a Lourenço Marques.⁴⁶

O título da exposição corresponde a uma citação retirada da introdução, não assinada, onde se anuncia e lamenta a incapacidade da fotografia para uma tradução fiel da apoteótica viagem: «*Breves, fugazes imagens que, se forem comparadas ao esplendor maravilhoso da jornada africana, não-de aparecer, aos que a presenciaram, inexpressivas e vagas. Aproveitámos as fotografias que foi possível colher. E se bem que tenhamos a certeza de que ficam muito longe da realidade triunfal e inesquecível, organizou-se este álbum para ficar como lembrança — e principalmente para os que não viram.*». (Viagem Presidencial..., 1940)

A selecção fotográfica apresentada, de um total aproximado de 450 fotografias que compõem os álbuns, revela por um lado, os momentos centrais da digressão presidencial e a sua extensa comitiva — os encontros com as autoridades militares, eclesiásticas e magistrados que nela intervêm, festas e eventos sociais, as paisagens exóticas e especialmente a aculturação e civilidade indígena — mas retira-as da leitura sequencial e cronológica e, sobretudo, da atmosfera de contínua aclamação e mitificação do *Império*, que se reafirma nas legendas trilingue, com que originalmente se reproduzem.

A fotografia escolhida para a frente do cartaz/desdobrável da exposição⁴⁷ [FIG. 179-180], reproduzida no primeiro álbum, é um dos muitos exemplos de como a legenda amplia e direcciona a tendência celebrativa da imagem: «*Em honra do Senhor Presidente da República, grandioso e deslumbrante fogo de artifício foi a feérica apoteose do festival magnífico.*». (Viagem presidencial..., 1939)

O carácter polissémico da imagem fotográfica impede-a de circunscrever com exclusividade uma instrução nacionalista e a sua apresentação individual, autónoma, sem a linearidade definida na edição original, separada das respectivas legendas descritivas, propicia uma nova leitura do seu sentido, permitindo rever a experimentação dos fotógrafos que nela participam, não para lá dos condicionalismos da encomenda oficial.

Superando a mera vocação e objectivos propagandísticos, na extensa *foto-reportagem* em viagem que se publica nestes álbuns, destaca-se a irreverência dos enquadramentos, onde se

46. A viagem presidencial do Presidente Óscar Carmona foi igualmente documentada nos filmes *Exposição Histórica da Ocupação* (1938) e *Viagem de Sua Excelência o Presidente da República a Angola* (1939), realizados no âmbito da Missão Cinegráfica às Colónias, por António Lopes Ribeiro.

47. O catálogo de “*Imagens fugazes*”, a *viagem presidencial às colónias 1938/39* foi subsidiado pela Fundação Calouste Gulbenkian. O comunicado de imprensa reproduz o texto publicado no cartaz/desdobrável da exposição que funcionava igualmente como convite.

experimentam e organizam composições triangulares, a insistência das diagonais sem perder o domínio da profundidade de campo ou as figuras fora de foco, que intencionalmente preenchem os primeiros planos. Neste imaginário do Império combina-se, como identifica António Sena no texto do catálogo, «o melhor fotojornalismo e o melhor fotoexperimentalismo numa esfusiante alegria de fotografar». (Imagens Fugazes..., 1987)

Um número significativo de publicações do SPN/SNI não credita a autoria das fotografias e os *Álbuns das Viagens Presidenciais...* não são excepção⁴⁸. No entanto, durante a investigação e preparação da exposição⁴⁹, a equipa da ETHER identificou o nome de Firmino Marques da Costa como um dos fotógrafos que integrou a comitiva presidencial de Óscar Carmona: «A maior parte delas é da autoria de Marques da Costa mas é difícil determinar exactamente quais não são e de quem.». (Imagens Fugazes..., 1987)

Firmino Marques da Costa iniciou a sua actividade profissional em 1927, como fotojornalista do *Diário de Notícias* (onde se manteve durante cinco décadas), tendo colaborado com o *Diário Popular* desde a sua fundação, em 1942, e mantendo uma colaboração regular com o SPN/SNI, no âmbito da qual fotografa igualmente as viagens presidenciais às colónias realizadas por Craveiro Lopes, em 1955, e por Américo Thomaz, em 1968, que se publicam respectivamente em *Diário da viagem presidencial às províncias ultramarinas da Guiné e Cabo Verde* e *Crónica da viagem do Presidente Américo Thomaz à Guiné e Cabo Verde*.⁵⁰

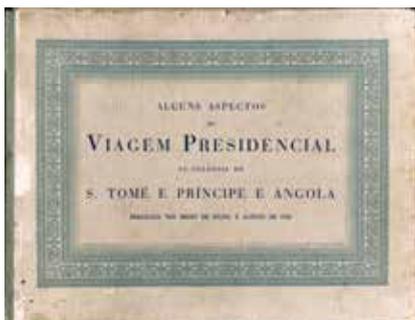
Só em 1987 e no âmbito da exposição *Imagens Fugazes*, é que Firmino Marques da Costa volta a ver as fotografias que realizou cinquenta anos antes, altura em que as enviou, ainda por revelar, para a Agência Geral das Colónias, entidade responsável pela selecção⁵¹, ampliação e abundante correcção e retoque: «não imaginava que tivessem sido publicadas dado tê-las enviado —

48. São aliás várias as correspondências entre as fotografias que se publicam nos álbuns *Alguns aspectos da viagem presidencial...*, com outras publicações promovidas pela Agência Geral das Colónias e pelo SPN, nomeadamente no álbum *Exposição-Feira Angola 1938*, ou no álbum *Images Portugaises*, publicado em 1939, das quais, apesar de não creditadas, foi possível identificar uma parte como sendo da autoria de Firmino Marques da Costa, Horácio Novais, Mário Novais, Lacerda Nobre, Gama Freixo e Domingos Alvão.

49. Como confirmou António Sena, esta informação foi dada pelo próprio António Lopes Ribeiro, numa conversa que antecedeu a inauguração da exposição *Imagens Fugazes*.

50. O espólio de Firmino Marques da Costa, referente às foto-reportagens realizadas entre as décadas entre 1940 e 1960, encontra-se depositado no Arquivo Municipal de Lisboa. Os negativos das fotografias realizadas no âmbito da viagem presidencial de Américo Thomaz às colónias, em 1968, estão depositados no Arquivo Científico Tropical.

51. De acordo com o texto do catálogo da ETHER, de autoria de António Sena, a edição e selecção fotográfica «deve-se, provavelmente, a Luís de Montalvôr e José Osório de Oliveira» (Imagens Fugazes..., 1987), ambos editores e funcionários do Ministério das Colónias. Esta informação foi igualmente referida por António Lopes Ribeiro, aquando da preparação da exposição.



185–187. (em cima) AGÊNCIA GERAL DAS COLÓNIAS, capa e selecção de páginas de *Alguns aspectos da viagem presidencial às colónias de S. Tomé e Príncipe e Angola realizada nos meses de Julho e Agosto de 1938* (Vol. I e II), Lisboa, Ministério das Colónias, 1939, com fotografias de Firmino Marques da Costa, expostas em “*Imagens Fugazes*”, a *viagem presidencial às colónias 1938/39*. Rotogravura, 26×33 cm.

188–192. (em baixo) AGÊNCIA GERAL DAS COLÓNIAS, capa e selecção de páginas de *Alguns aspectos da viagem presidencial às colónias de Cabo Verde, S. Tomé, Moçambique e Angola e da visita do chefe de estado à União Sul-Africana realizadas nos meses de Junho, Julho, Agosto e Setembro de 1939* (Vol. I e II), Lisboa, Ministério das Colónias, 1940, com fotografias de Firmino Marques da Costa, expostas em “*Imagens Fugazes*”, a *viagem presidencial às colónias 1938/39*. Rotogravura, 26×33 cm.

ainda por revelar — de África para Lisboa, em serviço na Missão Cinegráfica com António Lopes Ribeiro para a Agência Geral das Colónias.». (Imagens Fugazes..., 1987)

É sobre o carácter excepcional da experimentação fotográfica, ensaiada pelos fotojornalistas que integram a comitiva presidencial, e especialmente Firmino Marques da Costa, que Alexandre Pomar se pronuncia nas quatro breves notas de imprensa, que publica no *Expresso* entre Março e Abril de 1987: «*a mordacidade dos retratos, a inclusão das sombras do tripé, a escolha dos momentos do registo (antes ou depois do que seria a versão “conveniente”) — sempre sem efeitos anedóticos ou demagógicos, antes com uma “frescura talvez naïf” — tudo contribui para a diferença vibrante em relação à fotografia oficial.*». (Pomar, 28 de Março de 1987: 20) As observações de Alexandre Pomar, as únicas na imprensa sobre a exposição, sintetizam os fundamentos de propaganda política que contextualizam estes álbuns, e reafirmam a importância em recuperar um olhar crítico sobre as práticas fotojornalísticas deste período, não apenas como documentos de propaganda, mas para uma análise mais ampla sobre o modo como a Fotografia participa no exercício e manutenção do domínio colonial.

Se parte das fotografias realizadas neste contexto tinha como principal objectivo o de dar a ver para a Metrópole os traços da eficiência da presença e soberania em territórios ultramarinos, importa que sejam entendidas não apenas na contingência dos acontecimentos que documentam, mas na perspectiva do fotógrafo que as coisifica e nos formatos de circulação, recepção e interpretação que sucessivamente as apropriam.

Frequentemente adoptada como instrumento privilegiado para mostrar e propagandear as estratégias expansionistas e de consolidação material dos impérios, na exposição destas *viagens presidenciais*⁵² importou rever os mecanismos de visibilidade adoptados na sua afirmação e o modo como estes interferem na revisão e reconhecimento de uma autoria fotográfica, também gráfica, fundamental para devolver uma inteligibilidade e visibilidade à História da Fotografia.

4.10. «Fotografias 1956/57», Sena da Silva

Do universo dos *álbuns das viagens presidenciais* de propaganda do Estado Novo, passa-se para uma exposição que volta a mostrar a *geração esquecida* que se configurou nas margens das ma-

52. Apesar da sua importância, a análise destas *viagens presidenciais* é totalmente ausente dos mais recentes estudos sobre o papel decisivo que o poder da imagem assumiu nas políticas reformistas e expansionistas do Estado Novo, quer em *Exposições do Estado Novo. 1934-1940* (2008) de Margarida Acciaiuoli, quer na obra *O Império da Visão* (2014), editada por Filipa Lowndes Vicente.



193–194. ANTÓNIO SENA DA SILVA, catálogo/desdobrável de *Fotografias* 1956/57, com 8 laudas, frente e verso, Lisboa, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1987. Offset, 60×42 cm.

«Estas imagens do meu 'andar por aí' no ano de 1957 e esta exposição que o meu filho decidiu fazer, permitem-me evocar os 'olhos misericordiosos' do António Paixão deante dos meus negativos 6x6, a tentar ajustar – sem complicações de semântica — os valores de impressão nas folhas 24x30 de papel Leonar ao sabor dos meus caprichos e preconceitos.»
 António Sena da Silva, 1987

nifestações fotográficas desse período e que, a par das exposições de Costa Martins/Victor Palla e Gérard Castello-Lopes, anteriormente reveladas na ETHER, confirmam a afirmação de um património fotográfico, sem visibilidade nem reconhecimento público, que se praticava como «*revolta silenciosa da intimidade*». (Sena, 1998: 261)

António Sena da Silva formou-se em arquitectura, num curso «*tirado a pensar em pintura e teatro*», mas a sua longa e ecléctica actividade profissional ramificou-se pelo design gráfico e industrial, o ensino, a gestão da empresa Autosil, mas também o desenho, a pintura e a fotografia. É assim que se descreve em 1982, no texto do catálogo *Design& Circunstância*: «*um animal exclusivamente urbano, que não sabe mungir uma vaca nem pegar numa enxada. No entanto reconhece a vulnerabilidade do dinossauro urbano em cujas vísceras cresceu e tem vivido*». (Sena da Silva, 1982: 112)

A sua prática fotográfica, inédita até esta primeira exposição, considerada pelo próprio como funcional e formalista, afirma-se inicialmente como mero instrumento de apoio ao trabalho que desenvolvia nas mais diversas áreas da sua actividade profissional: «*fotografias de peças mecânicas acidentadas, levantamento de edifícios e de espaços urbanos para estudos de arquitectura, reprodução (?) de obras de arte, cartazes, capas para livros, painéis publicitários, revestimentos decorativos, registo de situações visíveis para estudos de comportamento de grupos humanos, estudos de ergonomia e antropometria, diapositivos para apoio do discurso didáctico em diversas áreas, retratos de vários dignatários da cena política e até documentação da minha própria obra de projectista de móveis e imóveis*». (Sena da Silva, 1987)

Para Sena da Silva, a fotografia era um meio entre meios, a que não reconhecia uma excepionalidade ou uma intencionalidade estética e, nesse sentido, mantendo-se indiferente ao seu valor artístico.

Em «*Gérard Castello Lopes — fotógrafo, Notas para um auto-retrato*»⁵³, artigo que escreve a propósito da primeira exposição de Castello-Lopes, Sena da Silva descreve a sua ligação com a sua prática fotográfica, que inicialmente considerava como um meio «*respeitável mas subalterno*», e reconhece os que com ele partilham essa relação, nomeadamente José Cutileiro, Gérard Castello-Lopes, mas também Carlos Calvet e Carlos Vieira: «*Limitava-me a procurar a iluminação mais conveniente e o enquadramento mais equilibrado para registar imagens dos rostos, dos gestos e das obras dos meus amigos e companheiros da Escola de Belas-Artes ou do atelier do Frederico George (...) mas sem eu dar por isso, a fotografia ia assumindo um papel importante na minha relação com os meus companheiros e com os lugares por onde andávamos*». (Sena da Silva, 18 de Janeiro de 1983: 34)

A exposição *Fotografias 1956/57*, de António Sena da Silva, apresentada na ETHER entre 5

53. No artigo são reproduzidas pela primeira vez três fotografias, posteriormente seleccionadas para esta exposição.

de Maio e 20 de Junho de 1987, explicita a dissonância com o contexto fotográfico das décadas de 1950 e 1960⁵⁴, do qual se procurava diferenciar⁵⁵, aproximando-o da geração que, como ele, escolhe a cidade de Lisboa para experimentar a modernidade fotográfica que circulava nos livros e revistas de fotografia da época, moldados pelo imaginário sonoro de «Gerry Mulligan e Dave Brubeck (...) mais tarde ‘O Desafinado’ de João Gilberto» (Sena da Silva, 18 de Janeiro de 1983: 34) e inspirados pelo novo cinema, também português.

Fotografias 1956/57 tem como base um livro sobre Lisboa, nunca publicado, contemporâneo do projecto fotográfico de Costa Martins e Victor Palla, que Sena da Silva conhecia e comentou mais tarde, no âmbito da exposição de pintura que Palla realizou na galeria PRISMA 73.⁵⁶

Em Janeiro de 1957, António Sena da Silva e José Cutileiro⁵⁷ apresentam a Albert Mer-moud, director da editora suíça Guilde du Livre, uma série de cinquenta fotografias para um livro sobre Lisboa, que, apesar da elogiosa recepção, não chegam a ser publicadas «por falta de tempo e incapacidade de conjugação de oportunidades.». (Sena da Silva, 18 de Janeiro de 1983: 34) Sediada em Lausanne e fundada em 1936, a Guilde du Livre celebrou-se pelo modo como aliou as grandes tiragens à qualidade de impressão e eficácia da distribuição, com a exemplar divisa «manter o preço de venda o mais próximo do preço de custo (o que explica o valor incrivelmente baixo de quatro francos por um livro brochado, impresso num bom papel)». (Desachy, 2012: 5)

54. Deste período importa salientar a sua relação de amizade com o fotógrafo Mário Novais e a participação de ambos, em 1957, no Pavilhão de Honra de Portugal na Feira de Lausanne, que Sena da Silva descreve: «a coisa começava assim com fotografia de mar e dos rochedos de Sagres e rezava mais ou menos assim: “Notre histoire est celle d’un peuple maritime qui élargit le monde et rapprocha les hommes...”. Seguiu-se a fotografia de uma procissão (Mário Novais em Rollei) e um enorme painel fotográfico (Mário Novais em 13x18) com uma data de mãos de pretos, de brancos e de chineses recrutados entre marginais do Cais do Sodré às três ou quatro da madrugada para simbolizar o pluralismo racial do Império Ultramarino.». (Sena da Silva, 18 de Janeiro de 1983: 34). A concepção geral do projecto foi da responsabilidade de Conceição Silva, os painéis fotográficos de Mário Novais e o design expositivo de Sena da Silva.

55. Como explica nesse mesmo artigo, as suas fotografias eram reveladas na Filmarte «na mesma tina com obras dos distintos amadores do Foto Clube 6x6, do então semiprofissional Artur Pastor e do inspector Rosa Casaco da PIDE. Sentia-me a tomar banho com todos aqueles personagens, que estavam no seu direito de achar que eu era um intruso nas banheiras deles.». (Sena da Silva, 18 de Janeiro de 1983: 34)

56. Especificamente afirmando «Havia ainda os rostos das pessoas, os lugares onde viviam, os dramas e as alegrias, as agressões à paisagem e aos homens, no registo expressivo de um grande amor pela “cidade”. Isto aparece entretanto nas imagens e nos textos de um livro excepcional (Lisboa, de Victor Palla e Costa Martins). Aí, a fotografia revela-se o meio eficaz para comunicar o entendimento das relações das pessoas com os lugares e o conhecimento da cidade em que se vive. A selecção de textos dos poetas, a organização gráfica da sequência das mensagens e ainda um complemento didáctico (a desenvolver para o público aspectos essenciais do modo de usar da expressão fotográfica) tornaram este livro uma obra exemplar». (Sena da Silva, 1974)

57. José Cutileiro, autor da tese de doutoramento *A Portuguese Rural Society*, onde se publicaram as fotografias de Gérard Castello-Lopes e João Cutileiro, estabelecia uma colaboração literária com António Sena da Silva.

Os álbuns fotográficos desta editora são exemplo do uso privilegiado da técnica de impressão em rotogravura e constituem, nas diversas séries desta casa editorial, uma das suas mais emblemáticas colecções. Dividindo-se entre uma abordagem ligada à fotografia de viagem, com propósitos de promoção turística — como é o caso de *La Grèce à ciel ouvert* (1953), *Aujourd'hui la Chine* (1953) ou *Espagne* (1958) — mas também promovendo uma estreita colaboração entre fotógrafos e escritores, que assumem um papel determinante na composição dos álbuns, são sobretudo idealizados em plena concordância entre a criação literária e a criação fotográfica. Neste último caso, *La Banlieue de Paris* (Robert Doisneau & Blaise Cendrars, 1949), *La Seine* (Francis Ponge & Maurice Blanc, 1950), *Grand Bal du Printemps* (Izis & Jacques Prévert, 1951), *La France de Profil* (Paul Strand & Claude Roy, 1952), *Israel* (André Malraux & Izis, 1955) ou *Plaisir du Jazz* (Michel-Claude Jalard & Dennis Stock, 1959) são algumas das obras mais representativas, que demonstram o contributo e a importância de Albert Mermoud para a História da Fotografia.

O único livro da *Guilde du Livre* dedicado a Portugal é publicado em 1959, com o título *Portugal des Voiles*, e projecto editorial do poeta e escritor francês Max-Pol Fouchet, que assegura a autoria do texto e das fotografias. Adoptando um registo descritivo sobre o imaginário popular português, os seus monumentos e as fortes ligações do país ao mar, trata-se de uma abordagem promocional, bem distinta da proposta apresentada por Sena da Silva (e José Cutileiro) que, por sua vez, recusam «a narrativa e o documento tão característicos da editora suíça e acentuam o tratamento arquitectónico simultâneo, com uma despreocupação no instante e na distância do objecto fotografado». (Sena da Silva, 1987)

Os álbuns fotográficos da *Guilde du Livre*, em particular *La Banlieue de Paris* (1949) que reconhece mais tarde como um «estímulo inesperado» (Sena da Silva, 1983: 34), mas também as publicações fotográficas que se publicam por iniciativa de Robert Delpire, na sua homónima editora, ou as revistas *Life*, *Picture Post* e *Camera*, que assinava, são parte da bibliografia que informa o olhar de Sena da Silva e sinaliza as opções fotográficas que se reúnem na sua primeira exposição.

Do portfólio apresentado à editora suíça e das «muitas centenas de negativos de que nunca fiz sequer provas de contacto» (Sena da Silva, 1987), realiza uma selecção de vinte e seis fotografias, originais de época, que mostram essa *promenade* de semanas que o orientaram pelas ruas, travessas e pátios da cidade à qual esperava devolver um livro «em rotogravura, com texto em francês em milhares de exemplares». (Sena da Silva, 18 de Janeiro de 1983: 34)

Como explica Sena da Silva no texto do catálogo, esta é uma exposição «que o meu filho decidiu fazer», que se forma a partir de um conhecimento vivencial com as fotografias, e que parece justificar a escolha e o protagonismo da primeira fotografia da exposição [FIG. 199] (reproduzida



195–199. ANTÓNIO SENA DA SILVA, *Lisboa*, 1956-1957, fotografias n.º 1, 2, 13, 18 e 26 da exposição *Fotografias 1956/57*. Clorobrometos, 24 × 30 cm.

em maior dimensão na frente do cartaz/desdobrável), um plano picado feito a partir do número 25, da Rodrigo da Fonseca onde, 25 anos depois, se instala a *ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS*. Um ponto de vista que é também uma projecção no tempo sobre o mesmo espaço onde, décadas depois, esta mesma fotografia adquire visibilidade e dimensão pública.

A confirmar o registo discreto do «*andar por aí ao encontro das pessoas e dos lugares*», estas parecem desviar-se do enquadramento e atravessar as diagonais da imagem, nem sempre indiferentes à presença da câmara, surgindo de costas ou de perfil, percorrendo a cidade e interpondo sucessivos planos à imagem, a partir do seu movimento diário.

A par das fotografias reproduzidas na totalidade no cartaz/desdobrável⁵⁸ [FIG. 193-194], numeradas pela sequência adoptada na exposição mas dispostas numa ordem distinta pelas várias laudas, é igualmente publicado um texto de carácter autobiográfico, no qual Sena da Silva começa por revelar a colecção de aparelhos fotográficos que foi acumulando e protelando, tal como as suas fotografias, e que lhe parecem de certo modo redundantes mas ainda instigadores: «*A minha Rollei nº 1062330 e a sua Tessar 3,5 nº 3029728 vão fazer 40 anos. O gozo das nossas relações íntimas foi prejudicado por equívocos e preconceitos de muitas origens. Uma certa obsessão nas actividades profissionais a que nos dedicámos (...) impediu-nos de participar em aventuras mais gratificantes, talvez por uma atitude preconceituosa em relação às classes dos (distintos) amadores e profissionais (tout-court). Tenho agora deante de mim a velha companheira nº 1062330, mas também uma Hasselblad de 1973 e algumas outras máquinas que fui comprando em segunda e terceira mão (uma Leica M.3, uma Nikon F, uma Rollei com Xenotar 2.8, uma Plaubel 6x9 com Xenar 4.5., uma Rollei 35 da primeira geração...) e ainda a Baby Brownie das minhas primeiras fotografias. Lá dentro está o Durst com duas objectivas Compton, caixas de papel de vários formatos e várias graduações e alguns frascos com revelador ainda utilizável.*». (Sena da Silva, 1987)

No decorrer do seu texto cita «Poema para Galileu» de António Gedeão⁵⁹, para enaltecer os «*olhos misericordiosos*» de António Paixão, responsável pela ampliação das provas da exposição, em papel Leonar Mate, «*um papel espantoso que muito se aproximava das qualidades da rotogravura*», e o empenho, frequentemente esquecido e não creditado, com que trabalhava no laboratório da Filmarte: «*Estou agora a ver — com a nitidez que só o decorrer do tempo pode permitir — António Paixão a adivinhar na projecção do ampliador Leitz a imagem latente e a ranger os dentes para medir o tempo de*

58. O catálogo foi subsidiado pela Fundação Calouste Gulbenkian, e impresso na Litografia Tejo.

59. Pseudónimo do professor e investigador Rómulo Vasco da Gama de Carvalho, que, a par da sua actividade como escritor e poeta, foi membro efectivo da Academia das Ciências, historiador da ciência e, entre as muitas publicações pelas quais foi responsável, editou a partir de 1952 na Atlântida Editora (Coimbra) a colecção *Ciência para Gente Nova* que inclui o pequeno volume *História da Fotografia* (1952).

exposição. Era o ranger dos dentes de um homem sem raivas, com a paciência ilimitada e a ironia simples dos velhos mestres gravadores das artes pré-Niepcianos, deante da fatuidade de certos artistas e de certos mercadores.». (Sena da Silva, 1987)

É nesse trabalho paciente de laboratório que se decidem, trinta anos antes, os reenquadramentos dos negativos 6x6, que raras vezes respeitam a proporção quadrada que resulta desse ver sobre o visor, proporcionado pela câmara Rolleiflex. Nesta exposição, as fotografias pensam-se e compõem-se nas folhas de papel 24 x 30 cm e são, na sua maioria, coincidentes com este formato, ajustando-se na ampliação, onde se revê o ponto de vista e acentua uma intencionalidade formal da composição.

A única recepção crítica relevante a *Fotografias 1956/57* é realizada por Jorge Calado, sob o título «*Sena da Silva: viagem ao passado*» que encontra na última fotografia da exposição [FIG. 194], onde se vê «*uma imagem espalmada de parede com cartazes cinematográficos, estratificada pelo horizonte do passeio (...) e a rapariga apressada quem sabe se impelida pela seta que aponta o caminho do Cine Pátria*» (Calado, 23 Maio de 1987: 56), uma espécie de ponto concêntrico que marca um eixo de leitura para as outras fotografias apresentadas.

É através dela que se inicia uma travessia pela História da Fotografia, preenchida de referências internacionais, que procuram desvendar relações previsíveis com o olhar fotográfico de Walker Evans ou Russel Lee, pela presença dos «*anúncios e os signos dos cartazes erigidos em ícones, a quase frontalidade do ponto de vista*» (Calado, 23 Maio de 1987: 56) ou de Ruth Orkin pela comparação da pose da mulher com a da emblemática fotografia de 1951 *An American Girl in Italy*; ou mais à frente para identificar atitudes contrárias à de Sena da Silva, como a de Henri Cartier-Bresson: «*não é de instantes decisivos mas de permanências que a sua obra trata. (...) a sensação é de que a imagem se mantém organizada por algum tempo — nesse instante, tal como nos imediatamente anteriores e seguintes.*» (Calado, 23 Maio de 1987: 56)

A par deste jogo cruzado de reminiscências fotográficas, Calado analisa ainda a opção ética pela Rolleiflex, e o gesto de recolhimento, em parte indiferente ao formato quadrado do visor onde se estruturam as composições, posteriormente estudadas, revistas e reenquadradas nas provas: «*Mais do que uma opção estética, a escolha da máquina fotográfica implica uma opção ética. Sena da Silva era o homem da Rollei enquanto outros da sua geração, como Gérard Castello Lopes, eram homens da Leica. (...) As diferenças são menos de forma e grão do que relação com os entes a fotografar. A Leica é escorregadia, mercurial e instantânea; o grande formato é maciço, inerte e permanente. Com a Leica olha-se de frente; com a Rollei caminha-se cabisbaixo, olhos no chão.*» (Calado, 23 Maio 1987: 56) Depois de salientar a fotografia n.º 19 da exposição [FIG. 193] como uma das mais notáveis e

arrojadas «onde a estrada não é a do destino americano mas a abstracção contemplativa dum Rothko», Jorge Calado conclui com um comentário ao modelo programático da associação, e ao modo como este promovia um entendimento da Fotografia sobretudo como prática extrínseca às coisas oficiais: «estranho país o nosso onde para fazer a história da fotografia é preciso ignorar os fotógrafos oficiais e recuperar aqueles que nunca se assumiram como tal.». (Calado, 23 Maio de 1987: 56)

A obra fotográfica de António de Sena da Silva é revista⁶⁰ numa segunda exposição, também iniciativa da ETHER, em *Sena da Silva, uma retrospectiva*, apresentada na Casa de Serralves no âmbito da programação da Fotoporto 90, mas a consequência do tardio conhecimento desta geração fotográfica reflecte, ao contrário do que tem sido recentemente sustentado em antologias póstumas⁶¹, a incapacidade de exercerem qualquer tipo de influência sobre o contexto fotográfico em que se fizeram (décadas de 1950 e 1960) ou revelaram (décadas de 1980 e 1990).

A importância do reconhecimento das suas obras, pela independência da sua atitude fotográfica nas margens da *arte fotográfica* oficial que, nalguns casos, se demonstra esteticamente divergente tem, como bem demonstrou António Sena, lugar privilegiado na História da Imagem Fotográfica em Portugal, e na justa inscrição de uma memória que deve ser vista em correlação, com o contexto da sua época.

4.11. «Jose se quizeres come as sardinhas todas», José Loureiro

A exposição *Jose se quizeres come as sardinhas todas* de José Loureiro, é outro dos exemplos da imprevisibilidade do guião das exposições da ETHER que, a par da investigação e divulgação da fotografia em Portugal, se interessou pelas fronteiras disciplinares que através dela se potenciavam, já evidente nas anteriores *Abstracção Fotográfica* (1982) de Ana Leonor, *Desenhos dos slides imaginários, maio 82/junho 83* de Johan Cornelissen ou *Videografias 82/83* de Francisco Rúbio.

Indiferente aos debatidos equívocos sobre a *morte da pintura*, como refere José Loureiro em entrevista recente a Miguel Wandschneider, em que «a pintura, velha jibóia experimentada, lá

60. A itinerância da exposição decorre ainda, nesse mesmo ano, nos 8.º *Encontros de Fotografia de Coimbra* e, em 1989, no Centro Cultural de S. João da Madeira.

61. Referimo-nos à edição da monografia dedicada a Sena da Silva em 2009, pela Fundação Calouste Gulbenkian, com a coordenação de Bárbara Coutinho, e especificamente ao texto de Sérgio Mah «Sena da Silva e a fotografia. Do Desenho ao “Instante Partilhado”» e à exposição e catálogo *Sena da Silva: uma antologia*, realizados por iniciativa da Câmara Municipal de Lisboa em 2012, com comissariado de Sérgio Mah: «homem multifacetado e de inúmeros talentos (...) foi também uma das figuras mais relevantes do panorama da fotografia portuguesa da segunda metade do século XX». (Mah, 2012)



200–201. JOSÉ LOUREIRO, catálogo/desdobrável de *Jose se quizes come as sardinhas todas*, com 8 laudas, frente e verso, Lisboa, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1988. *Offset*, 60 × 42 cm.

«As cores a óleo são tratadas como lama: as escuras parecem indefinir-se nos limites acrobáticos da saturação do negro de fumo e as claras são quase ofuscantes por serem quase fosforescentes.» António Sena, 1988

engoliu a custo o urinol (...) como tinha feito 100 anos antes com a fotografia» (Loureiro, 2012: 11),⁶² nesta sua primeira exposição individual, assiste-se a uma inversão das convenções que marcaram a afirmação da fotografia como arte: não como anunciado *instrumento auxiliar* da pintura mas antes, como elemento de composição no plano do quadro, devolvida à categoria de natureza morta e desfeita em sucessivas camadas de tinta.

Inaugurada em Outubro de 1988, pouco antes de *Lumaréu*⁶³ — a segunda individual de pintura de José Loureiro constituiu-se por naturezas mortas de grande formato, realizadas entre 1986 e 1988, após a conclusão do curso de Pintura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa [ESBAL] e no seguimento das duas exposições colectivas que integrou: *Verde Muco* (Lisboa, 1987) e *Graffiti Now* (Verona, 1988).

Para José Loureiro, o género da natureza-morta corresponde na tradição da Pintura à possibilidade de «*disposição de um conjunto de objectos num espaço muito confinado*», no qual se intervéem como forma de fixar ou possuir esses mesmos objectos: «*Pintar uma natureza morta assemelha-se a dispor, muito cuidadosamente, quatro ou cinco peças sobre um tabuleiro de xadrez.*» (Loureiro, 2012: 14) Em concordância com os *cadernos de desenhos* que realizou em 1991, José Loureiro pensa e reinveste este género clássico da História da Pintura, interessando-se por explorar na série de naturezas-mortas expostas [FIG. 202], a repetição persistente de mesas como superfícies de composição, horizontal ou vertical, para sucessivamente posicionar, reposicionar e fazer imergir outros, por vezes os mesmos, objectos: «*Desde sempre me senti muito atraído pela forma como a natureza morta foi sendo tratada ao longo do tempo. Dispor três ou quatro objectos sobre uma mesa e dizer tudo o que há para dizer de forma singela, sem grandes alardes.*» (Loureiro, 2012: 9)

Nesta série, mas também em *Natureza-morta* (1990), *Boca* (1990) ou *Bandeira* (1990), José Loureiro desenvolve um método de recombinação — fundado na repetição do gesto de colocar em relação — na qual a opacidade é sobretudo densidade e ausência de profundidade, numa perspectiva disfuncional sem interesse pela escala ou hierarquia dos objectos, escurecendo-se sobre um fundo que tudo parece dissolver. Uma composição centrípeta, disforme, imperfeita e suja, na qual a fotografia se manifesta como referente casual, numa resposta justa da pintura para devolver uma imagem ao criador de imagens, a câmara escura que nesta exposição partilham.

Na montagem da exposição, excepcionalmente da responsabilidade do próprio José Loureiro e de António Sena, quebram-se as convencionais regras de leitura e posicionam-se os quadros num plano inferior ao do nível do olhar do visitante, dividindo-se entre o piso térreo (espe-

62. Esta entrevista é realizada no âmbito da exposição *As piores flores: desenho 1990-1996*, e publicada no respectivo catálogo. Loureiro, José (2012) — *As piores flores: desenhos 1990-1996*. Lisboa, Culturgest.

63. *Lumaréu* foi inaugurada um mês depois, em Novembro de 1988, na galeria DIFERENÇA.



202–204. JOSÉ LOUREIRO, *jarra, despertador, máquina* (n.º 4 da exposição), 1986. Óleo sobre tela, 75 × 100 cm; *leica, amassadeira* (n.º 7 da exposição), 1987. Óleo sobre tela, 50 × 75 cm; *kodak, amassadeira* (n.º 8 da exposição), 1987. Óleo sobre tela, 50 × 75 cm.

«Desta forma, as coisas nunca chegam a ser definitivamente identificadas – deixam-nos, apenas, num estado de suspensão, nesse momento em que os olhos, apesar de abertos, deixam de olhar e desfocam para podermos pensar sem sabermos em quê.» António Sena, 1988

cificamente as telas identificadas no catálogo com os n.º 2, 7, 8, 9, 10, 11 e 12) e o piso da sobreloja (as telas identificadas no catálogo com os n.º 1, 3, 4, 5, 6). [FIG. 203-204] Quer pelo espaço exíguo, quer pela iluminação, altera-se assim a sua percepção, impondo um percurso ao olhar, instável e incómodo, que é sempre uma forma de revisão e indefinição da modelação da luz e da cor na Pintura. Como se confirma no texto de António Sena (não assinado), publicado no catálogo: «Estas pinturas não provêm da claridade, nem da escuridão. A sua origem é a penumbra. O seu destino também. Na mudança do lugar onde são feitas para os lugares onde serão olhadas, a iluminação modifica-se. Ficam sujeitas à arbitrariedade dos olhos supostamente iluminadores.» (Loureiro, 1988)

Os jogos semânticos que se elaboram nos títulos, enumerativos — «1. garfo, mesa, jarra; 2. sardinha, espinafre, mesa; 3. rádio, flores, enguia; 4. jarra, despertador, máquina; 5. quadro, fogareiro, chaleira; 6. legumeira, máquina, malmequeres; 7. Leica, amassadeira; 8. Kodak, amassadeira; 9. duas pessoas encostadas, míscaros; 10. duas pessoas, míscaros; 11. electrodoméstico; 12. pessoa, animal — sugerem-se como um inventário para fixar um vínculo à qualidade genérica dos objectos, que se dissolvem no fundo, registando, em simultâneo, um desinteresse pela intencionalidade da sua escolha. Configuram sobretudo a hipótese de um gesto de indiferença estética, como defendia Marcel Duchamp, e a afirmação da recusa do retiniano e da inutilidade de uma proposta de imersão contemplativa, numa «anestesia completa».⁶⁴

A redenominação do sentido do objecto e a possibilidade da sua divisão interna, excluindo uma leitura unidireccional do seu referente e conferindo-lhe o acesso à palavra, é certificada nestas naturezas-mortas, não apenas pelo seu significado, mas depositando esse significado no território da escrita. Como enunciados de um jogo combinatório — os títulos interceptam o sistema de indistinção pictórica, interferindo na sua percepção e testando os limites da dissimulação material dos objectos representados.

O próprio título da exposição — *Jose se quizeres come as sardinhas todas* — que replica a nota manuscrita deixada pela avó de José Loureiro sobre a mesa da cozinha — segue esse pressuposto de negação do valor representativo do objecto, reclamando a sua dessacralização.

Ao contrário de anteriores exposições na ETHER, foi possível identificar distintas reacções críticas na imprensa — de Alexandre Pomar, Paula Moura Pinheiro, Ruth Rosengarten, João Pinharanda e Margarida Simão — mais familiarizadas com exposições de Pintura que de Fotografia, que de forma unânime salientam a disfuncionalidade do espaço para receber uma exposição de

64. DUCHAMP, Marcel (1961), *A propos des ready-mades*, in DUCHAMP, Marcel (1999), *Duchamp du signe*. Paris, Flammarion, p. 191.

pintura, mas aclamam a exposição e destacam o carácter promissor da obra de José Loureiro.

Alexandre Pomar refere-se ao espaço como *impróprio* para uma exposição de pintura e verifica com inquietação as opções de montagem, mas reconhece a excepcionalidade da exposição escrevendo que «*raramente o retorno a uma prática arcaica e injustificada se revela tão capaz de surpresa, longe do exercício académico e afirmando o domínio das suas regras, circulando entre “temas” com o saber de uma linguagem definida*». (Pomar, 29 Outubro de 1988: 20) Por sua vez, Paula Moura Pinheiro sublinha a crítica de Alexandre Pomar ao espaço, prosseguindo numa análise mais sensorial que pictórica da obra de José Loureiro, sobre a «*febre que pressentimos em José Loureiro de saborear com voracidade tudo na vida*» que identifica na «*ausência de preferências (por excesso de querer) e daí, provavelmente, às penumbras e à dificuldade que cada figura, humana ou não, encontra em se destacar das obscuridades benignas, pulsantes da vida*» caracterizando as telas de «*espessas, preciosas e delicadas na sua aparente brutalidade*». (Pinheiro, 12 de Novembro de 1988: 20)

A crítica de Ruth Rosengarten é essencialmente dedicada à exposição na galeria DIFERENÇA referindo-se a José *se quizeses come as sardinhas todas* apenas pelo modo como «*os trabalhos a óleo revelam uma hábil manipulação dos meios expressivos*» (Rosengarten, 2 de Dezembro de 1988: 13), mas que «*o espaço apertado da galeria desencoraja a contemplação atenta*». Em «*Olhar a matéria para além da certeza*», Margarida Simão, comenta: «*As pinceladas, quase impressionistas, dão o amor pela textura pictórica que confere um intenso dinamismo óptico. As cores são tratadas como lama (catálogo) criando um ambiente primordial de estruturação/percepção, criando um ritmo orgânico, uma complexidade em que os tons escurecidos vivem para a explosão, concentrada em pequenos pontos, da claridade*». (Simão, 3 de Dezembro de 1988: 6)

Finalmente João Pinharanda, encontra na «*série de citações (objectos/quadro de uma Leica ou de uma Kodak; enquadramentos de naturezas mortas; uma privilegiada relação com os problemas da luz e da representação)*» o elemento de ligação ao programa da ETHER, e afirma a pintura de José Loureiro como uma obra a seguir: «*um nome quase desconhecido em primeira individual de pintura numa muito conhecida galeria de fotografia. (...) Uma presença que talvez se possa vir a revelar mais do que uma simples curiosidade*». (Pinharanda, 8 de Novembro de 1988: 26)

4.12. «Street Life in London (1877-78)», John Thomson

Depois das exposições dedicadas a Lisboa, “Cidade Triste e Alegre”, e aos álbuns *Alguns aspectos da viagem presidencial às Colónias 1938-39*, volta a ser exposto um livro emblemático para a História da Fotografia, apresentando-se, entre 29 de Novembro 1988 e 7 de Janeiro 1989, os 37 woodbury-

types originais que John Thomson publica sob o título *Street Life in London*, entre 1877 e 1878.⁶⁵

Editado pela Sampson Low and Company em doze fascículos mensais, entre Fevereiro de 1877 e Março de 1878 — cada fascículo reproduz em woodburytype, três fotografias de John Thomson — *Street Life in London* é um livro que propõe uma abordagem sócio documental sobre o modo de vida nas ruas de Londres, utilizando a fotografia de forma pioneira como evidência de uma realidade social, antes de esta afirmar essa vocação em obras como *How the other half lives* (1890) de Jacob Riis ou *The old closes and Streets of Glasgow* (1900) de Thomas Annan.

Com a colaboração do escritor, jornalista e sindicalista Adolphe Smith, que assina a maioria dos textos⁶⁶, John Thomson fotografou “a vida nas ruas de Londres” com o intuito de documentar as condições sociais e laborais das classes mais pobres da cidade, contribuindo para a sua visibilidade (fotográfica) e, sobretudo, para reiterar as reivindicações sociais reformistas que se intensificam no último quartel do século XIX.

No prefácio do livro, que ambos assinam, esclarecem-se parte dos objectivos que os mobilizaram na sua elaboração: «Estamos conscientes que não somos os primeiros a trabalhar este tema. “London Labour and the London Poor” é ainda recordado por todos os que se interessam pela estado das classes sociais mais humildes; mas os seus factos e figuras estão necessariamente datados; (...) pensámos em retratar estas difíceis condições de vida, requisitando a precisão da fotografia para melhor ilustrar o tema. A inquestionável exactidão deste testemunho permitirá apresentar verdadeiros tipos dos pobres de Londres e proteger-nos-á da acusação de menosprezar ou exagerar as peculiaridades individuais da sua aparência. (...) visitámos com um caderno de notas e uma câmara, aquelas ruelas e bairros, onde a luta pela sobrevivência não pode ser menos amarga e menos importante, porque menos observada.» (Thomson, 1877)⁶⁷

Na exposição são dispostos individualmente os woodburytypes de um dos exemplares da edição de 1877/1878 [FIG. 207-209], pertencente a Madalena Soares de Azevedo, retirando-os das respectivas páginas e apresentando-os sem a presença dos textos, numa sequência distinta da publicação original.

O cartaz/desdobrável [FIG. 205-206] reproduz uma imagem síntese do livro com todas as ilustrações alinhadas em pequena escala e numeradas de acordo com a ordem seguida na exposição, replicando a descrição da legenda original e a respectiva dimensão dos woodburytypes.

65. Em 1988, foram apresentadas apenas duas exposições no espaço da ETHER, tendo-se registado ainda a participação na 1.ª *Feira das Indústrias da Cultura*, que decorreu na Feira Internacional de Lisboa [FIL] em Dezembro de 1988, promovida pela Secretaria de Estado da Cultura, sob a responsabilidade de Teresa Patrício Gouveia.

66. A par do prefácio, John Thomson assina outros dois textos: “London Nomades” e “Street Floods in Lambeth”.

67. No prefácio, os autores referem-se a *London Labour and the London Poor, cyclopedia of the condition and earning*, de Henry Mayhew, publicado em 1851 (três volumes) e ilustrado em gravuras de madeira a partir de daguerreotipo.



205—206. JOHN THOMSON, catálogo/desdobrável de *Street Life in London* (1877-78), com 8 laudas, frente e verso, Lisboa, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1988. Offset, 60 × 42 cm.

«Os últimos fascículos são publicados no mesmo ano em que Muybridge fotografa o galope dos cavalos, em 1878. Só vinte a trinta anos mais tarde e, em particular através de Paul Martin, as fotografias se aproximaram daquilo que são hoje: não apenas os antigos fragmentos de espaço mas, também, fragmentos de tempo.» António Sena, 1988

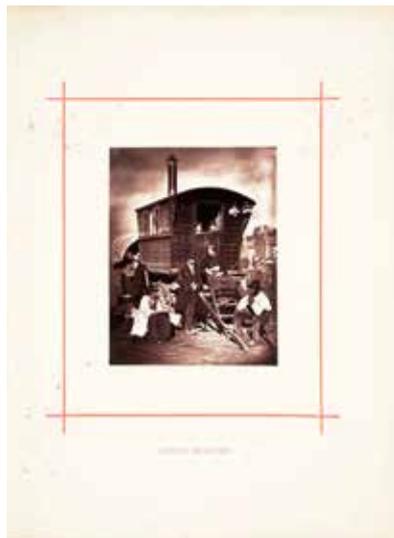
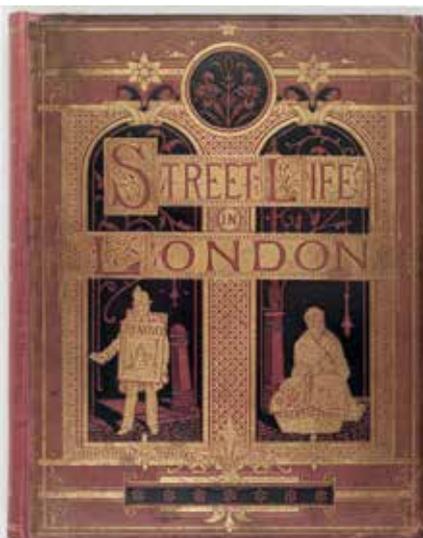
Excepcionalmente, por comparação com anteriores catálogos, a frente do cartaz é uma composição de oito fotografias — vendedores ambulantes, músicos de rua, recrutas, ex-presidiários, desalojados e tantos outros nômadas — que no seu conjunto estabelecem um possível epílogo dos paradoxos que se verificam nas muitas formas de representar a ocupação temporária do espaço público, uma antropologia social que demarca um genealogia legítima da *street photography* londrina, que vinte anos depois, adquire novo significado com o fotógrafo Paul Martin.

Apresentados sem os textos que os emolduram teoricamente, os woodburytypes evidenciam e detalham as qualidades físicas da reprodução fotomecânica que o fotógrafo inglês Walter Bentley Woodbury (1834-1885) patenteou em 1864, e que António Sena celebra no texto do catálogo: «No woodburytype, a luz, mais do que desenhar, molda — a luz é escultora de tinta.». (Thomson, 1988)

Na sequência das experiências em fotogravura, realizadas primeiro por Hippolyte Fizeau e depois por William H. Fox Talbot, com posteriores aperfeiçoamentos na reprodução fotolitográfica por Alphonse Poitevin, em 1855, e na variante do colótipo desenvolvida por Josef Albers, é o processo de Walter B. Woodbury que melhor reflecte as profundas alterações introduzidas pela circulação da imagem fotográfica impressa na cultura fotográfica da época.

A apresentação de *Street Life in London* na ETHER é, nesse sentido, um tributo à obra de um fotógrafo pioneiro no retrato dos hábitos e formas de organização do trabalho em Inglaterra, no final do século XIX, mas é sobretudo uma oportunidade para reconhecer Walter Woodbury como um dos «inventores paradigmáticos da fotografia» (Thomson, 1988), e celebrar a história de uma técnica de reprodução fotomecânica, que, a par de outras, adopta o livro como um dos seus principais veículos de afirmação.

Tal como no cartaz/desdobrável de *Bromóleos e alguns brometos 1922/43*, volta a descrever-se o receituário técnico do processo de impressão fotomecânica do woodburytype que, neste caso, é incluído após a biografia do seu inventor, que aqui se transcreve na íntegra: «Basicamente, é uma variação do processo de carvão. O processo é o seguinte: 1º uma emulsão de gelatina dicromatada é exposta sob um negativo e processada de forma a obter um positivo, em relevo e de grande dureza. 2º este positivo é comprimido numa prensa hidráulica de encontro a uma placa de chumbo. (Era possível fazer, a partir de um mesmo positivo em relevo, cerca de seis moldes). 3º O molde de chumbo resultante é colocado numa prensa manual e cheio com gelatina líquida contendo o pigmento escolhido para a sua coloração nela diluído. 4º Coloca-se uma folha de papel e faz-se pressão com o molde até sair o excesso de gelatina líquida pelas suas margens. 5º Quando a gelatina seca, adere ao papel. Nas zonas escuras, o relevo é maior do que nas zonas claras. Depois da secagem final, o papel é cortado de forma a eliminar as marcas de excesso de gelatina que tinha saído pelas margens.». (Thomson, 1988)



207–209. JOHN THOMSON/ ADOLPHE SMITH, Capa e woodburytypes *London Nomades e Convent Garden Flower Women in Street Life in London: with Permanent Photographic Illustrations Taken From Life Expressly for this Publication*, London, Sampson Low, Searle & Rivington, 1877-1878. Woodburytypes, 27 × 21 cm.

210. ANTÔNIO SENA, «O princípio do instante», in *O Independente (Caderno III)*, 2 Dezembro 1988, p. 10 e 11. Offset, 35,5 × 25,5 cm.

«estes 'woodburytypes' (...) são sobretudo fascinantes porque nos permitem perder-nos na contemplação de vestígios reais de um tempo que, na realidade, já passou: quem se der ao trabalho de observar estas imagens nos seus detalhes, esquecer-se-á talvez dos tipos... mais dificilmente voltará, talvez, a esquecer a imagem.» Pedro Miguel Frade, 1988

Sem esquecer o contexto português é feita uma breve alusão à revista *A Arte Photographica* e ao modo como esta publicou e divulgou a técnica do *woodburytype* aos seus leitores. A *photoglyptia*, como é traduzido o termo técnico para português, é anunciada em Dezembro de 1884, no artigo de Ildefonso Correia, fotógrafo e colaborador de *A Arte Photographica*, e publicada com uma fotografia da autoria de Carlos Relvas (*Costume dos Arredores de Vianna*): «ainda nos lembra o entusiasmo doudo que em meados de 1865, Woodbury causou em Paris quando foi expressamente a essa capital mostrar o seu invento. (...) Em Portugal foram Peixoto & Irmão que primeiramente compraram a Woodbury a licença e os aparelhos. Cremos que começaram os estudos, mas tiveram de os abandonar por falta absoluta de tempo. Foi então que o que escreve estas linhas, entusiasmado com o incontestável merecimento do processo, propoz a Peixoto & Irmãos a cedência da licença e dos aparelhos, o que efectivamente se realizou. (...) apresentamos n'este numero um specimen, sem pretensões a nivelal-o com uma obra prima no género, porque bem sentimos que estamos muito longe da perfeição das provas de Goupil e das de Woodbury. (...) Não consta que mais alguém tenha entre nós ensaiado o processo.» (Correia, Dezembro de 1884: 355) O artigo termina com um breve mas relevante comentário sobre a relação profissional que se estabelece em Londres entre o fotógrafo José Augusto da Cunha Moraes e o próprio Walter Bentley Woodbury: «A' hora em que escrevemos o nosso querido Cunha Moraes, actualmente em Londres, justamente impressionado com as magnificas provas que Woodbury lhe mostrou, estuda no proprio atelier d'elle, e sob a direcção d'elle a stannotypia.» (Correia, Dezembro de 1884: 355)

Na biobibliografia de John Thomson, que se publica no catálogo, identificam-se ainda as expedições ao Oriente e as respectivas publicações que edita antes de *Street Life in London*, nomeadamente *The Antiquities of Cambodja* (1864) e de *Illustrations of China and its People* (1873-74), destacando-se deste último, em particular a imagem e notícia sobre Macau no 1º volume.

Uma selecção de fotografias de John Thomson era já incluída em *Olho de Vidro, uma História da Fotografia* e volta a ser objecto de atenção no artigo «O princípio do instante», que António Sena escreve, no decorrer da exposição, para o semanário *O Independente*. [FIG. 210] Sem fazer referência à exposição, no artigo são publicadas uma série de dez fotografias retiradas de “*Illustrations of China and its People*” (1873/1874) com um texto comentário, no qual salienta a preocupação de Thomson em usar o formato da publicação para a exposição das suas fotografias. Utilizando uma vez mais a imprensa nacional para a divulgação da fotografia, António Sena contextualiza e distingue ambos os álbuns — “*Illustrations of China and its People*” e “*Street Life in London*” — num exercício de sobreposição cronológica com outras técnicas fotográficas: «Thomson preferiu usar o colótipo (um processo fotolitográfico de Poitevin) porque a imagem se podia, assim, estabilizar e o número de exemplares aumentar. Na edição do álbum de Londres preferiu o então recente *woodburytype*. Ainda hoje, quem vir essas imagens, julgará que está a ver fotografias. A razão é muito simples: é uma

camada de gelatina endurecida, corada, e sem utilizar uma trama. (...) as fotografias de John Thomson parecem instantâneos. Foram no entanto obtidas com poses médias de dez segundos. Tratava-se, em grande parte, de uma forma peculiar de “direcção de actores”». (Sena, 2 de Dezembro de 1988: 10-11)

Com o título *A outra metade*, numa provável alusão ao livro de Jacob Riis, *How the other half lives* (1890), é precisamente esta “direcção de actores” que Pedro Miguel Frade analisa, na única crítica publicada sobre a exposição. Frade descreve o contexto social e laboral que se retrata em *Street Life in London*, para se centrar numa apreciação do uso da pose e da encenação fotográfica que, como explica, parece paradoxalmente investir os aspectos sociais retratados no livro de uma teatralidade pitoresca. Como escreve, «nas cenas de uma pseudo-vida quotidiana pseudo-apanhada ao vivo (com *The Seller of shell-fish*), atravessam-na por vezes olhares que nos dão a perceber a cruzeza da situação de pose, agravada pela crueldade social das situações que indigitam — mais do que elegiam — cada um dos modelos de Thomson». (Frade, 17 de Dezembro de 1988: 14)

Frade defende que a Fotografia em *Street Life in London* é um instrumento de mediação entre classes, uma tensão entre metades⁶⁸, que documenta e classifica com subjectividade os símbolos de uma pobreza urbana, criando uma visão tipificada e homogénea que se torna por vezes sinal de abnegação: «Nestas imagens, o que é tipificado, é o povo das ruas de Londres, e o que realmente conta, apesar das reivindicações de um realismo que hoje diríamos ‘objectivo’, é conseguir dar uma imagem dos pobres aos ricos: trata-se menos de dar a vê-los que de dar que pensar neles. Desde figuras a cenas típicas, de ofícios a negócios típicos, o povo é menos representado pelo rosto da sua gente do que pelo que se acredita que a outra metade, que não vive assim, reconhecerá como povo honrado desfavorecido e precisando de ajuda». (Frade, 17 de Dezembro de 1988: 14)

Um documento pictural realizado no interior da fotografia victoriana — ao lado de Francis Frith, Felice A. Beato, Roger Fenton ou mesmo Henry Peach Robinson — que assinala e documenta uma técnica rapidamente tornada obsoleta, à qual, já no final da sua crítica, Pedro Miguel Frade se vai render, convidando o leitor para ver os woodburytypes, ao vivo e pela primeira vez em Portugal, e reconhecer a supremacia nas formas de «contemplação inesquecível» da reprodução das imagens.

68. Apesar da publicação de *Street Life in London* se fazer em fascículos, habitualmente adaptados para garantir uma maior viabilidade económica e acessibilidade pública, os leitores de *Street Life in London* pertenciam a uma classe social muito elevada, pelos custos e complexidade do meio técnico utilizado. Como explica Angela Vanhaelen «a técnica utilizada na impressão das fotografias era relativamente nova neste período, e o trabalho envolvido no processo resultou num produto bastante caro». (Angela Vanhaelen, 2002: 193)

4.13. «Uma Fotografia, 1987», Gérard Castello-Lopes

Em Janeiro de 1989, Gérard Castello-Lopes apresenta na ETHER a exposição que revelou uma das suas mais emblemáticas fotografias — *Portugal (1987)* — com um título que fixa uma localização geográfica e temporal, mas que é também uma posição crítica para com o país que, tantas vezes afirmou, estar envolto pelas aparências.

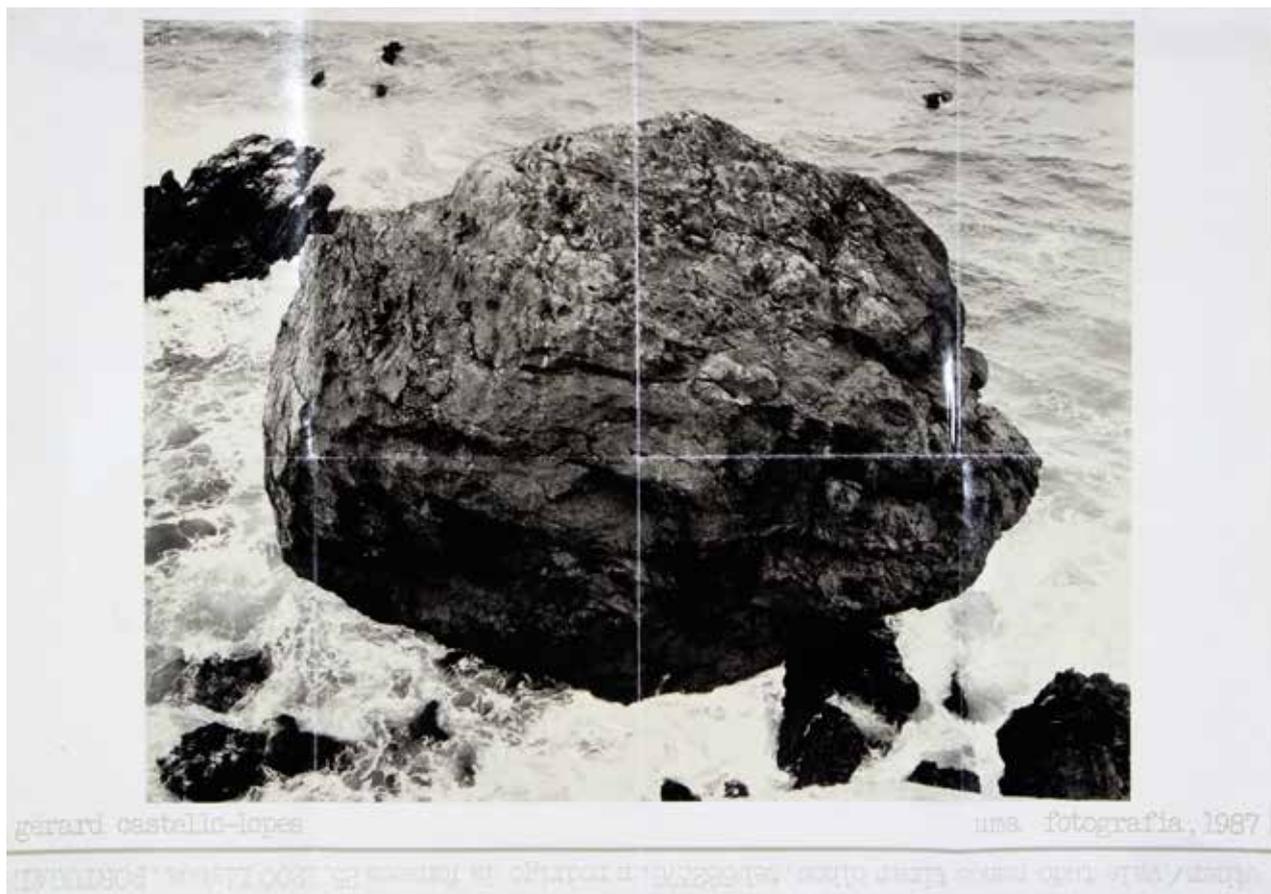
Na sequência da sua primeira exposição *Fotografias 1956-1982* e do seu primeiro livro *Perto da Vista*, Gérard Castello-Lopes retoma a sua prática fotográfica que sintomática e regularmente passa a expor em diversos contextos: inicialmente em *Insignificâncias* (1985), nos 6.^{os} *Encontros de Fotografia de Coimbra* e de seguida na Fundação Calouste Gulbenkian, no âmbito do ciclo *Fotografia como arte, fotografia como suporte* (1986); em 1987, novamente nos 8.^{os} *Encontros de Fotografia de Coimbra* e, em 1988, na colectiva *Exemplos da Fotografia Portuguesa*, na primeira edição da bienal Fotoporto.

Ao longo destas exposições, Castello-Lopes experimenta novas direcções no seu trabalho, que se escusam à visão humanista, a predominância de personagens na composição e sobretudo a dogmática influência formalista do *momento decisivo*. Como caracteriza António Sena, assiste-se no seu trabalho a «*uma desumanização racional da fotografia através da pesquisa — antagónica — da “insignificância fotográfica” (...) o seu grande dilema exemplifica-se agora na escala como solução prioritária: em alternativa, os personagens saem das fotografias para serem espectadores*». (Nível de Olho..., 1989: 27)

A exposição é concebida na exclusividade de *Uma fotografia* [FIG. 211], que se mostra na pequena sobreloja do piso superior, numa ampliação de grande formato (210 × 170 cm), sem margens nem moldura, realizada pelo impressor Choi Chung-Chun na Publomod'Photo (Paris).

Através de uma montagem que pensa os mecanismos de fruição e percepção da própria imagem e que magneticamente absorve a escala do corpo de quem a observa, Castello-Lopes propõe na ETHER uma experiência proxémica, sujeita à interpelação individual e privada de cada um dos seus espectadores. Operando no *conflito interno* que se joga entre o dentro e o fora da imagem, em *Portugal (1987)* a inexistência de linha de horizonte e conseqüente convergência de céu, terra e água, inventam um espaço de suspensão do ponto de vista, que ilude a percepção de profundidade e ausenta a gravidade do referente, no qual apenas o enquadramento, sem um plano de aproximação definível, se torna ponto seguro para fixar o olhar.

Sem o aparato expositivo com que primeiramente se mostra, é sobretudo *uma fotografia* que desvenda a *tensão interna das imagens* que Gérard Castello-Lopes passou a querer fotografar, em torno de uma evocação *centrípeta*, como explicou, que as empurra para as margens do enquadramento, na permanente falha do corte e do fora de campo.



211. GÉRARD CASTELLO-LOPES, catálogo/desdobrável de *Uma fotografia*, 1987, Lisboa, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1989. *Offset*, 60 × 42 cm.

«Recusar cegamente a pesquisa da escala ideal de uma fotografia é como recusar uma variação de tempo na música.» Gérard Castello-Lopes, 1989

Esta concepção de uma fotografia centrípeta, frequentemente ensaiada por Castello-Lopes, revela-se como uma medida dinâmica, capaz de contrariar e provocar a estabilidade do olhar e por extensão, o equilíbrio do lugar do espectador. Convidado a integrar um ritual de dupla insularidade — o isolamento do espectador e o isolamento da imagem fotográfica — e eliminando a problemática da sequência, da hierarquia ou da narrativa, a sua percepção é direccionada para um único plano, ausente de distração, que intensifica o acto de ver.

A insistência nessa dupla insularidade e a ausência de analogias possíveis, torna-se para o espectador um momento de estranheza, de dimensão abstracta, que lhe faculta o deslocamento e a libertação da realidade da imagem e dos elementos estáticos que a compõem. A dimensão escolhida para a ampliação sugere uma forma de compreender melhor a ambiguidade dessa ilusão e a possibilidade de explorar o carácter táctil que a escala vai dilatar, como que para passar a *tocar os olhos*.

A fotografia da *pedra*, como se tornou conhecida, é nas palavras de Gérard, um «*paradoxo das aparências*» (Castello-Lopes, 2004: 14) e uma forma de ensaiar a distância (o espaço entre as coisas), a imponderabilidade da gravidade, a imperceptibilidade dos planos (entre o alto e o baixo) e a resistência entre a força do peso e a leveza da força. Em *Gérard/fotógrafo, Olhar/Ver*, que o realizador Fernando Lopes lhe dedica em 1998, Castello-Lopes descreve o momento específico em que fotografou «*a pedra e o contrário da pedra, isto é, o peso e a ausência de peso*», reiterando que «*a pedra foi uma espécie de oferta de Deus*». (Castello-Lopes, 1998)

O catálogo apresenta-se justificadamente pela última vez, no formato de um cartaz/dobrável,⁶⁹ reproduzindo exclusivamente a fotografia *Portugal (1987)*, sem quaisquer textos biográficos ou ensaios sobre a exposição.

Nesse mesmo ano de 1989, Gérard Castello-Lopes e António Sena publicam dois importantes ensaios na revista *Análise, revista quadrimestral de filosofia*, num número apropriadamente dedicado à «Escala», que importa aqui retomar.

No caso de Gérard Castello-Lopes, corresponde à publicação pela primeira vez do seu conhecido ensaio «Reflexões sobre a Escala»⁷⁰, ilustrado por uma sequência de quatro fotografias

69. O catálogo é subsidiado pela Secretaria de Estado da Cultura e impresso na Litografia Tejo numa edição de 500 exemplares.

70. Este ensaio é inicialmente apresentado numa comunicação, em 1988, na Fundação de Serralves, a convite do então director Fernando Pernes. Uma versão revista, com o mesmo título integra o livro *Reflexões sobre Fotografia — Eu, a Fotografia, Os outros*, uma compilação de textos de Gérard Castello-Lopes, seleccionados por Jorge Calado, e publicados pela Assírio & Alvim, em 2004. Para esta análise, no entanto, citamos o texto publicado na *Análise, revista quadrimestral de Filosofia*. Em 1999, Gérard Castello-Lopes apresenta a comunicação «Fotografia e representação», na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, onde retoma esta mesma questão.

incluindo *Portugal* (1987) [FIG. 212], no qual se discute a dúvida ontológica do fotógrafo — as decisões e implicações da escala — singularidade originária e múltipla da imagem fotográfica, que se revela uma das suas indagações de eleição, presente desde a primeira exposição: «*as dimensões de uma fotografia não são indiferentes à forma como ela é percebida pelo espectador*». (Castello-Lopes, Dezembro de 1989: 20)

No artigo, Castello-Lopes começa por situar essa questão a partir da distinção entre as impressões fotográficas e as impressões gráficas e, conseqüentemente, entre os *ideais das Belas Artes* e as *exigências da Indústria Gráfica*. A escala relaciona-se com o dentro e o fora da imagem, a dimensão do referente e a dimensão que se percebe nas suas múltiplas reproduções, determinado por questões de distância, intervalo, vizinhança, composição, privacidade, selecção e duração — física e cultural: «*aferrado ao cânone dimensional do desenho e da gravura ou da página do livro ou do jornal, o fotógrafo esqueceu a única vantagem ontológica que o seu trabalho leva sobre o do pintor: a de escolher a dimensão da sua imagem depois de a produzir*». (Castello-Lopes, Dezembro de 1989: 14)

Para a Fotografia a escala constitui a relação dimensional entre as coisas e uma ordem externa, de mensuração comparativa dos objectos, pois se a proporção é um conceito matemático, abstracto, que diz respeito à ordem interna do objecto, a escala remete-nos para a relação entre as partes de um todo: «*à distância zero não há escala nem percepção e existe uma distância limite para além da qual a inteligibilidade do fenómeno se esfuma e se perde. É nesse intervalo que o conceito de escala é operacional*». (Castello-Lopes, Dezembro de 1989: 17)

Em Gérard, a forma de expor é sempre uma montagem de relações e a compreensão de «*uma relação profunda entre a imagem e o espaço que a rodeia*» (Castello-Lopes, Dezembro de 1989: 10), e é esta que desencadeia a ideia de escala. O inegável fascínio do que é grande e do inversamente pequeno e do modo como a escala da fotografia depende da relação com as outras fotografias, com o espaço ou o plano onde se apresentam e sobretudo com a necessidade de ser «*coerente com a natureza do que ela evoca*», é determinante para a experiência que se propõe com a exibição insular de *Portugal* (1987), em que esta aparece não como coisa mas como evocação da coisa.

Se «*o destino de uma fotografia é desencadear uma emoção estética*» (Castello-Lopes, Dezembro de 1989: 21), o modo como se mostra *Uma fotografia* (1987) é decisivo para desencadear essa perturbação e confirmar o lugar de mobilidade, onde se desdobra e projecta o plano flutuante da imagem.

Por seu lado, o ensaio *Visão Pantográfica* da autoria de António Sena, previamente apresentado sob o título *O pantógrafo analógico e o pantógrafo digital* em Outubro de 1986, começa por introduzir uma contextualização histórica da utilização do pantógrafo e das suas múltiplas aplicações, igualmente analisadas por Gisèle Freund em *Fotografia e Sociedade* (1974), e a proposta de uma breve

antologia sobre «*as mudanças de escala*» e as «*deformações ordenadas*» que se obtém pela reprodução das imagens fotográficas. Analisando a diferenciação clássica entre o referente e o negativo (a matriz da imagem) e relembro que, a partir de William Henry Fox Talbot, «*a relação com as fotografias, pela simples e fundamental existência do negativo, é uma nova relação com o mundo*» (Sena, Dezembro de 1989: 26), Sena vai analisar três aspectos de variação e deformação da noção de escala.

A primeira, afirmando o negativo simultaneamente como referente e como mais um objecto que coexiste na pluralidade de cópias que dele se realizam, defende que este funciona como uma «*inversão operatória de uma escala*» tornando-se matriz de um sistema de decisões sobre as alterações de escala do objecto: «*a ampliação ou redução desse mesmo objecto distinguir-se-à da ampliação ou redução na representação do objecto fotografado*». (Sena, Dezembro de 1989: 26)

A segunda análise incide sobre a *elasticidade das aparências*, isto é, sobre o modo como a génese técnica e reprodutível da imagem fotográfica infere sobre a ambiguidade de escalas que se experimentam através dos seus mecanismos de exposição ou publicação, fazendo variar a sua percepção, responsável por uma *estética particular*: «*por um lado, devedora do classicismo, decalque da natureza proporcional e harmónica, por outro, surpresa da sua inovação, deformadora da natureza tonal e perspéctica*». (Sena, Dezembro de 1989: 28) Uma ergonomia da visão, que testa a ambiguidade das escalas que se praticam internamente na imagem, e externamente na sua relação com o espaço onde se mostra.

Finalmente a terceira, sobre a *acumulação de escalas*, que situam o modo como a fotografia interfere, manipula e deforma o referente, quer por processos de adição (sobreposição e combinação de negativos ou fotomontagem), quer por variações da profundidade de campo ou do ponto de vista: «*as alterações contínuas da escala são frequentes e o aproveitamento da sua geometria tradicional, uma forma de persuasão*». (Sena, Dezembro de 1989: 28)

À luz destes textos, a exposição *Uma Fotografia, 1987* concretizou-se como uma forma de *intelecção particular*, tal como a descreveu António Sena, em que a escala se define como uma «*relação quantificada e qualificada de ilusões*» (Sena, Dezembro de 1989: 29) e, mais uma vez, não a coisa mas a evocação da coisa.

A principal reacção crítica à exposição veio de Pedro Miguel Frade, no artigo *Uma Fotografia Secreta*, no qual comenta o modo paradoxalmente sigiloso como se procedeu à divulgação da exposição, e que impediu a publicação da fotografia na imprensa.

Definindo dois momentos de análise distintos, entre uma análise enunciativa da fotografia e o «*dispositivo expositivo*» adoptado, Frade salienta a excepcionalidade de *Portugal (1987)* no percurso fotográfico de Gérard Castello-Lopes, reiterando a tensão dinâmica entre os princí-

É provavelmente esta diferença categorial que faz dizer ao meu amigo, arquitecto Trigo de Sousa, que a proporção é coisa de inteligência e a escala, coisa de emoção e até de erotismo.

E a quem não concordar, recomendo que vá a Coimbra ver a Torre de Belém no Portugal dos Pequeninos, à Disneylândia ver um Matherhom com 20 metros, ou que compre num quinquilheteiro de Atenas uma Vitória da Samotrácia com 30 centímetros de altura.

Até qui só falei de comparações directas ou mentais, confrontações entre coisas ou pessoas reais ou recordadas. Tudo se complica, todavia, se esses cotejos forem mediatizados por uma representação. Constituíram para mim choques emocionais inesquecíveis, as constatações, *de visu*, que a Ronda da Noite, a Ceia, a *Guernica*, o *David*, o Centro Pompidou, o *Poseidon* de Artemision, a Mesquita de Córdoba, que eu só conhecia de reproduções, eram afinal muito maiores na realidade do que eu imaginava. Inversamente, certas obras reproduzidas nas *Voix du Silence* de André Malraux, pareceram-me mais pequenas do que eu suputava. Aliás, essa capacidade de alteração escalar da fotografia, constituía, para Malraux, o seu grande trunfo na criação do Museu Imaginário da Escultura.

Analisando aqueles choques, concluí que provinham da minha incapacidade em estabelecer a escala correcta para imaginá-las o que as reproduções ilustravam. Todos recordamos antigas fotografias em que o fotógrafo, astuto e aillado, tinha a preocupação de incluir nas imagens das Pirâmides, da Acrópole ou de Pompeia, um espectador passivo e discreto, geralmente de cartola, cujo propósito era, precisamente, o de dar «escala» ao motivo principal. Privado dessa escala, confrontado com a imagem desinserida do seu espaço referente, a *Guernica* parecia-me como o gigante de há pouco, no seu túnel negro.

Era também evidente que, de forma incompreensível, a contemplação das reproduções de que falei, tinha gerado em mim uma bitola e que essa bitola estava errada. Mas afinal qual era o propósito da fotografia? Estaria eu a cair na mesma obsessão que afligia o rei de que fala Jorge Luís Borges que exigiu a um cartógrafo que desenhasse um mapa do seu reino em tamanho natural?

A resposta estava implícita na proposta. A fotografia não é a coisa e, como diz António Senna, talvez nem seja a representação da coisa, mas tão somente a sua «evocação». Pensar o contrário é confundir, como o rei de Borges, o mapa com o território.

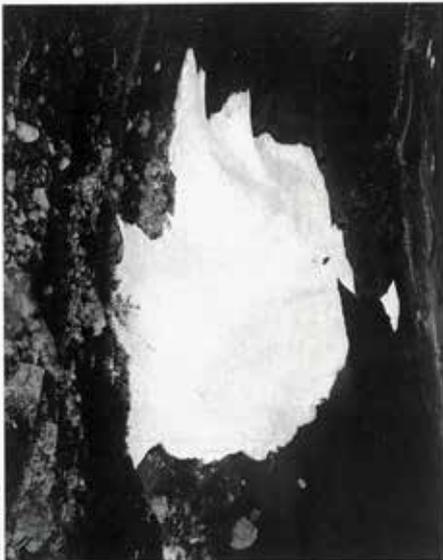
No caso da *Guernica*, a reprodução fotográfica que eu conhecia, tinha funcionado, para mim, como um mecanismo de perversão, tal como o microscópio é, de certo modo, um instrumento de perversão que torna visível o que existe para não ser visto.

16



Portugal — 1987

Fot. G. Castello Lopes



1981 — MEXICO



1988 —

212. GÉRARD CASTELLO-LOPES, Ensaio «Reflexões sobre a escala»
com encarte fotográfico de 4 fotografias, in *Análise Revista Quadrimestral de Filosofia*, n.º 12, Dezembro de 1989.

pios opostos que esta representa: «*uma tensão quase indescritível entre a pedra e a água, entre aquilo que, movendo-se transforma o que fica e aquilo que, ficando, exige do elemento transformador que ele adopte as suas formas.*». (Frade, 21 de Janeiro de 1989: 10)

Mais do que uma ilusão óptica ausente dos instrumentos de perspectiva trata-se, como refere Frade, de uma lógica de «*transposição para o contraditório*» e uma inversão da condição física que lhe é própria e reconhecível: «*a água, que parece situada mais abaixo, torna-se pesada e pastosa (e não dura e pesada, nem leve e líquida) ao passo que a pedra, mais acima, parece levitar. Levitar é, aliás, a palavra exacta: porque apenas levita aquilo que é pesado... tudo o resto flutua.*». (Frade, 21 de Janeiro de 1989: 10) Sobre a *encenação* adoptada para a exposição de *uma fotografia*, quer pela iluminação quer pela exclusividade do acesso à sua visualização, Frade revela-se incomodado pelo ritual incomum que, no seu entender, privilegia a ordem e a sacralização da imagem, considerando ser uma forma de dupla singularização sobre a sua natureza de corte e de escolha ou eleição.

Para Frade a estratégia concebida para uma *micro experiência* de isolamento é, como explica, «*uma tentativa de instituir algo mais do que uma experiência estética singular*» e sobretudo uma forma de lhe adicionar um valor de culto, «*um modo de existência da obra de arte*», que a fotografia sempre recusou e que o Museu lhe foi lentamente edificando: «*uma estratégia que visa menos reconstituir o sentido na fotografia do que construir-lhe um sentido que ela nunca teve*». (Frade, 21 de Janeiro de 1989: 10)

Sem o citar, Frade recupera a tese de Walter Benjamin sobre o valor de culto e o valor expositivo da obra de arte, em *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (1936), para questionar o *dispositivo* com que se apresenta a fotografia de Gérard Castello-Lopes que, como afirma, a aproxima «*daquelas obras cuja “aura” consistia na unicidade singular da sua apresentação, na sua presença, algures, como coisas que, apenas podiam ser vistas se se aceitasse percorrer os caminhos conducentes à sua contemplação*». (Frade, 21 de Janeiro de 1989: 10)

Em 1998, Gérard Castello-Lopes volta a escrever sobre esta fotografia, num texto intitulado «A Pedra», no qual retoma a sua teoria dos arquétipos, e a interpelação feita pela herança das imagens e pelos desdobramentos de memórias privadas, para revelar a correspondência discreta, em forma de *palimpsesto*, com a pintura *Le Chateau des Pyrennées* (1959) de René Magritte: «*Quando há onze anos, mostrei a fotografia da Pedra à minha mulher, a sua reacção foi imediata: Já vi essa pedra nalgum sítio, e disparou para a biblioteca. Minutos depois, regressou triunfante com o livro da colecção Rizzoli dedicado a René Magritte, aberto na página onde figura a reprodução do quadro Le Chateau des Pyrennées.*». (Castello-Lopes, 7 de Outubro de 1998: 35)

A concluir esse mesmo texto e a confirmar o jogo contínuo de remissões a que se prestam as imagens, publica a estrofe que lhe dedica o arquitecto e pintor Carlos Calvet, amigo de longa data, que mostra posteriormente a sua obra fotográfica na *ETHER*, em 1990: «*Estava posta em olvido a enorme pedra / Embalada pela eternal voz do mar / Quando sentiu que alguém, do alto, a observava. / Curiosa, soergueu-se um pouco, para olhar, / E assim leve ficou, já não esquecida, / Eternizada na photo de Gérard!*». (Castello-Lopes, 7 de Outubro de 1998: 35)

4.14. «Kuan», Paulo Nozolino

*«Uma fotografia é um bocado de papel que pode conter tudo ou nada.
O meu móbil é a relação com o sujeito, a minha recompensa o poder de
permanência das imagens. O prazer de as mostrar é saber que alguém as
vai reconhecer.»*, Paulo Nozolino, 1983

Al Berto comparou-o a um poeta, alguém que entende a fotografia como uma escrita solitária e autobiográfica e que particulariza a viagem como uma ordem irredutível para se colocar num estado de permanente desassossego, e fotografar algo que é físico, instintivo e pessoal: «*ele caminha pela solidão nocturna dos quartos de hotel e de fotografia em fotografia chega exausto ao minucioso poema a preto e branco, mas já não o surpreende a violenta visão do mundo, este lento destroço que um líquido sussurro de prata revela a partir de iluminada fracção de segundo*». (Al Berto, 1997: 459)

Paulo Nozolino viveu em Londres, entre 1975 e 1978, e estudou na London College of Printing onde expôs e publicou as suas primeiras fotografias (*Dip Show*, LCP, 1978; *In dark and Light*, THE PHOTOGRAPHERS GALLERY, 1981). Em 1979, regressa a Portugal e publica *Para Sempre* (1982),⁷¹ o seu primeiro livro, com uma sequência de dez fotografias, realizadas na casa de família em Ovar, que perfiguram um ciclo de vida, nascimento e morte, e o papel da «*educação e religião*» em Portugal após quarenta e oito anos de ditadura (Hildebrandt, 2013: 121). Ainda nesse período, inicia uma série de colaborações fotográficas em pequenas edições independentes com os poetas Al Berto (*O último habitante*, 1983 e *A seguir o deserto*, 1984), Rui Baião (*Mix Dixit*, 1984) e Paulo Costa Domingos (*Vala Comum*, 1981), que expressam o peso da poesia como fio condutor da sua obra fotográfica.

António Sena e Paulo Nozolino conhecem-se antes da abertura da *ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS*, partilhando a vontade em contrariar uma total ausência de divulgação,

71. O lançamento do livro *Para Sempre* decorre na MÓDULO, a 24 de Novembro de 1982.

exposição crítica da Fotografia em Portugal. Em 1980, no compêndio organizada pelo fotógrafo Andreas Muller-Pohle, sobre instituições, galerias e fotógrafos em actividade no território europeu, Paulo Nozolino é a única referência portuguesa, com a publicação de duas fotografias [FIG. 407], a par de uma resenha crítica de António Sena, intitulada «Portugal: Abwesenheit – Unterschätzung – Ignoranz».

Em Novembro de 1981, realizam ambos, juntamente com Nuno Félix da Costa⁷², uma viagem pela Europa com o intuito de contactarem parceiros europeus e como forma de promoção do seu trabalho. Com a duração de quinze dias, foi um périplo de automóvel, que permitiu o contacto com fotógrafos como Susan Meiselas, William Klein ou Juan Fontcuberta, ou o editor Alan Porter da emblemática revista *Camera*, que nesse mesmo mês publicou o seu último número.

Paulo Nozolino frequentou regularmente a Ether mas, apesar do convite, não integrou a associação, «*da mesma forma que nunca quis entrar para a Magnum, nem nunca quis fazer parte de grupos elitistas*» (Pomar, 7 de Maio de 2005), mantendo sempre uma posição autónoma e independente em relação à fotografia. A sua primeira exposição em Portugal acontece na colectiva *Quatro olhares sobre Coimbra* nos 1.ºs *Encontros de Fotografia de Coimbra*,⁷³ a que se segue a primeira individual, *Fotografias 1977-1981*, na MÓDULO, no Porto, onde volta a expor, três anos depois o seu inacabado projecto *Limbo*, um ensaio sobre a distância, o abandono e o limiar do esquecimento, numa «*tentativa para descrever Portugal. Não cheguei a nenhuma conclusão. Sei que é um lugar de nostalgia, um pequeno país em frente ao mar, onde as pessoas têm um enorme complexo de inferioridade*». (Heldibrant, 2013: 121)⁷⁴

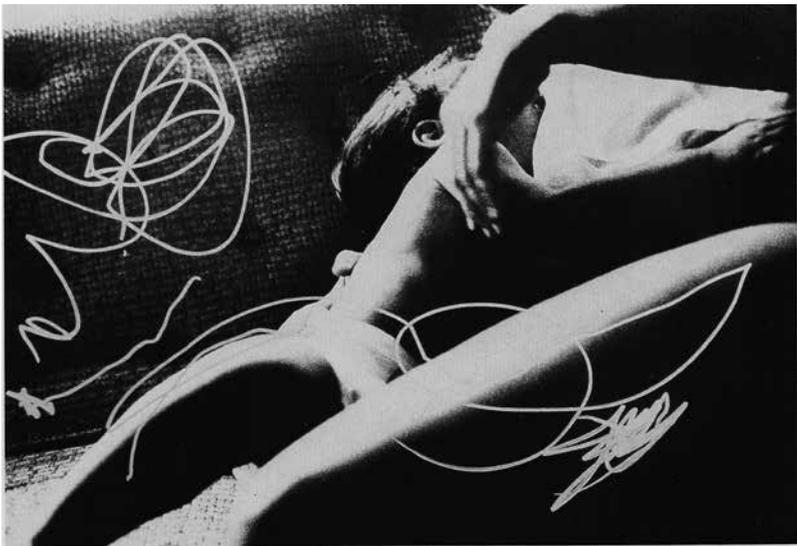
Em 1987, Paulo Nozolino é distinguido com o prémio *Kodak Portugal*⁷⁵ com uma série fo-

72. A viagem decorreu no final do ano de 1981, após a participação dos três nos 2.ºs *Encontros de Fotografia de Coimbra*: Paulo Nozolino com uma exposição individual e a conferência *Viver e Matar fotografias* e António Sena e Nuno Félix da Costa na conferência conjunta intitulada *O que o olho diz à máquina*.

73. Após a submissão para apreciação de um portefólio de oito fotografias — um olhar sobre a cidade que mostra já as preocupações políticas e sociais que definem a sua obra — apresentado a par dos portefólios de Manuel Magalhães, Rogério Pereira e Carlos Valente. No desdobrável de apresentação dos 1.ºs *Encontros de Fotografia de Coimbra*, são definidos os objectivos desta proposta: «*Esta exposição é o corolário do concurso de fotografia em que a selecção dos quatro fotógrafos se fez a partir de 'Portefólios', e que possibilitou a cada um deles, além do prémio monetário de 10.000\$00, a estadia em Coimbra para a realização das fotografias que agora se apresentam*». (Desdobrável dos 1.ºs *Encontros de Fotografia de Coimbra*)

74. Entre 1985 e 1989, mostrou o seu trabalho em exposições internacionais e publicou portefólios em revistas como os *Cahiers de la Photographie*, *Camera Internacional*, *Clichés*, *Leitmotif* ou *European Photography*.

75. O júri nacional foi constituído por António Sena (presidente), Jorge Calado, Júlio de Matos, Teresa Siza e Margarida Veiga. O *Second European Kodak Award*, que decorreu um ano depois em Arles, reuniu os vencedores do prémio Kodak de 15 países europeus, nomeadamente Noruega, Itália, Suécia, Alemanha, Bélgica, França, Dinamarca, Espanha, Áustria, Suíça, Holanda e Portugal.



213. PAULO NOZOLINO, Fotografia da série apresentada para o prémio Kodak Portugal e no *European Kodak Award in Arles* 1988, 1988. Brometo de prata, 40 × 50 cm.

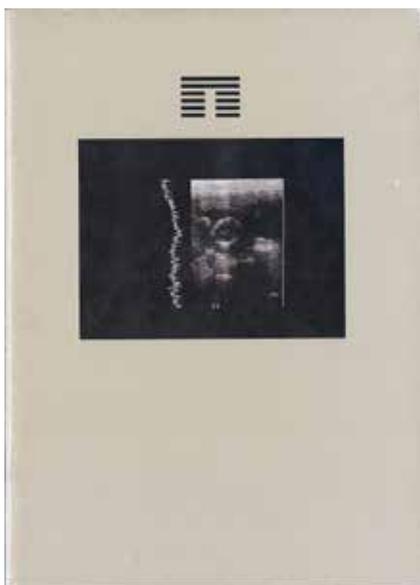
tográfica que explora a relação entre a fotografia e a família e, em certa medida, que explicita a dimensão autobiográfica do seu trabalho. Dedicada ao seu filho Miguel, presente em todas as fotografias e com desenhos a marcador (prateado) realizados pelo próprio sobre estas [FIG. 213], esta série é revista e apresentada uma segunda e última vez, com novas impressões e um outro formato, na *ETHER*, de 14 de Fevereiro a 18 de Março de 1989.

A relação entre ambas as séries é explicada pelo próprio Paulo Nozolino: «*foram dois exorcismos, em dois planos diferentes. As fotografias do prémio Kodak correspondem a um período muito intenso da minha vida familiar — praticamente eu só fotografava o meu filho, não havia um rolo em que ele não aparecesse. Percebi, a certa altura, que era uma espécie de abuso da minha parte estar a explorar um tema que era de tal modo fácil, e resolvi inverter as posições: ampliei muito fotografias dele e dei-lhe um marcador para ele agir sobre elas. Em relação ao Kuan, o exorcismo era pôr um ponto final na prática de estar sempre a fotografar o meu filho. Não era por acaso que a primeira fotografia da exposição não era feita por mim, era uma ecografia, e a última era feita por ele — passou em frente da câmara quando eu estava a fotografar um gato.*». (Coelho, 8 de Julho de 1989: 65)

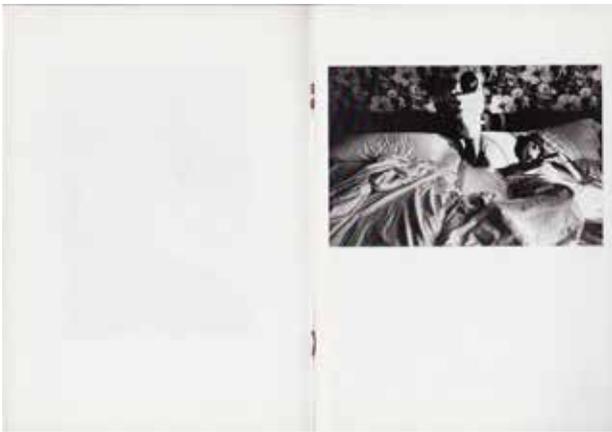
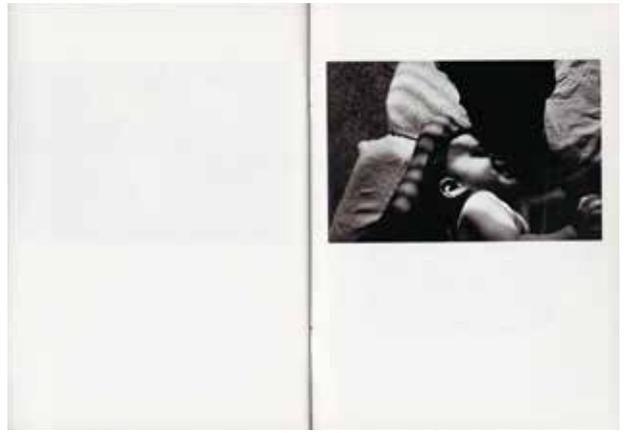
Kuan é, talvez por isso, uma exposição onde se afirma um momento de passagem e demissão de um lugar, num estado contrário ao da viagem que marca toda a sua obra. A mudança para uma outra cidade (Paris) em 1989, onde permanece por mais de uma década, revela-se o ponto de viragem para iniciar a sua «*viagem contínua e em espiral*», como explica em entrevista a Alexandra Caritas (Caritas, 26 de Janeiro de 2008). Primeiro, como reacção à xenofobia francesa para com as comunidades árabes em Paris, em doze anos de viagens pelo Médio Oriente, cruzando a Mauritânia, o Egipto, a Síria, a Jordânia, o Líbano ou o Iémen e depois, numa permanente interrogação sobre a mortificação de uma consciência histórica, formada a partir da falha irreparável do Holocausto e do trauma da sobrevivência, de Auschwitz a Sarajevo.

Como refere António Sena, a propósito da síntese sobre a Fotografia em Portugal na década de 1980, que publica no catálogo da exposição *Nível de Olho*, no percurso fotográfico de Paulo Nozolino «*assiste-se à confluência de marcas/dedadas autobiográficas, de viagens tornadas ficção, e que, nas suas fotografias, provêm quase sempre da escuridão já não apenas do papel fotográfico, branco só para quem frequenta a câmara escura, mas sobretudo da noite que inflige ao sol a sua exigência: o contraste obtido com aquele encanto alquímico da disciplina de roubar ao dia o que pertence à noite: penumbras, silhuetas, sombras fugidias. Com a tradição ficcional de Robert Frank ou Larry Clark e a interpretação gráfica de Bill Brandt ou Ralph Gibson, sem esquecer as influências cinefotográficas do cinema americano de R. Frank e J. Jarmush, a sua obra continua a despertar expectativa.*». (*Nível de Olho*, 1989: 7)

As quinze fotografias que formam *Kuan* foram ampliadas para um pequeno formato (8,7 x 13,1 cm), numa dimensão semelhante à da ecografia que figura na capa do catálogo [FIG. 214], e são



214–223. (actual e página seguinte) PAULO NOZOLINO, capa do catálogo *Kuan*, e selecção de duplas páginas, Lisboa, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1989. *Offset*, 21 × 15 cm.



reproduzidas nessa mesma escala no seu interior, reclamando a atenção e proximidade do leitor. As opções de montagem da exposição e de paginação, da inteira responsabilidade de Paulo Nozolino, foram pensadas simultaneamente para o espaço da *ETHER* e para o formato do livro⁷⁶ e publicadas sem legendas ou qualquer referência espacial ou temporal.

Acompanhando a história do nascimento e crescimento do seu primeiro filho, a sequência começa com uma fotografia do momento da gravidez [FIG. 215], depois o anonimato dos números no berçário do hospital, a descoberta e a suspensão do lugar da maternidade em muitas fotografias (*para a Paula, pelo Miguel*), as *polaroids* que repetem o olhar ainda vago da criança no enquadramento do enquadramento fotográfico [FIG. 217], o coração de hélio preso no berço [FIG. 218], um auto-retrato em sombra, que termina na recusa da própria fotografia e a ausência do retrato, a última fotografia de *Kuan* [FIG. 223].

A sequência mostra a própria qualidade ilusória da fotografia, a partir da instabilidade da escala interna da representação das coisas, das suas variações e da sua duração, assumindo a exclusividade de um centro, de um crescimento que é o da própria vida, deixando que a partir dele se determine o fim dessa obsessão, numa fotografia de mão erguida sobre a câmara, que nega a própria imagem.

Para a montagem, as imagens fotográficas foram colocadas a meio metro do chão, ao nível de olho da criança, numa semelhança formal com a última exposição de Joseph Cornell, em 1972, inteiramente dedicada às crianças, com todas as suas caixas a poucos centímetros do chão e que, no caso de *Kuan* se explica na proximidade do olhar do espectador: «*sempre achei que as provas fotográficas quando eram muito escuras faziam com que as pessoas se aproximassem mais. Sempre quis fazer provas pequenas e escuras, porque o tipo de impacto das provas grandes não me interessa. Estas obrigam a chegar mais perto e a pensar: por que está isto aqui? O que é isto? Obrigam a descobrir o que eu já vi antes.*». (Pomar, 27 de Abril de 1996: 126)

Kuan é uma exposição que olha a criança como um processo de descoberta e elege a fotografia para decifrar essa relação, escolhendo para o título um hexagrama do oráculo chinês *I Ching*, o número 20, como figura da contemplação que se experimenta com o nascimento — o familiar como um ser estranho. Forma de vaguear com o olhar, contemplar é, nesta exposição, um momento de eclosão e início de vida, que se apresenta como a legitimação prévia para essa marcha sem termo, na qual a imagem fotográfica não testemunha, não informa, não reconstitui ou documenta, mas que é, em si, lugar de duração da memória.

76. O catálogo teve uma tiragem de 1000 exemplares, foi impresso na Litografia Tejo em Janeiro de 1989, e subsidiado pela Secretaria de Estado da Cultura.

O gesto de contemplar é, pode ser, um ver acentuado do lugar da família, em torno de um ideal ascético que, neste caso, se inscreve na citação sufi de Hasan of Basra, que se lê na última página do catálogo: «*I asked a child, walking with a candle, “From where comes that light?” Instantly he blew it out. “Tell me where it is gone-then I will tell you where it came from.”*». (Nozolino, 1989: 30)

Com excepção da crítica assinada por Pedro Miguel Frade, intitulada *Uma história privada*, a reacção da imprensa resumiu-se a duas breves resenhas de Alexandre Pomar, no semanário *Expresso*⁷⁷ e de António Rodrigues na revista *Colóquio.Artes*.⁷⁸

Na sua crítica, Frade discorre sobre a função antropológica da fotografia, nomeadamente pela utilidade no reconhecimento das variações do conceito e modelo de família, que denomina «*familiaridade dos afectos*» e defende que «*as magníficas fotografias que Paulo Nozolino expõe na Ether são tesouros de afectos*» (Frade, 25 de Fevereiro de 1989: 14), que não cumprem apenas a condição de espelho e reflexo da história privada de uma família, mas adquirem um «*efeito de comunidade*» e uma «*impressão de intimidade*», capaz de conduzir o espectador para «*algo que a vida de hoje tende a manter incomunicável*» e necessariamente dissociado de uma exposição pública.

Com apenas um parágrafo dedicado à sequência fotográfica em exposição, Frade descreve-a, numa releitura de *La Chambre Claire* (1980) de Roland Barthes, como parte da «*história de uma família (...) que parece ser uma daquelas que os sábios têm dificuldade em conceber*», revendo a capacidade da fotografia em fixar uma experiência singular e individual de afecção: «*Desde o “37 dormindo” até ao menino que corre elegantemente à beira-mar, as imagens de Nozolino vão-nos revelando momentos — privilegiados pela fotografia — de uma história em que os verdadeiros privilegiados são aqueles que (se) amam.*». (Frade, 25 de Fevereiro de 1989: 14)

Na conclusão do seu artigo, critica as condições expositivas, especificamente pela colocação das fotografias num plano inferior, considerando-a uma opção incompreensivelmente falhada: «*Se as fotografias são excelentes e o projecto interessantíssimo, já as condições de exposição deixam muito a desejar: em primeiro lugar, é uma ideia completamente despropositada a de se colocarem as*

77. Para Pomar, trata-se da «*reafirmação da fotografia como autobiografia e forma de olhar o(s) outro(s), como atitude de descoberta da vida, dos objectos e do que é fotografar*». A exposição *Kuan* resulta da «*oposição profunda entre negros e brancos, entre o que a imagem revela e esconde, até aos contornos de sombra das últimas fotografias, na fronteira incerta do que é privado e público inscreve-se uma aventura pessoal – a fotografia como arriscado percurso*». (Pomar, 18 de Fevereiro de 1989: 14)

78. António Rodrigues refere que «*o absoluto fascínio da série “Kuan” reside na transferência do auto-biográfico para a esfera do processo de crescimento do seu filho*», salientando o modo como este o olha de «*vários pontos de vista e à discreta distância afectiva que sempre se instala, como um espaço de ninguém, quando se ama alguém sem o egotismo do apelo ao idêntico*». Para António Rodrigues, «*mais do que ter fotografado o seu filho, Nozolino fotografou a atmosfera de Kuan. (...) fotografou o seu posicionamento moral nas relações familiares*». (Rodrigues, Março de 1989: 61-62)

imagens tão em baixo. Duas hipóteses poderiam ajudar a compreender uma opção tão infeliz: ou se reconheceu que a galeria é de facto “acanhada” e se procedeu com mais respeito pela escala do lugar do que por “aquilo que se queria que ali se passasse” (porque falar de ‘funções’ é muito ‘datado’); ou somos obrigados a pressupor que se associa na Ether — porventura em segredo — à recepção das fotografias de Nozolino um obscuro “ideal ascético” segundo o qual, como disse Nietzsche, “CruX, Nux, Lux são... a mesma coisa”.».
(Frade, 25 de Fevereiro de 1989: 14)

Kuan teve um período de itinerância curto, num périplo que se iniciou no Porto, na Casa de Serralves, em Maio de 1989, em simultâneo com a reinstalação de *Lisboa e Tejo e tudo (1956/59)*, e posteriormente, em Março de 1990 no Museu Regional da Guarda, tendo igualmente uma das fotografias da exposição integrado a Campanha de Valores da Apple, em Abril/Maio de 1990.

Depois disso, Paulo Nozolino não as voltou exibir ou a publicar em nenhuma das monografias que realizou desde então, como que respeitando o gesto da última fotografia da exposição, de um ver sobre, em contorno, numa descoberta das distâncias, para fazer desaparecer os rostos em contra picado ou em contra luz, tudo transformado em silhueta informe, sobrevoada pela presença de um gato endeusado.

4.15. «Nível de Olho, Fotografia em Portugal anos 80»

A exposição *Nível de Olho, fotografia em Portugal anos 80*, resulta de um convite inicial do grupo Manobras do Século, dirigido em 1987 à ETHER, para a organização de uma exposição de Fotografia Portuguesa, com o propósito de integrar uma mostra de Arte e Design, inserida num programa de intercâmbio cultural entre as cidades de Lisboa e Amsterdão.

Após a suspensão do projecto original, a pesquisa e produção da exposição é prosseguida exclusivamente pela ETHER, com o apoio dos fotógrafos previamente seleccionados — Carlos Manuel Gomes, Mariano Piçarra, Domingos Caldeira, António Pedro Ferreira, Daniel Blaufuks, Nuno Félix da Costa, António Carvalho, Francisco Rúbio, Luís Palma e João António Motta — e a comparticipação financeira da Secretaria de Estado da Cultura (Departamento de Artes Plásticas), para a edição litográfica do catálogo e cedência do espaço expositivo, a galeria ALMADA NEGREIROS.

Inaugurada a 16 de Março de 1989, *Nível de Olho* apresenta-se como um contributo «para a divulgação criteriosa da fotografia portuguesa» e mais uma das suas iniciativas «para celebrar, em 1989, o anúncio oficial da fotografia no mundo». (*Nível de Olho*, 1989: 2)

Uma *exposição transitiva* sem um propósito retrospectivo, que resultou de «uma escolha

pessoal», como explica António Sena em entrevista a Margarida Medeiros, com critérios e uma estratégia inteiramente definida pelo comissariado da ETHER, e que relacionou «sonhos individuais de pessoas individuais» sem preocupação com uma coerência formal, de género ou temática. Na justificação para as opções e perspectiva pessoal adoptada é categórico: «*Eu gosto, eu escolhi, mais nada. Tem um objectivo, em cada um dos sonhos, mostrar aqueles que me pareciam mais densos. (...) São mais densos dentro de todos os pontos de vista técnicos. São aqueles que levaram os sonhos mais próximos do fim, embora eu ache que ainda falta ali bastante... São universos particulares, incomunicáveis e eu sei que eles não gostam necessariamente do trabalhos dos outros todos. Mas as coisas têm de ser colocadas em termos de recepção de certo tipo de imagens.*». (Medeiros, 12 de Abril de 1989: 24)

Confirmando a dissintonia que caracteriza este período, na difusão e exposição fotográfica em Portugal e uma menos consequente formação e posterior profissionalização da sua prática, António Sena identifica alguns dos sintomas dessa carência e considera que: «*o que falta hoje é o fotografar com qualidade, não fotografar muito mais porque há coisas a mais, a meu ver, há muitas coisas, gasta-se muito papel, muito filme... Uma coisa engraçada deste projecto todo: muitas pessoas com quem eu contactei, mesmo das que foram escolhidas, e outras que não o foram mas que eu contactei, muito poucas pessoas tinham os trabalhos levados às suas últimas consequências, ou seja, estavam ainda em negativos, ou em provas mal impressas, ou ainda em grupos desfeitos de imagens; é a mesma coisa que uma pessoa ter sonhos incompletos, ter projectos de sonhos um pouco à toa, sem nexos, e depois não ter capacidade de os sonhar até às últimas consequências.*». (Medeiros, 12 de Abril de 1989: 25)

No final dos anos de 1980, são várias as exposições colectivas que se organizam em Portugal e que procuram concretizar uma leitura retrospectiva das manifestações fotográficas mais reveladoras da década, em parte motivadas pela data comemorativa dos 150 anos do anúncio oficial da invenção da fotografia.

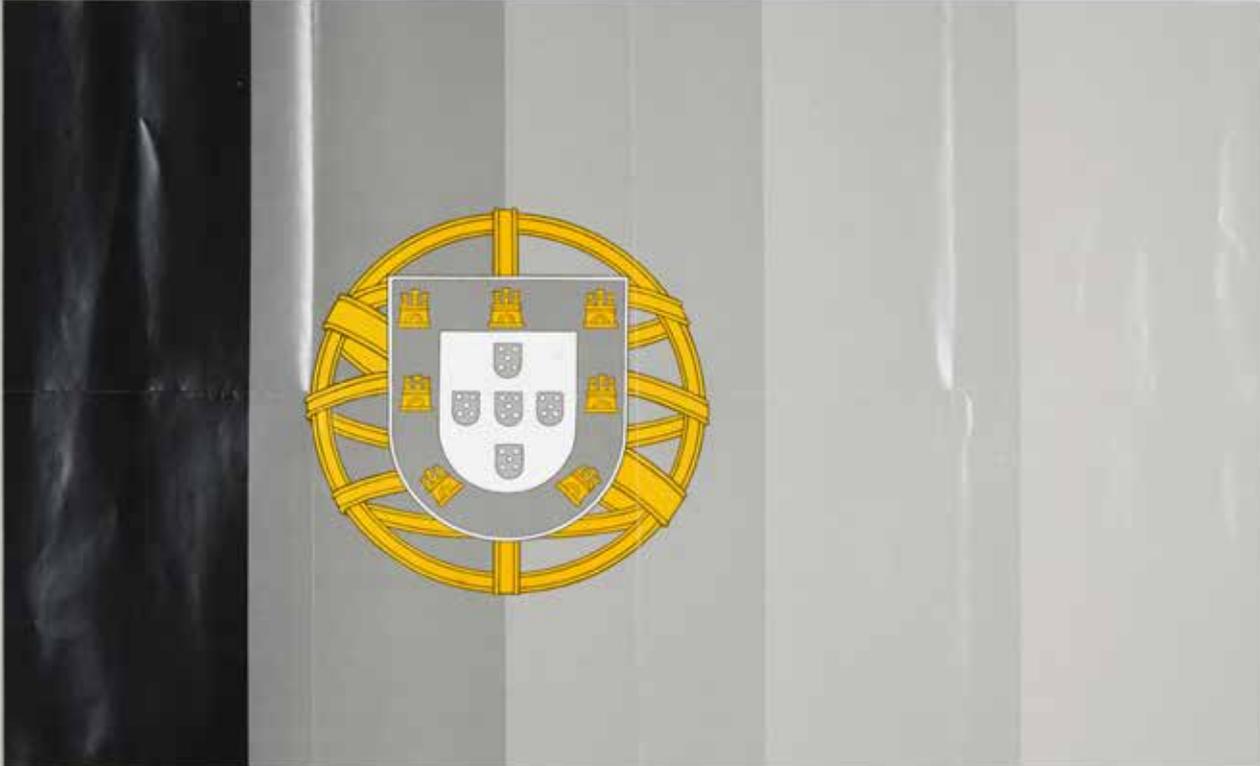
As mais relevantes — *Quarto Escuro*⁷⁹ (La Coruña, 1987), *Fotografia Portuguesa Anos 80*⁸⁰ (Lisboa, 1987), *Jovem Fotografia Portuguesa*⁸¹ (Coimbra, 1988), *Bienal 88, Jovens artistas portugueses*

79. *Quarto escuro (nueve fotógrafos portugueses)* foi comissariada por António Cerveira Pinto e apresentada no Palácio Municipal de Exposiciones, Kiosko Alfonso em La Coruña, de 6 a 21 de Novembro de 1987. Participaram na exposição Domingos Caldeira, Carlos Coutinho, António Pedro Ferreira, José Afonso Furtado, Mário Cabrita Gil, Jorge Molder, Paulo Nozolino, Albano da Silva Pereira, Afonso Malato de Sousa.

80. Na exposição *Fotografia Portuguesa Anos 80*, apresentada no Institut Franco-Portugais, em Fevereiro de 1987, participaram António Pedro Ferreira, Carlos Medeiros, Domingos Caldeira, Fernando Peres Rodrigues, Gérard Castello-Lopes, Joana Pereira Leite, José Afonso Furtado, Luís Ramos, Luís Torres Fontes, Luíz Carvalho, Mariano Piçarra, Nuno Félix da Costa, Rogério e Rui Cunha.

81. *Jovem Fotografia Portuguesa* integrou a programação dos 9.^{os} *Encontros de Fotografia de Coimbra*, com obras de Álvaro Rosendo, António Pedro Ferreira, Ausenda Coelho de Castro, Clara Azevedo, Daniel Blaufuks, José Maças de Carvalho, Mariano Piçarra, Margarida Dias e Luísa Costa Dias.

nível de olho - galeria almad. negreiros - 16 março/16 abril - secretaria de estado de cultura - fotografia em portugal anos 80



ether / vale tudo menos tirar olhos . tel.682376 . r.rodriigo de benseca 25 . 1200 lisboa . PORTUGAL



224. *Nível de Olho, fotografia em Portugal anos 80*, cartaz da exposição, Lisboa, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1989. *Offset*, 60 × 42 cm.

225. s/A, Fotografia da exposição *Nível de Olho, fotografia em Portugal anos 80*, com Pedro Miguel Frade, Lisboa, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1989.

em *Bolonha*⁸² (Bolonha, 1988) ou ainda *Exemplos da Fotografia Portuguesa*⁸³ (Porto, 1988) — demonstram uma evidente heterogeneidade de autores e respectivo *corpus* fotográfico, mas simultaneamente explicitam a instabilidade dos suportes fotográficos — entre o interesse tardio pela fotografia de cor e o primeiros indícios da fotografia digital — a escassez na formação e legitimação profissional da área e uma quase total ausência de investigação da História da Fotografia. António Sena confirma-o no texto do catálogo da exposição *Nível de Olho*: «*contributos dispersos da imagem fotográfica, num país onde os canais fotográficos não têm ainda os circuitos definidos ou estabilizados. (...) É altura de usufruir da situação de espectador atento — sem a precipitação da crítica, da inclusão em correntes estilísticas, quantas vezes promocionais, ou em movimentos pretensamente estéticos, quase sempre obra manipulada para uma economia simbólica do mercado, e não do mundo tornado visível pelo que se dá a ver — e sem fazer da “publicação” (livros, exposições, workshops, etc.) uma tendência ou exorcismo mundano.*». (*Nível de Olho*, 1989: 5)

Apesar das coincidências que se verificam entre as referidas exposições colectivas com a selecção de autores apresentados em *Nível de Olho*, nalguns casos repetindo as próprias séries fotográficas expostas, António Sena parece querer manter um distanciamento crítico, alertando para o modo como essas exposições «*serviram para construir e proteger equívocos, sem o despertar de percursos originais ou a confirmação de saudáveis atitudes*». (*Nível de Olho*, 1989: 6)

Para o início da exposição é escolhida uma série da autoria do arquitecto Carlos Manuel Gomes, constituída por onze fotografias (clorobrometos de dimensões 15 × 22 cm) realizadas em 1987, e sequenciadas com o título *Teresa Leonor* [FIG. 227]. Colaborador da ETHER e à época co-responsável pelo sector de Fotografia do Clube Português de Artes e Ideias, Carlos Manuel Gomes realiza as suas primeiras exposições individuais na Escola Superior de Belas Artes do Porto (ESBAP, 1984 e 1985) e no bar Aniki Bobó (1986), e participa nas exposições colectivas *Miopias* (ESBAP, 1986) e *Photographia* (ESBAL, 1987), tendo colaborado com o jornal *Blitz* entre 1985 e 1987. A série de retratos fotográficos que apresenta, dedicados a Teresa Leonor Vale, com quem anteriormente edita

82. A representação portuguesa escolhida para a Fotografia na *Bienal 88, jovens artistas portugueses* foi constituída por Daniel Blaufuks, António de Carvalho e João António Mota.

83. Apresentada na Casa de Serralves, no âmbito do *Fotoporto*, de 9 de Setembro a 5 de Outubro de 1988, *Exemplos da Fotografia Portuguesa* contou com a presença de 32 fotógrafos entre os quais os próprios comissários da exposição Manuel Magalhães, Eurico Cabral e Luís Palma. Participaram Albano da Silva Pereira, Alberto Jorge, Alice Gentil Martins, Ana Carneiro, Ana Teixeira, André Gomes, Aníbal Lemos, Bruno Neves, Costa Martins, Cristovam Dias, Eurico Cabral, Gabriela Ribeiro, Gérard Castello-Lopes, Guilherme Silva, Helena Leiria, João Paulo Sotto Mayor, Jorge Costa Martins, José Afonso Furtado, José M. Rodrigues, José Pastor, José Paulo Ferro, Luís Palma, Luís Torres Fontes, Luísa Costa Dias, Manuel Magalhães, Nuno Calvet, Nuno Félix da Costa, Paula Bianchi, Rute Magalhães, Sérgio Eloy e Manuel Valente Alves.

o livro *Entre o Ar e a Perfeição* (1988), assumem a forma de um *photo-roman* sentimental, numa declaração visual de intimidade que se intensifica nas legendas caligráficas, inscritas sobre as fotografias. No texto do catálogo confirma-se a influência *novelesca* da série: «*Como se a máquina não existisse, aquilo que vemos quando estamos apaixonados, a visão “demasiado” próxima. O ponto do espaço (o lugar) onde deixamos de ver para passar a amar. Fotografia (também) esculturas com alguma frequência e é interessante reparar na osmose entre estátuas e objecto amado (aproximado). (...) Cinzentos e brancos juntam-se, agitam-se num desfoque ou num tremer nervoso, como se houvesse um mistério (policial) a esconder com a escrita e, simultaneamente, inefável (romântico) com as fotografias.*». (Nível de Olho, 1989: 69)

Mariano Piçarra integra esta colectiva com uma sequência de 13 fotografias (clorobrometos de dimensões 14,7 × 22,5 cm) [FIG. 228] realizadas entre 1986 e 1988, algumas das quais anteriormente apresentadas nas exposições individuais *E fez Deus a separação entre a luz e as trevas* (1987) e *Louva-a-deus* (1988), na galeria MONUMENTAL, e nas já referidas colectivas *Quarto Escuro*, *Fotografia Portuguesa Anos 80* e *Jovem Fotografia Portuguesa*. Sem título ou identificação geográfica, nelas importa o desenho e a decomposição de espaços indiferenciados — interiores/exteriores, urbanos/rurais — com planos rasos que se transformam em momentos de separação de luz e sombra, num ponto de vista enviesado, que trespassa todas as imagens. Sobre o seu trabalho António Sena escreve: «*Tendo começado nas vias do documentalismo e trabalhando, sobretudo, ao nível da composição — mobiliário urbano com personagens “teatrais” — explora, agora, de um ponto de vista formal, a confusão entre as coisas e as suas sombras. As sombras das coisas adquirindo identidade de coisas individualizadas, seja através dos seus detalhes ou da sua fragmentação. Ao nível temático, a presença desses particulares como símbolos de uma religiosidade “pagã”, de morte e de ressurreição.*». (Nível de Olho, 1989: 70)

Após as exposições individuais *Eléctricos* (GRAFIL/ESBAL, 1978) e subsequente *Estudo Estético Documental sobre os eléctricos da Carris* que realiza com José Reis, em 1981, como bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian, Domingos Caldeira participa em *Nível de Olho* com uma série de nove fotografias (brometos de dimensão de 12 × 18 cm) [FIG. 229] dos jardins do Palácio Nacional de Queluz, anteriormente apresentada nas exposições colectivas *Quarto Escuro* (La Coruña, 1987) e *Fotografia Portuguesa Anos 80* (Lisboa, 1987). No texto do catálogo, António Sena salienta a «*exigência formal, ascética, no tratamento das provas e na composição da imagem — cortes de pessoas, utilização das partes limítrofes do enquadramento*», e a importância dada à selecção dos conjuntos de imagens que interpelam o «*mistério das coisas escondidas, a presença metafórica do silêncio*». (Nível de Olho, 1989: 70)

António Pedro Ferreira, o único directamente relacionado com uma actividade profissional regular como fotógrafo, apresenta uma sequência de treze fotografias (brometos com

dimensão de 22,5 × 34 cm) [FIG. 230] que, à excepção de uma fotografia, pertencem à reportagem fotográfica que realizou entre 1982 e 1984 sobre a comunidade emigrante portuguesa em Paris. Desenvolvida com uma bolsa da Secretaria de Estado da Cultura e a supervisão de James A. Fox, então editor-chefe da agência Magnum e de Jean-Claude Lemagny, este trabalho é um documento fotográfico essencial sobre a história da emigração portuguesa em França, as suas formas de clandestinidade e as precárias condições sociais e laborais dos extensos *bidonville*, conhecidas como *cit  de transit*, situadas na periferia de Paris, neste caso em La Pampa, Fontenay-sous-Bois e Mont Saint-Martin. Esta fotoreportagem⁸⁴   mostrada pela primeira vez em 1984, na exposi o colectiva *Les Enfants de l'immigration* no Centro Pompidou, e   publicada no jornal semanário *Expresso*, nesse mesmo ano, a par do artigo que a cineasta Ariel De Bigault dedica   emigra o portuguesa. Antes de *Nível de Olho*, uma outra selec o desta mesma reportagem   igualmente apresentada por António Pedro Ferreira nas já referidas exposi es *Quarto Escuro, Fotografia Portuguesa Anos 80* e *Jovem Fotografia Portuguesa*.

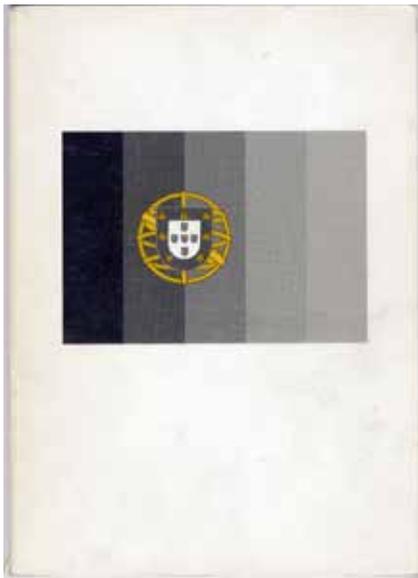
No texto do catálogo, Sena identifica algumas das suas influências fotográficas, como Tony Ray-Jones ou Jacques Minassian, e destaca uma ambivalência entre a qualidade descritiva e documental da sua obra, de base fotojornalística, na qual   possível intercalar «*situa es mágicas e ficcionais — quase sempre de melancolia ou alegria envergonhada*» (*Nível de Olho*, 1989: 70), motivadas pelo confronto com os retratados.

Outro dos fotogr fos que integra o núcleo de escolhas de António Sena   Daniel Blaufuks, cuja obra analisaremos com pormenor a propósito da sua primeira exposi o individual na ETHER, em 1990. Após a conclusão do curso de fotografia na escola do Ar.Co, Blaufuks inicia a sua experiência profissional no jornal *Blitz*, na revista *Marie Claire* (edi o portuguesa) e no jornal semanário *O Independente*.   no âmbito desta última colabora o, que se insere a encomenda para uma sessão fotográfica de moda que se publica sob título *Mar & Pose*⁸⁵ e que d  origem   série exposta em *Nível de Olho* [FIG. 231], uma rela o, como se identifica no texto do catálogo, situada entre um «*fotojornalismo intimista — visões pessoais de amigos e ambientes — e a fotografia de moda, num percurso de progressiva sedu o*». (*Nível de Olho*, 1989: 70) A altera o do contexto da imprensa para o espaço expositivo revela-se, para Daniel Blaufuks, uma oportunidade para rever a disposi o das fotografias e escolher o formato políptico (6 dípticos)⁸⁶ e a adi o da monocro-

84. A colec o de fotografia da BNF adquiriu 62 fotografias de António Pedro Ferreira, parte das quais pertencentes a esta mesma série.

85. Publicada a 10 de Junho de 1988, a série foi realizada para promo o de peças de Filipe Faísca, José António Tenente e Horácio Cunha, com coordena o de moda de Paulo Gomes.

86. Especificamente clorobrometo e clorobrometo com viragem a azul com dimensão de 34,5 × 29 cm. O díptico de



226–235. (actual e página seguinte) Capa do catálogo de *Nível de Olho, fotografia em Portugal anos 80* e duplas páginas dos autores expostos: **CARLOS MANUEL GOMES, MARIANO PIÇARRA, DOMINGOS CALDEIRA, ANTÓNIO PEDRO FERREIRA, DANIEL BLAUFUKS, NUNO FÉLIX DA COSTA, ANTÓNIO CARVALHO, LUÍS PALMA e ANTÓNIO MOTTA**, Lisboa, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1989. *Offset*, 21 × 15 cm.



mia azul para acentuar uma estética fotográfica, contrapondo um plano panorâmico, geometrizado e descritivo do lugar, sobre uma visão abstracta e informe do corpo, sem superfície.

Nuno Félix da Costa, apresenta uma série de doze fotografias (clorobrometos 19,5 x 29 cm) [FIG. 232] realizadas em Portugal entre 1985 e 1988, que escapam a uma aparente abordagem documental, descritiva das pessoas e lugares que fotografa, e são, como se refere no texto do catálogo, uma leitura da «*feira das vaidades*» de um quotidiano concentracionário, de símbolos eleitos ou corrompidos» do território português no pós 25 de Abril de 1974. Nesse sentido, discutem sem artifícios o contexto social e político da década de 1980, relacionando-se com os *Retratos de Hábito*, que o autor publica em 1983, e sobre os quais escreve: «*De dentro da minha subjectividade vejo nestas fotografias um sentimento comum relativamente ao que é fotografado. Uma espécie de patriotismo, criticamente invertido, (...) e que faz transparecer a adesão afectuosa, a solidariedade, o desejo de maravilhoso e noutras, a distância da troça, o paternalismo de lisboeta, a gargalhada suspensa*». (Costa, 1983: 13)

A par da série de Nuno Félix da Costa é apresentado o projecto *Novos objectos da paixão e angústia*, da autoria do arquitecto António Carvalho, que se organiza num políptico de onze imagens fotográficas (brometos de dimensões 26 x 38 cm) [FIG. 233]. Centrado na transferência e reenquadramento da informação entre dois media — da imagem televisiva para a imagem fotográfica — António Carvalho inscreve o *glitch*, o ruído provocado pelas falhas de sinal na transmissão televisiva (ou electrónica), neste caso de distintos filmes de que não revela a origem⁸⁷, para criar *novas personagens* que se fundem na mutação tecnológica, desconectando-se do

Daniel Blaufuks que António Sena publica na *História da Imagem Fotográfica em Portugal* foi preterido na selecção realizada para esta mesma exposição mas chegou a integrar a série.

87. Efectivamente foi possível identificar um dos filmes que serve de referência a esta série: *Trouble in Paradise* (1932) de Ernst Lubitsch, 1932. Em 1987, António Carvalho participa na 1.ª Mostra Portuguesa de Artes e Ideias, e é nesse contexto que é contactado para integrar a exposição *Nível de Olho*. Promovida pelo Clube Português de Artes e Ideias, então presidido por Jorge Barreto Xavier, tinha como membros do júri da secção de fotografia, António Sena e Jorge Molder. Em 1993, António Carvalho participa nos VII ENCONTROS DA IMAGEM DE BRAGA com a exposição individual *Imagens Insalubres*, na qual retoma esta temática. O texto do catálogo, que se transcreve na íntegra, é da autoria de António Sena: «*A televisão é um objecto aparentado a Deus: omnipresente, quase omnipresente e de reconhecida, apesar de não expressa, onisciência. Quase todos nós temos uma televisão. No entanto, quase todos os receptores recebem as emissões com interferências, estão avariados ou não estão correctamente sintonizados. Cada imagem é uma amálgama de porcaria fosforescente, de flutuações e duplicações formais, de cores hesitantes, saturadas ou deslavadas, de "fantasmas". Ao nosso dispor, temos uma antena orientável, alguns botões para ajuste do contraste, do claro-escuro, da cor, etc. Aparentemente, a televisão funciona como um oráculo doméstico. Ao fotografar a televisão, a fotografia defronta o (seu) inferno: acentuam-se os defeitos, transparecem os pecados, confrontam-se as impurezas. Um meio técnico demasiado evidente que é capaz de mostrar as fraquezas de um Deus (Imaginemos uma fotografia de um ecrã de televisão feita por Stieglitz). As fotografias de António Carvalho exploram esteticamente as imperfeições de um Deus que, só por excessiva tolerância, continuamos a achar perfeito. Assim a insalubridade do que se fotografou acentua a violência emotiva dos retratos obtidos.*». (Encontros da Imagem 07, 1993: 35)

sentido da narrativa e da percepção da materialidade da imagem.

O rigor das ampliações fotográficas, realizadas pelo próprio, é a antítese dessa imperfeição, ruído e artificialidade tecnológica, num gesto de mediação intencional em que a fotografia se torna um meio de captação de ondas magnéticas e matéria líquida do ecrã radiante da televisão. Tal como António Sena descreve no texto do catálogo, trata-se de «*um projecto de incessante procura do encanto dos erros — dos ruídos — que se elabora em sequências deliberadas de fundo literário ou ensaístico sobre as peculiaridades dos espaços quando ocupados por imagens. Quando esse espaço é o seu próprio corpo — como acontecia nos seus primeiros trabalhos — ou os corpos são deformados pela luz, destruídos em lugar de construídos, então mistério não tem solução conclusiva — fica suspenso.*». (Nível de Olho, 1989: 70)

Outra das escolhas para *Nível de Olho* é Francisco Rúbio, que expõe uma série de oito fotografias (clorobrometos de dimensão 37,5 × 29,5 cm), reunidas sob o título *Mutus Liber*, numa referência ao livro mudo da alquimia. Rúbio retoma a metodologia anteriormente ensaiada em *Videografias 82/83*, sobre os processos de migração da imagem técnica — da filmagem em vídeo 8, projectada e fotografada em película negativo cor — para desmontar a representação de espaços domésticos e recriar micro-ambientes que se formam da transmutação da própria matéria da imagem. No texto do catálogo reforça-se a contiguidade com a sua anterior exposição, e o modo como se acentuam «*os resultados das sucessivas passagens das imagens através de suportes diferenciados. Uma técnica pode não permitir dizer o que ele quer. A mistura de técnicas também não. O resultado das passagens não é a mesma coisa. O resultado do todo (adições e subtracções) não é igual à soma ou subtracção das partes. O “transporte” como designação técnica tem de ser entendido como metáfora: transporte da visão.*». (Nível de Olho, 1989: 71)

A série fotográfica apresentada por Luís Palma (nove brometos de dimensões variáveis) [FIG. 234], acontece na sequência da sua primeira exposição individual *Estados Unidos da Imagem* (1988), na ROMA E PAVIA, no Porto, e da organização da 1.ª edição da Fotoporto, onde integra a colectiva *Exemplos da Fotografia Portuguesa*. Centrada em «*portfólios de viagem*» nos quais lhe interessava «*dar significado a momentos insignificantes*», como identifica em entrevista a Pedro Miguel Frade, as fotografias de Luís Palma, realizadas em 1987, são exercícios sobre a experiência da viagem, voluntária, ocasional e provisória que, como o próprio refere, recebem as influências do fotógrafo Robert Frank e, em particular, de Paulo Nozolino: «*há um fotógrafo — que neste momento não considero um fotógrafo mas é mais uma pessoa que trabalha com fotografia, o que é diferente — por cujos trabalhos tenho uma certa paixão, tanto em fotografia como em cinema, que é o Robert Frank. (...) Em Portugal houve um fotógrafo que me influenciou muito, o Paulo Nozolino*». (Frade, Dezembro de 1989: 34-36) É no âmbito desta entrevista que revela ainda o fascínio pela estética do fotógrafo

Andreas Muller-Phole, para quem a fotografia opera sem hierarquia, como «escrita automática» em paisagens nocturnas, em movimentos determinados pela ausência/presença de luz, concretizando, em síntese, «uma poética do rock pós-punk». (Frade, Dezembro de 1989: 34-36)

Para António Sena, o trabalho de Luís Palma constitui-se por «momentos de viagem — por isso mesmo, “passageiros”» onde o «o mundo parece ir desembocar num beco em chamas ou na penumbra de um objecto periodicamente perdido e achado (reconquistado). Silhuetas, jogos de sombras, de pessoas e objectos que vivem entre o dia e a noite». (Nível de Olho, 1989: 71)

Por fim, João António Motta, que revela ser a excepção ao formato convencional adoptado pelos restantes autores (tiragens brometo de prata), apresenta uma instalação fotográfica intitulada (EM)Pedrados [FIG. 235], realizada no contexto da sua pesquisa sobre as técnicas de impressão fotossensível sobre superfícies tridimensionais, nomeadamente materiais de construção usados em arquitectura, misturados com outras técnicas de impressão gráfica. Uma fotografia-objecto, plástica, que sobrepõe distintas camadas de imagens de um espaço plano, que admite como referente os padrões da calçada portuguesa e a multiplicidade de geometrias aleatórias que os preenchem. Como mais tarde escreve a propósito da instalação *Brincadeiras Elásticas*, que expõe na Fundação Calouste Gulbenkian, em 1994, o seu interesse pelos processos fotossensíveis, na sua relação com a «arquitectura, escultura, vídeo, computadores, peças sonoras interactivas» centra-se na «fusão entre antigos e novos saberes. (...) suficientemente elástico para ser saboreado por diferentes perspectivas». (Motta, 1994: 7)

No texto do catálogo, António Sena evidencia os paradoxos que se experimentam na instalação fotográfica de João António Motta, pela recombinação de processos de reprodução técnica aparentemente anacrónicos, como a «heliografia, p.ex. — e as tecnologias de ponta — vídeo, laser, etc.», na sua junção com os «elementos “portugueses” — calçadas e azulejos — tendo em vista a festa de ser contemporâneo», numa concordância entre «o peso de uma tradição gráfica (...) e a leveza imponderável de um futuro imprevisível (infográfico)». (Nível de Olho, 1989: 71)

No catálogo, para além da reprodução de todas as fotografias da exposição e respectiva biografia dos seus autores, é publicada uma análise das actividades fotográficas decorrentes na década de 1980 em Portugal e uma *pequena história da fotografia*, devidamente ilustrada, que decorre da apresentação realizada por António Sena, no congresso da AICA, em 1987, e que se revê posteriormente no artigo *Pequeníssima História de la Fotografia*, publicado um ano depois, na edição especial dedicado às artes em Portugal promovida pela revista *Lapiz* (n.º 70, Verão de 1990).

O texto divide-se em duas partes — *A falta de corpo, A fotografia em Portugal entre 1980 e início de 1989* e *A procura de um corpo* — cronologicamente complementares que informam a «escolha

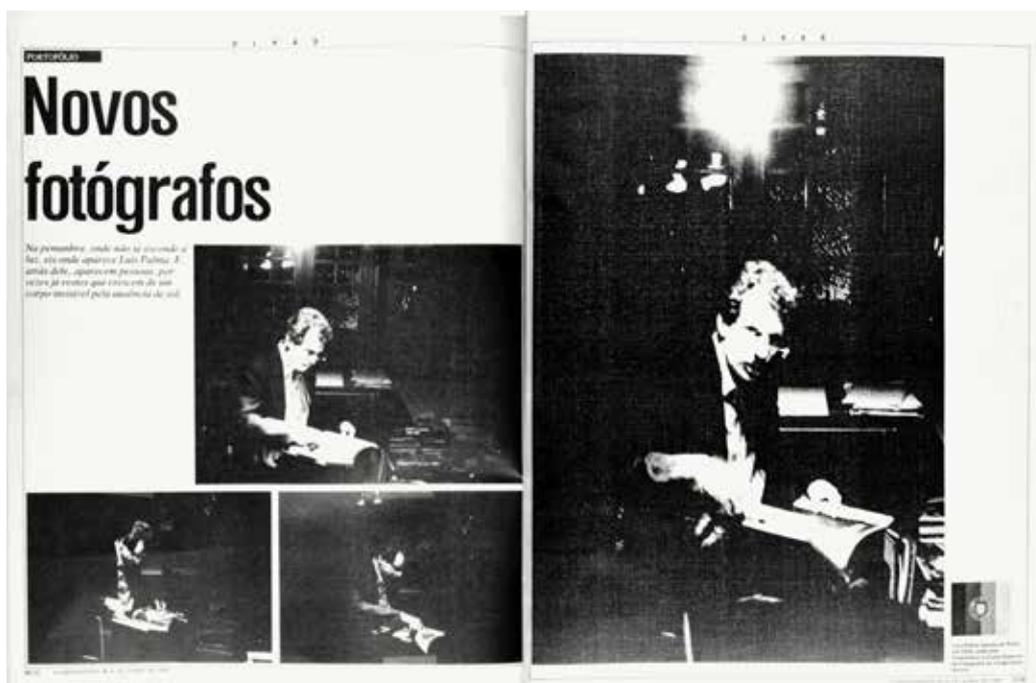
transitiva» que nesta exposição se evidencia entre aqueles que se identificam como *nomes consagrados* — Gérard Castello-Lopes, Jorge Molder, Paulo Nozolino e José M. Rodrigues — e os «*universos particulares*» a confirmar (ou não) na década seguinte: «*Entre 1980 e inícios de 1989, realizaram-se em Portugal qualquer coisa como 51 exposições — entre estas 20 com o respectivo catálogo — e produziram-se 36 livros de âmbito predominantemente fotográfico, onde o objecto de eleição é a imagem fotográfica sem as suas características de eventual ilustração (são números por baixo e não por cima). Se alargarmos o território da imagem fotográfica como intermédia disciplinar que é, e percorrermos os campos de intervenção fotográfica da matéria fotográfica, do desenho (desde a Bienal de Desenho LIS 79, SEC, 1979) ao cinema (Catálogos da Cinemateca e Fundação Calouste Gulbenkian) o seu volume parece atingir uma extensão invulgar — 36 catálogos e 43 livros em 9 anos. Este foi o período, desde o já distante fim da monarquia, em que se realizaram maior número de exposições, livros, colóquios, etc.*». (Nível de Olho, 1989: 3)

Este ensaio, que será analisado mais à frente no contexto da crítica e historiografia fotográfica de António Sena, é já uma *pequena história da fotografia* em Portugal, com uma selecção fotográfica reproduzida nas margens do texto, que relaciona Costa Martins/Victor Palla, Sena da Silva, Augusto Cabrita, Fernando Lemos, Paulo Nozolino, Jorge Molder, Gérard Castello-Lopes, José M. Rodrigues e Jacques Minassian, devidamente contextualizados no texto.

A par da exposição na galeria ALMADA NEGREIROS, e por iniciativa de António Sena, o jornal *O Independente* publica na secção *Olhar* do Caderno III, reservada à divulgação de fotógrafos portugueses e estrangeiros,⁸⁸ uma extensão de *Nível de Olho*, com portfólios inéditos dos fotógrafos apresentados, acompanhados por uma legenda comentário e uma breve biografia.⁸⁹

88. Esta secção é incluída no jornal deste o seu primeiro número a 1 de Maio de 1988, tendo sido inaugurada com uma série fotográfica de Jorge Molder.

89. A publicação em dupla página, com uma periodicidade semanal, tem início a 31 de Março de 1989, com uma série de 9 fotografias de Carlos Manuel Gomes, realizadas entre 1986 e 1989, numa abordagem documental distinta da que apresenta em *Nível de Olho*, mas onde persiste uma vocação autobiográfica. A 7 de Abril de 1989, é publicada uma série de 10 fotografias de Mariano Piçarra, quatro das quais também expostas em *Nível de Olho*, com um comentário apológico: «*Orgulho de o apresentarmos, mesmo em segunda mão*» (Piçarra, 7 de Abril de 1989: 22-23) e a 14 de Abril de 1989, é a vez de Domingos Caldeira com uma selecção de 7 fotografias que mostram «*os jardins. São os campos. São as chuvas e os cães*» (Caldeira, 14 de Abril de 1989: 22-23), seguido de Nuno Félix da Costa, com uma selecção de 9 fotografias, com a legenda «*Pessoas, pessoas, portuguesas, portuguesas. Sombras, sóis. Uma revelação na fotografia dos anos 80*». (Costa, 21 de Abril de 1989: 22-23). O portfólio que António Pedro Ferreira publica a 28 de Abril de 1989, acrescenta nove fotografias à série apresentada em *Nível de Olho*: «*O país é assim, assim como nas fotografias de António Pedro Ferreira, um novo fotógrafo que segue a nossa terra*» (Ferreira, 28 de Abril de 1989: 22-23) e, no caso de Francisco Rúbio, são publicadas a 5 de Abril de 1989, 4 videografias da série *Mutur Liber*: «*as coisas escondem-se atrás das coisas, os pormenores valem por si. Radiografias, videografias.*». (Rúbio, 5 de Maio de 1989: 20-21). A série «*Novos objectos de Paixão e Angústia*» de António Carvalho, publicada a 26 de Maio, é composta por uma série de quatro fotografias, já anteriormente ex-



236–237. CARLOS MANUEL GOMES, portfólio em *O Independente*, 31 de Março de 1989, e LUÍS PALMA, portfólio em *O Independente*, 16 de Junho de 1989. *Offset*, 35,5 × 25,5 cm.

Um projecto que reflecte a importância dada pelos responsáveis do semanário, no apoio e divulgação de uma geração de fotógrafos portugueses, servindo como veículo de experimentação e visibilidade que dificilmente teriam noutro meio de comunicação: «*Gostamos muito de fotografia. Apostamos nos novos fotógrafos portugueses, de quem passamos a publicar portfólios, e desejamos felicidades. Carlos Manuel Gomes, como os outros nove, expõe na Galeria Almada Negreiros, a Nível de Olho em colaboração com a Ether.*». (O Independente, 31 de Março de 1989: p22-23)

Destaca-se neste caso o último portfólio publicado [FIG. 237], da autoria de Luís Palma, a 16 de Junho de 1989, com uma sequência de quatro fotografias, retratos do fotógrafo Larry Clark debruçado sobre um exemplar do livro *Lisboa, “Cidade Triste e Alegre”* de Costa Martins/Victor Palla, realizados em casa de António Sena, aquando da sua passagem por Lisboa para a encomenda fotográfica exposta em *Acontecimentos, Events, Evènements* (FCG, 1988). A legenda que as comenta não revela o contexto, nem a identidade do fotógrafo: «*Na penumbra onde não se esconde a luz, eis onde aparece Luís Palma. E, atrás dele, aparecem pessoas, por vezes já rostos que crescem de um corpo invisível pela ausência de sol.*». (Palma, 16 de Junho de 1989: 22-23)

A recepção à exposição na imprensa cinge-se a duas críticas, respectivamente de Pedro Miguel Frade no jornal *Expresso* e de Manuel Miranda na coluna regular *Tempo de Imagem*, que partilhou durante alguns anos com Manuel Matos no jornal *A Capital*.

Na primeira, intitulada «Fotografia: um estado de espírito», Pedro Miguel Frade começa por confirmar a intenção da ETHER em organizar uma exposição não representativa do contexto fotográfico da década de 1980, referindo-se ao conjunto de autores como uma «constelação privilegiada de relações», que define o carácter flutuante das escolhas dos organizadores por «autores pouco conhecidos» que pronunciam «transições importantes na prática fotográfica em Portugal». (Frade, 1 de Abril de 1989: 71) A par do elogio à reprodução e impressão das fotografias no catálogo, Pedro Miguel Frade salienta a utilidade do texto de António Sena, referindo-se-lhe como um «complemento para a caracterização do estado de espírito» que atravessa a década de 1980 e «uma curta história da fotografia portuguesa», aconselhando ainda a sua aquisição por considerar tratar-se de um importante *aide-memoire*, no qual se poderá mais tarde confirmar o percurso de alguns dos fotógrafos revelados.

Na análise individual dos autores, Pedro Miguel Frade não faz referência a Francisco Rú-

postas no Prémio Kodak Portugal (1988). A legenda que as acompanha resume-se a um aforismo: «*Angústia e paixão. Novos objectos. Ou serão Fotografias?*». (Carvalho, 26 de Maio de 1989: 28-29). Ainda João António Motta, a 2 de Junho de 1989, excepcionalmente não publicado em dupla página, apresenta apenas uma fotografia a cores e um díptico em cianotipia: «*A obra colorida de empregados. Fotógrafo português. João António Motta*». (Motta, 2 de Junho de 1989: 29).

bio, Nuno Félix da Costa, Domingos Caldeira ou João António Motta, destacando pela negativa a obra de Carlos Manuel Gomes, apesar de salvaguardar «alguma consistência como projecto», é contundente na opção deste em inserir as inscrições caligráficas que identifica como «farrapinhos poéticos» e que «transformam as visibilidades propostas no espectáculo fixo de uma visão fotográfica textualmente tornada débil, fraca e duvidosa». (Frade, 1 de Abril de 1989: 71) O texto prossegue com uma crítica incisiva e demolidora da série da autoria de Mariano Piçarra, sobre o qual declara sofrer «de um mal muito espalhado entre os 'jovens-qualquer-coisa-portugueses', fotógrafos e não só, (...) um ecletismo balofo que não raro se transforma numa transumância por uma infinidade de estilos distintos (...) um ecletismo aborrecido e (...) a falta de um projecto de trabalho que permitisse fazer alguma coisa de jeito. (...) estas imagens são sombras de fotografias, e um dos pontos em branco desta exposição». (Frade, 1 de Abril de 1989: 71)

António Pedro Ferreira é interpretado como uma escolha isolada, retirada do seu contexto fotojornalístico, que se contrapõe desajustadamente a outras propostas, declaradamente estéticas e que, por isso, interroga a contiguidade não desambiguada entre a galeria e a imprensa. Segundo Frade, «nessa relação espacial o fotojornalismo está condenado a perder e a perder-se, pelo menos por duas razões: a habituação do público às imagens dos media faz da exposição de 'press-photography' uma questão delicada, para a qual é forçoso encontrar soluções propícias; em segundo lugar a justaposição de obras cuja leitura obriga à recusa a registos culturais e massmediáticos tão distintos, raramente deixa de implicar que a foto de imprensa apareça aos olhos do público como o termo de comparação que demonstra objectivamente aquilo que a fotografia artística pretensa ou pretensiosamente não é.». (Frade, 1 de Abril de 1989: 71)

Na sua opinião são Daniel Blaufuks, António Carvalho e Luís Palma que se evidenciam por consubstanciarem uma estratégia estética nas suas obras «que se centra no efeito de desrealização» e que pode «sugerir ao espectador a dessubstancialização do visível». (Frade, 1 de Abril de 1989: 71) Pedro Miguel Frade qualifica como notável a série que Daniel Blaufuks apresenta, pelo modo como os dípticos mostram um «grafismo refinado» que «deixa perceber pontos divergentes e convergentes de uma oscilação entre o interior (a água) e o exterior (a periferia da piscina)». Também Luís Palma, que nesse mesmo ano Frade selecciona para a Colecção de Fotografia do Centro de Arte Moderna [CAM] é admirado pelo «poder que emana» das suas fotografias e o que delas «provem da frequência/revelação obsessiva de uma negritude interior que se alastra nas imagens e assombra o ânimo dos que as vêem». (Frade, 1 de Abril de 1989: 71)

Por último, assinala ainda a errância das imagens técnicas que se exploram na série de António Carvalho, referindo que «a imagem técnica torna-se aqui imagem de uma superfície luminosa sem profundidade, de uma superfície na qual a visibilidade não nos é proporcionada pelo embate de uma

luz que lhe é estranha mas pela própria emissão de imagens luz». (Frade, 1 de Abril de 1989: 72)

A crítica de Manuel Miranda, com o extenso título «Deixando de fora os consagrados, Nível de Olho dá a ver fotografia portuguesa na década de 80», começa por reconhecer a diversidade do «*panorama das utilizações possíveis dos processos fotográficas*», a excelente cenografia e a cuidada impressão do catálogo, mas dedica-se na essência a comentar o texto de António Sena, corrigindo imprecisões e contra argumentando a importância dos Encontros de Fotografia de Coimbra, dos quais foi membro fundador, no panorama fotográfico nacional: «*é irritante ver-se sublinhada a tese de que os Encontros de Coimbra são unicamente um lugar de divulgação da fotografia estrangeira. É pura mentira. (...) Ao longo das suas 9 edições, os Encontros apresentaram cerca de 30 exposições quer individuais quer colectivas de fotografia portuguesa; (...) uma significativa parte dos fotógrafos apresentados em Nível de Olho já expuseram em Coimbra (Domingos Caldeira, António Pedro Ferreira, Daniel Blaufuks, Mariano Piçarra e Nuno Félix da Costa). Vindas de quem se diz tão criterioso, e nós acreditamos, tais imprecisões prosseguem que fim? Pretende-se enganar quem?*». (Miranda, 31 de Março de 1989: 51)

Nível de Olho, fotografia em Portugal anos 80 foi a exposição de maior itinerância da ETHER, apresentando-se na Covilhã, nas instalações da Universidade da Beira Interior, entre Maio e Junho de 1989, e seguindo posteriormente para a Casa dos Crivos, em Braga.

Por iniciativa de António Carvalho, é exposta em Março de 1990, no Arquivo Distrital da Guarda em simultâneo com a itinerância da exposição *Uma Fotografia, 1987* de Gérard Castello-Lopes e de *Kuan de Paulo* Nozolino. Em Outubro de 1990, é exposta em Macau, onde é produzida uma edição traduzida em chinês do catálogo, com uma deficiente reprodução gráfica e fotográfica. De acordo com o relatório da ETHER, apresentado à Secretaria de Estado da Cultura a 2 de Fevereiro de 1990, esteve ainda em itinerância nas cidades de Viseu, Évora e Bragança.

Em consonância com a vontade em viabilizar a circulação internacional do trabalho de publicação e exposição da fotografia em Portugal, é a partir desta exposição que os catálogos da associação se publicam em português-inglês, neste caso com a responsabilidade da tradução de Teresa Adegas, Maria Luísa Costa e António Sena.

4.16. «Lisboa e Tejo e tudo (1956/59)», Costa Martins e Victor Palla

Em Maio de 1989, no âmbito das comemorações em Portugal dos 150 anos do anúncio oficial da fotografia⁹⁰, é realizada na Casa de Serralves uma reedição da exposição *Lisboa e Tejo e tudo*

90. Como foi possível confirmar a propósito da exposição *Nível de Olho*, é relevante o envolvimento da imprensa

(1956/59) em conjunto com a itinerância de *Kuan*, de Paulo Nozolino, e um ciclo de conferências, orientado por António Sena, sob o título *Uma História de Pequenos Nadas — uma História da Estética da Fotografia da frente para trás*. As exposições e o ciclo marcam o início da colaboração entre a ETHER e a Casa de Serralves, que se prolonga pelo ano de 1990, com a organização e produção de parte das exposições da segunda e última edição da bienal Fotoporto.⁹¹

No seguimento da exposição *Lisboa e Tejo e tudo* (1956/59), Costa Martins e Victor Palla continuam a expor e a publicar o seu trabalho fotográfico, em exposições individuais e colectivas, mas já sem o compromisso da dupla autoria com que assinaram *Lisboa*, “*Cidade Triste e Alegre*”.

Palla participa na exposição *Objectiva/84*⁹² (Festa do Avante, 1984) com uma série fotográfica do projecto *Lisboa*, que descreve com humor — «*as fotos na OBJECTIVA 84 foram impressas por processos experimentais, sem retoques, a partir de negativos 6x9 e 6x6, e 35 mm. Deu um trabalho dos diabos*» (Palla, 1984) — e volta a expor na *Objectiva/86* com uma série de retratos da «*família, amigos e ou camaradas (...) feitos em 6x6 e 35mm, aproveitando por vezes a dimensão do negativo, ou enquadrados por onde deu jeito, mas nenhum executado em estúdio*» (Palla, 1986). Em 1988, participa nos 9.^{os} *Encontros de Fotografia de Coimbra*, na exposição colectiva «*Portugal anos 50/60*», com Édouard Boubat e Jean Dieuzaide, onde se mostram algumas das fotografias de *Lisboa*, “*Cidade Triste e Alegre*”, nomeadamente a escolhida para a frente do cartaz/desdobrável de *Lisboa e Tejo e tudo* (1956/59).⁹³

Por sua vez, Costa Martins, que em 1977 publica o livro *Uma certa maneira de cantar* pelas Edições Avante, com Vítor Louro e Alexandre Cabral⁹⁴, participa e organiza igualmente a colec-

nas comemorações, em especial do semanário *O Independente* com a edição especial *Manual de Fotografia, especial 150 anos de fotografia* (n.º 40), coordenada por António Sena, e do semanário *Expresso* com um número especial da *Revista*, de 7 de Outubro de 1989, com colaborações de Jorge Calado, José Mendes e João Lopes e portfólios de Rui Ochoa, António Pedro Ferreira, Clara Azevedo e Luiz Carvalho.

91. Ver capítulo 4.22 desta tese.

92. Na exposição *Objectiva/84, Exposição de Arte Fotográfica*, que decorre nos dias 7, 8 e 9 de Setembro de 1984, no Alto da Ajuda, participam ainda António Pedro Ferreira, Augusto Cabrita, Eduardo Gageiro, Jorge Guerra, Luís Pavão, Manuel Magalhães, Mariano Piçarra, Nuno Félix da Costa, entre outros. Victor Palla e Costa Martins são membros da comissão organizadora de ambas as exposições.

93. *Tanto e tão pouco*, o artigo crítico que António Sena realiza sobre as exposições dos 9.^{os} *Encontros de Fotografia de Coimbra* desse ano, publicado no jornal *O Independente*, é ilustrado com as duas fotografias que figuram no cartaz/desdobrável de *Lisboa e Tejo e tudo*, sem separação de autoria.

94. Tal como em *Lisboa*, “*Cidade Triste e Alegre*”, mas com um projecto gráfico totalmente distinto, o livro publica as fotografias de Costa Martins realizadas no Alentejo durante o processo da reforma agrária no pós Revolução de Abril de 1974, com colaborações literárias de Francisco Miguel, Ary dos Santos, José Manuel Mendes, Armindo Rodrigues, Egito Gonçalves, José Gomes Ferreira, Manuel da Fonseca, Miguel Urbano Rodrigues, Modesto

tiva *Objectiva 84* e, em 1985, integra a exposição colectiva com Manuel Valente Alves, que se apresenta no Espaço A em Lisboa e no Centro de Estudos de Fotografia em Coimbra. Em 1988, colabora na 1.ª edição da Fotoporto em *Exemplos da fotografia portuguesa*, e realiza a exposição individual *Lisboa Revisitada*, na GALERIA DE ARTE DO CASINO DO ESTORIL, com fotografias do projecto *Lisboa, “Cidade Triste e Alegre”*. O texto do catálogo, intitulado *A Inversão dos Modelos*, da autoria de António Sena, identifica o constrangimento da crítica se dedicar em exclusivo a um dos autores do “Lisboa”: «Estou confrontado, neste momento, com um problema delicado: falar das fotografias de um deles. Explico porquê. Quando, em 1981, os procurei com a intenção de fazer uma exposição na Ether, nenhum dos dois sabia exactamente quais as fotografias que um e outro tinham tirado. (...) Falar das fotografias de Costa Martins é falar, simultaneamente, das fotografias de Victor Palla — e vive-versa.». (Martins, 1988: 3) Sem se afastar da dupla autoria do livro-exposição, reconhece as qualidades essenciais que confirmam a sua excepcionalidade: «uma euforia de fotografar» e o «eclectismo do próprio registo» que Sena considera como «as duas principais raízes da arte da fotografia». (Martins, 1988: 3)

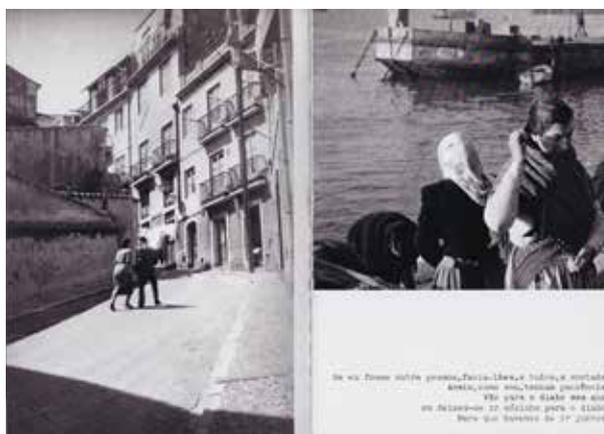
Na reedição de *Lisboa e Tejo e tudo (1956/59)* na Casa de Serralves, foram apresentadas trinta fotografias e dezanove documentos originais, que adicionam ou substituem parte das escolhas realizadas para a primeira exposição na ETHER. Tal como em 1982, foram realizadas novas impressões em brometo de prata, a partir dos negativos disponibilizados pelos autores, em dois formatos distintos: 12,8 x 8,4 cm e 16,9 x 11,3 cm.

Na ordem adoptada ao longo das 36 páginas que compõem o catálogo da exposição⁹⁵ — que se inicia com um outro ponto de vista sobre o plano nocturno dos barcos no cais com que Palla e Martins fecham o seu livro em 1959 — a reprodução das fotografias adquire uma escala maior, em alguns casos repete a sua posição ou as relações ensaiadas em 1982, noutros reinventa ligações e propõe novas interjeições ao poema *Lisbon Revisited (1923)*.

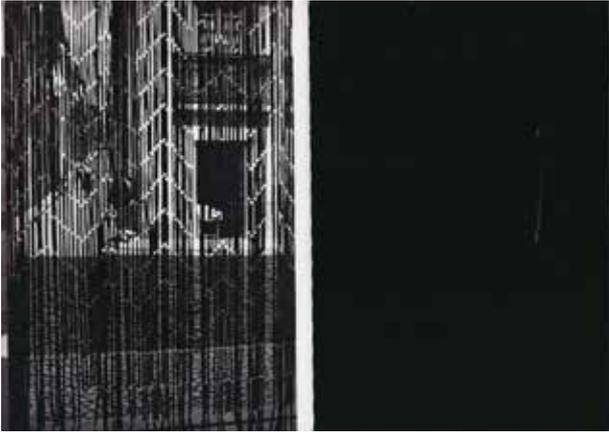
Por comparação, são quatro as fotografias novas que se escolhem para a exposição na Casa de Serralves, duas das quais integravam já a edição de 1959: uma primeira, da *alta ruazinha* por onde se entra nos velhos bairros de Lisboa [FIG. 241], uma segunda, das varinas no Cais da Ribeira que Palla e Martins consideraram *uma das melhores provas do livro* [FIG. 241], uma terceira do interior de uma casa chã (talvez o talho da 5.ª fotografia de *Lisboa*) por onde se entrevêm e recortam três figuras irradiadas por um plano de luz do outro lado da rua [FIG. 242], e por fim,

Navarro, Urbano Tavares Rodrigues, entre outros.

95. A edição de 1000 exemplares foi impressa na Litografia Tejo, em conjunto com o catálogo da exposição de Carlos Afonso Dias que se expõem em seguida na ETHER. Inadvertidamente foi alterada a escolha do papel para o miolo, originando posteriores erros na dimensão da lombada e respectiva colagem dos cadernos.



238 – 247. (actual e páginas seguintes) COSTA MARTINS/VICTOR PALLA,
 Capa do catálogo *Lisboa e Tejo e tudo* (1956/59) e selecção de duplas páginas,
 Lisboa, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1989. Offset, 21 × 15 cm.



um outro ponto de vista sobre a freira que se capta por trás das grades lagarto do elevador da Glória [FIG. 244].

A parte final do catálogo é composta por uma selecção de documentos, já anteriormente expostos em 1982, de que se destacam dois esboços de paginação — para a dupla-página 46-47 e para a última dupla-página do “Lisboa” — onde se podem conferir as indicações de impressão enviadas para a Neogravura «*altura desta prova, para encher a página. Largura todo o negativo*». (Martins/Palla, 1989)

O preâmbulo, não assinado, que se publica em bilingue nas guardas do catálogo, é idêntico ao publicado no cartaz/desdobrável de 1982, acrescentando apenas um breve comentário biográfico sobre o percurso académico de Costa Martins e Victor Palla: «*Após terminarem o curso e terem exercido Arquitectura durante algum tempo, conseguiram juntar algum dinheiro para fazerem este projecto. Deixaram de trabalhar e todos os dias — dia e noite — deambularam pela cidade, fotografando, falando, comendo, divertindo-se com pessoas e coisas. Vinham a casa para revelar e ampliar. O resultado é uma surpreendente variedade inconformista de fotografias apaixonadas pelos quotidianos paralelos da cidade e da própria fotografia – desde a festa dos registos até nos atrevimentos da impressão, passando pelas incertezas da revelação.*». (Martins/Palla, 1989)

Ao contrário da opção adoptada para a frente do cartaz/desdobrável de *Lisboa e Tejo e tudo* (1956/59), deixam de ser publicadas duas fotografias a invocar o desdobramento da autoria, para se adoptar o protagonismo de uma única fotografia [FIG. 244], publicada no livro em 1958/59, que na primeira edição figurava pelo seu desenho, esboço preparatório de Martins/Palla, onde se pode ler um n.º 8, possível indicação de montagem ou de paginação. Esse mesmo desenho volta a ser reproduzido na página 21 [FIG. 245], desta vez, com outro excerto de *Lisbon Revisited 1926*: «*Outra vez te revejo, Mas ai a mim não me revejo!*». (Pessoa, 2010: 174)

Feita à noite, desfocada, a preto e branco, com um enquadramento instável e uma luminosidade que sai do centro da imagem, a fotografia retrata uma mulher a sair de um eléctrico, numa rua de Lisboa, num gesto espontâneo, que parece contrariar o contexto político de um país a viver em pleno o seu regime ditatorial. Sobre ela Martins/Palla redigem um breve comentário no Índice: «*Eléctricos; o primeiro, visto da rua; o segundo, da plataforma da frente; o terceiro, com a rapariga que desce na paragem, foi fotografado de dentro de uma taberna, e as figuras em contra-luz são homens à porta, a olhar a rua. Leica; Old Delft Minor (1 e 2), Elmar 50 mm (3); várias exposições.*». (Martins/Palla, 1958-1959: Índice)

O protagonismo desta fotografia irá manter-se noutras exposições e publicações organizadas pela ETHER — como é o caso da Campanha de Valores da Apple Portugal, no catálogo da Europália 91 e na selecção realizada para a exposição *Olho por Olho, uma História de Fotografia em*

Portugal, 1839-1992 — mas é na *História da Imagem Fotográfica em Portugal* que parece evidenciar-se a sua presença, ao ser escolhida para a lombada, numa cronologia síntese que elege quatro fotografias representativas da *História da Imagem Fotográfica em Portugal*, num itinerário que começa por uma albumina de José Augusto da Cunha Moraes, passa por Joshua Benoliel, Costa Martins/Victor Palla e termina com uma fotografia de IST, de Augusto Alves da Silva.

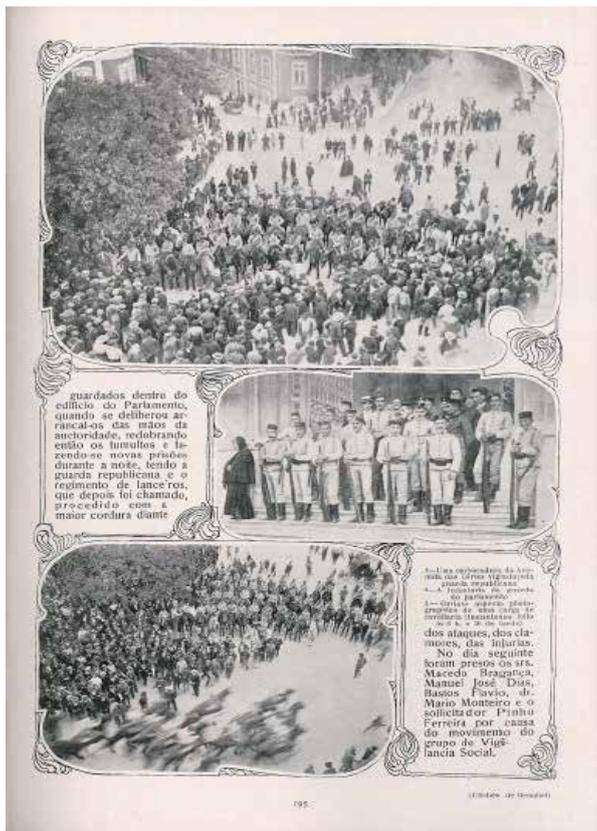
Volta a repetir-se no interior da *História da Imagem Fotográfica em Portugal*, na página 260, juntamente com os estudos de paginação apresentados e publicados nesta exposição, e duas fotografias de Victor Palla a retratar Costa Martins a fotografar para o projecto “Lisboa”, uma delas revelada na exposição individual que Victor Palla organiza no Centro de Arte Moderna, em 1992, sob o comissariado de Pedro Miguel Frade.

Talvez por se tratar de uma reedição, a crítica foi totalmente inexistente, e na imprensa foi possível localizar apenas um discreto anúncio publicitário à exposição, publicado a 26 de Maio no semanário *O Independente*, da iniciativa da própria ETHER, no qual se reproduzem duas das fotografias da exposição — a varina no cais da Ribeira da página 18 [FIG. 243] e a fotografia da capa do catálogo *Lisboa e Tejo e tudo (1956/59)* — e um pequeno texto, não assinado, forma de legenda literária onde se sugere um percurso físico entre ambas: «Estamos aqui em Lisboa. É um fim de tarde. Passeamos quase sem sol. Andamos pelas arcadas do Terreiro do Paço. Reparámos naquela mulher de saias a descer do eléctrico e no cobrador que conta os bilhetes. Estivemos pouco tempo atentos. Depois atravessamos a praça e vamos parar junto ao rio. Passeamos quase sem sol. Há um murozinho que separa Lisboa do Tejo. Não separa o rio dos outros mares. Estávamos a pensar nisto quando passa aquela velha do cesto à cabeça. Mal a vemos. Mas lá estão o sol e o rio.»⁹⁶

A pesquisa que Lúcia Marques realiza em Londres, Nova Iorque e São Paulo, e que se discute na Fundação Calouste Gulbenkian, em 2005, sob o título *As imagens da Cidade/Images of the City*, ou o filme documentário de Luís Camanho *Lisboa, Cidade Triste e Alegre*, prosseguem a investigação e divulgação da *exposição/livro*, mas já no contexto do seu reconhecimento internacional, nomeadamente depois de integrar *The Photobook: a history vol. 1 (2004)*, de Martin Parr e Gerry Badger, como um dos melhores livros de fotografia sobre cidades europeias no pós-guerra.

Em 2008, é organizado um leilão pela empresa Potássio 4, com fotografias, pinturas, desenhos, cerâmicas e parte da obra gráfica de Victor Palla. Os valores atingidos para o convite da exposição de 1982 ou para o catálogo da reedição de *Lisboa e Tejo e tudo (1956/59)*, mas também a recente edição comemorativa do cinquentenário do livro, confirmam o crescente interesse pela

96. «Anúncio totalmente grátis, Lisboa e Tejo e tudo e 1956/59», in *O Independente*, 26 de Maio de 1989.



258. JOSHUA BENOLIEL, «Curioso aspecto photographico de uma carga de cavallaria (instantâneo feito às 6 h. e 30 da tarde)» in *Ilustração Portuguesa*, 2.ª série, 14 de Agosto de 1911. 47 × 35 cm.

259. CARLOS AFONSO DIAS, *Anúncio totalmente grátis*, Lisboa, *O Independente*, 16 de Junho de 1989. Offset, 35,5 × 25,5 cm.

colecção da obra, e sobretudo uma profunda revisão do seu valor comercial.

A reedição fac-similada de *Lisboa, "Cidade Triste e Alegre"*⁹⁷, da responsabilidade da editora Pierre von Kleist, ilustra a importância crescente do livro, cada vez mais colecionável e inacessível mas parece, sobretudo distanciar-se das opções políticas e da indisciplina que prevalecia na intenção de Costa Martins e Victor Palla.

4.17. «Fotografias (1954/69)», Carlos Afonso Dias

Ainda no âmbito do programa das comemorações dos 150 anos do anúncio oficial da fotografia e seguindo o propósito de recuperação do repertório fotográfico desconhecido das décadas de 1950 e 1960, é apresentada na ETHER a exposição *Fotografias (1954/69)*, a primeira a revelar a obra fotográfica inédita de Carlos Afonso Dias, à data com uma única publicação conhecida, especificamente na revista inglesa *Photography Year Book*, em 1960 e em 1964.

O convite para a exposição é realizado em 1982, consequência de *Fotografias 1956/1982* de Gérard Castello-Lopes e da perseverança de António Sena, que incita Afonso Dias a mostrar, vinte anos depois de ter deixado de fotografar, uma breve selecção fotográfica dos anos de 1954 a 1969.

Com um percurso ligado às ciências da Terra e do Mar, Carlos Afonso Dias licenciou-se em Matemática, em 1954, e completou a sua formação como engenheiro geógrafo, em 1956, profissão que começou por exercer no Centro de Geografia do Ultramar em Lisboa, entre 1957 e 1967. Dedicou-se posteriormente à investigação, trabalhando como assessor científico da Secretaria das Pescas do Governo da República de Angola, país onde viveu entre 1967 e 1981, e onde foi responsável por uma série de campanhas de fotogrametria, respectivamente em 1963, 1965 e 1966, «*percorrendo o Leste de Angola, desde a Lunda ao Kuando-Kubango*». (Dias, 2002: 138) De regresso a Portugal prossegue o seu trabalho como investigador no Instituto Nacional de Investigação das Pescas⁹⁸, que concilia com o seu interesse pelo Desenho, apresentado em exposições individuais

97. A reedição apresenta duas contradições relevantes: a primeira, sobre a tradução do livro para inglês se circunscrever ao Índice, sem preocupação com as restantes escolhas literárias de Palla e Martins; e a segunda, pelo facto do livro não ser reproduzido fielmente de acordo com a edição original, ao contrário do que é advertido: «*As fotografias são muito modernas, granuladas, tiradas de forma rápida, escolhendo a espontaneidade e instinto para artefacto e composição. Durante muito tempo esgotada, esta nova edição segue exactamente a primeira edição.*» (Consultado a 24 de Abril de 2012: <http://www.pierrevonkleist.com/lisboa.html>). Ao comparar a publicação de 1958/59 e a de 2009, verifica-se que todas as imagens são ampliadas e reproduzidas com um corte na parte inferior do livro e que a difícil tarefa de reedição parece, neste caso, confirmar a leitura crítica que em 1977, Susan Sontag faz: *o livro não é um formato totalmente satisfatório para colocar grupos de fotografias em circulação* (Sontag, 1979: 5). Neste caso a imagem da imagem do livro ou apenas parte dela.

98. Actual IPIMAR (Instituto Português de Investigação Marítima). De acordo com biografia publicado em DIAS,

e colectivas, entre 1981 e 1985. As suas primeiras experiências fotográficas acontecem como autodidacta, ainda no final da década de 1940. Confirmando a importância de um diálogo com o passado fotográfico português e os desdobramentos e analogias que o constituem, o principal motor para a sua curiosidade pela Fotografia é, como esclarece mais tarde, a modernidade foto-jornalística de Joshua Benoliel, que viu na fotografia «*Curioso aspecto photographico de uma carga de cavallaria (instantâneo feito às 6 h. e 30 da tarde)*» [FIG. 258], publicada na revista *Ilustração Portuguesa* a 14 de Agosto de 1911.

O contexto fotográfico internacional, que Afonso Dias conhece através de monografias fotográficas de autores como Eugène Atget, Paul Strand, André Kertész, Werner Bischof, Andreas Feininger, Robert Capa, Edouard Boubat ou Henri Cartier-Bresson (Dias, 2002: 7), e periódicos que circulavam com relativa regularidade em Portugal — como a *Life* e *US Camera*, a inglesa *Photography Year Book* e *Picture Post*, a suíça *Camera* ou a francesa *Paris Match* —, é partilhado e discutido com o seu grupo de amigos Gérard Castello-Lopes, Michael Barrett, Gil Graça e o seu irmão José Manuel Dias, nos concursos privados que promoveram na década de 1950. Uma filiação indirecta com o contexto fotográfico internacional, duplamente construída, e que Gérard Castello-Lopes caracteriza com ironia: «*os fotógrafos portugueses só se servem de um ingrediente nacional: a água. Tudo o resto: a máquina, a objectiva, o filme, os filtros, o flash, os produtos químicos, o ampliador, as lâmpadas, o papel, vem de fora. Como de fora vem a moda, um estilo, as preocupações, as revistas e os livros; numa palavra: os paradigmas. Tudo isto tem explicações históricas de natureza social, económica, cultural e política.*». (Dias, 1989: 4)

Inaugurada a 16 de Maio de 1989, a exposição recupera um percurso esquecido e tardiamente revelado, já em modo de antologia, com quarenta e duas fotografias, brometos de prata, parte das quais tiragens de época, da responsabilidade de Mário Almeida Camilo, dos Armazéns do Chaido, e outra parte com provas executadas especialmente para a exposição, por Leonor Colaço, no laboratório da associação.⁹⁹ Apesar da cronologia anunciada pelo título, um arco temporal de quinze anos de produção fotográfica, a maioria das fotografias expostas situa-se entre os anos de 1957 e 1959, período de maior descoberta do autor, que coincide com as viagens que realiza, por cidades como Granada, Londres, Sevilha, Zurique, Milão ou Florença. [FIG. 250, 253] Um exemplo mais evidente, é a sequência fotográfica sobre Nova Iorque que deriva de duas visitas

Carlos Afonso (2005), *Carlos Afonso Dias Fotografias 1954/1970*. Porto, Centro Português de Fotografia.

99. As provas de época são de dimensões variadas e as realizadas por Leonor Colaço, que contaram com o apoio da Kodak, são todas ampliadas com o formato 20 × 30 cm. O catálogo foi impresso pela Litografia Tejo com uma tiragem de 500 exemplares e subsidiado pela Secretaria de Estado da Cultura e Fundação Calouste Gulbenkian.

à cidade, em 1959, num desvio realizado no contexto de um curso de especialização em fotogrametria cartográfica, que conclui no National Research Council do Canadá, em Ottawa.

As correspondências com outros olhares modernos da década de 1950 são evidentes, especialmente com *The Face of New York* (1954) de Andreas Feininger ou *Life is Good & Good for You in New York* (1956) de William Klein, em particular a experimentação gráfica da iluminação noturna, que fotografa na Broadway e em Times Square, e numa citação, na primeira fotografia da série [FIG. 256], de um ponto de vista suspenso sobre o Empire State Building mergulhado numa intensa luz matinal — *Atom Bomb Sky*, William Klein, 1955 — sobre o qual inscreve o título *New York* em recortadas letras positivo/negativo.

É igualmente deste período a série fotográfica da vila da Nazaré [FIG. 251, 252], que realiza na companhia de Gérard Castello-Lopes, já depois de adquirir uma Leica (M3) em 1958, e que manifesta um eixo comum aos olhares estrangeiros dos fotógrafos franceses Edouard Boubat e Henri Cartier-Bresson ou mesmo do americano Louis Stettner (membro da Photo League), que, entre tantos outros, visitaram a vila piscatória, criando-lhe uma original iconografia de inspiração humanista.

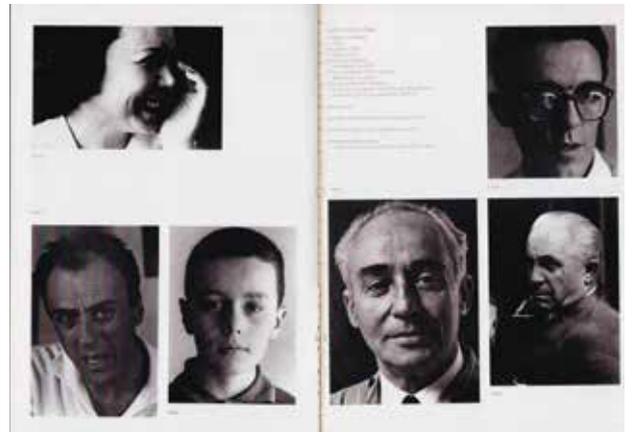
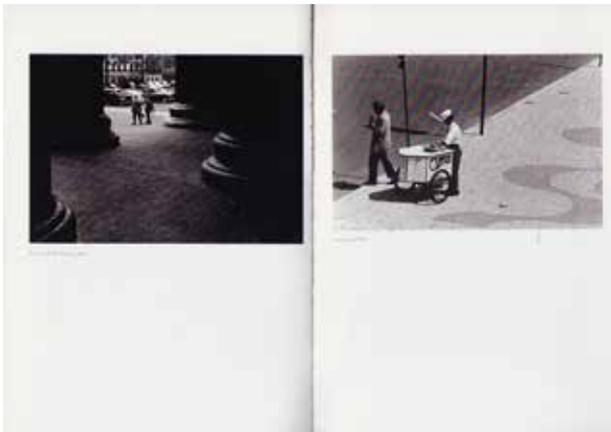
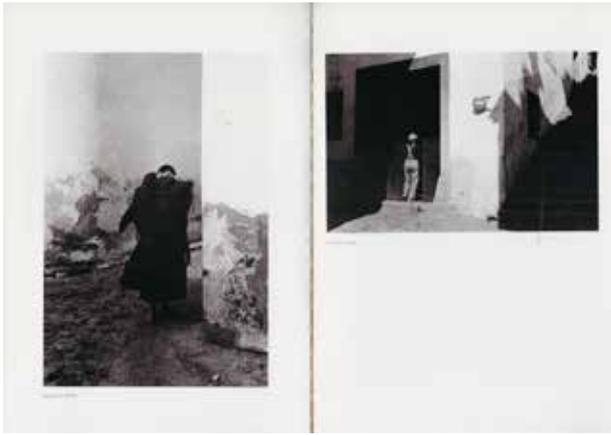
As fotografias de Carlos Afonso Dias mostram a flexibilidade com que este pensa e subverte a escala através da figura humana, como por exemplo, em *Ericeira* (1962) [FIG. 254], em que uma figura se perde no traçado aleatório gravado na areia da praia, ou no engrandecimento do volume das bases das colunas no *British Museum* (1960) com os dois transeuntes de passagem [FIG. 253], ou ainda no contraluz das duas crianças que enquadram o navio, ao centro, num jogo indiferenciado de orientação e hierarquia com os carros brinquedo, naquela que é a última fotografia da exposição, realizada na ilha da Baía dos Tigres, no leste de Angola [FIG. 259].

A sequência de retratos fotográficos (não legendados), que se reproduzem no final do catálogo [FIG. 251], constituem a família, também fotográfica, de Carlos Afonso Dias, onde se homenageia Gérard Castello-Lopes, companheiro de viagens e meditações fotográficas, o seu irmão José Manuel Dias, o seu pai Manuel Dias, com quem começou a fotografar em 1947, a sua mulher Fernanda e o seu filho, Gonçalo Afonso Dias.

Cascais (1956), fotografia de um homem a pintar a proa de um barco, inclinado sobre a diagonal do enquadramento, que esconde um ciclista em fuga no plano do fundo, assume o protagonismo da capa do catálogo da exposição [FIG. 248], e parece confirmar as principais interrogações da sua obra fotográfica: a amplitude e anonimato da escala humana do trabalho, o domínio da composição para penetrar o enquadramento de sucessivos planos, o alinhamento de personagens em distintas escalas, tantas vezes de costas contra o fotógrafo, e a prevalência da temática do mar e dos que com ele lidam.



248 – 257. (actual e página seguinte) CARLOS AFONSO DIAS, capa do catálogo *Fotografias* (1954/69) e selecção de duplas páginas, Lisboa, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1989. *Offset*, 21 × 15 cm.



Gérard Castello-Lopes é o autor do ensaio do catálogo, formalizando o reencontro de uma amizade, também fotográfica, e uma inequívoca oportunidade para acentuar a singularidade e autonomia que pretendiam afirmar face ao panorama da década de 1950. Separando-se do «“hobby” academisante destinado a provincianos “Salons” e honoríficas medalhas», com a sua prática fotográfica pretendia afirmar-se uma «liberdade então clandestina» e uma forma de «mostrar a imagem de um real geralmente confrangedor e, por via dela, imaginar, um pouco ingenuamente, é certo, que se contribuía para que as coisas mudassem». (Dias, 1989: 4)

No texto, Gérard Castello-Lopes volta a nomear a *geração esquecida* a que também pertencia, reconhecendo uma informal irmandade fotográfica, que incluía ainda Augusto Cabrita e Carlos Calvet: «O que Carlos Afonso Dias tentou, nos anos 50, juntamente com outros como Costa Martins e Victor Palla, Sena da Silva, Augusto Cabrita, Carlos Calvet (outro por descobrir), foi aceitar esse destino ‘estrangeirado’ da fotografia, e juntar à água nacional, o outro ingrediente de base: a realidade da terra que é a nossa.». (Dias, 1989: 5)

Castello-Lopes identifica a irregularidade da prática fotográfica de Afonso Dias, a ausência de especificidade de um *corpus* feito com independência e vontade de «saltar sem rede num circo vazio de público», e que conclui como sendo razões prováveis para a sua diluída desistência, no final da década de 1970: «Afonso Dias, como outros, foi provavelmente acometido pelo desalento dos que pregam no deserto.». (Dias, 1989: 5) Nas suas fotografias prevalece um valor testemunhal e uma consciência humanista, centrada no privilégio do conteúdo sobre a forma e da emoção sobre o conceito, em busca de um realismo poético que, como classifica Claude Nori é uma forma de «estar ao mesmo tempo dentro e diante da realidade». (Nori, 1983: 22) Esta visão humanista que preenche as fotografias de Carlos Afonso Dias é reveladora de uma convicção que transcende a composição formal e corresponde, como explica Castello-Lopes a «uma esperança militante na fraternidade entre os homens, uma crença fundamental na solidariedade e no progresso.». (Dias, 1989: 6)

A crítica mais expressiva à exposição¹⁰⁰ é da autoria de Jorge Calado que, sob o título «Os percur-

100. Foram ainda publicadas duas notas de imprensa no *Expresso*, por Alexandre Pomar: «Prossegue a recuperação da história fotográfica nacional, feita de histórias esquecidas e quase sempre interrompidas pela adversidade do ambiente — no magnífico catálogo editado, Gérard Castello Lopes completa as imagens com as memórias oportunas. Fotografias dos anos 50-60, onde se ensaiam aprendizagens da fotografia e olhares sobre um país desconhecido, revelando bem as marcas de um tempo e abrindo-se em cada imagem à descoberta de um modo próprio de usar pessoalmente, de ultrapassar, essas mesmas marcas.» (Pomar, 20 de Maio de 1989); e «Uma operação de recuperação do património, acompanhada por um catálogo que é uma edição exemplar. Uma prática da fotografia que é exercício de aprendizagem e ensaio de oposição de um olhar lúcido e sensível às versões dominantes da fotografia portuguesa do tempo: do registo realista (e raramente o “povo” esteve assim presente) e atenção à complexidade construtiva do uso da luz e das escalas.». (Pomar, 27 de Maio de 1989)

dos do éter», expressa a sua admiração pela «*autonomia de um soberbo conjunto de retratos com uma escala de imagem em que o sujeito é “larger than life”*» (Calado, 10 de Junho de 1989: 70) e a qualidade das impressões.

Após um extenso preâmbulo dedicado à ETHER, onde eleva a qualidade e o rigor do levantamento, recuperação e divulgação da fotografia em Portugal — «*daquilo que poderá, mais tarde, constituir o corpo, ou pelo menos a espinha dorsal da fotografia portuguesa*» — Jorge Calado comenta as fotografias de Carlos Afonso Dias, num exercício de por vezes improváveis correspondências com Roger Fenton (pela curta duração e versatilidade da obra fotográfica), Andreas Feininger (pela *visão nocturna e neonizada de Nova Iorque*), Manuel Alvarez Bravo (*arrumações horizontais do espaço*), Paul Strand (*o espantoso retrato do cego a ler braille*) ou Henri Cartier-Bresson (*as fotografias de Espanha*).

Apesar da reprovação que manifesta sobre as opções expositivas, especificamente no alinhamento dos caixilhos por cima e na ausência de legenda das fotografias no catálogo (numeração, título e dimensões), é a sequência adoptada em exposição e a escolha da fotografia da capa do catálogo que lhe merecem maior atenção. No primeiro caso, traçando uma leitura circular em torno da abertura e fim da exposição: «*À entrada da galeria, a primeira e a última fotografia confrontam-se num destino que é o da própria nação. O Pedrógão de 1954 é uma luta cómica com o mar, o reboiço das saias e calças arregaçadas. Na Baía dos Tigres, Angola (1969) o mar tem a tranquilidade resignada das separações — um barco altaneiro e distante, na linha do horizonte; na praia, dois miúdos pretos, com brinquedos que não são para navegar e a presença silenciosa do cão fiel.*». (Calado, 10 de Junho de 1989: 70)

No segundo caso, analisando a decomposição de planos e escalas que se experimentam em Cascais (1956): «*aparentemente um apetecível cartaz turístico, que uma leitura atenta revela aquela série de coincidências em que a fotografia é fértil: o pintor pinta (o barco) e o fotógrafo fotografa a pintura; a matrícula do barco é (quase) uma capicua, com um S que podia ser um dois reflectido; a diagonal precisa da quilha do barco faz a triangulação da imagem e outra triangulação mais efémera esconde um companheiro a fugir de bicicleta.*». (Calado, 10 de Junho de 1989: 70)

À semelhança de *Lisboa e Tejo e tudo (1956/59)*, também a exposição de Carlos Afonso Dias foi discretamente publicitada no jornal *O Independente*, a 16 de Junho de 1989, num *Anúncio Totalmente Grátis* [FIG. 259], sem qualquer legenda, texto ou autoria, onde apenas se reproduz a última fotografia da exposição — *Baía dos Tigres, Angola, 1969* — repetida duas vezes, como uma prova de contacto de um filme e uma falsa sequência que parece induzir o movimentos das figuras no enquadramento. Contrariando a tendência das anteriores exposições, foram realizadas

diversas aquisições por colecionadores privados e para a Colecção Nacional de Fotografia¹⁰¹, neste último caso, posteriormente expostas na galeria ALMADA NEGREIROS, em 1839-1989, *Um Ano Depois/One Year Later*. Em 1991, por iniciativa da ETHER, uma outra selecção foi apresentada na exposição *Photographie: Portugal 1890-1990, Les Années de Transition* no âmbito da Europália 91, em Charleroi e, em 1992, em *Olho por Olho, uma História de Fotografia em Portugal 1839-1992*.

A exposição *Fotografias (1954/69)* é a base para que, em 2002, se realize no Porto, no Centro Português de Fotografia, a convite da então directora Tereza Siza, uma segunda exposição antológica de Carlos Afonso Dias, com o título *Viagens Fotográficas*.

O catálogo que dela se publica, *Fotografias 1954-1970*, reúne uma ampla selecção de cem fotografias (32 das quais apresentadas na ETHER), reproduzidas com maior rigor de impressão e revendo alguns dos enquadramentos anteriormente escolhidos — os mais evidentes são as fotografias *S. Pedro, Sintra (1959)*, *Alcântara (1956)*, ou *Évora (1958)*.

O inevitável anacronismo com que se desvenda a sua obra mas também, como refere Castello-Lopes¹⁰², «o pessimismo inveterado do Carlos, o intenso desapontamento que se seguiu ao exílio do António Sena, sentido por ele (e por tantos outros) como um abandono, a natural inércia que anos de inactividade fotográfica tinham coagulado» (Castello-Lopes, 2002: 12), não inspiraram o seu retorno, no final da década de 1980, a uma regular prática fotográfica. Apesar disso, a exposição *Fotografias (1954/69)* manifestou ser fundamental para complementar o imaginário dessa geração que, dispersa por distintas geografias e disciplinas, soube reagir sem visibilidade ao pictorialismo tardio e a uma fotografia marcada pela propaganda do regime, experimentando a modernidade fotográfica que se fazia um pouco por toda a Europa e Estados Unidos da América.¹⁰³

4.18. «Fotografias (1956/75)», Carlos Calvet

A quarta e última exposição sobre a *geração esquecida* da década de 1950 é dedicada a Carlos Calvet, e à sua «pequena obra fotográfica» que, pela «originalidade, pelo humor e pelas composições subtis no panorama da fotografia portuguesa dos anos 50» (Comunicado de imprensa, 1989), a ETHER considerou importante dar visibilidade pública.

101. Uma série de seis fotografias, respectivamente duas fotografias da *Nazaré (1958)* e *Évora, (1958)* com provas realizadas por Leonor Colaço e *New York (1959)*, *Sta. Apolónia (1957)* e *Cascais (1956)* em provas de época de Mestre Camilo.

102. Especificamente em «O Trampolim do Passado», texto que se publica no catálogo *Fotografias 1954-1970*, no qual Gérard Castello-Lopes retoma e actualiza o prefácio que escreve para a exposição na ETHER.

103. Carlos Afonso Dias expõe uma última vez, em 2008, na galeria PENTE 10.

Carlos Calvet estudou arquitectura na Escola de Belas-Artes de Lisboa e na Escola de Belas-Artes do Porto, onde se licenciou em 1957. Conciliando a sua formação de base com a pintura e o desenho, expôs regularmente a partir de 1947, participando nas *Geraias de Artes Plásticas* na SNBA, no 1.º *Salão de Arte Moderna*, também na SNBA, na *II Exposição de Artes Plásticas* da FCG (1961) e no *III Salão Nacional de Arte* no MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS (1968), e individualmente na galeria DIÁRIO DE NOTÍCIAS (1959), DIVULGAÇÃO (1964, 1965), BUCHHOLZ (1968) e MÓDULO (1975), entre outras.

Não pertenceu ao grupo dos *dissidentes* do Grupo Surrealista de Lisboa, que se organizou em 1949 como *Os Surrealistas*, mas manteve com alguns dos seus membros uma estreita relação, em particular com Mário Henrique Leiria, Mário Cesariny e António Areal. A sua participação na exposição *Os Surrealistas*, em Junho de 1949, na sala Pathé Baby em Lisboa — juntamente com Mário Cesariny, Cruzeiro Seixas, Pedro Oom, Risques Pereira, António Maria Lisboa, Mário Henrique Leiria, Fernando José Francisco, Carlos Eurico da Costa, Fernando Alves dos Santos, António Paulo Tomás e João Artur da Silva — é disso exemplo.

A partir de 1981 dedica-se exclusivamente à Pintura e ao Desenho, tendo igualmente aprofundado o seu interesse pelo simbolismo e o sagrado na Geometria e na Matemática, como comprovam os diversos artigos que publicou na revista *Colóquio.Artes* entre 1982 e 1994¹⁰⁴, e no livro *Mitogeometria de Portugal e outras histórias* (2006).

A sua relação com a Fotografia ocorre de forma intermitente ao longo deste período, seguindo de perto o percurso do seu companheiro de curso António Sena da Silva, também de Gérard Castello-Lopes e do seu irmão Nuno Calvet, tendo colaborado ocasionalmente com a publicação de fotografias e desenhos para a ilustração de artigos na revista *Arquitectura*. [FIG. 260-263] Como esclarece, nos dois únicos textos que publica sobre o assunto, respectivamente em 1989 e em 2004, o encontro com as suas imagens fotográficas foi-se fazendo de modo accidental, numa experimentação compulsiva, acompanhada pela *nobilíssima visão* de Mário Cesariny e pela obsessão pela simbologia dos números, na proporção do pequeno formato do filme que utilizava. Pela sua pertinência transcreve-se aqui na íntegra: «*Pelos meus 12 anos tive uma pequena Kodak*

104. Especificamente: CALVET, Carlos (1982), «Apontamentos sobre geometria sagrada», in *Colóquio.Artes*, S. 2, a. 24, n. 54 (Set. 1982), p. 5-17; CALVET, Carlos (1983), «Apontamentos sobre geometria sagrada II: viagem num país chamado círculo», in *Colóquio.Artes*, S. 2, a. 25, n. 59 (Dez. 1983), p. 26-40; CALVET, Carlos (1985), «Apontamentos sobre geometria sagrada, III: sob o signo do cinco e do seis», in *Colóquio.Artes*, S. 2, a. 27, n. 67 (Dez. 1985), p. 5-19; CALVET, Carlos (1990), «Matemática e simbologia, uma singularidade no seio de PI», in *Colóquio.Artes*, S. 2, a. 32, n. 85 (Jun. 1990), p. 12-23; CALVET, Carlos (1994), «Mitogeometria de Portugal», in *Colóquio.Artes*, S. 2, a. 36, n. 101 (Abr.-Jun. 1994), p. 26-33.



Montamos as cadeiras, como se não as tivéssemos inventadas para promover a vida social.

Mas o processo de criação envolvia não apenas a elaboração das formas, mas também a escolha dos materiais e a execução da obra. O que não era o de uma simples fabricação, mas de um trabalho artesanal, com o cuidado de quem sabe o valor de cada peça e o significado de cada detalhe.

Com uma linguagem tão simples, mas tão rica em possibilidades, a cadeira tornou-se um objeto de arte, capaz de transformar um espaço público em um espaço de convivência.

Em 1957, a cadeira foi produzida em série e distribuída para os parques e jardins de São Paulo. Foi um sucesso, tanto em termos de aceitação popular quanto em termos de reconhecimento crítico.

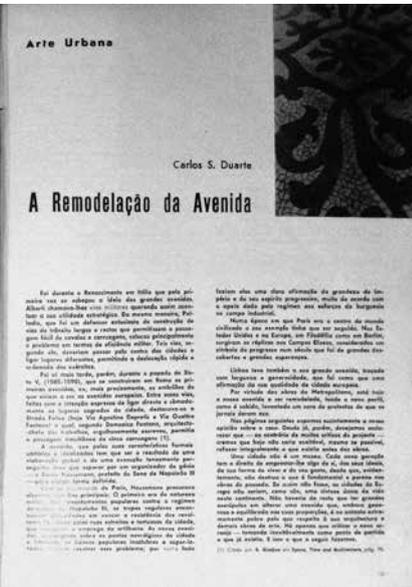
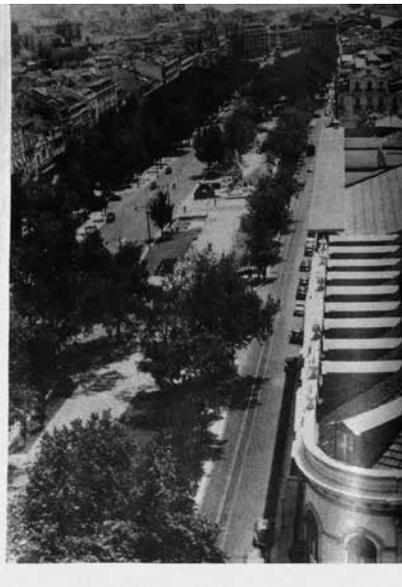
A cadeira de Carlos Calvet tornou-se um ícone da arquitetura brasileira, um símbolo de uma nova maneira de pensar o espaço público.



O objetivo de uma cadeira espantosa de muitas e variadas formas. Não se trata de uma cadeira comum, mas de uma cadeira que se adapta ao espaço urbano, que se integra ao ambiente, que se torna parte do espaço público.

A cadeira de Carlos Calvet é um exemplo de uma arquitetura que se preocupa com o usuário, com o conforto, com a funcionalidade, com a beleza.

Esta cadeira tornou-se um símbolo de uma nova maneira de pensar o espaço público, uma maneira que se preocupa com o bem-estar de todos.



Em 1957, a cidade de São Paulo viveu um momento de grande transformação urbana. A Avenida Paulista estava sendo remodelada, e isso trouxe consigo uma série de mudanças e desafios.

A remodelação da Avenida foi um projeto ambicioso, que visava melhorar a circulação de veículos e pedestres, além de criar um espaço mais agradável e funcional.

Carlos Duarte, um dos arquitetos envolvidos no projeto, teve um papel fundamental na concepção e execução da obra. Sua abordagem inovadora e sua preocupação com o usuário tornaram-se marcas registradas do projeto.

A remodelação da Avenida foi um sucesso, tanto em termos de aceitação popular quanto em termos de reconhecimento crítico. Ela tornou-se um símbolo de uma nova maneira de pensar o espaço urbano.

260–261. CARLOS S. DUARTE, «Arte Urbana: o banco de jardim», com fotografias de Carlos Calvet (capa e p. 29-33), in *Arquitetura*, série 2, ano 27, n.º 57/58, Janeiro/Fevereiro de 1957. *Offset*.

262–263. CARLOS S. DUARTE, «A remodelação da Avenida», com fotografias de Carlos Calvet (capa e p. 12-17), in *Arquitetura*, série 2, ano 27, n.º 60, Outubro de 1957. *Offset*.

preta que me dava “excelentes” (a meus olhos) fotografias. Um dia caiu no chão e fez uma pequena fenda na tampa. Daí em diante, a luz entrava por dois orifícios, ordeiramente pela objectiva, anarquicamente pela fenda. Isso dava bizarras fotos com fantasmas brancos desfocados voando por cima do assunto. Não era desinteressante mas também não era exactamente o que estava nos meus planos. Passaram-se alguns anos e entrou em cena uma modesta Agfa Clac, de 300 escudos, cuja objectiva aceitável me deu algumas firmes alegrias. Embora por pouco tempo. Eu começava a ficar excitado, queria mais! E de súbito, um dia, experimentei uma Leica que me tinham emprestado. Nobilíssima Visione! E querem crer? Logo a seguir aparece-me na montra do Penaguião da Rua da Misericórdia uma Leica em 2.^a mão por 3 contos, quase a totalidade do meu ordenado na época, ano da graça de 1956. Não resisti mais de 24 horas. O próprio Penaguião me garantiu que estava em excelente estado, era pechincha e trazia a melhor objectiva do mundo, a Elmar 50 — ainda hoje trabalha perfeitamente. Comecei a disparar em todas as direcções, para tudo que se mexia ou me aparecia pela frente. Os assuntos caíam como tor-dos (...) E para culminar a minha felicidade, havia o Paixão a fazer-me as ampliações. Que maravilha! Como eu gostava daquele rectângulo 2x3, inteirinho, compô-lo logo ao disparar, nada de cortes! Não admira, duas vezes três dá seis, o 1.^o número perfeito.» (Calvet, 2004: 127)

Apresentada entre 28 de Outubro e 30 de Novembro de 1989, a exposição *Fotografias 1956/75* era composta por quarenta e uma fotografias, entre provas originais da época (algumas das quais impressas por António Paixão) e provas realizadas especialmente para a exposição (especificamente doze fotografias impressas por Leonor Colaço, a partir dos negativos originais), tendo sido ainda editados portfólios de cinco imagens, em número limitado, disponibilizados para venda nas instalações da associação.

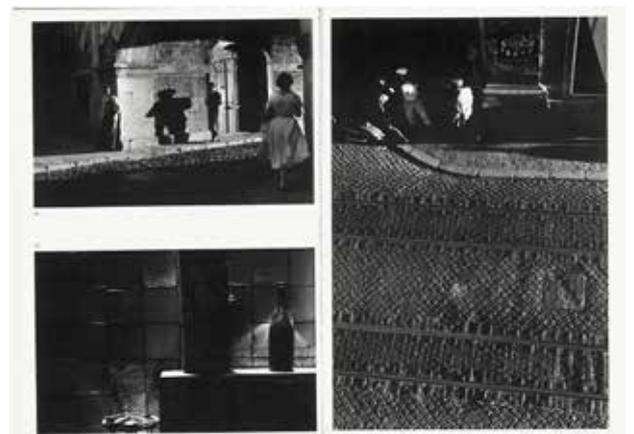
Fotografias 1956/75 foi uma exposição antológica, que relacionou as distintas abordagens fotográficas que o autor desenvolveu entre as décadas de 1950 e 1970, de um arquivo constituído por aproximadamente 4000 fotografias, na sua maioria totalmente inéditas.

Assumindo os cruzamentos disciplinares com o Cinema, a Arquitectura, a Pintura e o Desenho, para Carlos Calvet a Fotografia incorporava essa fluidez disciplinar e, como identifica António Sena no prefácio do catálogo, transformava-se numa «máquina para estudar a própria visão», e um meio de pesquisa e de descoberta que conservou afastado dos olhares públicos: «Carlos Calvet viveu e vive alheio ao meio fotográfico (...) a ponto de ignorar, ainda hoje (1989), que se vendessem as fotografias expostas na galeria. Pensava ele que isso serviria apenas de mostruário de hipotéticas “encomendas” a partir do negativo original. Mais: julgava que se poderiam fazer com as dimensões desejadas pelo comprador.» (Calvet, 1989: 3)

Carlos Calvet, para quem o Surrealismo se definia como «a morte dos séculos projectando



264 – 273. (actual e página seguinte) CARLOS CALVET, capa do catálogo *Fotografias (1956/75)* e selecção de duplas páginas, Lisboa, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1989. *Offset*, 21 × 15 cm.





274–276. CARLOS CALVET, *Momentos na vida de um poeta*,
Fotogramas do filme. Lisboa, 1964.

uma sombra muito longa debaixo da água do sonho»¹⁰⁵ (Calvet, 1969), experimenta nas suas séries fotográficas a descoberta de uma linguagem que se associa às suas indagações sobre o espaço, a numerologia ou a geometria, que igualmente interceptam o seu trabalho plástico. Numa ambivalência entre o neorrealismo poético e o imaginário surrealista¹⁰⁶ — que se revela em fotografias como *Mar Invernoso* (1960) [FIG. 266] ou *Lisboa* (1956) [FIG. 273] — destaca-se essencialmente o modo como Calvet particulariza e imaterializa o espaço e o tempo, conferindo-lhe uma ordem geométrica que é ciclicamente interrompida e desagrupada. Sem interesse pela manipulação fotográfica que os Surrealistas protagonizaram — montagem, sobreposição ou solarização — e evocando pontualmente o imaginário onírico do seu ideário nas próprias legendas, como em *Os que Dormem* (1956), nas fotografias de Calvet é mais evidente o interesse pela (de)composição espacial e a abstracção geométrica que anarquiza a escala, como em *Os voos da pedra* (1957) ou *Na Cozinha do Convento de Alcobaça* (1958) [FIG. 268] realizadas nas ruínas góticas do Convento do Carmo ou, por outro lado, pela jogo da sucessão e oposição de planos em profundidade, como em *Areia do Guincho, Nuvem de Sintra* (1956) [FIG. 265] ou *Locomotivas* (1956) [FIG. 267].

Para Carlos Calvet, a sequência fotográfica contém a faculdade de suscitar um tempo virtual que a torna mais próxima da possibilidade de criar uma dimensão ilusória do tempo, do que da descrição de uma duração. As sequências fotográficas da reportagem sobre o *Desembarque da rainha Isabel II de Inglaterra* (Terreiro do Paço, 1957) [FIG. 270], onde se revela mais a ausência que a descrição do acontecimento, *Sequência* (Terreiro do Paço, 1965) [FIG. 270] ou *Diálogo Inesperado no Cais do Sodré* (1963) [FIG. 271] — são decomposições de movimento que expressam uma vontade de implicar a duração e a elipse cinematográfica, aliando a experimentação plástica com uma visão social sobre a cidade.

Das sequências expostas destaca-se ainda a série de retratos do poeta Mário Cesariny [FIG. 269], estudo de planos para o filme *Momentos na Vida do Poeta* (1964) [FIG. 274-276], igualmente exibido em projecção vídeo no decorrer da exposição.¹⁰⁷

105. Especificamente no cadáver esquisito que escreve com Mário Henrique Leiria, publicado em *Antologia do Humor Português*, Lisboa: Fernando Ribeiro de Mello/Edições Afrodite, 1969

106. A limitada e tardia influência das vanguardas históricas no contexto fotográfico português, inevitavelmente sujeita ao controlo da ditadura, acontece de modo pontual e pouco pronunciado, sem preocupações com uma filiação formal no Surrealismo Internacional, mas antes afirmando uma liberdade disciplinar e política. Fernando Lemos revelou ser, neste contexto, o seu mais destacado e talvez único cultor, em particular pelas fotografias apresentadas na exposição *Azevedo, Lemos, Vespeira*, na Casa Jalco em 1952, a que se podem igualmente associar as colagens e *ocultações* de Mário Henrique Leiria, Jorge Vieira ou de Fernando de Azevedo.

107. Filmado em 8 mm, mudo, com a duração de 10'35". *Momentos na Vida do Poeta* foi exibido pela primeira vez na Sociedade Nacional de Belas Artes, em 1969, juntamente com *Filme experimental* que integrou, posteriormente, a exposição *Alternativa Zero* (1977). Foi ainda seleccionado para a exposição *Le Surréalisme Portugais*, organizada

Com a participação de Mário Cesariny e de João Rodrigues, o filme é uma metáfora visual sobre o passeio do poeta pela cidade, numa predisposição para o encontro com o absurdo. Como uma *enumeração caótica*, como a que praticaram os Surrealistas, é um inventário de fragmentos de uma realidade desarticulada, que se recombina nas imagens caleidoscópicas do poeta, numa cidade surpreendida na sua estranheza, ressonância da sua autografia: «Sou um homem, um poeta, uma máquina de passar vidro colorido, um copo, uma pedra, uma pedra configurada, um avião que sobe levando-te nos seus braços, que atravessam agora o último glaciar da terra.» (Cesariny, 2004: 36)

Evidenciando as relações da Fotografia com o Cinema e exibindo uma filmografia essencial do movimento surrealista português, este pequeno ciclo incluiu ainda os filmes, *Veneza 1959 (1959)*¹⁰⁸ — um poema visual e sonoro realizado por Calvet a partir do Adágio para órgão e cordas de Albinoni numa viagem à cidade de Veneza e «um exercício de construção visual com uma estrutura polifónica que põe em contraponto a fixidez da arquitectura da cidade e o movimento nas ruas e nos canais, o tempo secular dos monumentos e a fugacidade da vida quotidiana» (Wandschneider, Maio de 2000) — e *Filme experimental*¹⁰⁹, realizado em 1964 com a colaboração de Lira, Manuel Baptista e o pintor António Areal, no qual «três personagens (...) absortos em si mesmos, se cruzam sem nunca se encontrarem, numa experiência de improvisação a partir das sugestões do local, o cais marítimo de Santa Apolónia, em Lisboa». (Wandschneider, Maio de 2000)

Na exposição, é ainda apresentada uma pequena selecção de cinco fotografias sobre a zona ribeirinha de Lisboa [FIG. 272], de um conjunto total de oitocentas, da encomenda que Carlos Calvet realizou em 1970, para os arquitectos Formozinho Sanches, Manuel Vicente e José Luís Zuquete, no âmbito do *Estudo de integração urbana das zonas adjacentes à Praça do Comércio*, e onde se podem confirmar algumas das opções acima referidas.

Apesar de inconstante e ocasional, *Fotografia 1956/75* explicita, pela sua abrangência, as bases da indagação fotográfica de Carlos Calvet, nomeadamente a composição e geometrização

por Luís Moura Sobral em Montreal. Em 2000, *Filme Experimental*, *Veneza 59* e *Momentos na vida do poeta*, foram apresentados na primeira sessão do projecto *Slow Motion*, na Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha, com organização de Art Attack/Miguel Wandschneider, que incluiu ainda a exibição de *Estudo de camioneta abandonada* (1963) e *Um dia no Guincho com Ernesto* (1969), este último com a participação de Noronha da Costa, Ernesto de Sousa, Ernesto de Melo e Castro, Fernando Pernes, António Pedro Vasconcelos, Ana Hatherly, Artur Rosa, Helena Almeida, Jorge Peixinho, Clotilde Rosa, entre outros, num encontro 'meeting as art' promovido por Ernesto de Sousa, no âmbito da sua Oficina Experimental. Em 2013, foram exibidos na PERVE GALERIA, em Lisboa, na exposição Real-Surreal, no âmbito da comemoração dos 64 anos da primeira exposição de "Os Surrealistas".

108. Filmado em 8 mm, sonoro, com duração de 9'24", foi exibido em 1960, no Concurso Nacional de Amadores (Lisboa) onde ganhou o 2º Prémio e, em 1962, no Festival de Cinema de Sintra, onde ganhou uma Menção Honrosa.

109. Filmado em 8 mm, mudo, com duração de 3'33", foi exibido em 1969, na sessão no Curso de Formação Artística da SNBA e, em Abril de 1980, na Mostra Internacional de Cinema Experimental, Cine Fórum no Funchal.

do espaço, a noção de sequência e a dimensão ilusória do tempo e uma abstractização da escala interna dos objectos, que, como defende António Sena, os parece colocar a «flutuar sem “gravidades” idênticas». (Calvet, 1989: 3)

A exposição foi praticamente ignorada pela crítica, destacando-se apenas três notas de imprensa de Alexandre Pomar, publicadas no suplemento *Cartaz*, no *Expresso*, onde faz referência ao cruzamento com a sua obra pictórica, essencialmente nos «efeitos de estranheza dos objectos, das escalas ou das perspectivas e também das situações (em particular nas sequências realizadas aquando do desembarque de Isabel II) que podem naturalmente ser aproximados de algumas constantes da pintura metafísica e por vezes surrealizante de C.C.». (Pomar, 11 de Novembro de 1989: 15) No mesmo texto, Alexandre Pomar reconhece, mais uma vez, a importância do trabalho da ETHER na «desocultação de uma memória fotográfica» e o seu contributo para a História da Fotografia em Portugal, que caracteriza como «uma história com fotografias mas (quase) sem fotógrafos, porque as condições de exercício continuado eram inexistentes e as outras actividades (neste caso a pintura e a arquitectura) se tornaram sempre dominantes. O que se descobre é o processo de aprendizagem, a vontade de experimentar, a inteligência das hipóteses de trabalho sugeridas — e algumas fotografias a reter». (Pomar, 18 de Novembro de 1989: 16)

A circulação e itinerância da exposição de Carlos Calvet segue um percurso semelhante ao da exposição *Fotografias 1954/69*, de Carlos Afonso Dias. Uma série de 8 fotografias — especificamente a sequência do *Desembarque de Isabel II de Inglaterra (18/02/1957)*, *Pormenor Velhas Máquinas em Campolide (1956)*, *Os que Dormem (1956)*, *Obras/Works (1956)*, *Sem título (a mulher de branco) (1956)* e *Vertigem sobre o Douro (1960)* — são adquiridas por Jorge Calado, para a Coleção Nacional de Fotografia e integram a exposição 1839-1989, *Um Ano Depois/One Year Later*. Em 1991, são igualmente incluídas em *Photographie: Portugal 1890-1990, Les Années de Transition* no âmbito da Europália 91 e em *Olho por Olho, uma História de Fotografia em Portugal 1839-1992*.

Como aconteceu com Carlos Afonso Dias, uma proposta de revisão desta exposição é feita em 2005, no Centro Português de Fotografia, com o comissariado de Tereza Siza, de que resulta a publicação do catálogo *Carlos Calvet*, com prefácio de Maria do Carmo Serén.

Composta por uma selecção de 115 fotografias, que se reproduzem na íntegra no catálogo, na exposição são revistos alguns dos reenquadramentos definidos em 1989, como no caso de *Velhas máquinas em Campolide* (que passa de horizontal a vertical) ou a ordem e elementos das sequências como em *Desembarque de Isabel II de Inglaterra (18/02/1957)*, que se ampliam para um políptico de oito fotografias e *Cais das Colunas (1957)* que se reduz a um díptico.

Mais uma vez, o adiado encontro da sua obra fotográfica com o público não impulsionou a sua relação com as câmara e as imagens e, para Carlos Calvet, como reconhece em 2004, no texto do catálogo *«agora já quase só “fotografo” com os olhos. Há tanto assunto por todo o lado — mas tenho preguiça de andar a calcorrear quilómetros com aquele peso às costas. E não tenho tempo. Ficam as “fotos” na memória até que se desvanecem»*. (Calvet, 2004: 127)

4.19. «Revelações (1987/9)», José Francisco Azevedo

Intercalando no seu programa expositivo o restabelecimento do património fotográfico português com o apoio a projectos emergentes, a exposição que se apresenta na ETHER, depois de *Fotografias (1956/75)* de Carlos Calvet, é dedicada a José Francisco Azevedo, naquela que é, à semelhança de Francisco Rúbio, Rui Laginha ou Rui Fonseca, a sua primeira individual.

José Francisco Azevedo licenciou-se em Literaturas Românicas (1976) e desenvolveu a sua actividade profissional como professor do ensino secundário (português, francês e jornalismo). Começou a frequentar a associação desde a sua abertura, em 1982, tendo posteriormente integrado a equipa como sócio (trabalhador), entre 1986 e 1994. É nesse contexto que surge o seu interesse e a sua relação com a fotografia, prática que iniciou em 1987, como explica em entrevista recente a Soraia Martins: *«foi uma espécie de paixão avassaladora que me ia transtornando e complicando um pouco a vida, pois dava aulas também e ansiava, nessa altura, que o tempo das aulas acabasse, para voltar a correr para a galeria, sentar-me e ficar a ler livros de fotografia»*. (Martins, 21 de Fevereiro de 2013)

O desafio e convite para a exposição é, mais uma vez, da iniciativa de António Sena, na sequência do curso *As Fotografias e o resto*, que frequentou na associação. Como relembra José Francisco Azevedo, na mesma entrevista: *«Tinha uma visita de estudo com os meus alunos ao Mosteiro de Alcobaça e lembro-me de levar a máquina, uns rolos a preto e branco e, já lá, pensei no que me havia sido dito: em vez de fazer retratos dos alunos ou de fotografar o Mosteiro de uma forma trivial, lembro-me que decidi fotografar detalhes, como as cabeças dos leões dos túmulos. A partir daí, disse-me [António Sena]: ‘temos fotógrafo, começa a trabalhar e depois preparamos uma exposição’. Entretanto, aprendi a revelar e comecei a fazê-lo no laboratório da escola, por vezes durante noites inteiras»*. (Martins, 21 de Fevereiro de 2013)

A exposição é inaugurada a 6 de Janeiro de 1990, com uma série de quarenta imagens fotográficas, na sua maioria compostas em sequências de dípticos e trípticos¹¹⁰ horizontais ou verticais — especificamente 13 dípticos e 3 trípticos — convocados sob o título *Revelações (1987/9)*.

110. As fotografias foram impressas por José Francisco Azevedo em idênticas dimensões (20 × 13,5 cm).

No texto do catálogo, num abreviado compêndio metodológico, Azevedo defende que no seu trabalho subsiste a recusa e desinteresse pela analogia e pelo realismo fotográfico, em detrimento do registo dos efeitos da passagem do tempo, na matéria e no espaço: «*Ponto um: Atenuação de possíveis analogias com o real, pela busca de territórios devastados, onde os efeitos da usura coincidam com marcas da matéria fotográfica — dicotomias luz/sombra, afastamento/proximidade de campo, nitidez/”flou”, movimento/pose... Ponto dois: indefinição dos planos e ângulos de visão pelo recurso a jogos de perspectiva e enquadramento, “caches” e margens aparentes, reflexos, etc.*». (Azevedo, 1990: 4)

Em *Revelações* (1987/9) os polípticos foram expostos sem título, explorando uma dimensão alusiva, poética, quer pela indefinição da presença da figura humana, menos frequente, distante e recortada, como que petrificada, quer pela reencenação das prodigiosas presenças da estatuária portuguesa, a relembrar que as *estátuas também morrem*, como bem o mostraram Chris Marker e Alain Resnais. [FIG. 277-286]

Distantes da tradição da pintura religiosa, a composição dos polípticos fotográficos de Azevedo, não obedece à imposição de um elemento central ou à sustentação de uma narrativa na sua adjacência. As relações que neles se propõem acentuam antes a morfologia do enquadramento fotográfico — construção de planos, variação da escala, inversão da percepção matérica do espaço — em planos picados de encontro ao céu ou, em direcção oposta, rasos como o chão. Os referentes são estáticos, moldados por pontos de vista angulares e assimétricos, que imprecisam a dimensão da paisagem urbana, deformada pelo corte e evasão da luz.

O texto do catálogo, assinado por António Sena, começa por recordar a dimensão enganadora das aparências, que tradicionalmente marca a relação da fotografia com o seu leitor: «*Quando fotografadas, as coisas são aquilo que parecem. Desde as suas origens, foi esta a fatalidade da fotografia, contrariando a ideia, provavelmente ancestral, de que as coisas não são aquilo que parecem. Por outras palavras, estaria implícita uma verdade do registo fotográfico, impossível para o olhar*» (Azevedo, 1990: 5), e prossegue para explicar o modo como através dessa ambivalência se torna possível e tentadora, a evocação das suas qualidades metafóricas. Como defende, nas fotografias de José Francisco Azevedo, a contemplação potencia a *memória* e a *divagação* e a montagem «*de raiz einsteiniana e minoriana*» investiga «*a precisão da imagem evocada, supostamente impossível de ser materializada*». (Azevedo, 1990: 5)

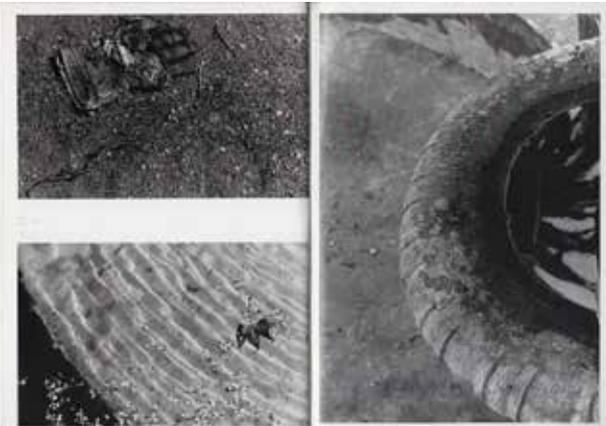
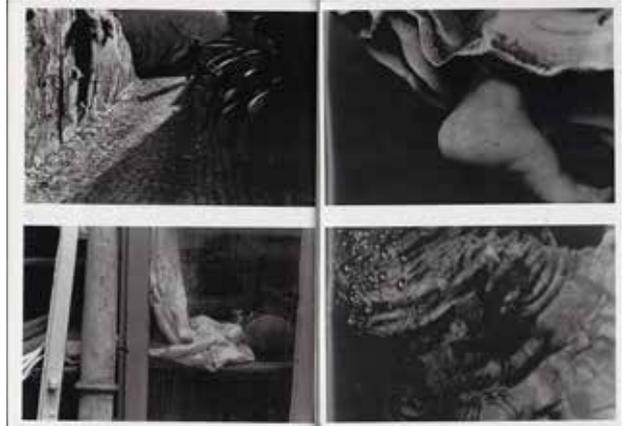
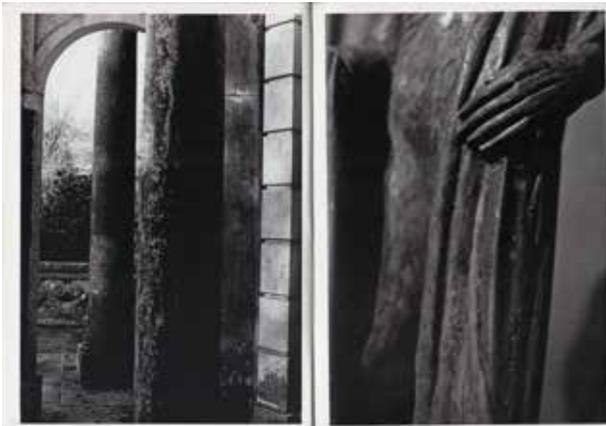
Uma das principais influências no trabalho fotográfico de José Francisco Azevedo, é o fotógrafo, escritor e editor Minor White que, indiferente à dimensão gráfica ou à unidade formal da imagem fotográfica, cedo se interessou pela teoria dos *Equivalentes* de Alfred Stieglitz¹¹¹ —

111. Minor White analisa-o especificamente no seu texto *Equivalence: The Perennial Trend* (1969).



277–286. (actual e página seguinte) JOÃO FRANCISCO AZEVEDO, capa do catálogo *Revelações* (1987/89) e selecção de duplas páginas, Lisboa, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1990. *Offset*, 21 × 15 cm.

«Terceiro ponto final: não seguir, nem de longe, nem de perto, nenhuma das estratégias acima enunciadas.» José Francisco Azevedo, 1990



que definia como uma forma de visibilidade por ressonância — e por uma paradoxal dimensão de transcendência e indizibilidade com que trabalha a noção de sequência na Fotografia. Para Minor White, «*as sequências têm origem num local secreto. Apesar de habitualmente jogar as fotografias umas contra as outras, as palavras contra as imagens, em pares ou triplos, com expectativas que se faça magia, as sequências têm origem no interior da própria fotografia. Não posso fazer outra coisa senão fotografar por impulso e deixar as palavras fluir espontaneamente. De vez em quando um fragmento de poesia vem sussurrar-me quando estou a expor a imagem.*». (White, 1969: 66)

Em *Mirrors messages manifestations* (1969), Minor White anuncia um ideário de constelações fotográficas, no qual o desdobramento das fotografias em dípticos ou trípticos se transforma num jogo de atracção de elementos estáticos, em que a «*síntese se sobrepõe à análise*» (Minor White, 1969: 65) e o processo de adição demonstra apenas um modo de negar o carácter *monumental* ou *tumular* de uma imagem singular, sempre à espera de ser suplantada por um par.

Mais do que estratégias formais para relacionar as imagens, em *Revelações* (1987/9), as sequências em dípticos ou trípticos propõem, como bem qualificou Minor White, «*um pequeno drama de sonhos com memória*». (Minor White, 1969: 67) em que se procura uma contiguidade interna, distante de qualquer tempo — criando divisões dentro das próprias imagens, por linhas de força e tensão que atravessam o enquadramento, testando a indefinição dos seus limites.

Um jogo que se faz no fora de campo das próprias imagens, no entre imagens, que se prolonga e reclama ao território do leitor.

A crítica mais completa à exposição, a par de duas breves notas de imprensa de Alexandre Pomar, é da autoria de Jorge Calado, que pede emprestado o título *Territórios devastados* à proposta metodológica de José Francisco Azevedo, publicada no catálogo da exposição. Relembrando a sua ocasional ligação ao cinema como assistente de realização de António de Macedo em *7 balas para Selma* (1967), Jorge Calado defende que José Francisco Azevedo «*não está interessado naquilo que a fotografia descreve, mas sim naquilo que ela pode sugerir*» salientado «*a paixão gradual pelo diálogo de imagens, aprendido nas montagens eisensteineanas e nos livros sem texto, puramente fotográficos.*». (Calado, 27 de Janeiro de 1990: 35) Numa elaborada e deambulante análise às referências que circundam *Revelações* (1987/9) — de Minor White, André Kertész, Lee Friedlander, Garry Winogrand ou Josef Sudek — Jorge Calado defende que José Francisco Azevedo «*fotografa o que lhe está perto, muitas vezes de cima para que o horizonte fique ao pé dos pés*» concluindo que «*o sujeito da fotografia é apenas um ponto de partida para a verdade última, expressa através de uma metáfora.*» (Calado, 27 de Janeiro de 1990: 35)

Numa implícita alusão a Gérard Castello-Lopes ou José M. Rodrigues e apropriando uma

categorização temática que mais tarde utilizará como argumento da exposição *Pedras & Rochas em Fotografia* (2005), para Jorge Calado, na fotografia portuguesa «*pedra e água*» são elementos recorrentes, tratados com discernimento e reverência: «*Pedra e água (o sólido e o líquido da fusão) coabitam na fotografia portuguesa, mas a pedra é um corpo corroído, como se o sólido ansiasse por fundir, por se derreter e transformar em orvalho, como a carne do Hamlet.*». (Calado, 27 de Janeiro de 1990: 35) Como referido no início do capítulo, após a exposição *Revelações (1987/9)*, José Francisco Azevedo publicou um portfólio fotográfico (com cinco fotografias não incluídas na exposição) na revista *Colóquio/Letras* n.º 113/114 (Janeiro 1990) e, no seguimento desta exposição, participou em exposições individuais na galeria DIFERENÇA, em 1991 (*José Francisco Azevedo: guardar o olhar*) e 1994 (*José Francisco Azevedo: fotografias, 1987-1993*) e, entre 1991 e 2002, em exposições colectivas em Lisboa (DIFERENÇA), Porto (IMAGO LUCIS), Coimbra (16.º *Encontros de Fotografia de Coimbra*), Tarbes (GALERIA E) ou Córdoba (DIAFRAGMA FOTO).

4.20. «“Absorver as vibrações dos eléctricos” (1981/5)», Rui Laginha

Absorver as vibrações dos eléctricos (1981/5), é uma exposição singular e extemporânea, dedicada a esse veículo que serpenteia, como nenhum outro, nas ruas da cidade e que tem inspirado escritores, pintores e fotógrafos a reimaginar a expressão desse movimento *desconjuntado e maravilhoso*: «*vou num carro de eléctrico, e estou reparando lentamente, conforme é meu costume, em todos os pormenores das pessoas que vão diante de mim. Para mim os pormenores são coisas, vozes, letras [frases]. (...) Os bancos dos eléctricos, de um entretecido de palha forte e pequena, levam-me a regiões distantes, multiplicam-se em indústrias, operários, casas de operários, vidas, realidades, tudo. Saio do carro exausto e sonâmbulo. Vivi a vida inteira.*». (Pessoa, 1982: 255)

Entre 3 de Março e 7 de Abril de 1990, foram apresentadas na ETHER, trinta e cinco fotografias da autoria de Rui Laginha — tiragens clorobrometo de prata de pequenas dimensões ampliadas por Leonor Colaço¹¹² — numa selecção de um pequeno universo de 600 fotografias, realizadas na sua maioria em 1984, «*graças a um presente providencial de 30 metros de película*» que lhe permitiu «*fotografar com a insistência desejada os seus já antigos objectos de culto*». (Laginha, 1990: 5)

Autodidacta e com uma episódica participação na exposição colectiva de fotografia no Ar.Co, em 1981, Rui Laginha é apresentado por António Sena no texto do catálogo como «*um habitante de eléctricos*» que se interessou temporariamente por registar e «*sintetizar uma paixão*

112. A dimensão das fotografias expostas é de 12,6 x 18,5 cm e a sua quase totalidade pertence à colecção particular de Leonor Colaço.

(*nómada*) de habitar e fotografar a cidade». (Laginha, 1990: 5)

Os eléctricos, «*máquinas perfeitas de olhar Lisboa*», emprestam à fotografia esse movimento descontínuo e intermitente, com imponderáveis alterações do ponto de vista que modelam a percepção da cidade e lhe acrescentam uma velocidade, uma posição e uma duração. São para a cidade, um panorama que lhe proporciona uma contínua e constante mutação. Como escreve António Sena, são caixas que se parecem com «*lagartixas que se entranham nas fissuras das paredes. (...) máquinas tácteis, epidérmicas, mas deliciosamente barulhentas*» (Laginha, 1990: 5) e que Rui Laginha persistentemente fotografa, com a luz, o ruído e a vontade de adicionar duas formas mecânicas de ver.

Absorver as vibrações dos eléctricos (1981/5), que aqui se analisa a partir do catálogo (único documento existente sobre a exposição)¹¹³, inicia-se na própria capa, em *Alcântara Mar (1989)* [FIG. 287], a partir do interior de um eléctrico que se desloca para o plano raso, nocturno, da rua Rodrigo da Fonseca com a rua Alexandre Herculano [FIG. 289] e volta a direccionar-se para outras ruas, outros pontos da cidade, outras horas, que se abreviam e desmontam ao ritmo das linhas de ferro.

Numa viagem alheia ao tempo que o título da exposição circunscreve, interceptam-se e cruzam-se outras paragens, da Calçada da Ajuda a S. Domingos à Lapa, da Avenida 24 de Julho à Estrada de Benfica, do Campo Grande à rua Almirante Reis, rua Ferreira Borges, Amoreiras, etc. — meticulosamente descritas na ficha iconográfica reproduzida no final.

Rui Laginha apresenta uma sequência de fotografias onde se vê em movimento e se inclui o veículo desse movimento, num olhar caleidoscópico que se distingue na insistente composição das diagonais, de um eléctrico que se fotografa de outro eléctrico, de janelas que se interpõem a outras janelas, viajantes em contra-luz, movimento sobre movimento, como num diálogo mudo com o poema *Passagem das Horas (1916)*, de Álvaro de Campos:

«Rumor tráfego carroça comboio carros eu sinto sol rua,
aros caixotes trolley loja rua vitrines saia olhos,
rapidamente calhas carroças caixotes rua atravessar rua, passeio lojistas “perdão” rua,
Rua a passear por mim a passear pela rua por mim,
Tudo espelhos as lojas de cá dentro das lojas de lá,
A velocidade dos carros ao contrário nos espelhos oblíquos das montras,

113. Sobre a exposição apenas Alexandre Pomar escreve duas breves notas críticas, referindo-se a Rui Laginha como «*um jovem fotógrafo*», para salientar o carácter inédito de um inventário privado sobre os eléctricos, através do qual se expressa «*uma viagem interior*» que «*não se deixa encerrar em qualquer leitura unívoca, e se vai abrindo a um confronto positivo de sentidos na sua aparente modéstia de simples registo de imagens já vistas, e afinal inesperadas*». (Pomar, 17 de Março de 1990: 15)

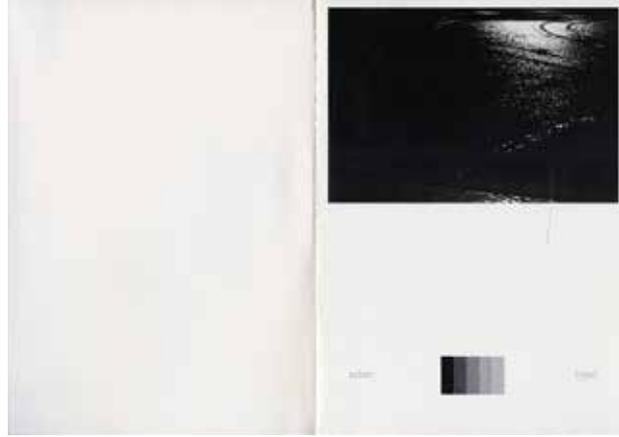
*O chão no ar o sol por baixo dos pés rua regas flores no cesto rua,
O meu passado rua estremece camion rua não me recordo rua.» (Pessoa, 1988: 293)*

Os títulos das fotografias, publicados no índice final, são um guião privado, de índole técnica, no qual Rui Laginha identifica modelos, números ou aparelhos, recorrendo a uma gíria de quem conhece por dentro o quotidiano mecânico destas máquinas, a sua linhagem e, necessariamente, os outros passageiros habituais ou acidentais que os ocupam: “a Zorra 389, actual Z1” (n.º 4) [FIG. 290], “um ‘marreco’ visto de um 300” (n.º 12), “O Vítor” (n.º 10) [FIG. 291] ou o “Pendura” (n.º 9) [FIG. 291].

Nalguns casos, os títulos percorrem as opções compositivas da imagem fotográfica, como se estas se ajustassem a uma geometria definida pelos instrumentos técnicos destas caixas de viagem: «disjuntor, campainha e manivela da bandeira» (n.º 17) [FIG. 293]; «o 348, o único semi-conversível de 4 motores e ‘mini-saia’» (n.º 18) [FIG. 292]; «semi-conversível de dois eixos» (n.º 23), «um 300 de 2 motores sem lanternim» (n.º 31) [FIG. 296].

O manuscrito da contracapa, da autoria de Rui Laginha, surge como uma reflexão automática, escrita em movimento, naturalmente desalinhado, onde se sobrepõem divagações sobre as estratégias económicas da Carris, a sobrevivência de modelos dos eléctricos ou a manutenção das linhas, com um pensamento diário dos dias passados no interior dos eléctricos, a ver e fotografar a panorâmica lenta da cidade Lisboa. Sem um presumível fim ou início, em sintonia com o sentido desta viagem, é nas últimas frases que se lê o título da exposição. Fica a transcrição possível, na íntegra:

«Tanto assim que o carros compridos de quatro motores seriam os ultimo a serem substituídos por autocarros segundo um plano em que os nados mortos modelos caixote de p. Automáticas eram dos primeiros a sê-lo como se pode comprovar nos cemitérios da outra banda. A carris havia incorrido no mesmo projecto grandioso de carros pequenos de pequena potencia em vez da opção pelos carros compridos mesmo sem o uso da sua possibilidade descurada de atrelar frutificaram nela com boa velocidade comercial com a aposta na versatilidade dos vários modelos. A actual abate de carros de varias series vai comprometendo varias linhas a que cada modelo um está cingido pela sua especificidade e aposta na automatização dos caixotes que deixaram de ser abatidos nos últimos anos irá baixando qualidade capacidade de transporte nas linhas das colinas em que forem utilizados pelas suas menores lotação e velocidade ainda assim com instrumentos improdutivos. Parece-nos ser enfim de aproveitar a capacidade dos carros de a motores pa subir e atrelar com carros compridos da tecnologia duradoura actual ou a aposta nos eléctricos articulados modernos que diz-se tem duração media muito inferior aos actuais do princípio do século cuja mecânica é praticamente



287–297. (actual e página seguinte) RUI LAGINHA, capa e contracapa do catálogo “Absorver as vibrações dos eléctricos” (1981/5) e selecção de duplas páginas, Lisboa, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1990. Offset, 21 x 15 cm.



eterna e engenhosa estrutura de madeira com barrotes articulados uns nos outros e concentrados no lanternim resistente dura dezenas d anos. Os ar apresentam e repare-se p que a renovação da linha se esta a fazer com carris importados tendo a carris uma fundição e o leito em betão deixa de absorver as vibrações do passagem dos carros como o faziam as travessas de madeira para a pode-se ver isso.». (Laginha, 1990)

Sem programa, encomenda ou qualquer propósito documental que não o de fixar uma pulsão particular por estas formas de mobilidade eléctrica, as fotografias de Rui Laginha aproximam-se do *Estudo Estético Documental sobre os Eléctricos da Carris* (1981), desenvolvido em 1981 por Domingos Caldeira e José Reis, apresentado na exposição *Eléctricos*, na galeria EMENDA.

Nunca publicado, este pequeno acervo documental composto por 244 diapositivos, pertencente ao extinto Arquivo de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian,¹¹⁴ desenvolve uma abordagem fotográfica que associa uma perspectiva experimental — com múltiplos enquadramentos do céu e do chão que recombina as linhas das catenárias com os trilhos dos carris mas também retratos furtivos dos passageiros mais ou menos atentos à presença dos fotógrafos.

Contributo discreto e nunca publicado, a sua comparação com *Absorver as vibrações dos eléctricos* (1981/5), faz-se também pelo reconhecimento de uma perseverança prestada a fotografar essas *caixas eléctricas* e a vontade em documentar a partir do interior do que se documenta. Em ambas as séries, os eléctricos são simultaneamente o objecto e o lugar a partir do qual a imagem fotográfica se concretiza — extensão e limite da própria visão, mas apenas para Rui Laginha se transformam numa estranha e habitada obsessão.

4.21. «Fotografias (1988/89), para mais tarde recordar», Daniel Blaufuks

Daniel Blaufuks fotografa para viajar ou viaja para fotografar, mas mais do que uma fotografia de viagem, no seu trabalho importa sobretudo a possibilidade de objectivar fotograficamente algo que é mais existencial do que óptico, inscrevendo a alteridade que a condição temporária de deslocamento pode implicar. É fundamentalmente uma viagem essencial para uma autópsia da

114. Trata-se de uma análise descritiva da topografia dos percursos, encadeando vistas das ruas da cidade, captadas do interior das carruagens, com uma série mais extensa sobre as condições de trabalho na fundição, nas oficinas de reparação, montagem das carroçarias, cantina e balneários da Carris.

Com a extinção do Arquivo de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) parte do espólio foi integrado na Biblioteca de Arte da FCG, em Outubro de 2001 e outra parte depositada no Centro Português de Fotografia. A sua consulta foi realizada através das cópias digitais acessíveis na Biblioteca de Arte da FCG.

própria História, ou, como caracteriza Margarida Medeiros a propósito de *Collected Short Stories* (2003), uma *viagem para lado nenhum*, que configura «*uma certa forma de experiência contemporânea que faz da inquietação do tempo, do absurdo e do sentido da experiência, a matéria principal da sua reflexão*». (Medeiros, 22 de Fevereiro de 2003: 23)

A primeira exposição individual de Daniel Blaufuks¹¹⁵, que se realiza na ETHER, entre 26 de Maio e 20 de Julho de 1990, com o título *Fotografias (1988/89)*, e o subtítulo *para mais tarde recordar* — que se acrescenta caligraficamente numa das páginas do catálogo [FIG. 299] numa referência ao conhecido *slogan* que marca a história da fotografia instantânea — indicia essa errância voluntária e particular, que compõe a sua obra.

Composta por vinte e uma fotografias de pequeno formato¹¹⁶, dez das quais montadas em caixas de luz, trata-se de uma *deriva* a preto e branco entre várias cidades — Lisboa, Porto, Chester, Florença, Milão, Nova Iorque, Nova Orleães, Bolonha, Boston e Veneza — onde o autor articulou ligações aleatórias, numa contiguidade privada, poética e imersiva dos lugares que fotografou entre 1988 e 1989.

Para Blaufuks, a Fotografia e também o Cinema, são meios para colocar em expressão o que designou como a *doença do exílio*, um sentimento de não pertença, que observa na contiguidade dos espaços, nas dobras do arquivo, na acumulação dos objectos, desde sempre e para mais tarde forçosamente recordar: «*a sensação de se estar sempre distante de casa, longe da língua materna, dos livros e da comida da nossa infância, da cultura dos nossos pais*». (Blaufuks, 2007)

O imaginário fotográfico da viagem e o jogo de proximidade e distância, que se manifesta no confronto cultural e na condição de passagem de alguns fotógrafos-viajantes a lugares estranhos, marca de certa forma, pelas escolhas de observação e registo adoptados, uma condição temporária de exílio, tal como Edward Said a descreveu, «*o que é verdade para todas as formas de exílio não é que o lar e o amor pelo lar se perdem, mas antes que a perda é inerente à existência de ambos*». (Said, 1984: 148) A imposição de deslocamento que a condição de exílio define, adquire uma particular reciprocidade quando intersecta o descentramento espaço-temporal da fotografia e o modo como esta revela, simultaneamente, a posse e a ausência. Como refere Peter Osborne no seu ensaio *Travelling Light - Photography, Travel and Visual Culture* (2000), ambos invocam de forma

115. Como se referiu anteriormente, Daniel Blaufuks formou-se no Ar.Co (Lisboa) em 1989, e no Royal College of Arts (Londres) em 1993, passando depois pelo Watermill Center (NY), em 1994 e na Location One (NY), em 2003. Começou a sua carreira como fotopermalista, colaborando com o *Blitz*, *O Independente* e a *Marie Claire*. A sua primeira exposição individual na ETHER é antecedida da sua participação na colectiva *Jovem Fotografia Portuguesa* (1988), nos *Encontros de Fotografia de Coimbra* com a exposição colectiva com Jorge Molder, no Museu de Zoologia (Coimbra, 1989) e da colectiva *Nível de Olho, fotografia portuguesa anos 80* (Lisboa, 1989).

116. A dimensão das fotografias expostas é de 10 x 15 cm, realizadas a partir dos negativos originais.

clara «a sua preocupação com a rememoração e a sua experiência da ausência». (Osborne, 2000: 122)

Um dos exemplos paradigmáticos do fotógrafo-viajante que problematiza esta condição é Robert Frank e o retrato da contingência da América do pós-guerra que apresenta em *The Americans* (1959), um dos mais influentes livros da História da Fotografia. A circunstância de desprendimento e o reconhecimento do estranho como elemento familiar, que conduz a abordagem de Robert Frank ao longo da sua emblemática viagem fotográfica¹¹⁷, reflecte a decisão de sair de Zurique e de emigrar para os EUA, onde vai singularizar uma geografia, documentando a indeterminação de um lugar que se caracteriza por acomodar formas de deslocamento e que se apresenta como uma república de exílios.

As primeiras viagens que Blaufuks expõe na *ETHER* são feitas de sobreposições geográficas mas, tal como na *city of dreams* de Robert Frank, a incursão no universo privado que embebe o seu intrincado itinerário, transforma-se num modo de auto-retrato e na vontade de incluir e familiarizar o estranho.

A repetição, imprevista, da impressão do catálogo¹¹⁸, que acontece excepcionalmente a meio da exposição, permitiu ao autor a adição de notas manuscritas às fotografias (a prateado), gesto de inscrição como assinatura, que se revela uma constante na sua obra e que se ensaia aqui, pela primeira vez. Em *Fotografias (1988/89), para mais tarde recordar*, a deambulação escrita transforma-se numa montagem de memórias involuntárias das viagens, criando uma “prosa de instantâneos”¹¹⁹, de múltiplos sentidos, com um tom coloquial simultaneamente vital e instantâneo. São, por isso, descritivos ou situacionais, desmistificando ou provocando o sentido poético das imagens, como em «Passei uma semana em Milão e só gostei da estação. Estive lá uma tarde a fotografar e não aproveitei nada: esta tirei quando fui apanhar o comboio» [FIG. 301]; modos de qualificar os lugares e a sua fotogenia privada na decisão e intenção de os fotografar, como em «Quem descobriu esta fotografia foi a Ana. Passámos de carro e precisámos de meia hora para voltar a encontrar o sítio» [FIG. 302]; ou insistindo na repetição de uma memória como em «Este barbeiro fica na 6.ª Avenida em Nova Iorque. Passei lá de manhã, à tarde e à noite» [FIG. 303]; imagens-texto, em que se preenchem e compõem palavras como extensão gráfica da imagem fotográfica, como em o «N de Citroen» [FIG. 300] e o BL que se acrescenta para reconhecer os Blues em New Orleans, «atravessá-

117. No Verão de 1955, Robert Frank recebe uma bolsa do Guggenheim para a construção de um retrato fotográfico autoral dos Estados Unidos da América, numa viagem de Costa a Costa, com a duração de três meses.

118. O catálogo é bilingue, português e inglês, com tradução de Peter Conrad e o design é da responsabilidade da *ETHER/Vera Velez*. Foi impresso na Litografia Tejo, com apoio da SEC, numa tiragem de 500 exemplares (100 dos quais assinados pelo autor).

119. Expressão utilizada por Sérgio Mah em *Uma escrita de instantâneos* (2000), que se publica no livro *Collected Short Stories*, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

mos a paisagem de NY e esta fotografia mostra bem um DOMINGO EM NEW ORLEANS». [FIG. 302]; ou, finalmente, pela evocação de memórias de família como em «o meu avô sempre leu o diário de Notícias e eu sempre que lá vou a casa também. Esta é a rotativa em que é feita» [FIG. 304] e na dedicatória que se desloca para a última fotografia do livro «Para Ursel August – in memoriam» [FIG. 307], que prenuncia *Sob Céus Estranhos*, a história autobiográfica sobre o exílio da sua família, que Daniel Blaufuks filma e publica em 2007.

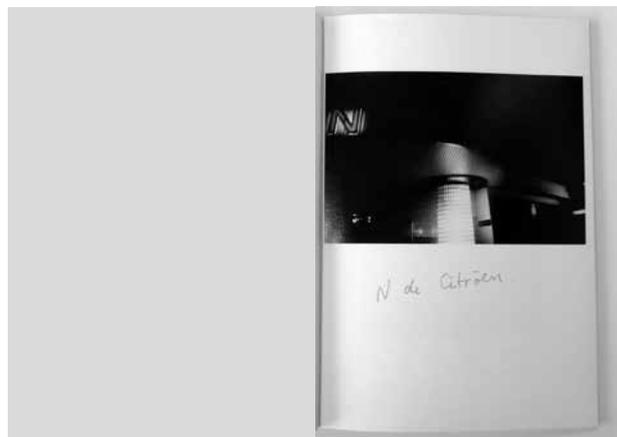
Fotografias (1988/89) antecipa alguns dos pressupostos seguidos por Daniel Blaufuks ao longo da sua obra, em particular o interesse por uma escrita de impressões e correspondências com as imagens, numa experiência de leitura sem hierarquia nem ordem, que David Barro caracteriza como uma «literatura expandida», que experimenta «ligar o verbal com o não verbal». (Barro, 2006: 216)

Com semelhanças com as fotografias comentadas da *beat generation* de Allen Ginsberg — para quem a fotografia e a poesia eram a *iluminação do momento quotidiano* — ou com as experiências de Lee Friedlander & Jim Dine em *Works from the same House* (1969) e *A loud Song* (1971) de David Seymour, este discurso emotivo, subjectivo e íntimo de que se impregnam as fotografias, é também um exercício de montagem e de liberação do significado da imagem em que, como o próprio sustenta, «not every picture needs a meaning and not every meaning has its own image». (Blaufuks, 1995)

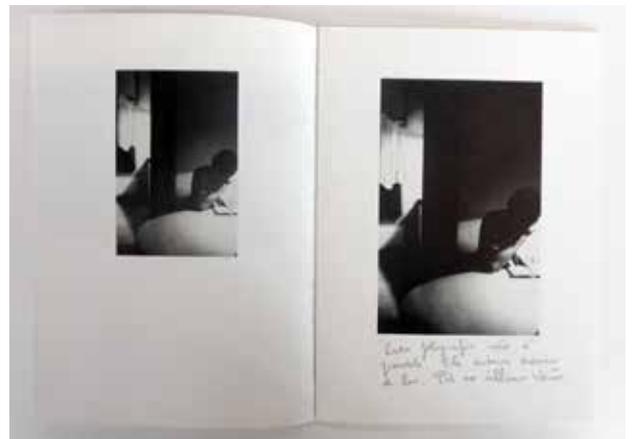
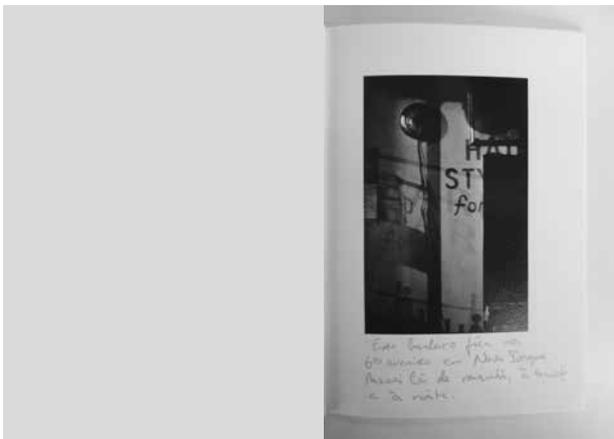
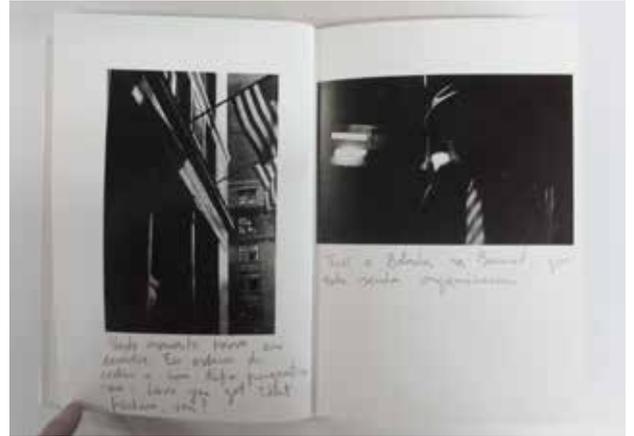
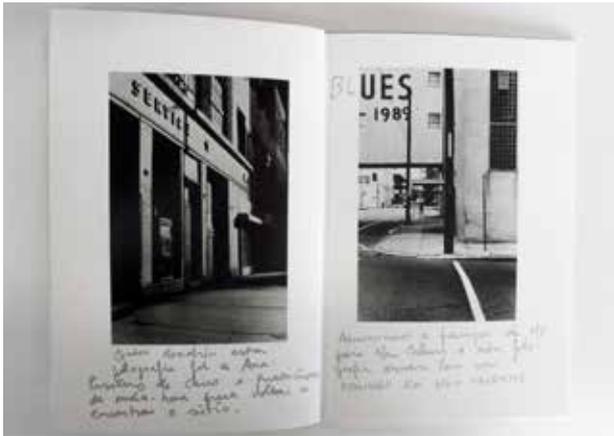
Estas primeiras inscrições manuscritas assinalam sobretudo a convicção de Daniel Blaufuks, desde o início da sua obra, na relação intrínseca entre Fotografia e Literatura, da imagem como *pretexto* para o pensamento literário, tantas vezes ensaiada no seu trabalho, como em 1991 na visita ao escritor e compositor Paul Bowles, que retrata em *Tângier* e publica em *My Tangier* (1991)¹²⁰, na trilogia iniciada com *London Diaries* (1994) seguida de *Ein Tag in Mostar* (1995) e *Uma viagem a São Petersburgo* (1998), nas sucessivas inclusões da poética de Fernando Pessoa, Ilse Losa e Walt Whitman nas suas séries fotográficas ou, mais recentemente, em *Terezin* (2010), com a evocação e interlocução com *Austerlitz* (2001) de W. G. Sebald ou, inversamente sendo ele próprio objecto de apropriação, em *Matteo perdeu o Emprego* (2010) de Gonçalo M. Tavares.

No texto do catálogo, da autoria de António Sena, refere-se a importância da luz e da atracção formal pelo desenho, elemento de constância entre as fotografias expostas: «Num desrespeito subtil pela contribuição técnica novecentista da fotografia como forma de ver tudo clara e detalhadamente, alguma fotografia contemporânea regressa a um mundo de trevas depois de assegurada a

120. *My Tangier* foi publicado pela Difusão Cultural e esteve em exposição no Ministério das Finanças em Lisboa, de 11 de Setembro a 12 de Outubro de 1991, com organização da responsabilidade da galeria CÓMICOS.



298 – 307. (actual e página seguinte) DANIEL BLAUFUKS, capa do catálogo *Fotografias (1988/89)*, *para mais tarde recordar* e selecção de duplas páginas, Lisboa, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1990. Offset, 21 × 15 cm.



quase inesgotável sensibilidade dos sais de prata. A luz das fotografias de Daniel Blaufuks é usada com um estilo (*stilus*), quer dizer, no seu duplo sentido (1) de uma forma pontiaguda que sugere ambientes através do seu delinear e (2) como uma forma manipulada de registar esses ínfimos recortes “para mais tarde recordar”.» (Blaufuks, 1990: 5)

Nesta série fotográfica, mas também nas opções expositivas adoptadas para as apresentar, inscreveu-se uma «luz caligráfica» que, como explica António Sena, experimenta a sua decomposição e sobreposição em três estratos distintos mas complementares: «Uma das formas de descobrir alguma coisa na escuridão das provas – todos os fotógrafos o sabem – é submetê-las à luz, por transparência. O que era impossível de ser salientado pela luz, incidente e difícil de detectar pela luz reflectida (...) é, desta maneira, visível por uma luz menos reconhecida mas muito utilizada pelos fotomecânicos – a que chamo luz trespassante (própria dos diapositivos)». (Blaufuks, 1990: 5) Para António Sena, a apresentação das imagens fotográficas na alternância dos pequenos formatos e as caixas de luz, representa a possibilidade de sobreposição e união desses três estratos de luz: «A transparência oferece uma luz interior e arquitectónica (...) dá uma dimensão volumétrica à aparente bidimensionalidade (...) a ilusão de uma luz própria — como as estrelas — como se as fotografias passassem a emitir uma luz sua fabricada pelas coisas fotografadas». (Blaufuks, 1990: 5)¹²¹

A figura do *flâneur*, caracterizada por Charles Baudelaire como um viajante que vagueia tranquila e lentamente pela cidade, pelas cidades, sem aparente destino mas secretamente vigilante, define para Walter Benjamin uma lógica de divagação que reflecte, na sua condição solitária, indicada no seu abandono à multidão, uma forma personalizada de interrupção do espaço contínuo de experimentação, que essa multidão concretiza. Tal como caracteriza Walter Benjamin em *Sobre alguns temas em Baudelaire* (1939), «a câmara deu ao momento um choque pós-humano. A este tipo de experiências hápticas adicionaram-se outras ópticas, tais como as que são fornecidas pelos anúncios de publicidade nas páginas de jornais ou no tráfego da grande cidade. Mover-se por entre o tráfego envolve o indivíduo numa série de choques e colisões. (...) Baudelaire fala de um homem que mergulha na multidão como se ela fosse um reservatório de energia eléctrica. Para circunscrever a experiência do choque, ele chama a este homem ‘um caleidoscópio equipado de consciência’». (Benjamin, 1969: 175)

Se a representação fotográfica da viagem na pós-modernidade deixa de ser linear e substitui os habituais lugares de culto e sacralização para os quais a fotografia foi inicialmente convocada, nas fotografias de Blaufuks, é essencialmente um método para encenar a instabilidade e

121. Sobre a exposição foram publicados apenas duas notas de imprensa, no *Expresso* (Cartaz) da autoria de Alexandre Pomar, a anunciar os sucessivos adiamentos da inauguração.

a incapacidade de fixação, propondo-se como tema e como método.

Esta primeira exposição individual de Daniel Blaufuks, aparentemente distante da sua presente obra, contém as principais coordenadas que regem toda a sua obra, desde o fascínio pela escrita, o trabalho permanente de rememoração do holocausto e a dimensão autobiográfica que este assume, e uma metodologia que elege o repositório de fragmentos de arquivos públicos e privados, como possibilidade de conceptualização da noção de fragmento, rastro legítimo da sismografia da História.

4.22. «Fotoporto 1990», (Christer Strömholm, Sena da Silva, Paulo Nozolino, Neal Slavin)

Em 1988, a Casa de Serralves promoveu a 1.^a edição da bienal FOTOPORTO, MÊS DA FOTOGRAFIA¹²², numa iniciativa de Manuel Magalhães, Eurico Cabral e Luís Palma que, à semelhança dos Encontros de Fotografia de Coimbra e os Encontros da Imagem de Braga, se propunha reunir um núcleo de exposições exclusivamente dedicadas à Fotografia, com o objectivo de «*conjugar diversas modalidades da prática fotográfica na actualidade portuguesa e internacional, indiferenciando obras documentais e de especificidade criativa, assim como aproximando fotógrafos nacionais e expoentes da fotografia europeia.*». (Pernes, 1988: 6)

Um trabalho empenhado na divulgação, promoção e investigação da fotografia, como revelaram ser as exposições inéditas de Frederick William Flower ou de Dieter Appelt mas que, apesar da elevada recepção do público com «*mais de treze mil visitantes*», teve apenas duas edições.

A Fundação de Serralves, na figura do então director Fernando Pernes, anunciava assim em 1990, a vontade de criar uma programação regular e uma colecção de fotografia, reconhecendo que «*não se pode conceber hoje um museu moderno onde a expressão fotográfica, nas suas múltiplas*

122. A primeira edição da Fotoporto foi apresentada na Casa de Serralves entre 9 de Setembro e 5 de Outubro de 1988, e juntou um núcleo de nove exposições: *Exemplos da Fotografia Portuguesa* (exposição colectiva na qual participaram 32 fotógrafos portugueses entre eles Albano da Silva Pereira, Aníbal Lemos, Costa Martins, Gérard Castello-Lopes, João Paulo Sotto Mayor, José Afonso Furtado, José M. Rodrigues, Eurico Cabral, Luís Palma, Manuel Magalhães, Nuno Félix da Costa e Valente Alves); *Fotografia nas Artes Plásticas* (uma segunda exposição colectiva com Alberto Carneiro, Américo Silva, Ângelo de Sousa, António Cerveira Pinto, Carlos Nogueira, Cruz Filipe, Eduardo Nery, Ernesto de Sousa, Fernando Calhau, Helena Almeida, Joaquim Vieira, Julião Sarmento, Leonel Moura, Manuel Casimiro, Sebastião Resende e Amy Yoes); *Fotografias* de Frederick William Flower, a primeira revelação pública do espólio de calótipos deste autor feitos entre 1849 e 1959 no Norte de Portugal; as exposições individuais de Dieter Appelt, de Christian Vogt (*Le Supportable et L'insupportable*) e de Monique Burke (*Figures de Style*) especialmente produzidas para a Fotoporto. E as exposições itinerantes *Dez exemplos da fotografia de autor em Espanha*, *Nouvelles Figures* e *Colecção do Centro de Estudos de Fotografia da Associação Académica de Coimbra*.

modalidades, não seja vector programático de primordial interesse». (Pernes, 1990: 1) A segunda edição da Fotoporto, realizada entre Setembro e Dezembro desse ano, foi apresentada como uma bienal que demonstrava o empenho da Fundação na promoção de uma «nova consciência estética portuguesa, onde o conhecimento da história e da amplitude pluralista das experiências fotográficas, nacionais e internacionais, se evidencia indispensável». (Pernes, 1990: 1)

Seguindo os pressupostos da edição anterior, já sem o comissariado de Luís Palma e contando desta vez com a participação da ETHER na sua organização, a Fotoporto 1990 desenvolveu três estratégias expositivas distintas. Uma primeira, com exposições itinerantes, onde se reforçaram ligações institucionais a centros de divulgação fotográfica europeus e norte-americanos, nomeadamente com *The Birmingham News Centennial Photographic Collection*, projecto documental que assinalou o centenário da fundação da cidade de Birmingham (Alabama)¹²³; a exposição *Les derniers jours de Saint-Exupéry*, de John Phillips, fotojornalista e amigo íntimo do piloto e escritor Antoine de Saint-Exupéry que o acompanhou na sua participação na Segunda Guerra Mundial, registando este último período da sua vida; a colectiva *Un regard sur la photographie soviétique contemporaine*, com a representação de 39 fotógrafos contemporâneos oriundos de Moscovo, Leninegrado e Vilnius, neste caso, apresentada na Câmara Municipal de Matosinhos; e *Pictures of People (1977-1988)* de Nicolas Nixon, oriunda do MoMA, com comissariado de Peter Galassi. Uma segunda, por iniciativa de Manuel Magalhães e comissariado da galeria IMAGO LUCIS, com *Fotografias de Arquitectura/Arq. Álvaro Siza Vieira*, através do formato de encomenda directa ao fotógrafo italiano Mimmo Jodice, para documentar algumas das obras de arquitectura de Álvaro Siza. E uma terceira abordagem, substancialmente mais significativa, com as exposições organizadas e promovidas pela Fundação de Serralves, em colaboração com a ETHER, e comissariado de António Sena, nomeadamente quatro retrospectivas individuais, que analisamos de seguida, de Sena da Silva, Paulo Nozolino, Neal Slavin e Christer Strömholm, todas com publicação de catálogo¹²⁴.

A par do programa de exposições foi organizado um ciclo de conferências¹²⁵ e, por iniciativa de Tom Smith da American Federation of Arts de Nova Iorque, um ciclo de cinema intitulado *Moving Pictures Films by Photographers*, com filmes realizados por quarenta e dois fotógrafos, organizados por distintas abordagens temáticas.¹²⁶

123. Especificamente uma encomenda a seis fotógrafos americanos (Philip Trager, William Christenberry, Duane Michals, Bruce Davidson, Gordon Parks e Robert Frank).

124. O projecto original incluía ainda outras duas exposições dedicadas a José Augusto da Cunha Moraes e a Guedes de Oliveira, que não chegaram a realizar-se.

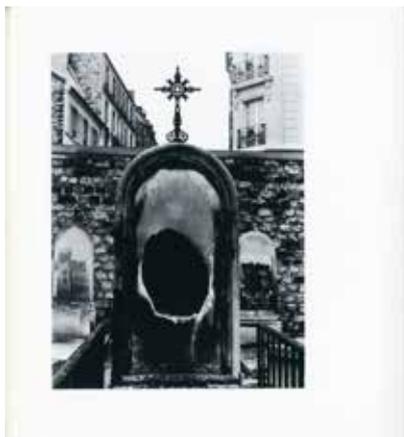
125. O ciclo de conferências contou com a presença de António Sena da Silva, John Phillips, Charles-Henry Favrod, Jorge Guerra, Álvaro Siza Vieira, Mimmo Jodice, Trudy Wilner Stack, Neal Slavin, Jorge Calado e Régis Durand.

126. Feito com o apoio da Fundação Luso-Americana [FLA] e a responsabilidade do Núcleo de Cineastas

Na imprensa as reacções à *Fotoporto 1990* reflectem o clima de desentendimento que marcou a circulação, exposição e publicação fotográfica em Portugal neste período. Entre o elogio incomensurável de Jorge Calado às exposições de Christer Strömholm e de Paulo Nozolino: «nunca se viu cá um catálogo fotográfico mais bem impresso (...) nem houve exposição mais bela e melhor montada do que a que retrata um ano de actividade de Paulo Nozolino (...) a única coisa que não há é a mediocridade, mas como esta grassa pelo país fora, não se lhe nota a falta» (Calado, 27 de Janeiro de 1990: 87); ao provocador desabafo de António Cerveira Pinto, no semanário o *Independente*: «Estou farto das pedras, da falta de foco, da indecisão paisagística, do amadorismo viageiro, do caciquismo pseudo-académico, em suma do neo-realismo penitente e do miserabilismo auto-indulgente da fotografia portuguesa. Estou farto dos orgasmos críticos vertidos pelo doutor Jorge Calado sobre a Foto-Porto. E estou hasta los narizes da sapiência histero-fotográfica do António Sena, bem como do génio patológico de Paulo Nozolino. Sobra, definitivamente Sado-masiquismo onde deveria haver criatividade. Sobra arrogância onde deveria haver pedagogia. A Foto-Porto é, apesar dos foguetes provincianamente lançados, uma, e-tão-só-entre as mil possibilidades de montar, sem grande esforço, nem gastos excessivos, uma mostra de fotografia em qualquer parte do mundo. (...) Superou a confusão de objectos inicial (das duas primeiras edições da Foto-Porto), mas isso é tudo.» (Pinto, 26 de Outubro de 1990: 86)

É com base nos catálogos, jornal de exposição e nas notas de imprensa de Teresa Siza, Alexandre Pomar e João Pinharanda, que igualmente se publicam sobre esta edição da *Fotoporto*, que foi possível contextualizar as referidas exposições.

Independentes [NCI], decorreu entre 25 de Setembro e 9 de Outubro na Capela da Casa de Serralves. Na primeira sessão, intitulada «Tendências Surrealistas», foram exibidos filmes de Louis e Auguste Lumière, Man Ray (*Le retour à la Raison*, 1923 e *L'Étoile de Mer*, 1928), László Moholy-Nagy (*Lightplay: Black, White Gray*, 1930), Harry Callahan (*Motions*, 1947), Brassai (*Tant qu'il aura des bêtes*, 1957), Ralph Steiner, Eikoh Hosoe e William Wegman (*New Order: substance*, 1989). A segunda sessão, «Visões da América», mostrou filmes de Paul Strand e Charles Sheeler (*Manhatta*, 1921), Willard Van Dyke (*Valley Town: a Study of Machines and Men*, 1940), Weegee (*Weegee's New York*, 1948); Gordon Parks (*Diary of a Harlem Family*, 1968) e Elliott Erwitt (*Beauty knows no pain*, 1971). A terceira sessão, «Cenas de Rua», contou com obras de Helen Lewitt, Janice Loeb e James Agee (*In the Street*, 1952), Rudy Burckhardt (*Under the Brooklyn Bridge*, 1953) e Morris Engel, Ruth Orkin e Ray Ashley (*Little Fugitive*, 1953); A quarta sessão, dedicada ao «Fotójornalismo», reuniu filmes de Margaret Bourke-White (*Eyes on Russia*, 1934 e *From the Caucasus to Moscow*, 1934), Henri Cartier-Bresson (*Le retour*, 1945), Susan Meiselas, Alfred Guzzetti e Richard Rogers (*Living at Risk: The Story of a Nicaraguan Family*, 1985). Na quinta sessão, intitulada «Definições & Experiências», apresentaram-se os filmes de William Klein (*Broadway by Light*, 1958), John Baldessari (*Theatrical Trailer*), Hollis Frampton, Paul and Menno de Nooijer (*Title*, 1973) e Michael Snow (*So is this*, 1983). Na penúltima sessão, subordinada ao tema «Retratos», foram exibidos *Patty Smith: still Moving* (1978) de Robert Mapplethorpe, *Isaac Singer's Nightmare and Mrs. Pupko's Beard* (1973) de Bruce Davidson e *Broken Noses* (1987) de Bruce Weber. O ciclo terminou com «Três Meditações» em torno dos filmes *Born to film* (1981) de Danny Lyon, *Hunter* (1989) de Robert Frank e *Les Années Déclit* (1984) de Raymond Depardon.



308–311. CHRISTER STRÖMHOLM, capa do catálogo *Fotografias 1930-1990* e selecção de duplas páginas, Porto, FUNDAÇÃO DE SERRALVES e ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1990. *Offset*, 23,5 × 21 cm.

Entre 20 de Setembro e 28 de Outubro de 1990, foram expostas na Casa de Serralves, 122 fotografias do fotógrafo sueco Christer Strömholm, numa retrospectiva de sessenta anos da sua obra fotográfica.¹²⁷

Indiferente às tendências que marcam a Fotografia durante este extenso período, esta importante antologia da obra de Strömholm — colaborador de Otto Steiner na Fotoform e posteriormente de Peter Weiss e determinante para a afirmação da moderna fotografia sueca — surge no seguimento da exposição *9 sekunder av mitt liv, Photographs 1939-86* [*9 segundos da minha vida, Fotografias 1939-86*], realizada pelo Moderna Museet (Estocolmo) em 1986.

Reconhecendo um valor decisivo na afirmação de uma ética e envolvimento pessoal no modo como pensa e usa a fotografia, a metodologia de Christer Strömholm define-se em três regras: «Responsabilidade (*temos que ser sempre responsáveis pela verdade da imagem*); Realização (*experiências antigas que dão lugar a novas conclusões*); Presença (*É preciso estar presente, com os nossos sentimentos, experiência e fantasia*)». (Strömholm, 1990: 9) O fotógrafo Örjan Kristensson, responsável pela impressão das provas expostas¹²⁸ e autor da nota biográfica e do curriculum vitae *A coisa mais importante é não fechar os olhos!* que se publicam no catálogo¹²⁹, onde se reproduzem apenas oitenta das fotografias expostas, explica que Strömholm «*não utiliza a sua câmara como um escudo ou como uma protecção nem como um modo de exibir a sua bravura ou de recolher troféus. Utiliza-a como uma ferramenta, como um martelo de forja, para poder penetrar nas trevas*». (Strömholm, 1990: 8)

Sem encenação, excesso de composição e centrado na pesquisa de uma luz existencial as fotografias da morte de Strömholm mostram uma realidade obsessiva, autobiográfica, sobre todos os corpos e todos os lugares que intensamente viveu, confirmando «*uma integridade sem qualquer sentimentalismo*» (Strömholm, 1990: 8), como sombra e eco da barbárie.

Nesta exposição, e em toda a sua obra, não lhe interessam as legendas por considerar que estas impedem que «*o observador leia o que se deve ver*» e, tanto no catálogo como na exposição, as fotografias sucedem-se sem data, local ou qualquer outra referência, como se a ordem descrevesse um perímetro intemporal, alegórico, a que apenas se acrescentam breves inscrições manuscritas em português, feitas a lápis pelo próprio, nas paredes da Casa de Serralves, com in-

127. O comissariado da exposição é de António Sena com a colaboração da equipa da ETHER, coordenação de Cristina Grande e projecto de montagem do próprio Christer Strömholm.

128. As fotografias em exposição são provas brometo, formato 40 x 50 cm, executadas por Örjan Kristensson a partir dos negativos originais.

129. O arranjo gráfico do catálogo foi da responsabilidade de Vera Velez, impresso no Bloco Gráfico, Lda., sob a orientação da Porto Editora, em Julho de 1990, com uma tiragem de 1000 exemplares, dos quais 100 assinados pelo autor.



312 – 315. ANTÓNIO SENA DA SILVA, capa do catálogo *Sena da Silva, uma retrospectiva* e selecção de duplas páginas com fotografia *Olivia I* e *Olivia II* (1960); *Stand Dialux* e *Stand Sacor* (Lisboa, 1959); *Carro* (Lisboa, 1956), Porto, FUNDAÇÃO DE SERRALVES e *ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS*, 1990. Offset, 23,5 × 21 cm.

dicações como «começou tudo aqui – o meu atelier dem Bastugatan 12 B em Estocolmo» ou «os últimos 5 anos». Aforismos, notas de trabalho, que pontuam a imagem de modo efémero, no momento da sua exposição. Sem denunciar uma cronologia, a sequência adoptada na exposição e no respectivo catálogo, recombina as primeiras fotografias da década de 1930, publicadas em *Poste Restante* (1967) ou *Vännerna från Place Blanche* (1983) [FIG. 309-310], com os registos realizados no final da década de 1980 [FIG. 311]. Como identifica Jorge Calado, Strömholm é «hoje, mais sedentário» e «voltou às abstracções das paisagens geladas, onde os sinais se perdem e os referenciais são indistinguíveis uns dos outros. A sua última fotografia (1990) é a do traçado cuneiforme da abreviatura do seu próprio nome, CHR, gravado na neve que lhe cobria o pára-brisas do carro (a razão foi bem mais prosaica: facilitar à mulher a identificação do veículo).» (Calado, 29 de Setembro de 1990: 87)

Como conclui, «este é o fotógrafo que ama Mozart e que dá a bem-aventurança aos que sofrem perseguição. Strömholm é um Orfeu moderno que conquista as Fúrias com a sua câmara». (Calado, 29 de Setembro de 1990: 88)

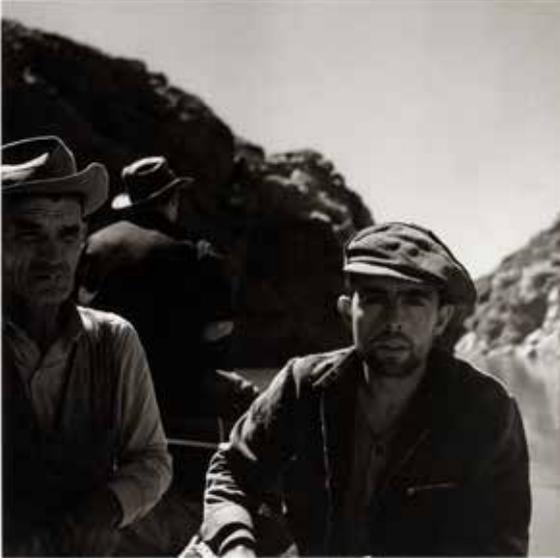
SENA DA SILVA, UMA RETROSPECTIVA

Em simultâneo com a exposição de Christer Strömholm, é inaugurada no Celeiro da Casa de Serralves a exposição de António Sena da Silva¹³⁰, onde se apresenta uma extensa selecção de sessenta e oito fotografias, entre provas *vintage*, realizadas por António Paixão entre 1948 e 1960, e provas recentes realizadas por Rita Burmester, a partir dos negativos originais.

No seguimento da sua primeira exposição na ETHER, em 1987, *Sena da Silva, uma retrospectiva* adquire, três anos volvidos, uma clara intenção antológica, que revela uma maior heterogeneidade dos temas fotografados, como são exemplo as fotografias, reenquadradas por Sebastião Rodrigues, para as capas dos livros da editora Ulisseia, em *Olivia* e *Olivia II* (1960), n.º 10 e 11 da exposição [FIG. 313], neste caso a tradução do romance *Olivia* da escritora Dorothy Bussy, ou *Um homem e uma mulher* (1960) n.º 62 e 63 da exposição, para a tradução de *Este homem e esta mulher* de James T. Farrell¹³¹; as fotografias realizadas em 1974, para a reportagem sobre a manifestação em homenagem a Catarina Eufémia na vila de Baleizão, outras fotografias do livro fotográfico sobre Lisboa, nunca publicado; ou mesmo a documentação fotográfica sobre o seu próprio trabalho,

130. Tal como na exposição de Christer Strömholm, a coordenação da exposição foi da responsabilidade de Cristina Grande e o projecto de montagem de Luís Afonso e Mariano Piçarra. O arranjo gráfico do catálogo foi realizado por Leonor Colaço, tendo sido impressos, na Marca – Artes Gráficas, 1000 exemplares dos quais 100 assinados pelo autor. A preparação e investigação da exposição foi de António Sena e Paulo Baptista.

131. Fotografias de Sena da Silva são utilizadas em várias capas das edições da colecção Sucessos Literários da editora Ulisseia, com design gráfico de Sebastião Rodrigues.



316–318. ANTÓNIO SENA DA SILVA, Três fotografias da série *Caçadores de Patos*, Guadiana, 1960, expostas em *Sena da Silva, uma retrospectiva*, FUNDAÇÃO DE SERRALVES, 1990. Clorobrometos, 29,7 × 29,5 cm.

como é exemplo o design expositivo do *stand* da Autosil/Dialux, na FIL em 1958 [FIG. 314], ou a cadeira empilhável de mobiliário escolar, com o seu nome que desenhou em 1962.

Nalguns casos, como em *Carro* (1956) [FIG. 315] ou *Lisboa* (1956/57), a liberdade formal do corte, que começou por se aplicar em todas as provas da sua primeira exposição, é agora usada para leituras comparativas, quase cinematográficas, de inspecção dos limites do enquadramento.

No texto *As ameaças da intimidade*, que se publica no catálogo da exposição, Sena da Silva começa por revelar uma familiaridade incómoda com a Fotografia que, como caracteriza, «começou há muitos anos, aliada à prática do desenho de estátua, na luz belíssima das galerias em abóboda da Escola de Belas-Artes de Lisboa. (...) Aprendi entretanto a prática fascinante da subversão e — nos vários ofícios a que me dediquei — a acumulação dos equívocos na feitura dos trabalhos e na sua apreciação por parte dos destinatários foi criando em mim uma imunidade preocupante em relação à maioria dos artefactos transaccionados como mercadoria artística.». (Silva, Setembro de 1990: 5)

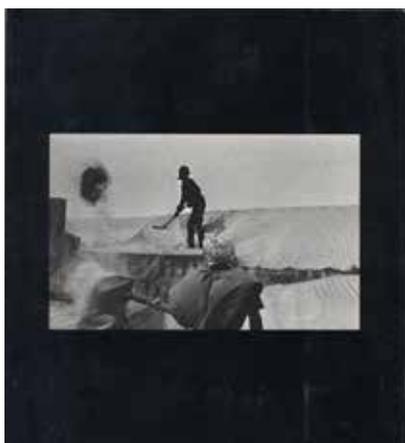
Assumindo uma incapacidade de *distanciamento crítico*, no que considera uma tardia revisão das fotografias que realizou nas décadas de 1950, 1960 e 1970, na exposição é evidente o cruzamento com o seu percurso ligado à Arquitectura, ao Design de Equipamento, à reflexão teórica sobre o Design Português e as frequentes colaborações editoriais (Ulisseia, Afrodite, Almanaque¹³²), na plena afirmação da fotografia como um interdisciplinar disciplinar.

A emblemática série dos *Caçadores de Patos* [FIG. 316-318] realizada nas redondezas de Mértola, e composta na exposição por oito fotografias, é exposta pela primeira vez nesta retrospectiva.¹³³ Atravessada pelo imaginário do cinema neo-realista, é uma série que usa o enquadramento quadrado e a portabilidade de pontos de vista dados pela Rolleiflex, para confirmar a essência imobilizadora da Fotografia e desvendar a tensão silenciosa dos gestos contidos dos personagens, que se recortam na luz matinal, que preenche lentamente as diagonais das escarpas do Guadiana. É esta mesma série, feita de antecipação e espera, que permite perceber a sua mais proeminente declaração sobre o modo como pensava a fotografia: «A percepção de cada espaço e de cada situação, à luz de cada hora e a possibilidade de obter alguma forma de registo, não de um “instante roubado”, mas de uma cumplicidade no «instante partilhado», (Silva, Setembro de 1990: 6)

Não por acaso, a primeira vez que se publica uma outra fotografia desta série é em 1968,

132. Ausente desta exposição é a referência ao livro *Vénus de Kazabaika* de Leopold von Sacher-Masoch (Afrodite, 1966), no qual Sena da Silva colabora com o design e uma série de sete fotografias publicadas em extratexto. Sobre esta edição, ver MARQUES, Pedro Piedade, «Sena da Silva: Palmas!», *Montag*, 23 de Janeiro de 2015. Disponível em: <https://pedromarquesdg.wordpress.com/2015/02/04/sena-da-silva-palmas/>

133. Uma das fotografias desta série foi escolhida para figurar no cartaz da itinerância da exposição de Sena da Silva no Centro Cultural S. João da Madeira em Maio de 1989, e no folheto de informação e promoção das actividades da ETHER, publicado em Dezembro de 1988.



319–322. PAULO NOZOLINO, capa do catálogo *Fotografias 1989-90 (um ano)*, Porto, FUNDAÇÃO DE SERRALVES e ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1990 e selecção de duplas páginas com fotografias: *Dune e Caroline* (1989), *Nouakchott* (1990), *Barcelona* (1999). Offset, 23,5 × 21 cm.

num artigo de *O Século Ilustrado*, dedicado ao lançamento do livro *O Delfim* de José Cardoso Pires, eco de uma estalagem de caçadores na aldeia imaginária da Gafeira, na Estremadura portuguesa, onde o escritor se instala a espreitar a lagoa, «*refúgio de abundância*», que lhe serve de cenário para a memorável cena de caça que fecha o livro, legenda apropriada para as fotografias de Sena da Silva: «*Uma linha de espingardas desloca-se silenciosamente e os pássaros negros, taciturnos, aguardam. Estão encostados uns aos outros como quando dormem, e os barcos aproximam-se deslizando, deslizando.*». (Pires, 1979: 350)

PAULO NOZOLINO, *Fotografias 1989-90 (um ano)*

Fotografias 1989-90 (um ano) de Paulo Nozolino foi apresentada no Lagar da Casa de Serralves, de 20 de Setembro a 28 de Outubro de 1990, com o comissariado de António Sena, a coordenação de Cristina Grande e projecto de montagem de Luís Afonso e Mariano Piçarra.

Reunindo 30 imagens fotográficas¹³⁴, de distintos projectos que realizou entre 1989 e 1990, trata-se de uma exposição que espelha o período de viragem na vida do fotógrafo, com a sua mudança para Paris, a realização de distintas encomendas, como são exemplo a exposição *De l'arbre au bouquiniste* (IFP, 1989) para o Institut Franco Portugais ou a participação nos ensaios filmicos da série *Photo-Roman*. [FIG. 323]

Nela se incluíram registos de intimidade da sua vida em Paris (e que de certo modo se aproximam ainda de *Kuan*) [FIG. 320], uma selecção de cinco fotografias da reportagem *subjectiva* que inicia pelos países árabes [FIG. 319, 321], um reconhecimento sobre o desconhecido e a vontade de revelar a erosão daquele território que culmina em *Penumbra* (1997), ou uma mais extensa série fotográfica realizada no contexto do filme *À corps perdu* (*Barcelona, Deadly Tango*), fotografado no Sul de França e em Barcelona, com argumento de Manuel Vasquez Montalbán [FIG. 322]. Este último projecto, que marca a singular incursão do fotógrafo no cinema, é integrado na série *Photo-Roman*, coproduzida pela La sept/Coup D'Oeil e o apoio do Institut National de l'Audiovisuel [INA], numa iniciativa de Caroline Parent, para a realização de uma série de ensaios filmicos, feitos exclusivamente a partir de imagens fotográficas, fotografados em oito distintas cidades europeias, a partir da colaboração de um fotógrafo com um escritor.¹³⁵

134. Provas brometo de prata, formato 29,2 × 43 cm, realizadas por Paulo Nozolino a partir dos negativos originais, reproduzidas na totalidade no catálogo, com sequência de Paulo Nozolino e arranjo gráfico de Leonor Colaço. Foi impresso na Marca — Artes Gráficas, com uma tiragem de 1000 exemplares, dos quais 100 assinados pelo autor.

135. Uma série de treze filmes com duração de 13 minutos: *Le goût amer de l'eau* (1990), fotografado em Toulouse e realizado por Marie-Paule Nègre, com argumento do escritor e cineasta francês Jean-Michel Mariou; *Chambre Noire* (1990), fotografado em Paris por Roland Allard, com argumento do escritor suíço Delacorta (Daniel Odier); *La cicatrice* (1989), fotografado em Estrasburgo por Xavier Lambours, com argumento do escritor francês Didier



323. S/A, Fotografia da exposição de Paulo Nozolino
Fotografias 1989-90 (um ano), Porto, FUNDAÇÃO DE SERRALVES
 e ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1990.

324. JORGE ALARCÃO, «Conímbriga», (ilustrado com fotografias
 de Neal Slavin), revista *Colóquio Artes*, Abril 1968.

À corps perdu foi, como explica Paulo Nozolino, a oportunidade de fazer «fotografias que nunca teria feito (...) trabalhar com uma matéria que não era minha dava-me uma enorme liberdade (...) estava a trabalhar com uma equipa de cinema e tinha de fotografar a acção como se fosse num filme, com as mesmas imposições embora na prática o processo fosse diferente. Fotografei como se estivesse a fazer fotografias de rua, ia atrás dos actores, fazia os ângulos que eu queria. (...) 100 rolos numa semana (...) de um suporte de papel passei a um suporte magnético.» (Coelho, 8 de Julho de 1989: 63)

O texto de António Sena, publicado no *Jornal da Exposição*, com data de Julho/Agosto 1990, introduz algumas das características que ainda hoje conserva, excepcionalmente indiferente às inovações técnicas da fotografia digital: «O universo privado de Paulo Nozolino parece acomodar-se mal às coisas com princípio, meio e fim: nas suas imagens, os contrastes são brutais — “duros” como se diz na maravilhosa e metafórica gíria fotográfica — como quem salta de lugar em lugar, mistura pessoas com quem partilha a intimidade de um entreabrir de olhos (...) As acrobacias de máscaras que protegem ou acentuam valores e detalhes na ampliação, é constante nas suas fotografias.» (Sena, Setembro de 1990: 3)

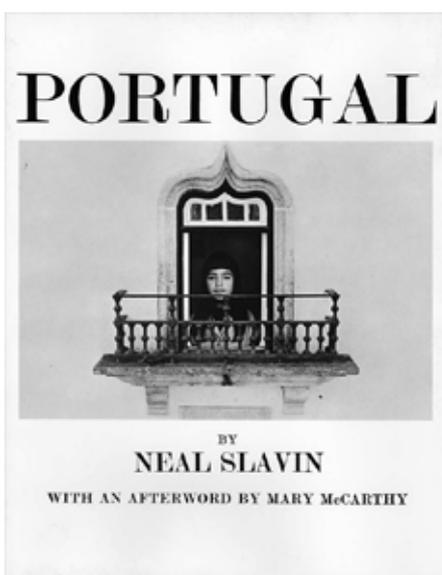
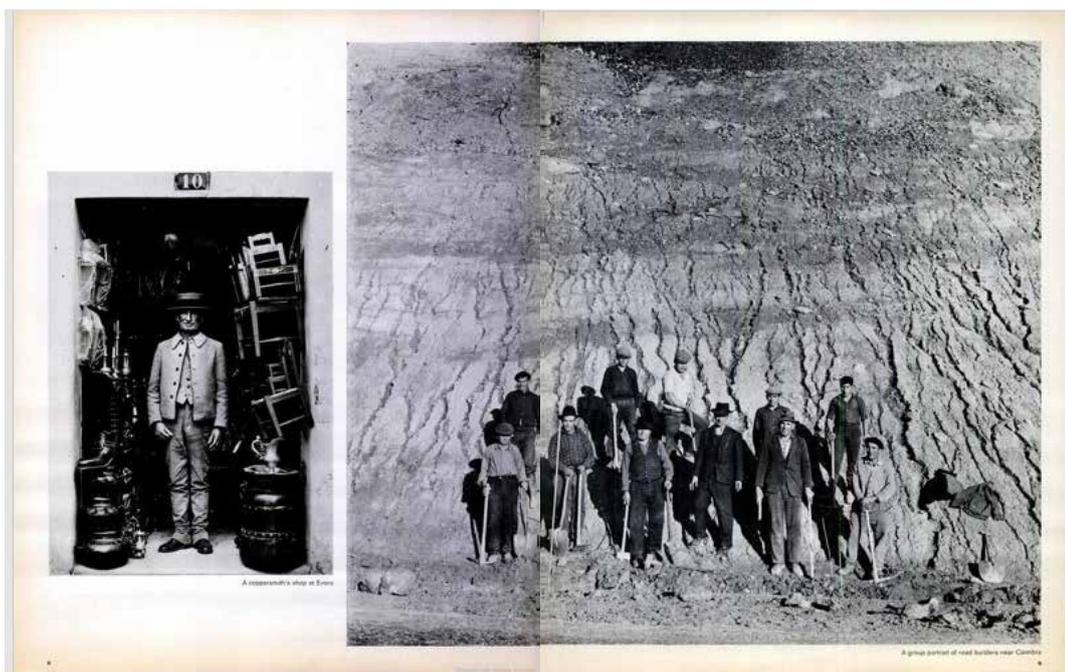
Para António Sena, trata-se de uma relação de compromisso, responsabilidade e contínua inquietação, que o faz percorrer o mundo e que o define como um repórter absoluto, pois «ser repórter é, fundamentalmente, dar conta do que se vê; e o que se vê não é seguro, muito menos objectivo. O que se vê é instável, quanto mais não seja na luta para o ter presente.» (Sena, Setembro de 1990: 3)

À semelhança de *Kuan*, esta exposição marca um momento de transição, a partir do qual Paulo Nozolino se coloca num contínuo estado de viagem, num trabalho de e sobre sobrevivência, transferindo para o plano da imagem o que é da ordem do irrepresentável e interiorizando um compromisso com a eclosão, numa arte de fotografar a fuga, contra o esquecimento. Sem ilusão, para o negro.

NEAL SLAVIN, *Portugal 1968*

Na Capela da Casa de Serralves, entre 8 de Novembro e 9 de Dezembro de 1990, foi apresentada pela primeira vez em Portugal uma exposição retrospectiva dedicada ao livro *Portugal* de Neal

Daeninks; *Lisbonnenuit* (1989), fotografado em Lisboa por Françoise Huguier e argumento do poeta Al Berto; *L'envers du decor* (1989), fotografado e realizado por Marc Asnin em Amsterdão, com argumento do escritor holandês Rinus Ferdinandusse; *Un homme de trop* (1989), fotografado e realizado por Jane Evelyn Atwood e argumento do escritor francês Jean-Bernard Pouy; *La peau d'une fleur* (1989), fotografado e realizado em Londres, por Pascal Dolémieux e argumento da escritora britânica Michèle Roberts; *La maison Blanche* (1989), fotografado e realizado em Tessalónica por Françoise Huguier e argumento do escritor grego Vassilis Vassilikos; *Berlin, un double tranchant* (1991), fotografado e realizado em Berlim por Jean Marc Scialom, com argumento do escritor vietnamita Phum Van Ky; *Kafkiade*, fotografado e realizado em Praga por Jean-Claude Coutausse e argumento de V. Jetel e M. Bures; *The return* (1990), fotografado e realizado por Keiichi Tahara e argumento do escritor britânico James Kelman; *The Penitent Corpse* (1991), fotografado e realizado por Stéphane Huter com argumento de Jean Pierre Bastid.



325. NEAL SLAVIN, «Gallery», (portfólio sobre Portugal, 1968), revista *Life*, 29 de Outubro de 1971. *Offset*.

326. NEAL SLAVIN, Capa do livro *Portugal*, Lustrum Press, 1971. *Offset*, 21,5 × 28 cm.

Slavin, com uma selecção de 45 fotografias, metade das quais inéditas, com o comissariado de António Sena e a determinante colaboração de Jorge Calado.¹³⁶

Formado em Artes Plásticas pela Cooper Union School of Art (Nova Iorque), em 1967, Neal Slavin recebeu nesse mesmo ano uma bolsa Fulbright para realizar um ensaio fotográfico sobre o património arqueológico português, com um itinerário inicial que incluía o «*santuário romano de Meróbriga, as ruínas visigóticas de Idanha-a-Velha, o Castro de Carvalheiros e as citânias do Norte do país*». (Calado, 24 de Novembro de 1990: 95)

As cartas de recomendação que acompanhavam a sua candidatura, do então director do departamento fotográfico do MoMA, John Szarkowsky — «*considero-o um fotógrafo com uma técnica e sensibilidade consideráveis, e sou de opinião que os aspectos fotográficos do projecto estão bem ao seu alcance*» — e do fotógrafo Walter Rosenblum — «*as suas fotografias reflectem um verdadeiro amor e respeito pelas pessoas e aquele terno sentido de compaixão que praticamente desapareceu da arte contemporânea*» — demonstram a importância do projecto e situavam o interesse do fotógrafo para lá do registo meramente descritivo e documental.

Recebido em Portugal por Fernando de Almeida, João Manuel Barrão Oleiro e Jorge Alarcão, a sua passagem pelo país, ficou assinalada pela realização de uma exposição itinerante,¹³⁷ intitulada *Ruínas Romanas em Portugal*, em 1968, onde mostrou uma extensa selecção de oitenta e cinco fotografias, exclusivamente dedicada ao levantamento fotográfico do património arqueológico português,¹³⁸ parte da qual publicada no artigo «Conímbriga», do próprio Jorge Alarcão, na revista *Colóquio.Artes* em Abril de 1968 [FIG. 324].

Sem fazer «*clichés e juízos de valor*» e conhecedor da língua, como elucida Jorge Calado na crítica que dedica à exposição, Neal Slavin começou por se instalar em Lisboa, «*num 6.º andar da Rua Rodrigues de Sampaio e com uma câmara escura improvisada na casa de banho*», estabelecendo aí a base de apoio para os nove meses de viagens que realizou pelo país, tornando-se «*muito mais do que uma mera testemunha veneradora e silenciosa*». (Calado, 24 de Novembro de 1990: 95)

A dimensão descritiva e documental, que fundamentava o seu programa inicial, foi sendo substituída por um retrato da intimidade social do país, permitindo-lhe acentuar o seu inte-

136. Provas brometo de prata realizadas em 1990 por Chuck Kilton a partir dos negativos originais de 1968. A exposição teve a coordenação de Cristina Grande e projecto de montagem de Luís Afonso e Mariano Piçarra.

137. Especificamente no Museu de Arte Antiga (Lisboa), Museu Machado de Castro (Coimbra) e Museu Soares dos Reis (Porto).

138. Em 1987, uma selecção desta série foi exposta nos 8.ºs *Encontros de Fotografia de Coimbra* (1987), com um texto de Adília Alarcão: «*as ruínas de Conímbriga retiveram-no, por semanas, em constante descoberta. Dizer que Neal Slavin deu alma às pedras seria repetir estafada frase que não merece, e eu entendo mal. Mas é verdade que as amou, e para cada uma encontrou a imagem que a transmite no seu duplo significado de testemunho e ser*». (8.ºs *Encontros de Fotografia...*, 1987)



327–330. NEAL SLAVIN, capa do catálogo *Portugal 1968* e selecção de duplas páginas, Porto, FUNDAÇÃO DE SERRALVES e ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1990. *Offset*, 23,5 × 21 cm.

resse pelo retrato, individual e de grupo, incorporando uma crítica ao pitoresco e ao simbólico, pelo natural distanciamento que o colocava em estado de viagem, por um país encerrado nas contradições da tradição e modernidade.

A série *Portugal*, uma visão social e crítica do contexto político nacional, é exposta em 1969 na THE UNDERGROUND GALLERY¹³⁹, em Nova Iorque, e publicada em 1971, com o título *Portugal* [FIG. 326], na reconhecida editora *Lustrum Press*, fundada em 1970 pelo fotógrafo Ralph Gibson¹⁴⁰. Nesse mesmo ano é publicado um portfólio de quatro fotografias de Neal Slavin na revista *Life* [FIG. 325], dedicado ao lançamento do livro com uma legenda esclarecedora: «*Estes descendentes de grandes exploradores marítimos vivem agora frugalmente num estado quase totalitarista. Muitos deles parecem a Slavin ter uma qualidade em comum. Ele descreve-a como uma Saudade portuguesa — tristemente melancólica e nostálgica.*». (Slavin, 29 de Outubro de 1971: 9)

Portugal 1968, a exposição que Neal Slavin apresenta em Serralves quarenta anos depois da sua edição original, foi, como esclarece António Sena no texto do catálogo da exposição [FIG. 327-330],¹⁴¹ um *desejo antigo* que contou com a amizade entre Jorge Calado e Neal Slavin, na preparação e selecção fotográfica¹⁴² que «*evitou, deliberadamente, a repetição de imagens presentes na Colecção da SEC e privilegiou a inclusão de inéditos, ausentes no livro de 1971.*» (Slavin, 1990: 5)

Para além da introdução de António Sena é traduzido o posfácio da edição da *Lustrum Press*, «*pela sua importância documental e a sua qualidade literária*», num texto incisivo da autoria da jornalista Mary McCarthy intitulado *Letter from Portugal*, publicado originalmente a 5 de Fevereiro de 1955 na revista *The New Yorker* e que, sem se deixar interpor por deslumbramentos propagandísticos, identifica num tom crítico e clarividente, sem complacência, as manifestações económicas, políticas e sociais que caracterizaram o regime ditatorial português: «*todas estas dificuldades e problemas não preocupam os grandes funcionários ou os portugueses ricos nem os estrangeiros que vivam em villas nas estâncias de Sintra, Estoril e Praia da Rocha. “Eu adoro o Salazar”*»

139. Galeria dirigida por Tom Millea onde expuseram pela primeira vez Duane Michals (1963), Phil Niblock (1966), George Tice (1965), Les Krims (1969) ou Joel Meyerowitz (1966).

140. A *Lustrum Press* foi uma importante editora de livros de fotografia, que se manteve em actividade entre 1970 e 1985, sob a iniciativa e direcção do fotógrafo Ralph Gibson. Em 1971, publicou também *Tulsa* de Larry Clark e *A loud Song* (1971), o único livro de David Seymour.

141. O arranjo gráfico do catálogo e cartaz da exposição foi da responsabilidade de António Sena e a impressão, com supervisão litográfica da ETHER, feita na Marca — Artes Gráficas, numa tiragem de 1000 exemplares, 100 dos quais assinados pelo autor.

142. Para a Colecção Nacional de Fotografia foram adquiridas dez fotografias, quatro das quais não estão reproduzidas em *Portugal* (1971), nem foram escolhidas para a exposição de Serralves, nomeadamente: *Fátima* (1968), *Road Members* (1968), *View from Alfama* (1968). Todas as fotografias expostas em *Portugal 1968* foram adquiridas para a Colecção da Fundação de Serralves.

é a exclamação de uma senhora inglesa no exílio, com um lenço de chiffon azul em volta do pescoço. “Dictature? Pas du tout. C’est ridicule”, dizia-me o principal bailarino da companhia de bailado portuguesa. Também este homem adorava Salazar, do mesmo modo que encarava as coisas portuguesas com algum desprezo. (...) Esta é a atitude típica dos portugueses sofisticados. (...) Quanto mais vexados se sentem com o povo português, mais aplaudem a mão de ferro com que o governo os trata.» (Slavin, 1990)

Tanto na exposição como no catálogo as fotografias apresentam-se sem qualquer legenda, e não obedecem a uma ordenação cronológica ou geográfica, evidenciando um olhar pouco condescendente, essencialmente «preocupado em conciliar a condição aleatória do acontecimento de rua com a exactidão formal do retrato.» (Slavin, 1990) A fotografia escolhida para a capa do catálogo da edição de Serralves [FIG. 327] surge como uma refutação à fotografia da capa da edição de 1971 da Lustrum Press [FIG. 326]. Um diálogo geracional que se joga nas variações de escala — a grandiosidade de uma criança numa janela pequena (Portugal dos Pequenitos), contra a estreiteza de um homem a espreitar no postigo de uma porta, como um qualquer confessorário — como que a simbolizar uma apreensão omnipresente, nesse tempo de chumbo, que Slavin soube reconhecer e enquadrar.

Estas quatro exposições marcam a última colaboração da ETHER com a Casa de Serralves, suspendendo a vontade expressa de António Sena de nela estabelecer um Departamento de Fotografia que não apenas recebesse a Colecção Nacional de Fotografia como servisse de base ao projecto *Luzitânia/ether pix database*.

4.23. «Algés-Trafaria, 1990», Augusto Alves da Silva

Augusto Alves da Silva interessa-se por registar formas de incorporação técnica na paisagem e explorar a inscrição do vazio urbano — do *terrain vague*, como Ignasi Solà-Morales o descreveu em 1996: «a categoria urbana e arquitectónica com a qual nos aproximamos dos lugares, territórios ou edifícios que participam de uma dupla condição. Por um lado “terrain” no sentido de vazio, livre de actividade, improdutivo, em muitos casos, obsoleto. Por outro lado “vague” no sentido de impreciso, indefinido, vago, sem limites determinados, sem um horizonte de futuro. As grande cidades estão povoadas por este tipo de territórios.» (Solà-Morales, 1996: 118)

O seu percurso define-se num pressuposto de contiguidade e de contínua revisão dos seus projectos, reflectindo sobre o paradoxo da neutralidade e da transparência fotográfica e na recusa de um formalismo estético, na defesa intransigente de um posicionamento político para a imagem fotográfica.

Augusto Alves da Silva, frequentou o London College of Printing como bolsheiro da Fundação Calouste Gulbenkian (1986-1989), com formação específica em fotografia a cores e médio formato, que experimentou num dos seus primeiros ensaios fotográficos, realizado no território algarvio entre 1988 e 1989, exposto ainda em contexto académico [FIG. 331-333]¹⁴³, revisto na série autobiográfica que o autor apresentou em *Olhares Inquietos*, na Europália 91. De regresso a Portugal colabora com a revista *Kapa* e o semanário *O Independente*, este último entre Dezembro de 1989 e Julho de 1990, respectivamente nos Cadernos 1 e 3, mas, apesar da estima pelo então director Miguel Esteves Cardoso¹⁴⁴, decide o seu afastamento, por desinteresse e não identificação com as orientações fotográficas seguidas pela restante equipa editorial: «Senti imediatamente que havia um “complexo de arte” por parte de todos os fotógrafos e também que nas imagens publicadas predominavam enquadramentos estranhos e despropositados, apenas para fazer “diferente” sem uma correlação ideológica clara e compreensível entre a forma e o conteúdo. Retratos com caras cortadas, muitas fotografias com a linha do horizonte torta, imagens muito contrastadas, são apenas alguns exemplos de um “estilo” com o qual nunca me identifiquei e que não me fazia qualquer sentido.» (Silva, 2013)

A exposição *Algés-Trafaria, 1990*, a sua primeira exposição individual, surge nesse período, no âmbito de uma encomenda da URBE à ETHER, para servir de suporte às 1.^{as} Conferências sobre o Estuário do Tejo,¹⁴⁵ realizadas no Pavilhão de Congressos da Feira Internacional de Lisboa [FIL], numa colaboração que apontava, como é referido no comunicado de imprensa da exposição, confirmar que «a fotografia pode ser simultaneamente um método de pesquisa, intervenção e expressão, ao serviço de entidades tão diversas como empresas industriais e públicas, ou associações culturais apoiadas em suportes gráficos de qualidade». (Comunicado de imprensa de *Algés-Trafaria, 1990*) A proposta original previa a realização de uma exposição colectiva de fotografia, mas constrangimentos orçamentais impuseram a alteração das condições iniciais, sendo

143. Uma selecção de dez fotografias deste ensaio foram integradas em 2014, por decisão do autor, na Colecção do Centro de Arte Moderna.

144. De acordo com um testemunho redigido pelo próprio em Julho de 2013, enviado por email em Dezembro de 2014. Como explica «Fui ainda assim autorizado a publicar algumas fotografias no Caderno 3, nomeadamente um portefólio que intitulei "Uma semana de fotojornalismo em Portugal" que nada tinha a ver com o título, ou talvez sim, fotografias feitas durante as minhas missões como fotojornalista mas aqui descontextualizadas e tornadas ainda mais absurdas pela vontade do próprio autor. Seguiu-se uma fase em que fotografava exposições de artes plásticas para ilustrar as críticas de arte publicadas no Caderno 3 e finalmente decidi terminar a minha colaboração com o *Independente*, numa conversa amigável que tive com o Miguel Esteves Cardoso que compreendeu claramente a minha decisão. Aliás é de facto o Miguel Esteves Cardoso a pessoa que eu recorro com estima dos meses passados no jornal, pela consideração que sempre demonstrou pelo meu trabalho. À margem de tudo isto lembro-me de ouvir o Paulo Portas dizer nas reuniões semanais da redacção que nunca seria político, porque o jornalismo era um dos pilares de democracia, a frase seria mais ou menos esta.»

145. As 1.^{as} Conferências sobre o Estuário do Tejo decorreram nos dias 2 e 3 de Junho de 1990.



331 – 333. AUGUSTO ALVES DA SILVA, *Algarve*, Lisboa, 1988/1989.
Prova cromogénea.

o convite dirigido exclusivamente a Augusto Alves da Silva. O desenvolvimento da encomenda teve a duração de aproximadamente dois meses, optando por fotografar com uma Rolleiflex, e seguindo uma abordagem inerente à pesquisa fotográfica que segue nos seus outros projectos, orientados conceptualmente pelo tema e pela interrogação sobre a especificidade da fotografia.

Como analisa João Fernandes em 2009, aquando da retrospectiva *Sem Saída, Ensaio sobre o Optimismo*, que Augusto Alves da Silva realiza no Museu de Serralves, «*as imagens de Augusto Alves da Silva revelam uma particular consciência de uma história dos géneros na História da Fotografia (...) as linguagens de uma nova objectividade fotográfica são convocadas pelo artista num curioso jogo de escondidas, onde todas as aproximações se vêem desmentidas por detalhes e pormenores que contradizem qualquer associação mais apressada a qualquer uma das suas tipologias.*». (Silva, 2009: 11)

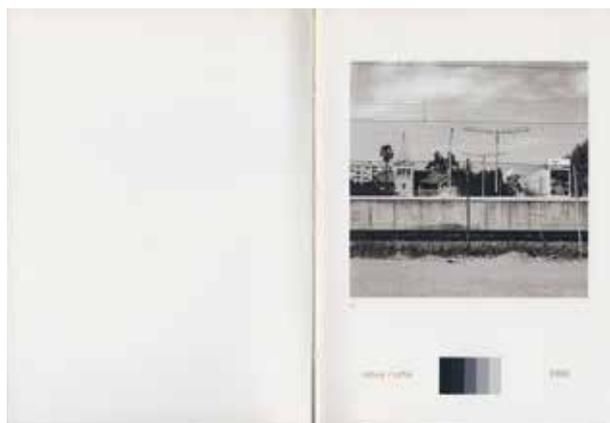
Interpondo objectos casuais e inconvenientes ao rigor formal da objectividade do ponto de vista — um excesso de evidência que é simultaneamente uma provocação da noção de este-reótipo — Augusto Alves da Silva fotografa as margens do estuário do Tejo, entre Algés e Trafaria, como uma paisagem corporativa, organizada pelas estruturas privadas de uma ocupação temporária e a rarefeita actividade económica do rio.

O equilíbrio da composição, a inclusão clássica da perspectiva para a amplitude da paisagem, uma espécie de ubiquidade da linha do horizonte a marcar o centro da imagem, a transcrição directa, frontal da cena e a maximização da profundidade de campo, fazem parte da metodologia técnica que adopta na definição dos enquadramentos destas fotografias.

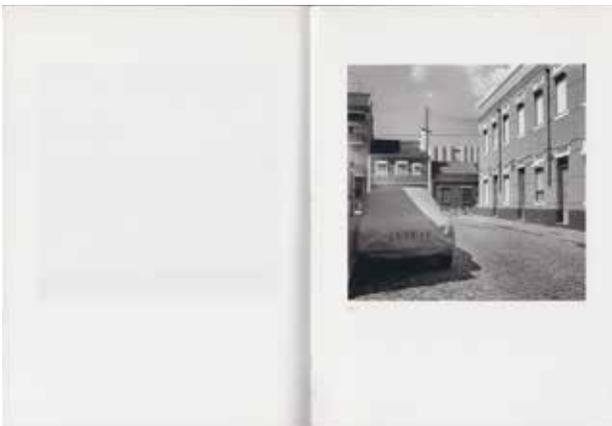
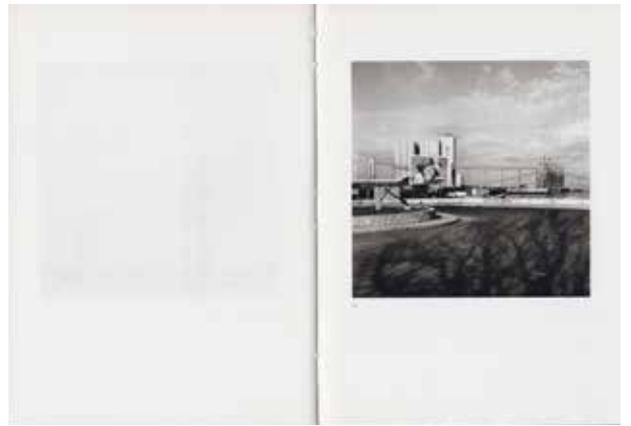
Augusto Alves da Silva acentua um olhar crítico que se transforma em pura ilusão de ausência, expressão de ironia sobre a desolação de subúrbios geograficamente contrários mas periféricamente iguais, que subentende um método, uma ética e uma disciplina. Para Augusto Alves da Silva, a ilusão da neutralidade é, na sua essência, uma ode à desilusão da realidade.

Como escreve mais tarde António Sena, a propósito da série *Que bela família* (1992), mas que se pode estender a toda a sua obra: «*Nas fotografias de Augusto Alves da Silva, as coisas 'parecerem o que são' e 'serem o que parecem' está sempre em jogo, até uma possível diluição. (...) As suas imagens, ao quererem estar contra a beleza, contra qualquer forma de aliciamento emotivo, e darem prioridade absoluta aos seus aspectos descritivos, a ponto de os questionar de forma tão radical, estão condenadas, por mais paradoxal que seja, à sedução. O que me parece existir de profundo nas suas fotografias é esta exploração da fotografia como o exemplo perfeito do sensus communis do século XX. E poucas coisas existirão, hoje, mais perigosa e vertiginosamente sedutoras que o sensus communis.*». (Sena, 1994: 27-28)

Trata-se, por isso, de fotografar quase nada para mostrar sem retórica, nem encenação, a *sedução do senso comum*.



334 – 343. (actual e página seguinte) AUGUSTO ALVES DA SILVA, *Algés-Trafaria*, 1990, capa do catálogo e selecção de duplas páginas, Lisboa, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1990. *Offset*, 21 × 15 cm.



Depois da exposição na FIL¹⁴⁶, em Junho de 1990, *Algés-Trafaria, 1990* volta a apresentar-se na ETHER, de 13 de Outubro a 17 de Novembro 1990, com a mesma selecção de dezanove imagens fotográficas, sem molduras e sem vidro, tiragens brometo¹⁴⁷, realizadas pelo próprio.

Sem procurar uma monumentalização da paisagem, mas interessado em manifestar o que nela existe de marca humana, Augusto Alves da Silva adiciona referentes gráficos, imagens e textos dentro das próprias imagens fotográficas, propondo uma hierarquia de leitura que começa no próprio título. Circunscrito a uma data e um local — *Algés-Trafaria, 1990* — descreve o itinerário proposto, contido nas próprias fotografias — no início uma placa de identificação de Algés numa estação ferroviária, e no fim da série onde se lê Trafaria noutra placa de sinalização — definindo visualmente dois pontos geográficos que mostram a transformação da paisagem e da própria memória que a inscreve.

As legendas das fotografias são dispensadas — uma convicção que posteriormente acen-tua noutras publicações — cingindo-se a uma breve informação alfanumérica no canto inferior esquerdo das imagens — um A e um T seguido de um número — que apenas se revela pela indexação e catalogação da *Luzitânia/ether pix database*, na última página. Para a capa [FIG. 334], é escolhida uma fotografia do Tejo — uma interrupção do itinerário com um plano de água — que introduz a leitura da série a partir do seu meio, reconhecendo um lugar âncora para se desdobrar e percorrer a ambivalência do percurso, também fotográfico, entre Algés e Trafaria.

A sequência adoptada na exposição e no catálogo¹⁴⁸, definida pelo próprio autor, é uma das questões essenciais do seu trabalho, que se estende a todos os livros que publicou posteriormente: «Quando fotografo a maior parte destes projectos que fiz ao longo dos anos, estou a pensar na edição, na publicação em si, na paginação na sequenciação das imagens, na avaliação das imagens, no objecto que vai ser manuseado.» (Silva, 2009: 42) Neste caso, as fotografias não surgem aos pares, não são vistas em relação, mas antes dispostas individualmente no centro da página direita, respeitando a leitura autónoma, individual, da sua unidade, dentro do percurso definido para a sequência.

O preto e branco, incaracterístico no seu trabalho — *Prova de Contacto* (1987), *Algarve* (Eu-

146. Nas actas das conferências, publicadas em 1992, a única referência que se encontra à exposição é feita pelo presidente da URBE, Rogério Gomes, no final da comunicação do arquitecto Gonçalo Ribeiro Telles, esclarecedora da dimensão secundária que a encomenda teve no âmbito deste primeiro Encontro e justificando a sua reposição na ETHER com a respectiva edição do catálogo: «Vamos fazer um intervalo para café, mas, falando de silos, nós temos uma exposição fotográfica que podem observar, sobre aquilo que é hoje a praia de Algés e a praia da Trafaria. Essa reportagem, feita pelo fotógrafo Augusto Silva, é uma colaboração entre a URBE e a cooperativa fotográfica.» (Gomes, 1992: 53)

147. Com a dimensão de 40 x 40 cm.

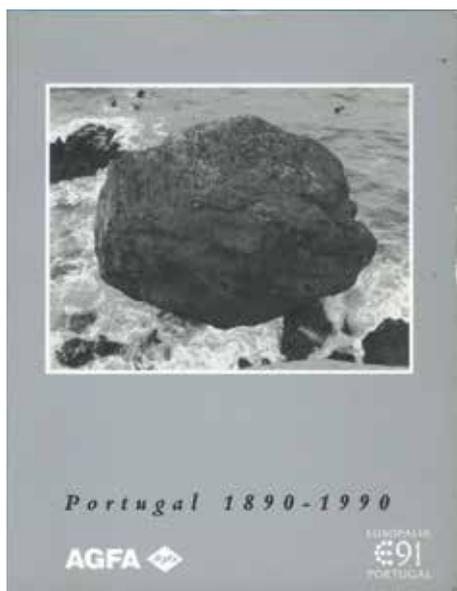
148. Com uma tiragem de 500 exemplares dos quais 100 assinados pelo autor, o catálogo foi impresso no BLOCO GRÁFICO, Lda., em Maio de 1990.

ropália 91) e 2 (Companhia Nacional de Bailado, 2003) — parece bidimensionalizar a percepção de profundidade dos planos e obliterar a ironia crítica dos códigos que se definem no seu interior, mas amplia a natureza inócua e anónima da paisagem, um lugar aparentemente sem história, feito de escassez e de falha. Uma visão analítica sobre o que na paisagem é resto, como nova topografia.

Tanto no Pavilhão de Congressos da FIL como na *ETHER, Algés-Trafaria, 1990* não obteve qualquer reacção por parte da crítica, com excepção para as breves notas de imprensa que Alexandre Pomar publica no suplemento *Cartaz* do *Expresso*, onde distingue «a aparente invisibilidade» no modo como Augusto Alves da Silva regista a paisagem, por oposição a outros da sua geração: «*objectos meditativos sobre espaços marginais da cidade, sobre a apropriação e a transformação da paisagem ribeirinha, estas imagens expõem uma ausência de “vontade de arte” que as distingue imediatamente da produção fotográfica predominante em que, até à exaustão, o médium ou os autores se contemplam. Na sua absoluta transparência, na ausência de marcas intencionais de ordem plástica ou conceptual, e de externos protocolos de legitimidade, elas reencontram a paisagem como género portador de significados, fazendo da constatação pura uma condensação de sinais, um levantamento arqueológico (na própria coexistência dos tempos inventariados) e simbólicos de um espaço.*». (Pomar, 2 de Novembro de 1990: 15)

Uma das fotografia de *Algés-Trafaria, 1990* (T1) — uma das únicas fotografias da série que inclui a presença da figura humana, e que parece interrogar a escala interna da imagem — é escolhida para integrar a exposição *Olho por Olho, uma História de Fotografia em Portugal 1839-1992*, neste caso exposta entre fotografias de Francisco Rocchini e de José A. da Cunha Moraes. Como António Sena comenta, posteriormente, numa entrevista a Margarida Medeiros e Pedro Ruivo: «*O Augusto Alves da Silva não conhecia o Rocchini e fez as coisas sem saber do Rocchini, fez porque se lembra de outros fotógrafos americanos do século XIX, mas não tem a referência do fotógrafo português do século XIX. (...) O que importa é que o território fisicamente é o mesmo e a geografia é semelhante e às vezes, quando fotografamos o mesmo objecto, embora eles não se tenham conhecido e exista uma diferença de 120 ou 130 anos, entre as próprias fotografias, eles fotografaram objectos pelo menos semelhantes, e isso é que os comunica um com o outro.*». (Ruivo, 1993: 60)

Fotografando espaços industriais inoperacionais, zonas residenciais votadas ao abandono, áreas comerciais desactivadas em *Algés-Trafaria, 1990*, Augusto Alves da Silva explora os confins suburbanos que se formam no meio de um desregulado crescimento, partilhando um glossário visual que, desde a década de 1970, tem sido insistentemente revisto — como são exemplo as obras de John Davies, Lewis Baltz ou Gabriele Basilico — na percepção de novas formas de ocupação e precariedade do território e na necessária visibilidade da sua erosão e consumo.



347–350. ANTÓNIO SENA/ JORGE CALADO, capa do catálogo *Portugal 1890-1990* e selecção de duplas páginas, Bruxelles, Fondation Europalia International, 1991. *Offset*, 30 × 22,5 cm.

4.24. «Portugal 1890-1990», Europália 91

A representação fotográfica que integrou a programação de exposições da Europália 91¹⁴⁹, «*uma manifestação essencialmente cultural e eclética, onde se pretende reunir e dar a conhecer, à imagem das Grandes Exposições Universais da transição do século, as diversas facetas da cultura e, neste caso, de um país*» (Carta, 20 de Novembro de 1989), foi organizada com a coordenação de António Sena em colaboração com Jorge Calado, tendo como principal objectivo a definição e exibição pública dos períodos mais significativos da História da Fotografia em Portugal, com atenção também para as propostas contemporâneas.

As exposições de fotografia que integraram a Europália 91, e que analisamos de seguida, dividiram-se em três núcleos distintos — *Os Anos de Transição (1927-1967)*, *Olhares estrangeiros (1930-1989)* e *Olhares Inquietos (1980-1991)* — a que se adicionaram três exposições individuais dedicadas a Joshua Benoliel, Costa Martins/Victor Palla¹⁵⁰ e Helena Almeida¹⁵¹.

A sua apresentação decorreu entre o Musée de la Photographie Mont-Sur-Marchienne em Charleroi, de 21 de Setembro de 1991 a 24 de Novembro de 1991, e o Provinciaal Museum voor Fotografie, em Antuérpia, de 28 de Setembro a 17 de Novembro de 1991.¹⁵²

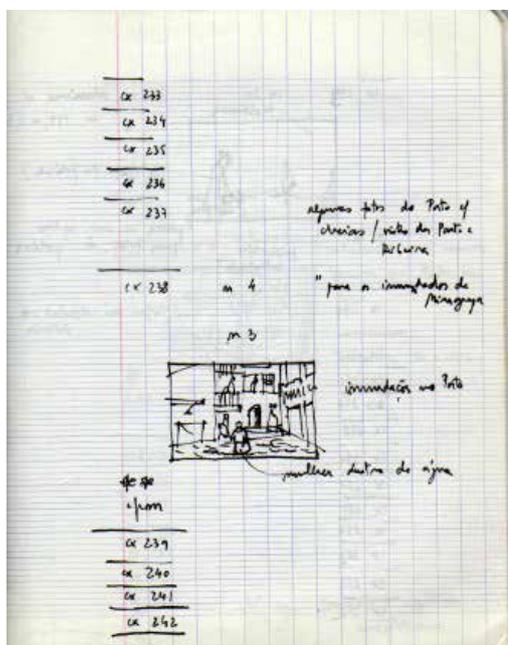
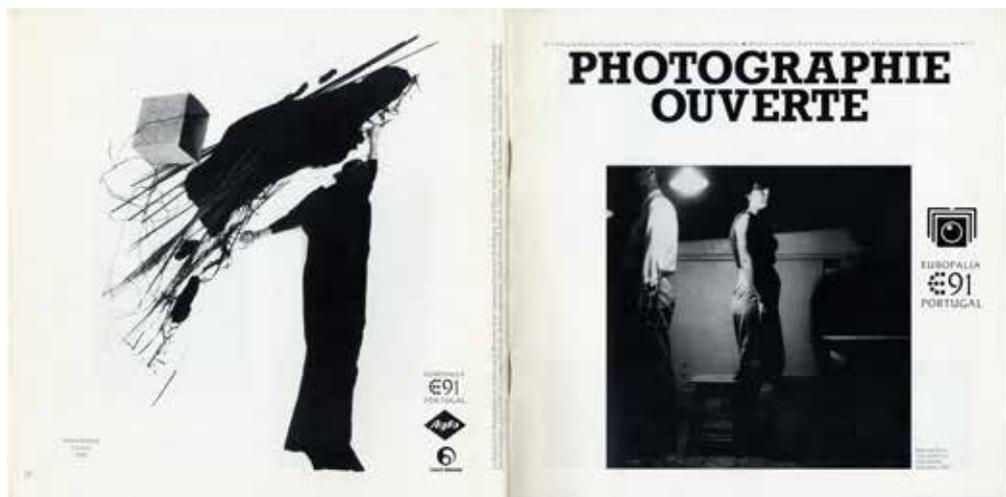
Como se pode confirmar pela revista do Musée de la photographie (Charleroi), no número especial intitulado *Photographie Ouverte*, inteiramente dedicado à fotografia portuguesa [FIG. 344] — que reproduz na capa a fotografia *Um homem, uma mulher* (1960) de Sena da Silva e na contracapa *O atelier* (1984) de Helena Almeida — a decisão de repartir os núcleos expositivos pelas duas instituições foi da responsabilidade de Georges Vercheval, director do Musée de la

149. O comissariado geral da Europália 91 em Portugal foi de Emílio Rui Vilar e o seu correspondente na Bélgica Jacques De Staercke, e a direcção geral das exposições da responsabilidade de Simoneta Luz Afonso.

150. Apresentada na zona de exposições permanentes do Provinciaal Museum voor Fotografie, de 31 de Outubro a 15 de Dezembro de 1991, mas enquadrada no núcleo *Os Anos de Transição (1927-1967)*, a exposição de Costa Martins e Victor Palla, primeira oportunidade de internacionalização da sua obra, constituiu-se por nove fotografias e dez painéis com «*originais de paginação, colagens com anotações, folhas de contacto*», entre outros documentos referentes ao livro *Lisboa, “Cidade Triste e Alegre”*, anteriormente expostos em *Lisboa e Tejo e tudo (1956/59)* na ETHER (1982) e na Casa de Serralves (1989).

151. A representação de Helena Almeida na Europália 91 reuniu uma antologia com fotografias das séries *Entrada Negra*, *O Atelier*, *A Casa*, *Negro Agudo* e *Dias quasi tranquilos* e foi apresentada no Musée de la Photographie Mont-Sur-Marchienne, por iniciativa de George Vercheval, com o apoio da galeria VALENTIM DE CARVALHO e da galeria de Arte Contemporânea do Centre Saint Vincent de Herblay (França).

152. Numa iniciativa paralela ao programa oficial, são expostas ainda uma selecção de vistas do álbum *Mosteiro da Batalha* de Francisco Rocchini, pertencentes à colecção do Musée de la Photographie Mont-Sur-Marchienne, que, como descreve o crítico belga Marcel Van Jole se realizou por iniciativa do seu director Georges Vercheval, com o intuito de completar a programação do festival, com «*alguns tesouros do seu próprio museu, dez espécimes de Rocchini, um italiano que esteve em Portugal por volta de 1880 e que realizou esplêndidas fotografias documentais*». (Van Hole, 1991: 20)



344. GEORGES VERCHEVAL (ED.), *Photographie Ouverte*, Charleroi, revue du Musée de la Photographie, 1991. Offset, 21 × 21 cm. Fotografia na capa de António Sena da Silva e contracapa de Helena Almeida.

345. ANTÓNIO SENA, Caderno com anotações da consulta do arquivo de Joshua Benoliel no Palácio Foz e desenho de fotografia *Uma casa debaixo de água, Ribeira do Porto*, s/l, c. 1990.

346. JOSHUA BENOLIEL, *Uma casa debaixo de água*, Ribeira do Porto, 1910. Exposta em *Joshua Benoliel, um fotojornalista de 1900*, no Musée de la Photographie Mont-Sur-Marchienne. Não reproduzida no catálogo.

Photographie Mont-Sur-Marchienne, e Pool Andries, assistente científico do Provinciaal Museum voor Fotografie.

Esta primeira grande retrospectiva da Fotografia Portuguesa, com uma ampla selecção de aproximadamente 270 fotografias, teve como principal motor a investigação iniciada por António Sena, desde 1973, para uma História da Imagem Fotográfica em Portugal, prevendo nesse sentido abordar «cinco grandes momentos da fotografia portuguesa: J.A da Cunha Moraes e Francisco Rocchini, os dois mestres do documento fotográfico do séc. XIX; Joshua Benoliel, o repórter cosmopolita e inovador do início do séc. XX; os Anos de Transição, com fotografias que se tiram à margem da fotografia de salão e, preferencialmente, as explorações isoladas; os Olhares Estrangeiros dos fotógrafos que por aqui passaram, afirmando e mesmo construindo a sua arte; e, finalmente, os Olhares Inquietos, na sua diversidade de registos e de proposições que caracterizam os anos 80/90.». (Sena; Calado, 1991: 16)

Dessa proposta original e por condicionantes orçamentais, o núcleo dedicado ao século XIX foi excluído, cumprindo-se apenas parte do programa previsto. Como confirma Alexandre Pomar, «foram muito reduzidos os meios financeiros para esta iniciativa (3710 contos para a produção de Benoliel e 1280 contos para o sector contemporâneo), para além de só muito tardiamente os mesmos terem sido confirmados. (...) Razões financeiras e o atraso no estabelecimento do contrato de produção fizeram desaparecer a abordagem ao século XIX». (Pomar, 23 de Novembro de 1991: 99)

Os diversos artigos que se publicaram na imprensa portuguesa e estrangeira a propósito da participação portuguesa na Europália 91¹⁵³ são, na sua quase totalidade, indiferentes às exposições de Portugal 1890-1990. A única recepção crítica inteiramente dedicada ao comissariado de fotografia é feita por Alexandre Pomar, numa posição dividida entre o reconhecimento e importân-

153. Dóris Graça Dias, «Europália fala Português», *Jornal de Letras*, 17 de Setembro de 1991, n.º 480, p. 4-5; Dóris Graça Dias, «Europália: a arte de ser português», *Jornal de Letras*, 24 de Setembro de 1991, n.º 481, p. 8-10; Alexandre Pomar, «Retrato de Grupo», *Expresso*, 23 de Novembro de 1991, p. 99r; Alexandre Pomar, «Pela Fotografia», *Expresso*, 14 de Setembro de 1991, p. 31r; Osvaldo de Sousa, «Da Europália à cartoonopalia», *Artes plásticas*, Lisboa, A. 2, N.º 14 (Dez. 1991), p. 42-43; Marcel Van Jole, «Europália. Portugal», *Colóquio. Artes*, Lisboa, S. 2, a. 33, n.º 91 (Dez. 1991), p. 5-17; Francisco Hipólito Raposo, «Um êxito que superou as expectativas», *Artes & Leilões*, Lisboa, A. 3, n.º 12 (Dez. 1991 - Jan. 1992), p. 35-46; «Europália/91: o acontecimento cultural do ano: Portugal brilha além fronteiras», *Artes plásticas*, Lisboa, A. 2, N.º 13 (Out.-Nov. 1991), p. 14-16; José António Cristóvão, «Europália/91: esplendor na Bélgica: Triunfo da arte portuguesa: percursos necessários», *Artes plásticas*, Lisboa, A. 2, N.º 14 (Dez. 1991), p. 7-27; João Isidro, «A nossa imagem na montra», *Artes plásticas*, Lisboa, A. 1, N.º 12 (Jul.-Set. 1991), p. 28-30; José Sousa Machado, «Notre Portugal», *Artes & Leilões*, Lisboa, A. 2, N.º 11 (Out.-Nov. 1991), p. 37-40; Fernando Luís, «Europália 91 Portugal», *Oceanos*, Lisboa, N.º 8 (Out. 1991), p. 26-30; Fernando Luís, «Europália 91. Portugal: um balanço», *Oceanos*, Lisboa, N.º 9 (Jan. 1992), p. 92-99; Barbara Scott, «Portugal in Brussels: Europália 91», *Apollo*, London, N.s., V. 134, N.º 358 (Dec. 1991), p.427; José Augusto França, «Europália (Editorial do fascículo)», *Colóquio. Artes*, Lisboa, S. 2, a. 33, n.º 91 (Dez. 1991), p. 4.

cia da revisão histórica proposta, afirmando-a como o «*mais amplo panorama desde sempre reunido sobre a fotografia em Portugal*», mas qualificando-a, em simultâneo, como uma retrospectiva «*sumária, incompleta e parcial*». (Pomar, 23 de Novembro de 1991: 99)

É através deste último, e dos textos do catálogo da exposição, da autoria de António Sena e Jorge Calado, que é possível reconstituir o contexto das exposições apresentadas.

JOSHUA BENOLIEL, UM FOTOJORNALISTA EM 1900

A exposição dedicada a Joshua Benoliel, apresentada no Musée de la Photographie Mont-Sur-Marchienne, foi a primeira retrospectiva dedicada à obra que o fotojornalista desenvolveu entre as décadas de 1890 e 1920, neste caso reunindo uma série de trinta e quatro imagens fotográficas, tiragens realizadas para a exposição a partir dos negativos de vidro, depositados à época no arquivo da Fototeca da Direcção-Geral da Comunicação Social/Palácio Foz.

A selecção final foi realizada por António Sena, responsável pela investigação e inventariação, com base numa escolha inicial composta por noventa provas da exposição feita a partir da visualização da totalidade dos negativos arquivados [FIG. 345-346].

Revelando de forma inédita a modernidade e consciência autoral do trabalho deste fotógrafo, para Sena «*a obra de Benoliel foi particularmente inovadora, pela sua coerência, irreverência, onirismo e tem o seu lugar na história do fotojornalismo a nível internacional. Os temas que ele abordou visualmente foram retirados de uma vida quotidiana intensa e efervescente.*». (Sena; Calado, 1991: 20)

No catálogo reproduzem-se apenas vinte e uma das trinta e quatro fotografias expostas, juntamente com uma ficha técnica, que identifica o título das reportagens onde se publicam, juntamente com uma biografia e uma bibliografia sobre o autor.

As provas em brometo de prata (com a dimensão 26,1 x 35,9 cm) foram, como referido, realizadas propositadamente para a exposição por Rita Burmester a partir dos negativos de vidro e, como explica António Sena no texto do catálogo, adoptando uma metodologia pouco frequente: «*apesar de termos tido frequentemente acesso a técnica de ‘reenquadramento’, de modo a minimizar o distanciamento do fotógrafo com o assunto retratado, as ampliações de negativos vidro 9x12 e 13x18 não eram frequentes. Em Portugal, o papel citrato era a solução habitualmente utilizada. Fui surpreendido por ver as primeiras ampliações, dentro das que são expostas no âmbito desta exposição.*». (Sena; Calado, 1991: 20)

O trabalho de fichagem e digitalização de parte do arquivo de Joshua Benoliel foi incorporado no projecto *Luzitânia/ether pix database*. O artigo de Alexandre Pomar, ilustrado por uma fotografia de Joshua Benoliel é creditado com essa referência, onde se acrescenta ainda a previsão de uma futura exposição organizada pela ETHER, nunca realizada: «*da colecção daquela Fototeca*

foram inventariados e fichados informaticamente dez mil negativos, sendo realizados 500 diapositivos e 60 provas arquivais, numa colaboração que irá ter continuidade e será publicamente exposta.». (Pomar, 23 de Novembro de 1991: 99)

Esta primeira retrospectiva do fotógrafo Joshua Benoliel não chegou a ser exposta em Portugal e só em 2005 foi realizada uma segunda exposição da sua obra — *Joshua Benoliel 1873-1932, repórter fotográfico* — no âmbito da LisboaPhoto, com o comissariado de Emília Tavares.

OS ANOS DE TRANSIÇÃO (1927-1967)

Apresentado no Musée de la Photographie Mont-Sur-Marchienne, este núcleo foi constituído por uma selecção da obras de seis fotógrafos — Cmdt. António José Martins, Gérard Castello-Lopes, Carlos Afonso Dias, Carlos Calvet, Sena da Silva e Jorge Guerra — que, à excepção da série fotográfica deste último [FIG. 349]¹⁵⁴, corresponde a uma selecção das respectivas exposições retrospectivas produzidas pela ETHER, entre 1987 e 1989.

Uma decisão que se deve ao facto de *Anos de Transição (1927-1967)* ter sido recusado no contrato estabelecido com o comissariado geral da Europália 91 e que, como explica Alexandre Pomar, se decidiu manter na programação pelo «*interesse manifestado pelos dois museus e à colaboração dos próprios autores e da Ether*». (Pomar, 23 de Novembro 1991: 99)

A *transição* que se reivindica para o título, na cronologia em causa, adquire um triplo sentido — tecnológico, ideológico e político — situando-se entre o pictorialismo dos formatos salonistas e fotoclubistas e o experimentalismo moderno, com uma expressão reservada e exclusivamente individual. Tal como defende António Sena no catálogo, alinhando com o programa que a ETHER desenvolveu: «*são os anos de uma transformação interna que, apesar de silenciosa, se revelou gratificante (...) no mesmo período que se formavam e organizavam concursos, uma dúzia de pessoas pensava em 'termos fotográficos'*». (Sena; Calado, 1991: 45)

ESTRANGEIROS OLHARES (1930-1989)

Como se analisou no início deste capítulo, foi no âmbito do projecto *Olhares Cruzados*, que se equacionou a realização da exposição *Estrangeiros Olhares*, que tinha como principal objectivo a revisão e visibilidade pública internacional da Colecção Nacional de Fotografia.

Estrangeiros olhares (1930-1989), exposto no Musée de la Photographie Mont-Sur-Marchienne, com organização e comissariado de Jorge Calado, prossegue o enunciado da CNF, e a

154. Série de 7 fotografias, do projecto *Lisboa, cidade de sal e pedra*, anteriormente publicada no livro *Os poucos poderes* (1984).

Fui Fonseca
 8, Lufa Pastor de Marão
 20, r/c
 1700 LISBOA

Lisboa, 20 de Novembro de 1989

Exm. Senhor,

De 1985, nos realizamos de Bélgica a EURO-LIA 1985. A exposição 1985 é uma iniciativa essencialmente cultural e artística, mas ao mesmo tempo a dar a conhecer, a ligar as duas Exposições (Itinerário de tradição de ideias, as diversas Facetas da cultura e, neste caso, de um país. Este ano foi a vez de Japão. De 1991 será a vez de Portugal.

A Comissão responsável pelas Exposições de EURO-LIA 85 é a Dra. Simetra Lou Alamos. António Lima foi nomeado coordenador da exposição de fotografia e a Ether será a entidade portuguesa que irá prestar os serviços necessários para a sua produção.

Assim, pretendo mostrar os pontos altos da fotografia portuguesa, limitando nos tempos mais recentes, preferências de a escolher para uma reunião com o coordenador António Lima.

O objectivo desta reunião é dar a conhecer qual a linha global da exposição, em particular, das intuições e ideias para a seleção de obras artísticas. De nenhuma forma é uma reunião consultativa. Por enquanto, a seleção de autores (ver anexo) é meramente indicativa de possibilidades, sendo a seleção final dependente das obras vistas posteriormente.

Conteriam de ter a sua presença no dia 28 de Dezembro, sábado, pelas 11 horas, nos instalações da Ether, de Rua Rodrigo de Fonseca, 25, 1700 Lisboa. (Tel: 36 23 76)

Com os melhores cumprimentos,

A. Claveira

Ether / vale tudo menos tirar olhos. tel:6882376. r.rodriego da fONSECA 25.1200 LISBOA. PORTUGAL.

ANEXO

| | |
|---------------------------|-------------------|
| Fui Fonseca | Carlos Nascimento |
| Mariano Pizarra | Margarida Dias |
| Daniel Klaufohn | António Castilho |
| João Francisco Azevedo | Valente Alves |
| Lufa Palma | Manuel Miranda |
| João António Motta | Paulo Valente |
| António Carvalho | Óscar Almeida |
| Carlos Manuel Gomes | |
| António Pedro Ferreira | |
| Domingos Caldeira | |
| Paula Bianchi | |
| Teresa Mergulhão | |
| Amanda Coelho de Castro | |
| Francisco Rôbio | |
| Inês Gonçalves | |
| Álvaro Rosendo | |
| Luis Pavão | |
| Alexandre Delgado O'Neill | |
| Rita Burmeister | |
| Graça Sarsfield | |
| João Afonso Furtado | |
| Paulo Alexandrino | |
| Muno Félix da Costa | |
| Pepe Diniz | |

(Em princípio, destes, só poderão ser seleccionados entre 8 a 10 autores, para um total aproximado de 50 obras.)

Ether / vale tudo menos tirar olhos. tel:6882376. r.rodriego da fONSECA 25.1200 LISBOA. PORTUGAL.

351 – 352. ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, carta convite para exposição *Olhares Inquietos*, Lisboa, 20 de Novembro de 1989. Duas páginas polifotocopiadas, 29,7 × 21 cm.

ideia de que a «*fotografia portuguesa é toda a fotografia feita em Portugal mais a produzida por portugueses no estrangeiro*». (Calado, 18 de Julho de 1992: 56)

Reunindo um conjunto de sessenta e sete imagens fotográficas, de um conjunto de 27 fotógrafos estrangeiros, a exposição contou ainda com empréstimos da Colecção da Fundação de Serralves¹⁵⁵ e uma sequência de aquisições expressamente feitas com o apoio da Caixa Geral de Depósitos. Assim, a par das fotografias da CNF,¹⁵⁶ foram expostas obras de outros onze fotógrafos, nomeadamente de Esther Bubley (2 fotografias), Thuston Hopkins (1 fotografia), Alma Lavenson (1 fotografia), Henri Cartier-Bresson (2 fotografias), Edouard Boubat (4 fotografias), Harry Callahan (3 fotografias), Tod Papageorge (2 fotografias), Larry Clark (1 fotografia), Godfrey Frankel (1 fotografia), Dick Arentz (3 fotografias), Lynn Bianchi (3 fotografias) e Peter Fink (7 fotografias), que, como explica Jorge Calado, por desentendimentos institucionais, não foram integradas na Colecção Nacional de Fotografia tal como inicialmente previsto, tendo sido depositada na Colecção da Caixa Geral de Depósitos.¹⁵⁷

No catálogo reproduzem-se apenas 32 fotografias, de acordo com a ordem seguida na exposição que, à semelhança da exposição 1839-1989, *Um Ano Depois/One Year Later*, descartam uma disposição cronológica privilegiando relações morfológicas, temáticas ou geográficas.

OLHARES INQUIETOS (1980-1991)

O núcleo *Olhares Inquietos* (1980-1991), em exposição no Provinciaal Museum voor Fotografie, foi dedicado ao universo da *Nova Fotografia* da década de 1980 e 1990, numa perspectiva pluralista e integradora de distintas linguagens fotográficas, constituída por doze fotógrafos: Paulo Nozolino, José M. Rodrigues, Rui Fonseca, Mariano Piçarra, Francisco Rúbio, António Carvalho, Daniel Blaufuks, António Júlio Duarte, João António Motta, José Francisco Azevedo, Augusto Alves da Silva e Gérard Castello-Lopes.

Na carta convite [FIG. 351-352], endereçada a uma ampla selecção de fotógrafos¹⁵⁸,

155. Da Colecção da Fundação de Serralves vieram fotografias de Neal Slavin, Edouard Boubat, Brett Weston e Josef Koudelka, que ampliaram as séries pertencentes à Colecção Nacional de Fotografia.

156. Respectivamente, da autoria de Jack Delano, Brett Weston, Sebastião Salgado, Neal Slavin, Jean Gaumy, Josef Koudelka, Ray K. Metzker, Margaret Monck, Guy Le Querrec, Walker Evans, Louis Stettner, Wolf Suschitzky, Leon Levinstein, Bert Hardy e Sabine Weiss.

157. A par deste núcleo foi ainda incluída uma fotografia de Cecil Beaton — *Terreiro do Paço, 1942* — pertencente à colecção do Imperial War Museum, que corresponde ao período da sua visita oficial a Portugal e que aparece reproduzida na *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*, na página 259.

158. No anexo da referida carta são indicados os 31 fotógrafos convidados: Rui Fonseca, Mariano Piçarra, Daniel Blaufuks, José Francisco Azevedo, Luís Palma, João António Motta, António Carvalho, Carlos Manuel Gomes, António Pedro Ferreira, Domingos Caldeira, Paula Bianchi, Teresa Mergulhão, Auzenda Coelho de Castro,

detalham-se os objectivos definidos para a exposição, o contexto, intenções e respectivos prazos, salientando-se que «*por enquanto, a selecção de autores é meramente indicativa de possibilidades, sendo a selecção final dependente das obras vistas posteriormente*». (Carta, 20 de Novembro de 1989)¹⁵⁹

Os critérios e procedimentos adoptados para a organização, produção e selecção da exposição são dados a conhecer na Acta da reunião de 16 de Dezembro de 1989, a que todos os presentes tiveram acesso, e que definia o regulamento seguido na apresentação das «*obras inéditas, pessoais (idiossincráticas) e em portfólios rigorosamente acabados*», os formatos a adoptar — «*sandwich simples rígida de 2x2mm com janela em bisel e fotos montadas em cantos (sem colagem)*», a que se adicionaria uma *ficha biográfica e iconográfica de acordo com o modelo registado Luzitânia/ether*» (Acta, 16 de Dezembro de 1989), e os prazos das apresentações, com respectiva comunicação da decisão a 13 de Março de 1990 e entrega final a 7 de Julho de 1990.¹⁶⁰

Paulo Nozolino e José M. Rodrigues, os dois únicos autores não sujeitos a apreciação de portfólio, por se tratar de, juntamente com «*Gérard Castello-Lopes, Helena Almeida, Jorge Molder (...) os que conheceram depois de 1980 o percurso mais denso e regular com exposições, publicações e projectos bem distintos*» (Sena; Calado, 1991: 122), apresentam uma breve antologia da sua obra.

O primeiro com uma série de nove fotografias, seleccionadas das primeiras viagens aos Estados Unidos da América ainda na década de 1970, do portfólio de Coimbra, e do projecto que inicia sobre o Oriente, parte do qual apresentado na exposição *Fotografias 1989-90 (um ano)*, na Casa de Serralves (1990).

José M. Rodrigues, que Luís Carmelo caracteriza como um *repórter da imaginação*¹⁶¹, por

Francisco Rúbio, Inês Gonçalves, Álvaro Rosendo, Luís Pavão, Alexandre Delgado O'Neill, Rita Burmester, Graça Sarsfield, José Afonso Furtado, Paulo Alexandre, Nuno Félix da Costa, Pepe Diniz, Carlos Nascimento, Margarida Dias, António Castilho, Valente Alves, Manuel Miranda, Paulo Valente e Óscar Almeida. Desconhecem-se aqueles que apresentaram o seu trabalho para apreciação.

159. Carta convite redigida pela direcção da ETHER e endereçada a Rui Fonseca a 20 de Novembro de 1989. É ainda referido que a selecção se irá cingir a «*8 a 10 autores, para um total aproximado de 50 obras*», a que acresce as obras de outros fotógrafos convidados a integrar o núcleo sem motivo de selecção. Na acta da reunião de 16 de Dezembro de 1989, António Sena esclarece a razão de não incluir Paulo Nozolino, Jorge Molder (que não participou na Europália 91) e José M. Rodrigues na referida lista: «*Paulo Nozolino, Jorge Molder e José Rodrigues não seriam motivo de selecção, mas são pura e simplesmente convidados*». O 4.º ponto da Acta é contundente em relação ao vínculo assumido pelo comissário sobre a escolha final das obras: «*são de considerar as seguintes hipóteses em conformidade com as obras entretanto apresentadas e a escolha do comissário: a exposição não se faz de todo; Faz-se de acordo com as previsões; Faz-se de acordo com as previsões, mas as obras excedem as expectativas (em número e qualidade) e nesse caso, o comissário sente-se obrigado a arranjar uma alternativa, inclusive exterior à Europália*». (Acta, 16 de Dezembro de 1989)

160. Estava prevista a entrega de duplicados das imagens fotográficas seleccionadas, para as reproduções fotolitográficas a integrar no catálogo completo das exposições.

161. Respectivamente, em CARMELO, LUÍS, «José Manuel Rodrigues, Um repórter da imaginação», in *Jornal de Letras*, 26 de Janeiro de 2000, Lisboa, p. 5-7.

seu lado, apresentou nove fotografias, realizadas entre 1977 e 1987, numa escolha que singulariza o olhar fotográfico sobre o Alentejo, um território de eleição que percorre e revisita ininterruptamente na sua obra, e se volta a revelar nas exposições *Minas de São Domingos* (Coimbra, 1993), *Alentejo Sagrado* (Coimbra, 1996) ou *Um olhar sobre o Alentejo* (Mora, 1998) — neste caso com fotografias realizadas em Nossa Senhora da Tourega, Évora, Reguengos de Monsaraz, Montargil, Frísia, Portas de Moura.

A abordagem conceptual e a performatividade das fotografias-objecto que experimenta em muitas das suas séries (*Eu e o Tempo*, 1982 ou *Antologia Experimental*, 2008), dão lugar nesta série a uma *antropomorfização delicada* da paisagem, como um etnógrafo experimental, em torno da transfiguração dos quatro elementos e, numa fotografia em particular de Montargil (1989) [FIG. 350], imobilizando e unindo num mesmo instante o espírito bestial do fogo com a cristalização pura da água.

Explorando as possibilidades de descentramento e percepção entre o olhar do fotógrafo e o olhar do espectador, Mariano Piçarra apresentou um conjunto de nove fotografias, dispostas lado a lado num todo de três filas horizontais e três verticais que, como explica António Sena, «formavam no seu todo, uma única imagem. O que unia era, por um lado, o mesmo tronco de árvore fotografado segundo direcções (do olhar) distintas e, por outro, o descentramento voluntário de cada uma delas no passe-partout correspondente, de modo a conseguir, no conjunto, as mesmas regras convencionais de emolduramento de uma única imagem.» (Piçarra, 1993: 4) A fotografia de Augusto Cabrita, que retrata a respectiva obra [FIG. 356], acentua esse cruzamento, colocando o próprio Mariano Piçarra como eixo e modelo da impermanência que intercepta o lugar do espectador.

Depois da primeira exposição individual na ETHER, José Francisco Azevedo é seleccionado com o projecto *NEC SPE NEC METV*, uma série de 6 fotografias que se descrevem como «uma homenagem simultânea aos polípticos flamengos e à fotografia de arquitectura religiosa». (Sena; Calado, 1991: 123)

Também na sequência da exposição individual *Videografias (1982/83)*, de *Nível de Olho* e de *Momentos Angulares* (Casa de Bocage, 1991), Francisco Rúbio mostrou *Reportório dos Tempos* (carta de orientação dos astros), uma série de 14 trípticos fotovideográficos [FIG. 355], tendencialmente monocromáticos (azul), realizados a partir de um registo vídeo do interior do Convento de Jesus de Setúbal, onde volta a explorar as «superfícies óptico-electrónicas» para encontrar formas que concretizam «uma pré-visão fotográfica» (Rúbio, 1991: 4). As imagens videográficas que interceptam o espaço e decompõem as nervuras da abóbada e as curvas da coluna Manuelina são, para Francisco Rúbio, a possibilidade de «uma memória sequencial», na qual «o tempo se torna elástico dando visibilidade a formas ocultas até aí, à percepção consciente». (Rúbio, 1991: 4)



353–357. AUGUSTO CABRITA, *Portugal 1890-1990* (José M. Rodrigues a ver «*uma fotografia*» de Gérard Castello-Lopes; «*Visão Litoral*» de Rui Fonseca; «*Reportório dos Tempos*», de Francisco Rúbio; Mariano Piçarra a ver instalação fotográfica da sua autoria; «*Estou interessado no espaço entre as coisas*», de João António Motta), Musée de la Photographie Mont-Sur-Marchienne em Charleroi e Provinciaal Museum voor Fotografie, em Antuérpia 1991. Reportagem fotográfica da Europália 91, realizada por Augusto Cabrita e publicada em *Um ponto de vista fotográfico*, Lisboa, Europália 91–Portugal, 1993.

Rui Fonseca [FIG. 354] apresentou publicamente o seu trabalho pela primeira vez nesta exposição, neste caso com a série de dez imagens fotográficas sobre o «registo onírico do Litoral Português» (Sena; Calado, 1991: 123), que constituem a base da sua primeira exposição individual *Visão Litoral*, realizada na ETHER, em 1993.

António Carvalho apresentou a instalação *Folhas Mortas*, constituída por nove fotografias — uma mesma imagem executada a partir de uma matriz (em negativo), subsequentemente manipulada pela técnica do fotograma e da colagem e exposta na horizontal, em caixas de luz contíguas e dispostas sobre o chão. Na instalação exposta, o espectador olhava sobre as fotografias, vendo as mãos do próprio autor e seguindo o sentido único da repetição, numa série que, de acordo com António Sena, reflectia o «jogo da pretensa verdade fotográfica pela fabricação da sua espessura». (Sena; Calado, 1991: 123)

Por sua vez, Daniel Blaufuks apresenta a única série a cores do núcleo *Os Olhares Inquietos*, escolhendo o *polaroid* como um dos seus primeiros formatos de eleição — volta a ele no projecto *London Diaries* (1994) — neste caso, para criar uma instalação fotográfica composta por uma série de oito fotografias ampliadas e expostas em caixa de luz, que surge descrita no catálogo como uma proposta que «amplifica a visão de um quotidiano encenado como que destinado a figurar nas montras de perfumarias». (Sena; Calado, 1991: 123)

A relação entre Oriente e Ocidente, que instiga António Júlio Duarte a fotografar desde o início da década de 1990, apresenta-se pela primeira vez ao público em Charleroi numa série de dez fotografias, realizadas no seguimento das primeiras viagens a Macau e à Tailândia.

A descoberta do formato quadrado e, no seu interior da incessante geometrização da luz e das sombras, a provocação do equilíbrio com o contrapeso dos personagens na composição, caracterizam uma obsessão fotográfica por um estado de sítio e a ténue linha de indiferença geográfica que situa: «Vou para o Oriente tal como podia ir para outras terras — leste Europeu ou América do Sul. Não há nada de antropológico na minha escolha. Mas não há dúvida de que me sinto bem no Oriente. Gosto da vida nas ruas, sem parar. Estou à vontade, não me intimido, alheio-me dos perigos». (Duarte, 1995: 13) Parte desta selecção é novamente exposta na sua primeira individual, *Ocidente East West*, produzida pela ETHER para a Fundação Oriente em 1995, com o comissariado de Jorge Calado.

Na sequência da investigação que João António Motta inicia em 1989, apresentou a série *Estou interessado no espaço entre as coisas*, uma divagação poética que volta a interessar-se pelas relações entre a Fotografia e a Arquitectura, para explorar os «arquétipos técnicos e sensoriais da imagem fotográfica». (Sena; Calado, 1991: 123)

A instalação, posteriormente revista e exposta em Portugal em *Valere, Valores, Values* (1997),

nos 11.^{os} *Encontros da Imagem de Braga*, constituía-se por 13 composições dispostas na horizontal, com uma lupa associada a cada imagem [FIG. 357], provocando o espectador para uma fruição atenta às *diferentes incidências da luz* e as dimensões variáveis das imagens, realizadas com técnicas de fotografia primitiva (cianotipia, diazo e calitipia). Como refere em 1996, é uma série pensada «*como maquetas para imagens fotográficas a serem impressas directamente na matéria (betão, alvenaria, madeira,...) de espaços arquitectónicos específicos. Estas imagens estão a uma escala de 1:100, pelo que se tivessem sido impressas no espaço para que foram concebidas, teríamos que nos deslocar a esse sítio para vê-las não só 100 vezes maiores, mas também em diálogo com a especificidade do sítio.*». (Mota, 1997: 106)

Algarve (1989) de Augusto Alves da Silva, uma série de seis fotografias a preto e branco da paisagem algarvia com um fundamento autobiográfico, a visão idílica de uma família, na zona oriental da Ria Formosa, é comentada pelo próprio num breve texto publicado junto da biografia do catálogo e que esclarece a valorização na sua prática fotográfica de uma consciência ética, necessariamente política, sobre a hipocrisia da actualidade: «*a fotografia fascina pelo perigo iminente de se confundir com uma realidade que, no fim de contas, não é mais do que uma representação. É este o poder descritivo, de um meio poderoso para criar, reflectir e fazer ideias. Neste sentido, a escolha das ideias que servem de base a este trabalho é fundamentalmente pela pertinência desse trabalho. A paisagem, no seu sentido mais lato, é, sobretudo, um bem de consumo. Num país relativamente pequeno como o nosso, a não regulamentação da sua utilização pode, a curto prazo, ter consequências sociais e económicas graves.*». (Sena; Calado, 1991: 206)

Por último, Gérard Castello-Lopes, o único fotógrafo que se faz representar em dois núcleos, neste caso com a fotografia *Quinta da Mitra, Évora* (1986) que refotografa 22 anos depois «*retomando o fio da geração dos anos 50 a que pertencia*» (Sena; Calado, 1991: 121) e uma outra ampliação de *Portugal, 1987*, a fotografia exposta em 1989 na *ETHER*, escolhida para a capa do catálogo [FIG. 347] que na reportagem de Augusto Cabrita surge a ser observada por José M. Rodrigues, numa premonição da amizade fotográfica que os reunirá em posteriores projectos [FIG. 353].

Apesar da incompleta e equívoca reprodução das fotografias no catálogo,¹⁶² perceptível

162. No catálogo da exposição as duas fotografias da instalação de António Carvalho são reproduzidas com uma rotação de 90°, as polaroids de Daniel Blaufuks são invertidas (esquerda-direita) sem referência à sua instalação em caixa de luz, a troca de nomes na quase totalidade das legendas das fotografias, como em José M. Rodrigues para José Martins, os trípticos de Mariano Piçarra são desmontados em três fotografias individuais ou, no caso de Francisco Rúbio, em que a reprodução desrespeita a ordem dos trípticos e não inclui o título da série: *Reportório dos Tempos*. Alexandre Pomar confirma-o na sua crítica: «*Embora se trate de um volume de boa qualidade de impressão, ficou ainda longe de corresponder às ambições do comissário, uma vez que o número das reproduções (de páginas inteira) foi reduzido a menos de metade das provas expostas, algumas reproduções atraçoaram o carácter de sequência ou instalação dos trabalhos, as legendas ficaram incompletas e os dados técnicos foram drasticamente abreviados por dificuldades editoriais belgas.*». (Pomar, 23 de Novembro de 1991: 99)

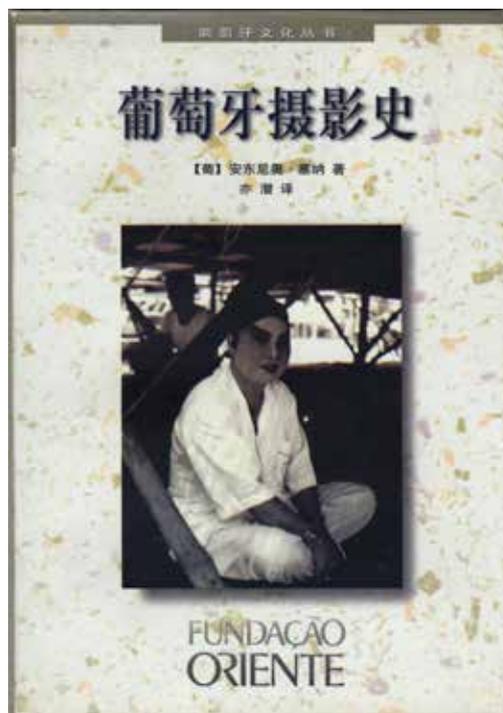
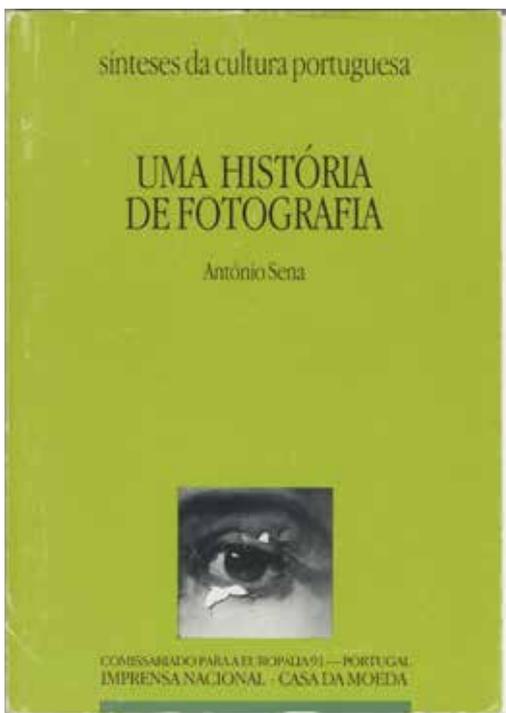
sobretudo quando comparada com a reportagem fotográfica de Augusto Cabrita sobre as mesmas exposições,¹⁶³ é possível identificar derivações, passadas e futuras na obra de alguns destes autores e sobretudo, à semelhança da exposição *Nível de Olho*, confirmar a interrupção no trabalho de outros, em particular de Francisco Rúbio, António Carvalho, João António Motta e José Francisco Azevedo.

À margem da proposta expositiva coordenada por António Sena e Jorge Calado, foi produzida a exposição *A Imagem das palavras, Autógrafos-Fotografias*, com comissariado de João Pinharanda, num convite a 16 fotógrafos portugueses — que na sua maioria integra a lista inicial do núcleo *Olhares Inquietos* — para realizarem uma interpretação visual do universo literário de 22 escritores portugueses vivos.¹⁶⁴

O propósito da exposição é explicado por João Pinharanda, no catálogo da exposição: «o projecto desta obra resume-me facilmente: um certo número de fotógrafos foi convidado a trabalhar sobre a figura e a obra de um certo número de escritores. (...) A obra produzida não defende, portanto, nos nomes escolhidos, uma tese, uma opção de gosto ou uma orientação de leitura nem para a literatura nem para a fotografia em Portugal. O conjunto dos nomes sugeridos pretende sim, reunir escritores representativos, historicamente consensuais e conjunturalmente activos; mas, simultaneamente, incluir autores que possam sugerir, no panorama nacional, novos universos de linguagem. Isto mesmo vale para os fotógrafos abrangidos.» (Pinharanda, Lages, 1991: 7)

163. As únicas fotografias existentes sobre o núcleo *Olhares Inquietos* (1980-1991) e a exposição de Joshua Benoliel são da autoria de Augusto Cabrita e foram publicadas em *Um ponto de vista fotográfico*, editado postumamente, em Abril de 1993, ainda no âmbito do comissariado da Europália 91, com a coordenação de Margarida Lages e textos de Nuno Júdice, Rui Vilar, António Fernandes (da empresa Geril que financia a publicação) e do próprio Augusto Cabrita: «*propus-me fotografar segundo a minha prática fotográfica: grande plano, plano americano, plano conjunto. Campo e contracampo. (...) Nada de flashes nem de automatismos.*». (Cabrita, 1993: 7). Augusto Cabrita foi convidado a realizar, em exclusivo, a reportagem fotográfica das manifestações culturais programadas para a Europália 91, que resultou num levantamento de cerca de 4000 fotografias.

164. Os convites e respectivas parcerias entre fotógrafos e escritores formalizaram-se do seguinte modo: Al Berto fotografado por Paulo Nozolino, Eugénio de Andrade fotografado por Daniel Blaufuks, Sophia de Mello Breyner fotografada por Inês Gonçalves, António Lobo Antunes fotografado por Álvaro Rosendo, Mário Cesariny fotografado por Nuno Félix da Costa, Mário Cláudio fotografado por Ângelo Ordiales, Maria Velho da Costa fotografada por Luís Palma, José Amaro Dionísio fotografado por Abílio Leitão, Almeida Faria fotografado por Graça Sarsfield, David Mourão Ferreira fotografado por Mário Cabrita Gil, Vergílio Ferreira fotografado por Mariano Piçarra, Luísa Costa Gomes fotografada por José Afonso Furtado, Lídia Jorge fotografada por Luís Ramos, Nuno Júdice fotografado por Nuno Calvet, Maria Gabriela Llansol fotografada por Álvaro Rosendo, Agustina Bessa-Luís fotografada por Inês Gonçalves, Vasco Graça Moura fotografado por Gérard Castello-Lopes, José Cardoso Pires fotografado por Angel Ordiales, António Ramos Rosa fotografado por Nuno Félix da Costa, José Saramago fotografado por Mário Cabrita Gil, Pedro Tamen fotografado por Valente Alves da Silva e Miguel Torga fotografado por Graça Sarsfield.



358. ANTÓNIO SENA, Capa de *Uma História de Fotografia, Portugal 1839 a 1991*, Lisboa, IMPRENSA NACIONAL/CASA DA MOEDA, 1991. *Offset*, 14,5 × 21 cm.

359. ANTÓNIO SENA, Capa da edição traduzida em mandarim de *Uma História de Fotografia, Portugal 1839 a 1991*, (com fotografia de António Júlio Duarte), Lisboa, FUNDAÇÃO DO ORIENTE, 1998. *Offset*, 14,5 × 21 cm.

É no contexto da Europália 91 e com o apoio da Imprensa Nacional/Casa da Moeda que se inicia a colecção Sínteses da Cultura Portuguesa, na qual se publica *Uma História de Fotografia, Portugal 1839 a 1991*¹⁶⁵ [FIG. 358], a primeira História de Fotografia em Portugal, da autoria de António Sena, com uma paradoxal edição em bilingue Português e Francês, e uma posterior tradução em chinês, não autorizada pelo próprio, editada em 1998, por iniciativa da Fundação do Oriente.¹⁶⁶ [FIG. 359]

Trata-se de uma primeira obra de síntese de referências, entendida como provisória e transitiva, e uma oportunidade para inventariar e definir um *corpus* fotográfico que, como explica em posterior entrevista a Pedro Ruivo e Margarida Medeiros, respondia a uma vontade de «fazer uma história de imagens (...) pelas quais eu sinto uma atracção enquanto imagens, uma hipnotização, um lado lúdico, ou lírico.» (Ruivo, Maio de 1993: 59)

Quando iniciou a sua investigação em 1973, movido pelo «desejo de desenhar e fotografar dentro de Portugal», como se explica no prefácio, o que o inquietou foi a permanente ausência de documentação sistematizada, tanto bibliográfica como iconográfica, que permitisse o cruzamento de informação sobre a biografia de autores, a identificação de técnicas ou o reconhecimento de uma cronologia, condição sintomática que se estendia não apenas ao «esquecimento de um passado distante mas a omissão de factos recentes». (Sena, 1991: 5)

Salientando o envolvimento da ETHER nesse trabalho de pesquisa, pela importância que teve na apresentação *ao vivo* desse *corpus* e pela constituição de monografias que ampliaram e deram dimensão pública à pesquisa, *Uma História de Fotografia, Portugal 1839 a 1991* reuniu e relacionou «um conjunto antológico de textos e imagens, na sua grande maioria inéditos para o leitor contemporâneo, muitas vezes de difícil localização e consulta, apoiado por uma bibliografia específica de forma a possibilitar a pesquisa e as contaminações mais imprevisíveis». (Sena, 1991: 5)

Utilizando o artigo indefinido para subentender a existência de «várias histórias possíveis» e simultaneamente deixar em suspenso as muitas «que ficam por escrever», António Sena volta a afirmar de modo inequívoco e no contexto português, a fotografia como um intermédio disciplinar: «algo que está na base de todos os media, desde a edição litográfica às imagens infográficas, e que é utilizada discretamente por todas as disciplinas, das artes à astrofísica». (Sena, 1991: 6)

Organizada em dez capítulos, que se repetem de modo semelhante na exposição *Olho por Olho, uma História de Fotografia em Portugal 1839-1992* e no livro *História da Imagem Fotográfica em Portugal 1839-1997*, na estrutura cronológica privilegia-se o relacionamento da Fotografia com as

165. Impressa em Setembro de 1991, com o patrocínio da Caixa Geral de Depósitos, na MiraSete – Artes Gráficas, a orientação gráfica de Julieta Matos e capa de Lúcia Pinto, com reprodução de pormenor de pintura não identificada.

166. Na capa é reproduzida uma fotografia de António Júlio Duarte da exposição *Oriente/Ocidente* (1995).

outras artes, revelando o contexto económico, social, político e cultural da sua produção.

Nesta síntese, esse encadeamento e diálogo interdisciplinar é sustentado pela transcrição de inúmeras fontes directas, parte das quais de difícil acesso público, que assumem um protagonismo particular como meio para o fazer da História — a história como citação — numa estrutura linear que António Sena vai posteriormente rever em 1998.

A bibliografia publicada no final do livro é uma selecção feita a partir da base de dados biblio-iconográfica *Luzitânia/ether pix database*, aplicada pela ETHER no contexto das suas actividades. A par desta bibliografia foi colocada para venda uma outra mais extensa — de cerca de 55 páginas polifotocopiadas — que se disponibilizou para consulta na exposição *Olho por Olho, uma História de Fotografia em Portugal 1839-1992*.

Na publicação de *Uma História de Fotografia, Portugal 1839 a 1991*, por decisão editorial e limitações na produção gráfica da colecção *Sínteses da Cultura Portuguesa*, foi incluído apenas um caderno de imagens fotográficas, com má reprodução, num total de 52 ilustrações, ordenadas cronologicamente, ao longo de 24 páginas.

Sem ensaiar uma prática de ligações nem inverter ou sobrepor cronologias, como se verifica posteriormente na *História da Imagem Fotográfica em Portugal 1839-1997*, que se analisa no capítulo 5 desta tese, desta selecção fotográfica António Sena mantém a quase totalidade das suas escolhas, alterando e substituindo apenas cinco fotografias, nomeadamente a fototipia da *Edição de Artista* (1883) de Carlos Relvas, a vista do Mosteiro dos Jerónimos (1901), publicada em *A Arte e a Natureza em Portugal* de Emílio Biel, a série de três retratos de Cesariny para o filme *Momentos na Vida de um Poeta* (1964) e a foto-reportagem de Eduardo Gageiro com o título *Eusébio e Simões*, publicada em dupla página no *Século Ilustrado*.

A única recepção crítica a *Uma História de Fotografia, Portugal 1839 a 1991* é publicada por Teresa Siza no suplemento *Fim de Semana*, do *Jornal Público* a 22 de Novembro de 1991.

Com o título «A dificuldade do distanciamento», começa por anunciar o seu descontentamento sobre o excesso de protagonismo que a obra confere ao trabalho de divulgação e promoção da ETHER, por oposição ao que, no mesmo período, foi desenvolvido pelos *Encontros de Fotografia de Coimbra* e pelos *Encontros da Imagem de Braga*: «Contávamos pois com aquela antologia crítica de imagens que o crescente público de fotografia poderia reclamar. Mas no final, ficamos com a sensação que o vazio que A.S. diz ter encontrado em 73 se mantém quase inabalável. Como obra primeira, devia ser mais extensiva, já que envolve, de forma assaz ostensiva, a Ether.» (Siza, 22 de Novembro de 1991: 3)

Centrando o seu argumento na defesa dos autores que considera terem sido injusta e premeditadamente excluídos da *História*, Teresa Siza usa a sua crítica para lembrar «a acção pedagó-

gica dos Encontros de Coimbra (e do seu actual promotor, Albano da Silva Pereira, completamente ignorado, mesmo como fotógrafo)», e que «trouxeram aqueles fotógrafos internacionais mais decisivos para uma mudança do olhar; aí estiveram também alguns “estrangeiros que por aqui passaram” e fotografaram, mas que o leitor continuará a ignorar depois de ler esta obra». (Siza, 22 de Novembro de 1991: 3)

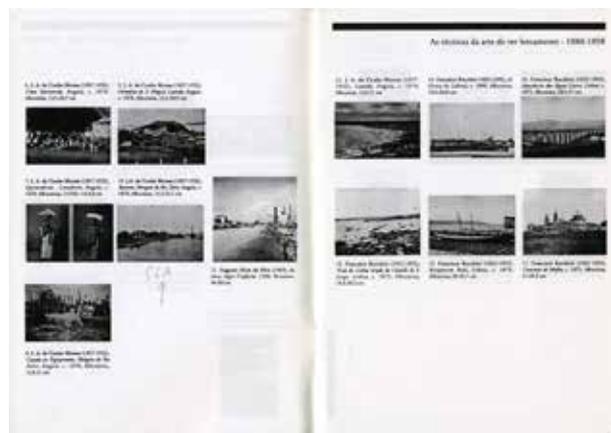
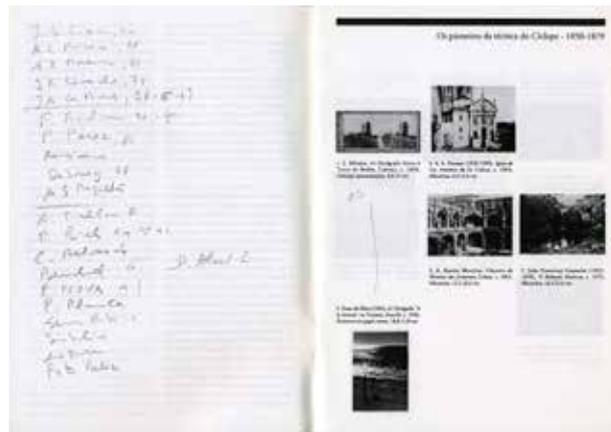
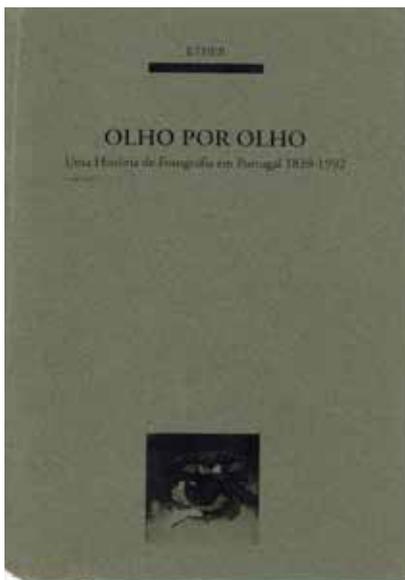
Censurando António Sena por não distanciar o seu trabalho de historiador e de director da ETHER, Siza prossegue relembrando o modo como «muitos fotógrafos portugueses da geração de 80 passaram por Coimbra», referindo a importância de «acontecimentos como os de Coimbra, Braga e Porto» para a criação do «espaço fotográfico da última década» que no seu entender «não justifica as referências lacunares que lhe são feitas), por muita importância que tenham as associações e galerias, como a Ether, cujo trabalho tem inegável qualidade, justificando a quantidade de texto que lhe é dedicada». (Siza, 22 de Novembro de 1991: 3)

Conclui com uma referência ao «apêndice» de imagens publicado, numa acusação que ignora as restrições impostas pela própria Imprensa Nacional/Casa da Moeda e pelas opções gráficas determinadas pelo director da colecção: «Uma primeira história da fotografia exigia a inserção da imagem ao longo do texto e o sistema “um autor, uma imagem” acaba por ser discriminatória, atendendo ao currículo de cada autor; neste sentido, A.S. não presta grande serviço, mesmo a “uma” história da fotografia.». (Siza, 22 de Novembro de 1991: 3)

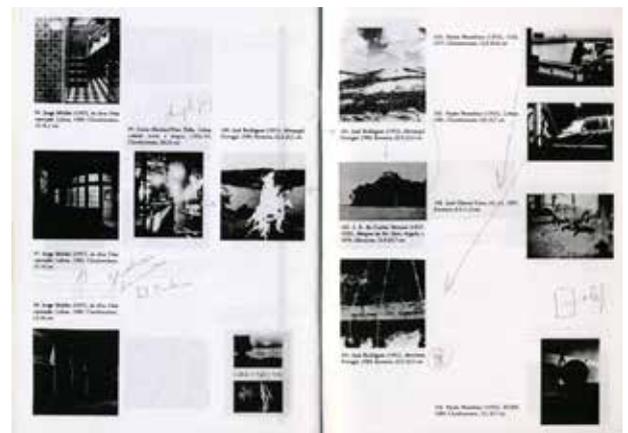
4.25. «Olho por Olho, uma História de Fotografia em Portugal 1839-1992»

No seguimento do comissariado da representação fotográfica portuguesa na Europália 91 e da exposição *Portugal 1890-1990*, cuja circulação em Portugal não se verificou, apresentou-se na ETHER a exposição *Olho por Olho, uma História de Fotografia em Portugal 1839-1992*, uma retrospectiva da fotografia portuguesa desde os seus primórdios, que assinalou uma década da sua actividade e reafirmou os seus objectivos de uma «circulação fundamentada de um saber e um corpus fotográficos que se baseiam, antes de tudo, na visibilidade das fotografias que em Portugal se fizeram e fazem». (Olho por Olho, 1992: 29)

Apresentada em duas partes, pela extensão da selecção apresentada — especificamente entre 16 de Maio e 27 de Junho e entre 30 de Junho e 8 de Agosto de 1992 — a exposição era constituída por 134 fotografias, na sua maioria inteiramente inéditas «de um património ainda desconhecido», juntamente com 33 documentos originais, de que são exemplo a histórica *Declaração Fototípica* (1875) de Carlos Relvas, o cartaz da exposição *Lisboa e Tejo e tudo* (1982), o catálogo da primeira edição dos *Encontros de Fotografia de Coimbra* (1980) ou o catálogo da exposição *Refotos* — *Anos 40* (1982) de Fernando Lemos.



360–369. (actual e página seguinte) ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, capa do catálogo *Olho por Olho, uma História de Fotografia em Portugal, 1839-1992* e selecção de duplas páginas, Lisboa, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1992. Polifotocopiado, 21 × 15 cm.



«Aquilo que faz a boa fotografia é aquela que, quanto a mim, consegue vencer estes 3 passos, ou seja aquela que é fascinante ao longe, que é fascinante ao perto e que depois a investigação ajuda a unir as duas coisas e confirma o fascínio, essas então são as melhores de todas.» António Sena em entrevista a Pedro Ruivo e Margarida Medeiros, 1992

Como pode ler-se no texto de António Sena, apresentou-se pela primeira vez no formato de uma exposição um panorama histórico da fotografia portuguesa, desde «as primeiras notícias e imagens realizadas, até aos projectos mais recentes, passando pelas principais publicações dos séculos XIX e XX, e um particular destaque às obras de Cunha Moraes, F. Rocchini, Emílio Biel, Carlos Relvas, Paulo Plantier, J. Benoiel, Alvão, Com. António José Martins, Costa Martins/Vitor Palla, dos anos 50, Helena Almeida e Paulo Nozolino». (Olho por Olho, 1992: 29)

Olho por Olho fez-se como uma história de fotografia em exposição, sem uma determinação exclusivamente cronológica e reconhecendo a importância de uma leitura cruzada entre distintos períodos, entre influências e previsões, em que «uma obra de 1991 pode estar tão próxima de uma outra de 1882, como algumas de 1905 de outras de 1957». (Olho por Olho, 1992: 29), e incorporando o olhar do espectador para actualizar e reinscrever a herança imagética dessa mesma história. Como defende António Sena em entrevista a Margarida Medeiros e Pedro Ruivo, trata-se sobretudo de explorar a capacidade que a imagem tem «de provocar outras coisas, sugerir situações de sentimentos diferentes que provoquem o tacto, o cheiro, o ouvido, as memórias, e que se afaste de certa maneira da fatalidade do referente». (Ruivo, Maio de 1993: 60)

Com uma selecção de autores, períodos e tendências do panorama fotográfico português entre 1839 e 1992, a proposta de visualização e montagem espacial de uma história de fotografia centrou-se, com esta exposição, na possibilidade em criar uma leitura não linear da aparente cronologia anunciada, inserindo o espectador numa lógica de fruição que admitiu analogias com a montagem de planos cinematográficos — capaz de alterar a percepção da história do próprio meio. Comparando o dispositivo expositivo ao tempo cinematográfico, António Sena afirma que «a forma de sequenciar imagens é tão importante como cada uma delas» (Sena, 24 de Novembro de 1981: 29) e se, em *Olho de Vidro, uma História da Fotografia*, é a determinação de montagem que marca o ritmo, sequência e alternância da leitura, em *Olho por Olho*, o tempo e a montagem são definidos pelas variações de distância na escala individual de cada uma das imagens, pela iluminação e direcção que se estabelece para a sua leitura no espaço e pela livre associação entre as imagens feita pelo espectador.

Uma proposta expositiva que voltará a experimentar-se na disposição das imagens ao longo das páginas de *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*¹⁶⁷, e que António Sena sempre

167. De todas as fotografias expostas em *Olho por Olho*, apenas quinze não são publicadas na *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*, nomeadamente: *s/título* (1890) de Francisco Neves (n.º 39, do catálogo *Olho por Olho*), cinco fotografias de *Lisboa, Cidade Triste e Alegre* (1956/59), de Costa Martins/Victor Palla (n.º 85, 86, 87, 89 e 110, do catálogo *Olho por Olho*); três fotografias das séries *Dias quasi tranquilos*, *Para um enriquecimento interior* e *Casa*, de Helena Almeida (n.º 95, Sem Número e a terceira da série *Casa*, não reproduzida no catálogo *Olho*

defendera, tal como o indicia o comentário realizado a propósito da exposição 1839-1989, *Um Ano Depois/One Year Later*: «Costumo associar uma exposição a um filme onde o tempo e os enquadramentos são conferidos pelo espectador a partir de pontos de partida subtis dados pela montagem, pela sequência e pelas obras escolhidas. Em lugar de se movimentarem as imagens, movimentam-se o espectador, para trás e para a frente, aproximando-se, até exageradamente, (...) se a exposição funcionar um pouco como esse comboio fantasma, com mistérios a surpreender o espectador, possibilitando-lhe a realização do seu próprio filme, melhor ainda.» (Sena, 23 de Fevereiro de 1991: 34)

Na montagem adoptada, foram dispostas lado a lado, como exemplo, a transformação ferroviária da paisagem do Douro na *Estação de Villa Meã* (1882-3) de Emílio Biel, retirada do *Álbum Caminho de Ferro do Douro*, com a “nova objectividade” da série *Algarve* (1990) de Augusto Alves da Silva [FIG. 362]; a pose do casal retratado por Sena da Silva na Lisboa dos anos 1950, a par da albumina da escultura retrato do político José Estêvão Magalhães Coelho e o rosto anónimo de uma mulher, embalsamado numa *carte de visite* de Emílio Biel [FIG. 363]; ou mesmo, a sucessão de três vistas da Porta das Capellas Imperfeitas (Mosteiro da Batalha), da autoria de José A. da Cunha Moraes, através das quais se faz uma análise comparativa da evolução dos processos de reprodução fotográfica, neste caso de um brometo, uma fototipia e uma albumina [FIG. 364].

Como um atlas de parede, em *Olho por Olho* experimentou-se um sistema não linear de ligações, sem a eleição e identificação da fotografia pelo seu valor histórico individual, mas antes privilegiando a mobilidade da sua posição no fluxo histórico e, com um intuito pedagógico, permitindo ver ao vivo uma análise comparativa dos originais, para compreender as «formas tão variadas em que a fotografia se aplicou: no desenho, na gravura, na fotomecânica, no digital, etc.» (Olho por Olho, 1992: 30)

A obra *Uma História de Fotografia, Portugal 1839 a 1991*, da autoria de António Sena, publicado um ano antes pela Imprensa Nacional/Casa da Moeda, no âmbito da Europália 91, é a base documental desta exposição¹⁶⁸ e é por isso que o catálogo de *Olho por Olho* é entendido como um suplemento, em forma de *catalogue raisonné*, que se publica numa edição limitada, em fotocópia, de 131 exemplares numerados e carimbados (50 dos quais traduzidos para inglês), que reproduz em

por Olho); *Nouakchott* (1990) de Paulo Nozolino (n.º 108, do catálogo *Olho por Olho*); *Açores* (1991) de António Júlio Duarte (n.º 124, do catálogo *Olho por Olho*); duas fotografias da série *Novos Objectos de Paixão e Angústia* (1987) de António Carvalho (n.º 116, 117 do catálogo *Olho por Olho*); *Algarve* (1990), de Augusto Alves da Silva (n.º 127, do catálogo *Olho por Olho*) e *Olhar do “Sítio”* (1988) de Rui Fonseca (n.º 123, do catálogo *Olho por Olho*).

168. De acordo com António Sena, «a HIFP teria sido o catálogo da exposição respectiva que esteve prevista para 1994 - como se fosse a 2ª edição do *Olho por Olho*, 1992». (Sena, 2014)

Lisboa, 8 de Maio de 1992

PRESS RELEASE

A partir de 16 de Maio, sábado, está patente na Ether, R. Rodrigo da Fonseca, 25, em Lisboa, a exposição

OLHO por OLHO - Uma História de Fotografia em PORTUGAL - 1839-1992

É a primeira vez que se faz uma retrospectiva da fotografia portuguesa desde os seus primórdios até à actualidade. Nem mesmo a representação na Europália 91 - por nós organizada - cobria um período tão vasto e completo.

A exposição *OLHO por OLHO - Uma História de Fotografia em PORTUGAL - 1839-1992* reúne 130 obras e mais de 30 documentos originais, envolvendo cerca de 100 autores; desde as primeiras notícias e imagens realizadas em Portugal até aos projectos mais recentes, passando pelas principais publicações dos sécs. XIX e XX, e um particular destaque às obras de, entre muitos outros: J. Silveira, J. A. da Cunha Moraes, F. Rocchini, Emílio Biel, Carlos Relvas, Paulo Placino, J. Benoliel, Álvaro, Com. António José Martins, Costa Martins/Vítor Palla, Sena da Silva, Gérard Castello Lopes, Helena Almeida e Paulo Nozolino.

Embora a sequência documental seja cronológica, as excepções a uma ordem temporal fazem salientar a importância das "infâncias" e das "parricidas". Uma obra de 1991 pode estar tão próxima de uma outra de 1882, como algumas de 1905 de outras de 1957.

Claro que não foi possível mostrar todos os originais disponíveis. No entanto - e dada a sua extensão - a exposição *OLHO por OLHO* está patente em duas fases. A primeira decorre entre 16 de Maio e 27 de Junho e a segunda entre 30 de Junho e 8 de Agosto - de Terça a Sábado, entre as 15 e as 20 horas.

Nunca qualquer instituição pública ou privada organizou uma exposição com este âmbito. É uma retrospectiva histórica de um património ainda desconhecido e com ela podem ver-se algumas das imagens que estiveram na origem de "Uma história de fotografia - Portugal (1839-1991)", recentemente editada pela Imprensa Nacional/Casa da Moeda e já esgotada. Poderão ver-se igualmente as formas tão variadas em que a fotografia se aplicou: no desenho, na gravura, na fotomontagem, na digital, etc.

"Uma história de fotografia - Portugal 1839-1991" funciona como catálogo (óbvio) da própria exposição, ao qual a ETHER acrescentou um suplemento (vendido em separado) com a reprodução e legendagem de todas as imagens e documentos seleccionados, devidamente sequenciados e contextualizados. Esse suplemento só é possível graças ao projecto *LUG - plus data file* - um banco informatizado de imagens sobre Portugal. As imagens são reproduzidas em baixa resolução, permitindo no entanto acentuar-se um grau de indicadores precisos e imediatos da exposição (e a baixo custo) além da continuidade da investigação.

Foi intenção da ETHER fazer esta exposição suportada exclusivamente pelo trabalho voluntário dos seus membros e apoiantes, em parte, todo o património que nós próprios ajudámos a criar, proteger e divulgar.

É esta a forma de celebrarmos os 10 anos da Ether que abriu as suas portas em Abril de 1982. Julgamos contribuir, assim, de forma decisiva, para a circulação fundamentada de um saber e um corpus fotográfico que se haviam, antes de tudo, na visibilidade das fotografias que em Portugal se fizeram e fazem.

OLHO por OLHO - Uma História de Fotografia em PORTUGAL - 1839-1992 na ETHER, r. Rodrigo da Fonseca, 25, 1200 Lisboa, de Terça a Sábado, entre as 15 e as 20 horas



370. ANTÓNIO PEDRO FERREIRA, Fotografia da exposição *Olho por Olho, uma História de Fotografia em Portugal, 1839-1992*, Lisboa, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, Junho de 1992.

371. ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, Comunicado de imprensa da exposição *Olho por Olho*, Lisboa, 8 de Maio de 1992. Folha fotopolicopiada, 29,7 x 21 cm.

«É a primeira vez que se faz uma retrospectiva da fotografia portuguesa desde os seus primórdios até à actualidade. Nem mesmo a representação na Europália 91 - por nós organizada - cobria um período tão vasto e completo.» ETHER, 1992

pequeno formato e baixa resolução as fotografias e documentos pela ordem que foram expostos, adicionando as respectivas legendas (realizadas em acordo com a base de dados *Luzitânia*).

Separata de *Uma história de fotografia, Portugal 1839 a 1991*, cuja capa replica essa mesma edição, este suplemento teve como principal prioridade a «*localização diacrónica, relacionamento temático e fichagem das imagens*» (Sena, 1998: 7), seguindo a mesma ordenação de capítulos e a mesma cronologia anteriormente ensaiada. Salienta-se, mais uma vez, o texto da autoria de António Sena, que num tom profundamente crítico ao contexto de pesquisa, conservação e classificação da Fotografia em Portugal, já ensaiado em anteriores artigos, com frases como «*um país que tarda a ter respeito por aquilo que os seus cidadãos fazem ou fizeram, acentua progressivamente a barbárie dos seus gestos*» ou «*em Portugal, a memória é curta; ou, então, não há sequer memória; ou, talvez pior, prefere-se não ter nada que alimente a memória*» (Olho por Olho, 1992: 3), parece afirmar o isolamento da sua própria investigação, o alheamento crítico que se verificou na recepção de *Uma História de Fotografia*, e o desinteresse institucional no apoio à elaboração da exposição, realizada exclusivamente com o voluntariado da equipa da ETHER.

Na imprensa, a par das notas de imprensa de Margarida Medeiros no *Público*¹⁶⁹, e de Maria Leonor Nunes no *Jornal de Letras*¹⁷⁰, é Jorge Calado que realiza a crítica mais relevante no artigo *Olhos nos Olhos*, publicado no *Expresso*. À semelhança da posição crítica adoptada por António Sena no texto do catálogo, Jorge Calado começa por caracterizar o estado da investigação, conservação e arquivo da Fotografia em Portugal, no início da década de 1990, relembrando um episódio irónico: «*FOI PRECISO esperar mais de 150 anos para se começar a perceber o que foi, tem sido, é a fotografia em Portugal. Neste processo de estudo, inventariação, pesquisa e apresentação fomos os últimos. Como escreveu um investigador inglês, “early photography in Portugal is probably the worst documented of any country with the exception of some of the more obscure areas of África”. Para citar apenas os exemplos mais próximos, pode constatar-se que a fotografia brasileira está bem estudada; a de Espanha nem é bom falar — deixa-nos a perder de vista.*» (Calado, 18 de Julho de 1992: 56)

Sobre o final da década de 1980, Jorge Calado refere a importância da Europália 91 para a criação do «*primeiro panorama histórico da fotografia portuguesa*», a publicação de *Uma História de Fotografia* de António Sena, como «*a primeira história de fotografia portuguesa que aparece em Portugal*», o trabalho desenvolvido pela ETHER, em particular na perseverança na publicação

169. MEDEIROS, Margarida, «Olho por Olho – uma história da fotografia em Portugal 1839-1992», in *Público (Fim de Semana)*, 29 de Maio de 1992, Lisboa.

170. NUNES, Maria Leonor, «Fotografia Portuguesa: ângulos e pontos de vista», in *Jornal de Letras*, n.º 516, 26 de Maio de 1992, Lisboa.

fotográfica, pois como refere «a história da nossa fotografia tem de ser fatalmente construída com base na documentação», e deixa uma última nota sobre a desatenção na conservação, arquivo e ampliação da Coleção Nacional de Fotografia. Como sintetiza: «o “corpus” fotográfico português é o nosso retrato; o retrato das nossas paisagens e costumes, dos nossos monumentos e das nossas histórias (...) temos o dever de preservar e estudar a nossa herança cultural, e a fotografia é uma parte integrante desta, talvez a mais importante porque é, simultaneamente, cultura e reflexão e registo das outras culturas.» (Calado, 18 de Julho de 1992: 57)

Especificamente sobre a exposição, Jorge Calado considera-a «um marco importante nas realizações da Ether», elogiando «a documentação riquíssima, a encenação imaginativa e as legendas modelares» que demonstram o rigor na aplicação da base de dados *Luzitânia*, projecto no qual participou e que surge referenciado no artigo, paradoxalmente, no mesmo ano em que se difundiu na internet a primeira fotografia digital.

A sua análise centra-se sobretudo na proposta de montagem que, como observa, «recupera historicamente a maneira tradicional de expor fotografia, com as imagens a trepar ou a descer pelas alvuras da alvenaria», valorizando os cruzamentos temporais e as ligações geográficas, temáticas ou técnicas que se fazem entre as imagens.

São muitos os exemplos que enuncia, desde «os guarda-chuvas democráticos e anónimos de Benoliel (Sem Título, c. 1910) e o chapéu-de-chuva individualista e dinâmico de Sena da Silva (Sem Título, Lisboa, 1956-7), a marina poluída da Algés-Trafaria (1990) de Augusto Alves da Silva e a expansão amniótica de Banana, Margens do Rio Zaire (1878) de Cunha Moraes; as orlas creneladas da Quinta da Mitra, Évora (1971) a preto e branco e a cores de Gérard Castello Lopes e o perfil da rocha do Olhar do Sítio, Nazaré (1988) de Rui Fonseca». (Calado, 18 de Julho de 1992: 58)

O artigo de Jorge Calado revela-se fundamental para compreender alguns aspectos da montagem, com informação precisa sobre a localização e disposição da sequência das fotografias, numa perspectiva complementar à listada no catálogo: «Sobressai na montagem a câmara ao cimo das escadas da galeria, na charneira entre os dois principais espaços de exposição. Aí se confrontam três magníficos trabalhos: Helena Almeida, a grande senhora da fotografia portuguesa (...) com o que de mais interessante Daniel Blaufuks já produziu (um dos Dípticos virados a azul, de 1987-88) e com a novidade, no panorama nacional, do rigor frio de Augusto Alves da Silva», e conclui com um enaltecimento incondicional à ETHER, contra a legitimação desinformada de «uma dúzia de escritores (às vezes mais) e a altas individualidades (e o Presidente da República vai a todas) para alinhavarem uns textos pretensiosos a condizer, e sai o livro, com direito a passagem pelo telejornal. O que está à vista na Ether é “the real thing”, fotografia da verdadeira e nossa. É de não desviar o olhar.» (Calado, 18 de Julho de 1992: 59)

Olho por Olho, uma História de Fotografia em Portugal 1839-1992, voltou a ser exposta novamente e apenas uma outra vez, no espaço do refeitório da Escola Secundária das Lages do Pico, local onde António Sena passou a leccionar a partir de 1994.

4.26. «Visão Litoral», Rui Fonseca

Inaugurada em Outubro de 1993, *Visão Litoral* foi a primeira exposição individual do designer e fotógrafo Rui Fonseca, com uma selecção de vinte e seis fotografias, realizadas entre 1986 e 1993, ao longo da paisagem marítima do litoral português.

Inicialmente apresentado na exposição *Portugal 1890-1990* (Europália 91) e em *Olho por Olho, uma História de Fotografia em Portugal 1839-1992*, este projecto segue o itinerário da linha de costa, percorre-o e aproxima-se lentamente desse lugar de fronteira, para lhe perceber uma morfologia, sugerida pelas inevitáveis inscrições de falha e presença humana.

Com uma abordagem tradicionalmente documental, Rui Fonseca explora esse território limítrofe entre a terra e o mar — a selecção circunscreve-se geograficamente entre a vila de Esmoriz e o Cabo Espichel, com uma maior preponderância de registos na Figueira da Foz e arredores — para conceber uma investigação contemplativa, exploratória, atenta às marcas e passagem de um tempo geológico, da sua duração e transformação, de uma fisionomia do desgaste, indiferentemente presente. Como uma taxinomia forense da paisagem, realiza um documentário comprometido, atento às remanescências da sua apropriação urbana, mas representando-a sem artifícios, apenas o jogo de planos criados pelo enquadramento e a variação do ponto de vista sobre os objectos e as personagens, que em parte, o aproximam do universo fotográfico de Carlos Afonso Dias e Carlos Calvet.

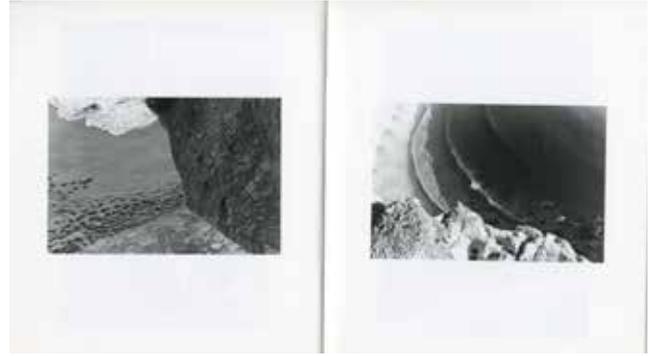
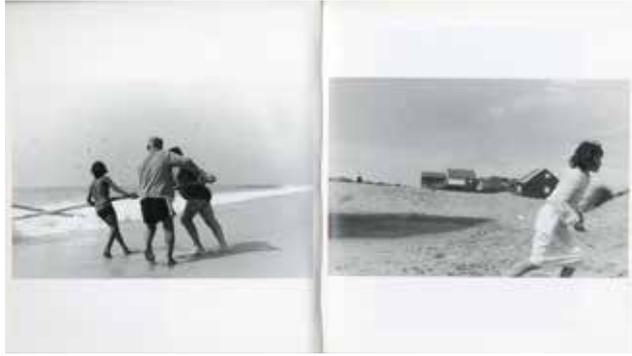
O convite para a exposição, da iniciativa de António Sena, surge ainda no contexto do curso de Design de Equipamento que frequentou na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, especificamente na investigação visual desenvolvida para um trabalho académico, intitulado *Estudo Fenomenológico sobre a Orla Marítima Portuguesa*, realizado para a disciplina de *Estética*.

Composta por vinte e seis fotografias, ampliadas pelo próprio Rui Fonseca, na exposição são dispostas em encadeados jogos de escala que permitem relacionar enquadramentos de paisagens desertificadas e deduzir sinais de uma crescente e desordenada transformação urbana do litoral, em *eminente mudança*, que se descobre em segundos planos, em objectos residuais e novas configurações impostas à paisagem.¹⁷¹

171. Com dimensões variáveis entre os 11 × 16,6 cm e os 37,1 × 24,6 cm. No catálogo as imagens fotográficas são



372–381. (actual e página seguinte) RUI FONSECA, capa do catálogo
Visão Litoral e selecção de duplas páginas, Lisboa, ETHER/VALE TUDO
MENOS TIRAR OLHOS, 1993. *Offset*, 21 × 23,5 cm.



As fotografias de Rui Fonseca são feitas de detalhes nos quais, como refere António Sena no texto do catálogo, se podem descobrir «*rastos de coisas que aconteceram — vidros, madeiras apodrecidas, pegadas — e outros que são pistas preciosas para adivinhar uma mudança. (...) O litoral e, em particular, as areias das suas dunas, são um lugar privilegiado para deixar impressões digitais. Ali se marcam os avanços e recuos do mar, tal como se deixam as pegadas ou rastos de pessoas, pássaros e répteis. É o lugar predilecto dos “perdidos e achados”.*» (Fonseca, 1993: 6)

Em *Visão Litoral*, e ao longo do seu trabalho, Rui Fonseca trabalha sobre a deliberada adição e subtracção ao enquadramento fotográfico, e sobre os elementos mínimos e máximos que entram e saem de composição, reflectindo uma metodologia que, como salienta António Sena, implica «*lidar, sempre, com um visor cheio de coisas e de acontecimentos (...). A tarefa parece ser, então, controlar todo este excesso, esta abundância*» (Fonseca, 1993: 7), e nesse sentido reflectir sobre uma permanente condição de falta: «*É pelo pouco que elas nos mostram, pouco de coisas, pouco de pessoas, pouco de climas, pouco de paisagens, pouco de manchas, pouco de tudo, que acabam por nos enredar.*» (Fonseca, 1993: 7)

Os títulos das fotografias, que se podem reler na ficha técnica do catálogo, seguem um método de diferenciação automática e criam um léxico de referências linguísticas para nomear imagens, propondo uma designação espacial e um modo de fixar ou inverter a direcção dos objectos no enquadramento da paisagem. Nalguns casos, transformam-se em anotações identitárias, tanto descritivas e denotativas, como em «*Sacos de crude na duna*» [FIG. 377], «*Falésia destruída*» [FIG. 374] e «*Cadeira soterrada com chaminé de fábrica*» [FIG. 378], como evocativas e conotativas, como em «*“Onda” de madeira junto ao mar*» [FIG. 373], «*Espuma luminosa entre muros*» [FIG. 379] e «*Duas olham entre si, duas olham para o chão*» [FIG. 375].

Sobre a exposição *Visão Litoral* foram publicadas duas críticas, respectivamente no jornal *Público* por Margarida Medeiros e no jornal *Expresso* por Alexandre Pomar.

A primeira, salienta o interesse de Rui Fonseca pela paisagem e a consciência da sua alteração, numa série fotográfica onde «*a liquidez das imagens*», parece evocar «*um tempo de ruína das coisas, que desenvolve uma ideia de paisagem como objecto absolutamente revelado, devastado, temporizado.*» (Medeiros, 5 de Novembro de 1993: 17)

Margarida Medeiros evidencia igualmente o papel das legendas, a sua dimensão poética e o modo como tangencialmente guiam a leitura das imagens: «*Por vezes, induz a leitura, como em “Rapaz atrás de tractor”, ou aproxima explicitamente as formas, como em “Onda de madeira junto ao*

reproduzidas igualmente com dimensões variadas, mas sem correspondência com as adoptadas na exposição.

mar”, imagem da beira-mar onde se encosta um resto curvo de um barco; ou ainda facultando uma narrativa, em “Rapariga foge da sombra” ou “O grito do salmão”.» (Medeiros, 5 de Novembro de 1993: 17)

A crítica de Alexandre Pomar valoriza o interesse documental pelas alterações da paisagem do litoral português, e enfatiza a importância da variação de dimensões e a qualidade de impressão das provas expostas. Para Pomar, «as 26 fotografias (mais uma extra-catálogo) sistematizam, de facto, diversas áreas de observação e construção fotográfica, desde a atenção despojada à presença dos elementos (*Onda no mar*), ou a vontade de surpreender as presenças humanas num cenário natural (*Rapariga foge da sombra*), até ao inventário documental das transformações da paisagem (*Prédio cresce depois do muro destruído*), passando por exercícios de complexa estruturação espacial (*Espuma luminosa entre muros*)». (Pomar, 23 de Outubro de 1993: 15)

No final da sua crítica conclui que «*Visão Litoral é um dos raros sinais portugueses contemporâneos de saída do laboratório, do espelho e dos jogos ditos conceptuais, para olhar o mundo e entender o tempo (...) que se constrói à margem de fixações naturalistas ou metafísicas, como anotação de mudanças, ao mesmo tempo civilizacionais e ficcionais*». (Pomar, 30 de Outubro de 1993: 15)

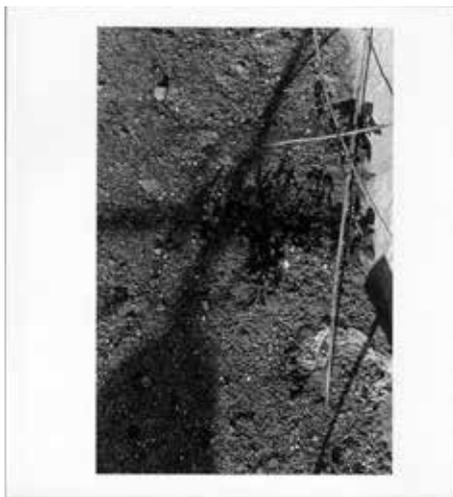
Após a itinerância de *Visão Litoral*, em 1994, no Lagar de Azeite da Câmara Municipal de Oeiras, Rui Fonseca volta a expor o seu trabalho fotográfico sobre o Litoral português — em *Fotografias 93/99 e da terra e do mar*¹⁷² — com as mesmas orientações documentais que, indiferente ao digital, actualmente prossegue.

4.26. «Carneiro», Mariano Piçarra

Carneiro de Mariano Piçarra, é a última exposição a ser apresentada na ETHER, que encerra definitivamente o seu espaço em Fevereiro de 1994.

Uma série fotográfica realizada entre 1986 e 1992 e preparada no decorrer de outras exposições individuais do autor — *E fez Deus separação entre a luz e as trevas*» (MONUMENTAL, 1987), *Louva-a-deus*, (CEF, 1988), constitui-se por uma série de 33 imagens, numa antologia que se desdobrou em três ensaios expositivos, formalmente distintos, mas interligados entre si:

172. *Fotografias 93/99* integra o programa dos Encontros da Imagem de Braga, com uma nova selecção de 18 fotografias, que inclui algumas das expostas em *Visão Litoral*. A exposição decorre na biblioteca Camilo Castelo Branco, Vila Nova de Famalicão, de 5 de Maio a 11 de Junho de 2000. O catálogo da exposição adopta o formato e o grafismo característico da ETHER. Em 2003, apresenta a exposição *da terra e do mar* no Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa. Uma selecção de fotografias de Rui Fonseca deste projecto é publicada, como encarte fotográfico, no número duplo (155/156) de Janeiro-Junho de 2000, da *Colóquio/Letras*.



382 – 383. MARIANO PIÇARRA, capa do catálogo *Carneiro* e selecção de páginas, Lisboa, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1993. Offset, 21 × 23,5 cm.

«Nestas descontinuidades instala-se tempo. Não o tempo crivado com espaço, antes um tempo de digestão, esquecimento e memória. Só então é possível partir do positivo para o negativo ou, o que mais me seduz, denunciar a passagem do material opaco e final para o translúcido e intermediário — tomar a ganga.» Mariano Piçarra, 1992

- com o título *Carneiro*, no espaço da ETHER, entre 27 de Novembro de 1993 e 7 de Janeiro de 1994, onde se apresenta a série fotográfica completa, em pequeno formato,¹⁷³ alinhada em duas filas horizontais sobrepostas e compactas, e a projecção de um filme (Super 8) sobre a instalação das fotografias num segundo espaço expositivo;
- na Mãe D'Água (Lisboa), com o título *Cenotáfio*, de 25 de Novembro a 18 de Dezembro de 1993, com uma selecção de doze imagens fotográficas em grande formato, repetições da série *Carneiro*, dispostas vertical e horizontalmente no plano de água;
- e o livro, com o título *Carneiro*, que publica 26 das 33 imagens fotográficas, numa elaborada variação de planos, cortantes e dobras, que alternam a leitura da sequência fotográfica original e reencenam ambas as exposições.¹⁷⁴

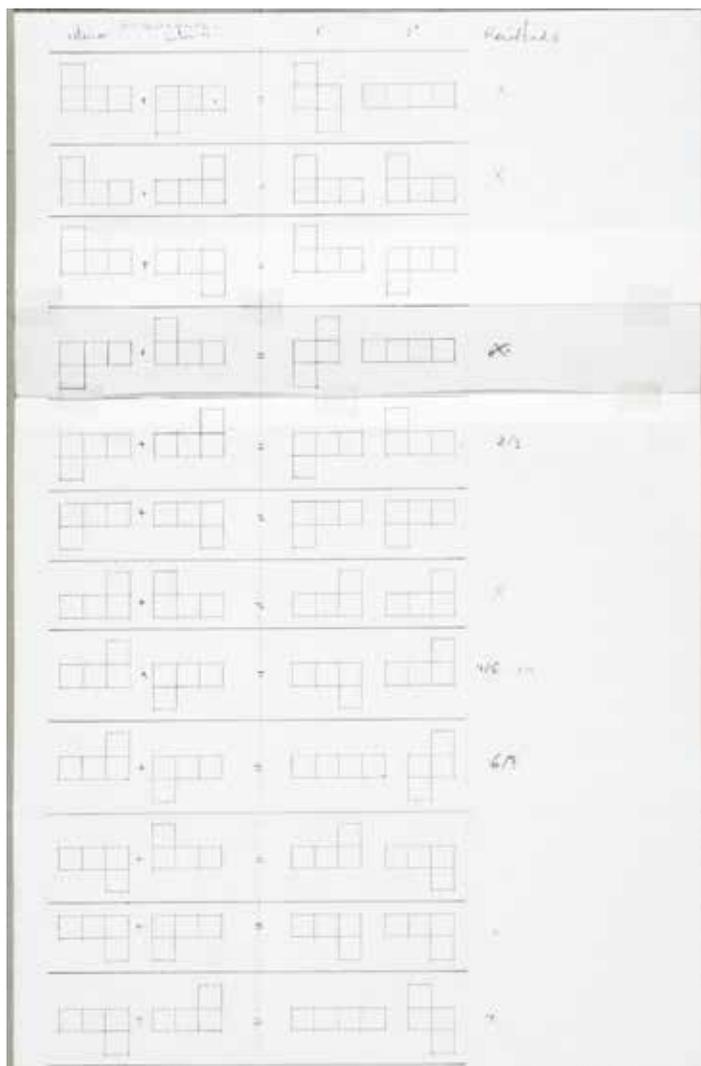
Carneiro (*Cenotáfio*) diferencia-se das suas anteriores exposições pelo modo como Mariano Piçarra relaciona a disposição espacial das imagens fotográficas [FIG. 388-389] — lugares e coisas de sinalização da morte — com uma efectiva união entre representação e percepção, no espaço físico da exposição e da publicação. Os desdobramentos do ponto de vista, que se conjugam dentro e fora do enquadramento — da máquina, do fotógrafo e do espectador, evidenciam o dispositivo perspectivo como um sistema e um método para estudar a articulação entre o plano aparentemente fixo do livro e a mobilidade de planos, nos espaços físicos de ambas as exposições.

Nas fotografias da série *Carneiro*, o modo de olhar o espaço vazio da morte e o movimento dos planos picados que se experimentam conferem-lhe uma leitura fraccionada mas simultaneamente contígua e tendem a ampliar-se na ausência de um ponto de fuga e, nele implícita, uma ideia de infinito. São pontos de vista que enquadram o espaço sem lhe precisarem uma linha do horizonte ou uma orientação fixa, vertical e horizontal, para se centrarem na posição das coisas dentro da superfície instável das imagens.

Este olhar em *voo de pássaro*, é comentado no texto de António Sena — *Fotografia Flutuante* — que se publica nas primeiras páginas do livro: «Nós vemos as fotografias de lado — de esquelha; vemo-las sem qualquer preocupação de perpendicularidade. No entanto, em qualquer fotografia, está implícito — e geometricamente determinado — o ponto de vista, o ponto onde o olhar, linearmente, se

173. Todas as imagens fotográficas em exposição foram ampliadas por Mariano Piçarra, com as dimensões 13,2 x 19,9 cm.

174. As fotografias foram realizadas em Portugal, nomeadamente em Mértola, Pias, Coimbra, Aljustrel, Alcobaça e Lisboa, a que se acrescenta apenas uma sequência de três fotografias realizadas em Paris, no cemitério de Père Lachaise. No último plano do livro, são reproduzidas duas fotografias da série *Pixide* (s.m. *vaso em que se arrecadam as hóstias consagradas*), uma série que Mariano Piçarra não voltou a expor, até ao momento.



384. MARIANO PIÇARRA, esboço do esquema de planos de impressão para o livro *Carneiro*, Lisboa. Lápis sobre papel de máquina, 30 × 63 cm.

385. MARIANO PIÇARRA, esboço do esquema de planos de impressão para o livro *Carneiro*, com estudo para disposição das fotografias, Lisboa. Lápis sobre papel vegetal, 21 × 45 cm.

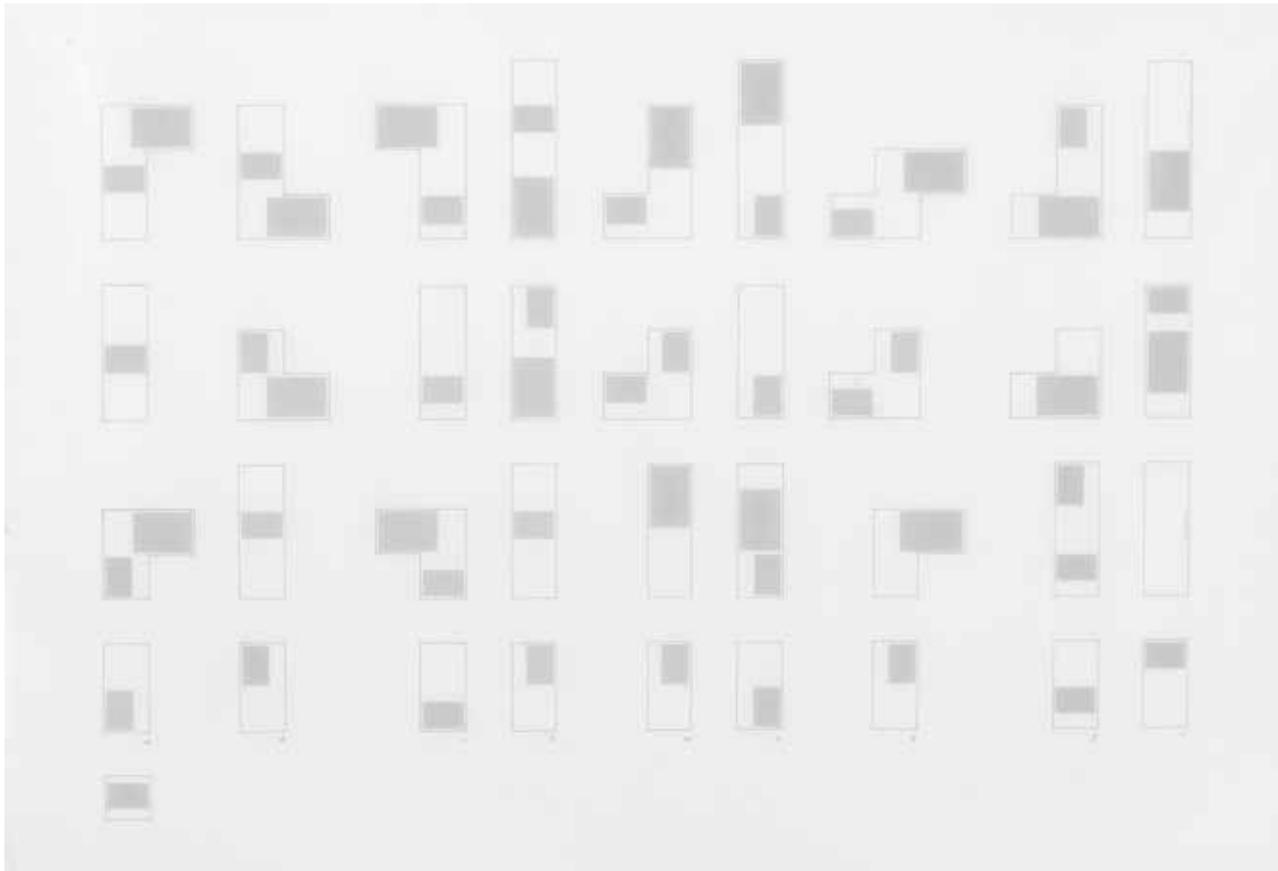
definiu. Já nem falo da sua localização temporal. Essa localização, do olho do fotógrafo, tornou-se, desde os anos 50, menos precisa. O fotógrafo já não olha tanto através da máquina. Esse ponto passou a ser o ponto da máquina e não o ponto da vista. Nestas fotografias, insiste-se, de novo, na importância da coincidência entre o ponto de vista e o ponto da máquina. Durante quase cem anos, os fotógrafos olharam no despolido que correspondia ao próprio plano focal. Nesse aspecto, estas são fotografias deliberadamente tradicionais. Mais: nestas fotografias insiste-se na desejável — para o fotógrafo — coincidência “mística” do ponto de vista dele e do espectador com o ponto da máquina». (Piçarra, 1993)

Em *Carneiro* fundem-se registos de pedras fúnebres, sombras de ferro e uma espécie de chão interior, transformando esta série num duplo monumento e memória para a morte, valorizando uma condição de separação e de falta, de encontro a um espaço de dedução, comum a todas as fotografias. A insistente ausência da linha de horizonte e o modo como luz e sombra se fundem e deformam rasantes na composição, acentua a indeterminação e desequilíbrio na percepção do espectador e, como conclui António Sena, ampliam a dificuldade do acto de ver: «as sombras confundem-se, muitas vezes, com as próprias coisas; os objectos naturais — pedras ou plantas — baralham-se com artefactos — ferros forjados ou pedaços de tecido. A luz fossilizou-se. Ver é difícil.». (Piçarra, 1993)

Na mesma sequência publica-se o texto *Nós de uma estratégia*, um ensaio do próprio Mariano Piçarra, com data de 1988, que se interessa pela génese e irreversibilidade do processo fotográfico, alquímico, que decorre no interior da câmara escura, e o fascínio da criação dessas *imagens latentes*. Percorrendo o mundo de imagens e paisagens invertidas que o move por sucessivos processos de visibilidade, Piçarra elege a técnica fotográfica tradicional analógica como inerente ao seu método, pelo modo como proporciona diferentes fenómenos perceptivos: «fotógrafo como se nunca viesse a ver o negativo, revelar película tão só para ver o resultado, imprimir fotografias como mero exercício de eleição». (Piçarra, 1993)

O livro *Carneiro* [FIG. 382-383] respeita as dimensões da última série de catálogos da *ETHER* mas apresenta-se como um objecto híbrido, que revê a função documental geralmente consignada aos catálogos de exposições.

Ao contrariar os protocolos de leitura ocidental — esquerda-direita e cima-baixo — o livro mimetiza a dimensão física do espaço expositivo, configurando-se como um espaço de exposições impresso, uma exposição em papel, que recupera as possibilidades de articulação de planos e reactiva a dimensão espacial, o movimento, as ligações e pontos de vista entre e sobre as fotografias expostas. Uma exposição impressa ou um livro-exposição que, apesar de sujeito a uma edição e produção industrial, consegue potenciar as limitações de formato do plano de im-



386. MARIANO PIÇARRA, estudo final do esquema de planos de impressão para o livro *Carneiro*, com estudo para disposição das fotografias, Lisboa. Tinta-da-china sobre papel vegetal, 21 × 45 cm.

pressão, técnicas de impressão e reprodução de cor, etc. — para experimentar uma aproximação à leitura performativa das imagens fotográficas.

Carneiro, com design gráfico de Mariano Piçarra, António Sena e Leonor Colaço, vai precisamente rever um dos fundamentos propostos por Herbert Bayer, no reconhecido texto de 1939, *Fundamentals of Exhibition Design*, onde afirma que: «O leitor de um livro pode mover-se ou ficar quieto mas o livro fica sempre numa relação fixa com os seus olhos. Numa exposição a situação muda; O que num livro é disposto em páginas separadas é, numa exposição colocado numa sucessão que pode interceptar o percurso do visitante. (...) O olho encontra-se a uma distância média do chão. O espaço de exposições está disponível ao campo de visão e deve adquirir a sua forma a partir das próprias qualidades do olho.» (Bayer, 1939-1940: 22-23)

Com um número variável de páginas, em cadernos que correspondem aos próprios planos de impressão, especificamente dez planos, a sua preparação prolongou-se por dois anos e a respectiva produção só foi possível quando a empresa Marca Artes Gráficas, no Porto, acedeu à sua concretização. Foram impressos e montados (manualmente) 500 exemplares, que contaram com a supervisão litográfica de Leonor Colaço.



Como é visível no esboço da figura 384, realizado para o estudo e planificação do livro, Mariano Piçarra elabora uma grelha modular, a partir da qual desenha e combina hipotéticas sequências de planos de impressão, onde se projectam os respectivos cortes e dobras sobre as páginas, que estabelecem as regras de uma gramática e subsequente variação de montagem.

Utilizando a própria página (dimensão 21 x 23,5 cm) como unidade de variação, Mariano Piçarra define três módulos de quatro páginas que, pela sua rotação ou inversão individual (horizontal ou vertical) e respectiva adição, formam no total 24 variáveis de montagem de planos.

Os módulos e o respectivo sistema combinatório que a partir deles se estabelece, traduzem uma revisão das noções tradicionais do livro — em que plano, caderno e página se tornam indissociáveis — integrando um complexo e mutável sistema de ligações e sentidos. É a partir desta primeira gramática de planos que Piçarra estuda a disposição das imagens fotográficas e



387–388. MARIANO PIÇARRA, Fotografias expostas em *Carneiro*, Lisboa, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1993, *s/título*, Pias, Outubro de 1989, brometo, 19,9 × 13,2 cm; *s/título*, Mértola, Março de 1990, brometo, 13,2 × 19,9 cm.

389–390. MARIANO PIÇARRA, desenhos esquemáticos das fotografias n.º 4 e n.º 7, realizados no mono do livro *Carneiro*, Porto, 1993. Lápis sobre papel, 21 × 23,5 cm.



391 – 394. MARIANO PIÇARRA, Esquema de dois planos/cadernos e respectivas dobras, com desenhos feitos a partir das fotografias sobre o mono do livro *Carneiro*, Porto, 1993. Lápis sobre papel, dimensões variáveis.

articula uma segunda ordem de variação, entre o frente e o verso dos planos-páginas-cadernos.

Uma segunda gramática, no interior da primeira, visível no esboço da figura 385, e que se elabora a partir de quatro escalas distintas — duas para ocupar o formato original da página (dimensão de 18,8 × 12,4 cm e de 21,4 × 14 cm) e duas que preenchem o formato original de duas páginas (dimensão de 31 × 20,5 cm e 28,5 × 18,8 cm), respeitando a proporção das imagens fotográficas em exposição.

Mariano Piçarra faz um estudo de composição que relaciona a escala da imagem fotográfica na página com a disposição e definição das suas margens, reposicionando as fotografias numa sequência de leitura aberta a movimentos verticais, horizontais ou ambos. Num terceiro desenho [FIG. 386], um estúdio prévio a tinta-da-china, é feita a combinação de ambas as gramáticas, a escolha das sequências finais e a respectiva variação de escala das imagens fotográficas com a disposição e estudos de leitura das dobras e cortes dos planos.¹⁷⁵

A montagem final é testada na própria tipografia, com recurso ao convencional mono — livro em branco que permite verificar o número de cadernos, gramagem de papel, dimensão da lombada, etc. — neste caso usado para desenhar todas as fotografias e repetir a gramática esquematizada. [FIG. 391-394]

Um esboço do livro, desenhado à escala, a partir do qual se concebem uma série de *desenhos fotogénicos*,¹⁷⁶ que criam uma tradução gráfica das fotografias, acentuando-lhes espaços negativos de sombras, linhas de força da composição (enquadramento) e, nalguns casos, adicionando-lhe uma impressão de movimento.¹⁷⁷ [FIG. 389-390]

Ao folhear os *planos-páginas-cadernos*, percebe-se que este livro não se esgota nas combinações programadas originalmente por Mariano Piçarra mas é, tal como ficcionou Jorge Luís Borges, um *livro de areia*, que se prolonga nas escolhas dos seus leitores e na vontade em sobrepor e cruzar a totalidade dos planos abertos.

Na Mãe D'Água as fotografias encontram o espaço propício à duplicação das imagens: um espelho de água, lugar de coincidência e de reenvio, onde se suspende, na vertical ou na horizontal, uma segunda sequência de doze fotografias da série *Carneiro*.

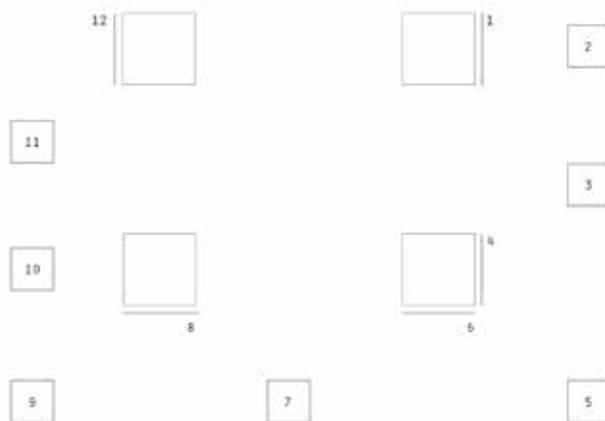
175. Identificados por ordem alfabética de A a I, não têm uma correspondência com a ordem final no livro.

176. O termo *desenho fotogénico* é aqui utilizado numa referência a William Henry Fox Talbot, em «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», artigo apresentado a 31 de Janeiro de 1839, na Royal Academy of London, onde descreve o método para impressão de imagens fotográficas por contacto, que mais tarde renomeou calótipos.

177. Nos desenhos inscreve-se numeração dispersa que alterna entre a identificação da a ordem pela qual foram apresentadas na ETHER (com referência aos lugares e coisas representadas), ou a ordem dos planos do livro. As fotografias foram impressas em duotone (preto e *warm grey*) e numeradas no canto inferior esquerdo, seguindo.

Em *Cenotáfio*, o título adoptado para o desdobramento da exposição, propõe-se uma travessia sobre as fotografias na dimensão ilusória do espelho — que as forma, deforma e concilia — recuperando os enunciados do livro. Como uma clepsidra, de imagens reflectidas dentro de imagens, num persistente jogo de escalas e de extensão/distensão do próprio movimento de olhar. Como caracteriza Pomar, na elogiosa crítica que dedica à exposição, «*trazidos para o cenário da Mãe D'Água (...) subvertem de forma desagradável a própria vitalidade latente, emblemática e física do local. (...) ver na água e nas paredes a ampliação de um abismo trazido pelas fotos*». (Pomar, 11 de Dezembro de 1993: 15)

Os 31 diapositivos que documentam a exposição [FIG. 395-399], da autoria do próprio Mariano Piçarra, permitem reconstituir e identificar, em planta, a disposição adoptada para as fotografias por comparação com a exposição na *ETHER*, e perceber a revisão da ordem, a criação de novas associações e a escolha de duas imagens não reproduzidas no livro.



Esquema em planta da disposição das fotografias em *Cenotáfio* (MÃE D'ÁGUA) com a numeração adoptada na exposição *Carneiro*: 1. Mértola, 1987 (n.º 5); 2. Pias, 1989 (n.º 4); 3. Fotografia não reproduzida no livro; 4. Lisboa, 1989 (n.º 15); 5. Coimbra, 1988 (n.º 22); 6. Mértola, 1988 (n.º 2); 7. Mértola, 1987 (capa); 8. Fotografia não reproduzida no livro; 9. Mértola, 1987 (n.º 3); 10. Mértola, 1987 (n.º 12); 11. Mértola, 1990 (n.º 7); 12. Mértola, 1987 (n.º 11).



395–399. MARIANO PIÇARRA, fotografias da exposição *Cenotáfio* (selecção de 5 de uma série de 31), Lisboa, mãe d'água, 1994. Diapositivo cor.

«Assim se encerra um capítulo de pesquisa fotográfica em Portugal, que teve em António Sena o seu expoente mais original e nos onze anos da galeria, o seu meio de comunicação. Mas de tudo o que foi produzido, restam catálogos completos, condição que esteve sempre à cabeça de qualquer realização.»

Margarida Medeiros, 1994

Como documentos da exposição, estes diapositivos enfatizam os desdobramentos dos planos reflectidos sobre a superfície da água e exploram a linguagem ensaiada, tanto na exposição como no livro. A escolha dos enquadramentos experimenta a geometria do espaço e introduz-se no plano da imagem, replicando o ponto de vista ou, como testemunha Alexandre Pomar, revelando as mudanças de luz que nele se atravessa: «o olhar rasante sobre as fotografias horizontais é, a certas horas, confrontado com efeitos de luz solar que atravessa o espaço, tal como sucede nas imagens». (Pomar, 10 de Dezembro de 1993: 15)

A documentação inédita reunida junto de Mariano Piçarra de que se reproduz uma selecção — desenhos do projecto de montagem do livro, estudos a lápis e tinta da variação dos planos de impressão, o mono de todas as páginas do livro com as fotografias desenhadas, a série de 31 diapositivos cor que documentam a exposição na Mãe D'Água e o filme super 8 que regista o percurso da exposição nos dois espaços — revelaram-se fundamentais para perceber e recuperar o ritmo, variações e desdobramentos de sentido que se ensaiam na apresentação tripartida da série fotográfica *Carneiro*.

Entre o espaço da *ETHER*, a Mãe D'Água e o livro, inscreve-se um ensaio sobre o modo como se pensa a articulação entre a criação das imagens e a criação dos espaços de visibilidade e percepção, de encontro a uma «*justa proporção das coisas*».

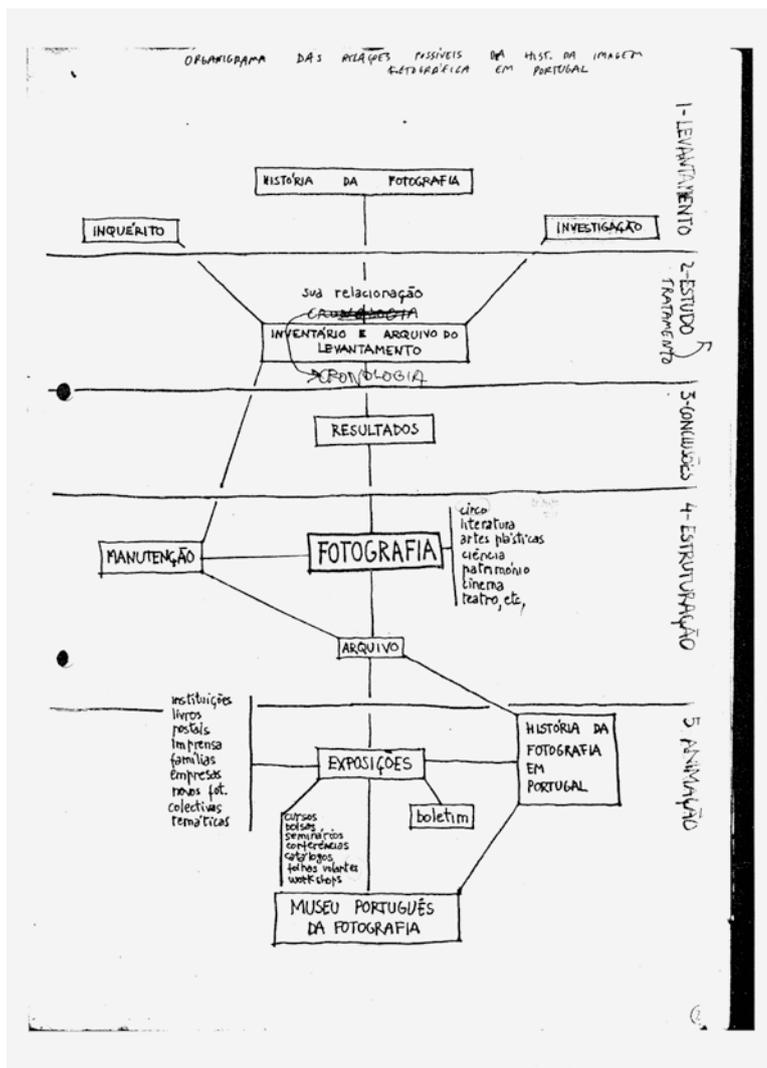
Na exposição e no livro, o título *Carneiro* surge contextualizado por uma citação do dicionário, retirada do *Novo Dicionário Compacto da Língua Portuguesa*, publicada no penúltimo plano de imagens, para lembrar os caminhos disciplinares, mais uma vez flutuantes, por onde todas as imagens fotográficas se movem:

«*Carneiro* (latim vulgar **carnarius*, animal de boa carne) s. m. 1. [Zoologia] Mamífero ruminante e lanígero, macho da ovelha; 2. Carne desse animal; 3. Pele ou lã desse animal (ex.: casaco de carneiro); 4. [Agricultura] Gorgulho da fava; 5. [Informal] Pessoa dócil ou submissa; 6. [Antigo] Máquina de guerra para arrombar portas e se desconjuntar muralhas. = *Carneiro*, *Vaivém*; 7. [Astronomia] Constelação zodiacal. (Com inicial maiúscula.) = *Áries*; 8. [Astrologia] Signo do Zodíaco, entre *Peixes* e *Touro*. (Geralmente com inicial maiúscula.) = *Áries*; 9. [Marinha] Cada uma das pequenas ondas espumosas causadas pelo vento. (Mais usado no plural.); 10. Cada uma das pequenas nuvens brancas arredondadas que cobrem o céu de maneira descontínua. = *Cúmulo*; 11. *carneiro hidráulico*: máquina para elevar água. = *Aríete Hidráulico*.» (Piçarra, 1994)

5.

«HISTÓRIA DA IMAGEM FOTOGRÁFICA EM PORTUGAL, 1839-1997»

Um livro híbrido



400. ANTÓNIO SENA, *Organigramma das relações possíveis da História da Imagem Fotográfica em Portugal*, integrado no Parecer SEC-DGAR, Lisboa, 1977. Folha polifotocopiada, 29,7 × 21 cm.

401. ANTÓNIO SENA, *Figuração*, curso de Antropologia Cultural leccionado na FCSH.UNL (6.ª folha de apoio), Lisboa, 1979. Folha polifotocopiada, 29,7 × 21 cm.

«Mais que uma história da fotografia, uma história da fotosensibilidade.»
António Sena, 1977

5.1. Proposta de investigação, um não museu de fotografia e as primeiras sínteses na imprensa

A edição da primeira História da Fotografia em Portugal, *Uma História da Fotografia* (1991), e da segunda, *História da Imagem Fotográfica em Portugal 1839-1997* (1998), ambas da autoria de António Sena, marcam não apenas o começo de uma historiografia como relacionam, de forma inédita, o trabalho de investigação, inventário e divulgação (publicação e exposição) da imagem fotográfica no panorama nacional desde 1839, valorizando o seu contexto de produção, reprodução e recepção.

Posteriormente ensaiadas em diferentes vertentes de exposição, publicação e crítica, as principais orientações de investigação seguidas por António Sena são inicialmente apresentadas publicamente em três ocasiões, temporalmente próximas, mas elaboradas com distintos objectivos: a primeira, em 1977, no contexto de um *Parecer* encomendado pela Secretaria de Estado da Cultura para um projecto de levantamento e estudo da imagem fotográfica em Portugal; a segunda, em 1980, com a proposta de criação de um *Centro de Estudos da Imagem Visual*, na FCSH. UNL; e a terceira, em 1981, com a inscrição da sua tese de doutoramento — *História da imagem fotográfica em Portugal* (1981), no Centro de Estudos de Sociologia (linha de Comunicação Social) da FCSH.UNL, com a orientação do professor Adriano Duarte Rodrigues.

Apresentado num documento originalmente dactilografado de 12 páginas¹, no *Parecer* era proposto um programa de trabalho, no qual se começava por identificar a História da Fotografia como «*uma história da fotosensibilidade*», e se valorizava, por um lado, a sua investigação «*como meio de expressão de uma realidade visível (científica) ou visionária (artística)*» (*Parecer...*, 1977), totalmente inexistente neste período por oposição à História do Cinema Português, capaz de contrariar uma leitura exclusivamente tecnicista do meio fotográfico.

No documento, que se transcreve na íntegra em anexo, António Sena assinala a importância da criação de uma estrutura para promover a ligação da prática fotográfica a «*sectores como a literatura, Artes Plásticas, Cinema, etc.*», incentivando a «*criação de um grupo de animação iconográfica*», que garantisse «*a organização de um arquivo vivo da imagem fotográfica*». (*Parecer...*, 1977)

Nesse contexto são delineadas as quatro fases de implementação e desenvolvimento do projecto — Levantamento, Estudo, Estruturação e Exposição — devidamente enquadradas por um organigrama [FIG. 400] que configurava «*as relações possíveis da história da imagem fotográfica em Portugal*», com um investimento «*mínimo de pessoal e material (reduz-se à troca de correspondência e algum tempo de investigação para uma pessoa)*» (*Parecer...*, 1977), neste caso protagonizado

1. Ver Anexo 1.

pelo próprio António Sena, na divisão de Artes Plásticas da Secretaria de Estado da Cultura.

A proposta de criação deste departamento privilegiava a diversidade da natureza do arquivo — museológico, comercial ou privado, e os lugares, palavras e coisas, com que a imagem fotográfica naturalmente se envolve. Ao rejeitar as convenientes hierarquias que disfarçam o valor relacional da Fotografia, a proposta apresentava um conjunto de políticas para ancorar os cruzamentos e a especificidade de uma História da imagem fotográfica em Portugal.

Interpelando-a pelo anonimato e a interdisciplinaridade e admitindo uma diversidade documental com distintas genealogias e enunciados, defendia-se que a sua investigação e classificação deveria compreender arquivos fotográficos particulares e públicos de âmbito nacional, incluindo os suportes de reprodução da imagem fotográfica desde postais, a imprensa ilustrada, o inventário de fotógrafos e estúdios de fotografia com actividade em Portugal e de fotógrafos estrangeiros sobre Portugal. Em síntese, e como pode ler-se no final de um extenso índice, a abrangência desta proposta ambicionava «*a descoberta, p. ex., de um sapateiro colecionador de fotografias ou a evolução topográfica da cidade de Aveiro em fotos de um comerciantes de tecidos*» e a «*pesquisa paralela de desenhos, poemas, romances, etc., que ligados poeticamente à fotografia, são corpo desta.*». (Parecer..., 1977) A proposta integrava igualmente uma componente de divulgação, prevendo a realização de exposições num local fixo, gerido pela Secretaria de Estado da Cultura² e, em simultâneo, fomentando a sua itinerância por «*centros culturais na província, tabernas ou cafés, juntas de freguesia ou colectividades, lugares públicos como mercados municipais, feiras ou jardins e miradouros*». (Parecer..., 1977)

No âmbito do programa de levantamento e arquivo, a proposta expositiva apresentada, parte da qual posteriormente integrada na *ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS*, alternava entre arquivos de instituições públicas, como os da Câmara Municipal de Lisboa ou do Ministério da Comunicação Social; arquivos pessoais como os de Michel Giacometti e de José Santa Bárbara & Keil do Amaral; entidades comerciais privadas, como a Companhia de Diamantes de Angola e a Companhia do Açúcar; ou, elegendo suportes de publicação específicos, com a exibição dos livros *Lisboa, "Cidade Triste e Alegre"* de Costa Martins/Victor Palla, o *A Portuguese rural society* de José Cutileiro e os dois volumes de *Arquitectura Popular em Portugal*.

Para validar a conclusão dos trabalhos, era ainda expressa a intenção de publicar «*um relatório (ilustrado)*», que servisse de base «*para uma História da Fotografia em e sobre Portugal (eventualmente publicável e (ou) exposição)*» (Parecer..., 1977) e feita uma breve alusão à criação de um Museu Português da Fotografia. Neste caso, dispensando a necessidade de se criarem instalações

2. Na proposta é sugerido um local para centro de exposições, «*mesmo reduzido mas bem localizado por exemplo, lojas na esquina Rodrigo da Fonseca/Alexandre Herculano, perto da SNBA*» (Parecer..., 1977), ironicamente situado nas proximidades das futuras instalações da *ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS*.

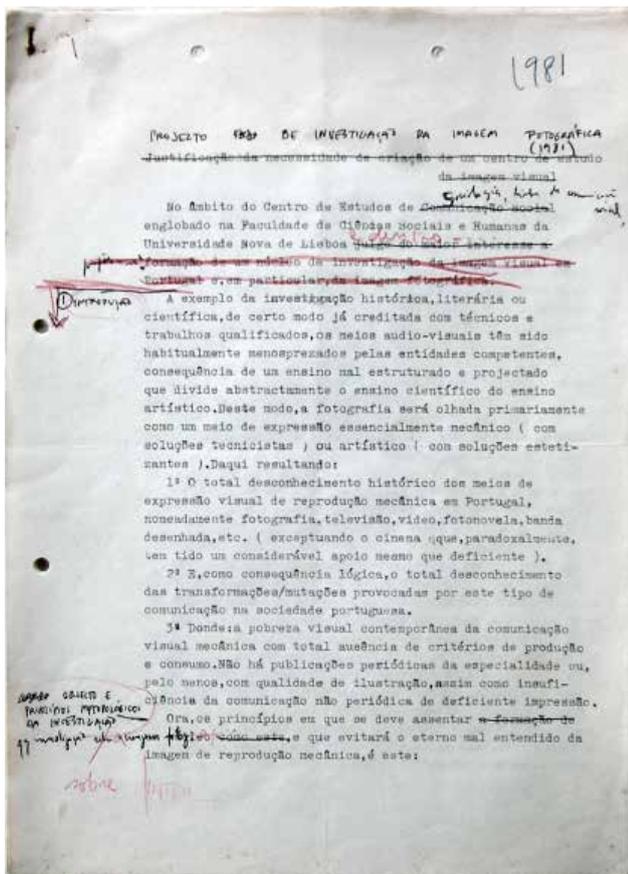
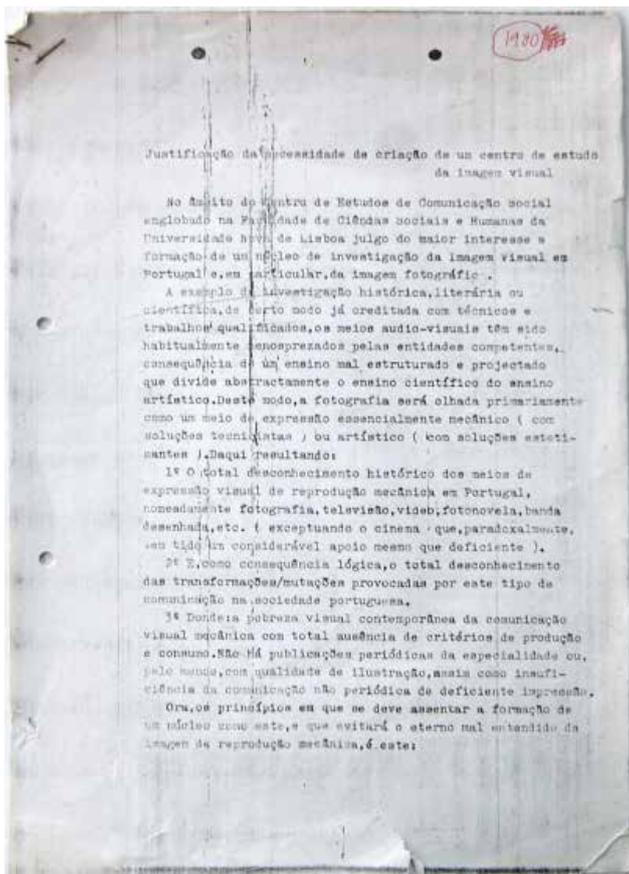
próprias para a sua actividade, as principais funções definidas para este Museu Português da Fotografia, circunscreviam-se ao «*serviço administrativo e arquivo (seria essencialmente um laboratório)*» para inventariar, conservar e gerir o património fotográfico português, em estreita colaboração com «*todos os museus que não o de fotografia*». (Parecer..., 1977)

Para António Sena, tratava-se de um museu virtual, um arquivo de cópias, que inscrevesse as coordenadas da sua localização em colecções públicas e privadas, numa base de dados semelhante à que posteriormente se apresenta na proposta *Luzitânia/ether pix database*, a partir da qual se organizariam exposições «*em relação com o âmbito e actividades do Museu onde são expostas*», numa lógica de complementaridade e transformação de conhecimento, eco do moderno museu de reproduções que Ramalho Ortigão defendera em 1896 no seu *O Culto da Arte em Portugal*: «*Eliminando os numeros que relacionam os verbetes com as photographias, os alumnos das escolas d'arte, procurando para cada photographia o verbeo correlativo, e satisfazendo por esse processo aos mais variados quesitos de classificação, habituar-se-hiam, por meio dos exercicios mais simplesmente pedagogicos, a discernir as épocas e os stylos, retendo todas as diversidades da fôrma pela memoria da vista. Além do que, com o material reunido para o inventário dos monumentos architectonicos e das riquezas artísticas da nação, o estado fundaria simultaneamente o mais interessante museu de reproduções.*». (Ortigão, 1896: 21)

Sugerindo a integração temporária de um museu de fotografia no interior de outros museus, Sena anima a função museológica da imagem fotográfica e, mais uma vez, promove o encontro entre objectos, sem procurar apenas a sua conservação, classificação ou descrição, mas privilegiando um sistema de arquivo por comparação, difusão e contínua reprodução, numa permanente tensão disciplinar e institucional.

Em 1982, no âmbito do *I Encontro Nacional de Fotografia Antiga*, promovido pelo Ministério da Cultura e Coordenação Científica e o Instituto Português do Património Cultural, esta proposta volta a ser reiterada.³ Na sua comunicação, posteriormente publicada no semanário *Expresso*, António Sena defende que «*a fotografia é uma imagem circulante e indisciplinada nos meios que utiliza para veicular informação, qualquer que ela seja*» (Sena, 27 de Novembro, 1982: 30) e argumenta a criação de um não-Museu da Fotografia, onde «*as fotografias estariam espalhadas por*

3. O *I Encontro Nacional de Fotografia Antiga* foi promovido pelo Ministério da Cultura e Coordenação Científica e o Instituto Português do Património Cultural [IPPC], com a coordenação de José Luís Madeira, à época director do ANF. O *Encontro* decorreu no Palácio da Ajuda, entre 17 e 19 de Novembro de 1982, e contou com a participação de Natália Correia Guedes (Presidente do IPPC), Francisco J. R. Botelho (Centro de documentação Fotográfica da Universidade do Minho), Joaquim Vieira, António Sena (ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS), Américo Ribeiro (Câmara Municipal de Setúbal), Luís Casanova [IPPC], Sylvain Morin (Museu de Strasbourg) e de Maria Teresa Cardozo [IPPC].



402. ANTÓNIO SENA, *Justificação da necessidade de criação de um centro de estudo da imagem visual*, proposta para a criação de Centro de estudo da imagem visual na FCSH.UNL (página 1 de 3), Lisboa, 1980. Folha polifotocopiada, 29,7 × 21 cm.

403. ANTÓNIO SENA, *Projecto de Investigação da Imagem fotográfica*, proposta de doutoramento entregue na FCSH.UNL (página 1 de 5), Lisboa, 1981. Folha polifotocopiada, 29,7 × 21 cm.

«A fotografia é um meio para realizar, multiplicar, transportar e difundir as imagens, num compromisso cada vez mais sofisticado entre uma capacidade tecnológica e uma capacidade expressiva, capazes de corresponder às exigências sociais da oferta e da procura dessas mesmas imagens.» António Sena, 1980

todos os outros museus. *Imagens fotográficas relacionadas com os lugares onde se encontrariam acompanhadas de legendas ou folhas volantes de interpretação e integração, referindo fotografias que lhes fossem complementares. Outro exemplo seriam as fotografias expostas ao ar livre, eventualmente nos mesmos lugares de onde foram obtidas. Se algum Museu existisse reduzir-se-ia a instalações adequadas para serviço administrativo e arquivo mas, sobretudo, um Laboratório, destinado unicamente ao tratamento de negativos e sua duplicação, voltando o original ao local de origem e à difusão da imagem fotográfica por todos os processos fotomecânicos e electrónicos ao seu alcance. Um laboratório de animação.*» (Sena, 27 de Novembro de 1982: 31)

A par da salvaguarda patrimonial — que englobava também a conservação dos aparelhos, livros e manuais, etc. — tratava-se sobretudo de propor uma experiência viva da História da Fotografia, feita do confronto e da justaposição com as outras Histórias, numa pesquisa incessante de relações estéticas e poéticas.

Na sequência deste *Parecer*, que não obteve qualquer refutação por parte da SEC, e após o curso de formação livre em antropologia visual, dedicado ao tema *Figuração (pelo desenho/pela fotografia/pelo cinema)* [FIG. 401], que António Sena leccionou, em 1979, na FCSH.UNL, apresentou à direcção desta Faculdade a proposta de criação de um *Centro de estudo da imagem visual* [FIG. 402], inserido no Centro de Estudos de Sociologia (linha de Comunicação Social), com o objectivo de formar «um núcleo de investigação da imagem visual em Portugal e, em particular, da imagem fotográfica». (Centro de Estudo..., 1980)

Na sua proposta, igualmente transcrita em anexo⁴, que começa por identificar a ausência de investigação sobre a História dos meios de expressão visual de reprodução mecânica em Portugal — «a fotografia, a televisão, o vídeo, a fotonovela e a banda desenhada», Sena determina duas linhas de investigação para a elaboração de uma *História complementar da Fotografia*, entre os «originais e os seus tradutores»: por um lado, a genealogia dos meios técnicos de reprodução onde o meio fotográfico naturalmente se insere — separando-se neste caso das Histórias que se limitam a distinguir «originais fotográficos de autor (...), que fazem a história da fotografia como imagem única» e das Histórias «que fazem a história da fotografia como puro processo de registo físico-químico»; e, por outro lado, uma História crítica, no campo mais amplo da sociologia e da estética para acentuar que «a fotografia é um meio para realizar, multiplicar, transportar e difundir as imagens num compromisso cada vez mais sofisticado entre uma capacidade tecnológica e uma capacidade expressiva capazes de corresponder às exigências sociais da oferta e da procura dessas mesmas imagens e, também, da própria concorrência tecnologia-expressão no interior da sociedade». (Centro de Estudo..., 1980)

4. Ver Anexo 3.

Um ano depois, em 1981, e sem réplica para a sua proposta efectivamente nunca concretizada, António Sena reproduz o texto introdutório que expõe no documento *Centro de Estudo da Imagem Visual* e, com uma revisão manuscrita do cabeçalho, apresenta-o como projecto de tese de doutoramento, sob o título: *A História da Imagem Fotográfica em Portugal*. [FIG. 403]

No plano de trabalho entregue, distinguia-se numa primeira fase a prioridade na pesquisa de dados, cuja metodologia adoptava o formato de um inquérito⁵ e criação de uma «*cronologia biblio-iconográfica exaustiva*» dirigida a: «a) à *fotografia impressa em Portugal (antologia de reportagens fotográficas na imprensa portuguesa e edições de postais)*; b) *a álbuns fotográficos de algumas famílias portuguesas como documentação de época*; c) *livros e revistas de fotografia ou fotografias de autores estrangeiros sobre Portugal*; d) *livros, revistas e catálogos de fotografia em Portugal*; e) *à descoberta de arquivos particulares ou oficiais e sua organização*; f) *a entrevistas e depoimentos de fotógrafos ou sobre fotografia*; g) *à pesquisa de romances, poesia, pintura, etc. de autores portugueses que tenham a ver com fotografia*; h) *ao estudo e inventariação do próprio material fotográfico em Portugal*; i) *à inventariação de exposições onde a fotografia fosse, no mínimo, um factor de compreensão*; j) *a fotografia publicitária e as artes gráficas*; k) *as fotografias feitas à margem de actividades como a escrita, a pintura, etc.*». (Projecto de investigação..., 1981)

No relatório de actividades desenvolvidas no primeiro ano como estudante de doutoramento, dirigido à FCSH.UNL em Janeiro de 1981, eram já indicadas as bibliotecas⁶ e iconotecas⁷ consultadas, as comunicações apresentadas, os artigos publicados, a produção de um programa de televisão sobre a História da Fotografia (respectivamente *Olho de Vidro* concluído um ano depois), as aquisições de bibliografia em Itália e França e a preparação de um número monográfico da revista italiana *Progresso Fotografico* sobre Portugal, com o título *une histoire latente — l'image photographique au Portugal*, este último efectivamente nunca publicado.

5. Este Inquérito é realizado, em 1982, com a colaboração de Alexandre Pomar, no âmbito do qual foram enviadas a todas as Câmaras Municipais de Portugal um pedido de informação sobre a «*existência e localização de fotógrafos, estúdios ou arquivos*; b) o inquérito consta de oito tipos distintos: *fotógrafos (amadores ou profissionais), estúdios fotográficos, jornais e revistas, associações, colectividades e partidos, arquivos particulares, arquivos oficiais, empresas e famílias*». (Projecto de investigação..., 1981); Como esclarece num outro artigo «*As respostas eram, algumas, alarmantes: a maior parte das casas de fotografia da província fundadas no princípio do século, tinham destruído os seus arquivos por falta de condições de manutenção*». (Sena, Maio de 1980: 19)

6. Respectivamente, a Biblioteca Nacional de Portugal, a Bibliothèque Nationale de France, as Bibliotecas da Sociedade de Geografia de Lisboa, da Academia das Ciências, da Academia Nacional de Belas Artes e da Universidade dos Açores, e as extintas Biblioteca Popular de Lisboa e Biblioteca do Ministério da Comunicação Social.

7. Respectivamente, a Biblioteca Nacional de Portugal, a Bibliothèque Nationale de France, a Câmara Municipal de Lisboa, Sociedade de Geografia de Lisboa, o arquivo de José Osório Goulart (Turismo da Horta), Associação dos Arquitectos Portugueses e a extinta iconoteca do Ministério da Comunicação Social.

Esta proposta de tese de doutoramento, nunca entregue para defesa pública, é a que se publica 17 anos depois como *História da Imagem Fotográfica em Portugal 1839-1997*, sem a chancela da FCSH.UNL onde inicialmente se inscreveu, ou da Escola de Belas Artes de Lisboa onde António Sena leccionou *Estética e Estudos de Arte* (1982-1994), onde realizou a prova de agregação sob o título *O desenho discreto ou as metamorfoses de Herculano — relações entre a fotografia, o desenho e a gravura em Portugal 1842-1899*.⁸

A par da sua investigação António Sena manteve uma actividade de crítica fotográfica na imprensa — com artigos publicados na *Gazeta do Mês*, *Jornal de Letras*, semanário *Expresso* e semanário *O Independente* — onde se podem encontrar os primeiros ensaios de síntese da História da Fotografia em Portugal. Frequentemente polémico, este exercício de crítica, que se prolongou durante aproximadamente doze anos, utilizou a imprensa tradicional não especializada para experimentar diversos formatos de análise que ultrapassaram a convencional recensão a livros e exposições de fotografia.

O conhecimento que tinha da historiografia fotográfica realizada até 1982 é demonstrado pelos artigos que publicou, entre Março e Maio desse ano, no *Jornal de Letras*, sob o título «Pontos de Fuga», ainda assim consciente da insuficiência editorial sobre o tema: «*Será de estranhar que entre tantas formas de expressão visual, quase todas elas subsidiárias da fotografia, seja esta que tem menos quantidade bibliográfica para já não falar de qualidade. A desproporção entre imagens fotográficas e textos sobre elas é assustadora. Fala-se pouco daquilo que se vê.*». (Sena, 16 de Março de 1982: 27)

Em «Pontos de Fuga», identificam-se e classificam-se de forma cruzada distintos núcleos que analisam o desenvolvimento historiográfico do meio e reflectem uma leitura crítica, o contacto com as metodologias, critérios bibliográficos, iconográficos e arquivísticos de contextos muito diversos, tendo como base uma questão central ao método de investigação que elabora para a *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*: «*Uma lógica da imagem é pois necessária para compreender este fenómeno de cegueira muito particular. Esta indecisão que a fotografia nos vem trazer entre o criador e o produtor de imagens, entre a sua manufactura e a sua fabricação, entre o original e a sua reprodução é o princípio do nosso desentendimento e portanto da nossa imaginação. (...) Temos de nos habituar à ideia de não serem apenas as palavras a poder falar das imagens mas de que as imagens também falam umas das outras.*». (Sena, 16 de Março de 1982: 27)

Em «Pontos de Fuga 1 – histórias», Sena remete-nos para a discussão dos originais — reto-

8. Na FBA.UL não existem quaisquer registos do seu arquivo pelo que não foi possível consultá-la. Apesar de solicitados não foram igualmente encontrados documentos referentes aos anos de docência de António Sena na referida instituição.

mando o texto de Benjamin sobre a perda da aura e da absoluta transformação da arte quando enfrenta a sua reprodutibilidade técnica, mas sobretudo interessa-se por discutir as consequências no mercado artístico (mercadores) e editorial que essa reprodução determina: «Chegámos a uma nova era, posterior à era da reprodução da obra de arte e da imagem, em que a imagem fotográfica introduz a reprodução descarada das palavras, quero dizer, a subversão da obra literária. Entramos furiosamente na era das reproduções das reproduções. E isto não vai ficar por aqui.» (Sena, 16 de Março de 1982: 27)

Neste artigo, refere as Histórias que considera como *tendenciosas*, onde se inclui a proposta «arqueológica» de Alison & Helmut Gernsheim, especificamente nas edições *The History of Photography* (Thames & Hudson, 1955) e *A Concise History of Photography* (Thames & Hudson, 1965), a obra *perigosa, trafulha e mercantil* de Peter Pollack, em *The Picture History of Photography* (Harry N. Abrams, 1977), que classifica como um «clássico da fotografia caduca e um guia de bolso dos dealers do património», a tradução americana de *History of Photography*, do químico austríaco Josef Maria Eder, qualificada como «uma história da tecnologia fotográfica feita com a precisão de um relojoeiro» e, por fim, a inclusão dos ensaios *Pequena História da Fotografia* (1927) e *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (1936) de Walter Benjamin, na edição francesa *L'homme, le langage et la culture* (Gallimard, 1974), que reconhece como fundamentais da História da Fotografia.

Para António Sena, a História da Fotografia deve compreender todas as suas formas de reprodução clandestina que formam, na sua essência, uma *guerrilha original*, feita de «um pandemónio de registos, todos de origem fotográfica» que dispensam, por isso, as metodologias clássicas da História da Arte: «desorientam os investigadores, ultrapassam os arquivistas, sobrecarregam os coleccionadores e subestimam os autores». (Sena, 16 de Março de 1982: 27)

Em «Pontos de Fuga 2: manuais de guerrilha», depois de denunciar a ausência de um ensino especializado e consequente ineficácia na formação da prática fotográfica em Portugal, prossegue em duas partes, o elenco de *manuais de guerrilha* que compõem a disparidade da sua Historiografia. Uma primeira, dedicada ao que caracteriza como *Histórias da Carochinha* — «úteis pela sua debilidade», mas «mais perigosas» pelo modo como se interessam por evidenciar protagonistas, influências e um «tratado mais global sobre a fotografia mais artística», nas quais inclui *The Story of Photography, from its beginnings to the present day* (Focal Press, 1980) de Michael Langford, «um resumo para cábulas», *Histoire de la Photographie. Que sais je?* (PUF, 1979) de Jean Keim, «tão resumida que nem precisa de reproduções», *Photography in the 20th century* (Focal Press, 1980) de Petr Tausk, «uma lista telefónica de fotógrafos», *La photographie française, des origines à nos jours* (Contrejour, 1978) de Claude Nori e *Breve storia della fotografia* (Il Castello, 1974) de Italo Zannier, ambas consideradas como «um catálogo de fotógrafos franceses com um texto pretensioso e chauvinista». (Sena, 11 de Maio de 1982: 30)

Para o fim do artigo reservam-se as «Histórias assim assim» que se mencionam pela sua inferioridade técnica, selecção iconográfica invulgar, atenção pela cronologia ou pela qualidade bibliográfica. Neste caso, insere-se *Photodiscovery, Masterworks of Photography 1840-1940* (Harry N. Abrams, 1980) de Bruce Bernard, editor fotográfico no *London Sunday Times*, e posteriormente colecionador e curador de fotografia, de quem se destaca a «compilação criteriosa e extremamente bem reproduzida (...) das qualidades cromáticas de cada processo fotográfico», *Early Photography* (Academy Editions, 1978) de Patrick Daniels, «um resumo aceitável da fotografia americana e inglesa», *The Birth of Photography* (Ash & Grant, 1976) e *Colour photography* (Ash & Grant, 1978), ambos do conservador da George Eastman House e historiador Brian Coe, pelo modo como «relaciona com precisão as relações tecnológicas da fotografia, aparelhos e filmes, com o uso e a exigência dos amadores», *A short history of the camera* (Argus Books, 1969) de John Wade «um livro que não serve para colecionadores, só para amadores», *Une brève histoire de l'art de Niépce à nos jours* (Robert Laffon, 1963), «impreciso e irregular», a *História da Fotografia* de Rómulo de Carvalho, n.º 2 da colecção Ciência para gente nova, publicada em 1952 pela editora Atlântida, «a melhor maneira de escrever sobre uma invenção tecnológica que foi, também, uma invenção artística», *The origins of the motion picture* (Science Museum, 1964) de David Thomas, «pela transição fotográfica/cinematográfica», *History of Photography* (Exeter Books, 1980) de Camfield Wills & Deirdre Wills, «um livro inteligente e bem ilustrado sobre a tecnologia fotográfica» e *A chronology of photography, a critical survey of the history of photography as a medium of art* (Handbook Company, 1972) de Arnold Gassan. (Sena, 11 de Maio de 1982: 30)

Em *Pontos de Fuga*, são três as Histórias da Fotografia que António Sena reconhece como mais importantes, e que se revelam a sua mais evidente influência, quer na elaboração do argumento de *Olho de Vidro*, quer na sua investigação para a *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*:

— *Prints and Visual Communication* (Routledge & Kegan Paul, 1950) de William M. Ivins⁹, considerada por Sena como «uma excelente História de introdução à fotografia» com um «texto feito com um humor de cronista mundano, passando por todo o passado ignorado da fotografia e da velha discussão entre autores e tradutores (gráficos, neste caso)» (Sena, 30 de Março de 1982: 29), e para quem as correspondências entre os processos gráficos e fotográficos são

9. Em 1916 o historiador William Ivins, Jr., criou o Department of Prints, no Metropolitan Museum of Art [MEP], em Nova Iorque, contribuindo ao longo de quatro décadas para a história da imagem impressa. Responsável por representativas exposições como *Notes on Prints* (1927) e *How prints looks?* (1943), é com a publicação de *Prints and visual communication* (1953) que a sua investigação adquire maior expressão. Para Ivins, «os historiadores de arte e os teóricos da imagem ignoraram que parte do seu pensamento era baseado em cópias de obras de arte mais do que no seu conhecimento em primeira mão». (Ivins, 1953: 2)

centrais para a historiografia fotográfica;

— *The History of Photography* (Newhall, Secker & Warburg, 1964) de Beaumont Newhall, «óptima pela transcrição que fez dos originais da época, textos e fotografias, mas péssima pelo desprezo que tem pelas imagens rotineiras, mas tão importantes, de amadores dispersos e verdadeiros construtores do nosso grande retrato» (Sena, 30 de Março de 1982: 29);

— e, sobretudo, *Storia Sociale della Fotografia* (Milão, 1976), publicada por Ando Gilardi, dois anos antes da escrita do argumento e discreta influência em *Olho de Vidro, uma história da Fotografia*, caracterizada como «uma história das fotografias, uma história das histórias da fotografia, e, tendenciosamente, a mais fecunda delas todas». (Sena, 30 de Março de 1982: 29)

Fotojornalista, colecionador e historiador de fotografia, Ando Gilardi foi fundador da revista trimestral *Phototeca* (1980-1986) e, nesse mesmo período, da *Fototeca Storica Nazionale*, um catálogo impossível, que funcionava como um arquivo privado no qual se combinavam aproximadamente 30 000 reproduções fotográficas de desenhos, pinturas, esculturas, mapas, recortes de jornais, fotografias, postais, cartazes entre outros, para constituir uma História Universal, através da sua própria produção iconográfica.

Autor de importantes estudos — desde as consequências no imaginário contemporâneo da aplicação judicial da Fotografia, o papel que esta teve para o desenvolvimento da indústria pornográfica ou a revisão da História do meio através da experimentação e fabricação técnica da cor¹⁰ — para Ando Gilardi a imagem fotográfica pertence ao universo da potência e da divisão, como um denominador comum em que «o UM fotográfico pode subdividir-se, isto é, reproduzir, duplicar ou reflectir todas as outras imagens, todas as coisas e ainda as imagens de todas as coisas: porque o Tudo pode tornar-se UM e o UM Fotográfico Tudo.». (Gilardi, 1976)

Em *Storia Sociale della Fotografia*, Gilardi afirma essa condição de potência e carácter múltiplo que atravessa a História da Fotografia, quer pela inventiva e abundante iconografia fotográfica, parte da qual oriunda da sua colecção particular ou apropriada de outras Histórias, revista em extensas legendas que assumem um evidente protagonismo literário face ao corpo de texto principal, e um dicionário ilustrado — *degli antichi termini, miti e personaggi dell'immagine ottica più un inventario di tutti i trattati, riviste, manuali, almanacchi e circoli dei fotografi dell'Ottocento* — mais enunciativo que descritivo, sobre os principais factos da história da imagem fotográfica.

10. Respectivamente e nas primeiras edições: *Wanted! Storia, tecnica ed estetica della fotografia criminale, segnaletica e giudiziaria* (Mazzotta, 1978), *Storia della fotografia pornográfica* (Index, Publimedia, s/d), *Il Risorgimento italiano nella documentazione fotografica* (1960), *Il colore nella fotografia* (De Agostini, 1973) e *La fotografia dalle origini... alla fotoincisione* (Istituto Europeo de Design, 1981).

Gilardi, «o mais perspicaz, estimulante e polémico de todos os historiadores e pensadores da fotografia», que António Sena conheceu na sua casa-estúdio em Piemonte, personifica no seu entender a forma de guerrilha que lhe interessa para o fazer da História, feita na indisciplina das reproduções, no rasto da sua circulação e no poder da sua massificação — «tão informais (instantâneas) quanto protocolares (publicitárias), tão desordeiras (pornográficas) quanto ordenadas (bressonianas), tão traiçoeiras (fotocópias) quanto justiceiras (duotone), tão insolentes (photomatónicas) quanto reverentes (presidenciais), etc.» (Sena, 16 de Março de 1982: 27) — e na necessidade de uma leitura crítica e sistemática, atenta à complexidade dessa diversidade.

Estes três artigos são desenvolvidos e actualizados em 1987, em «Histórias de pequenos nadas com 150 anos», publicado no semanário *Expresso* a 14 de Fevereiro de 1987, com um título que antecipa a designação adoptada para o curso de Teoria e História da Fotografia que lecciona na Casa de Serralves e na ETHER, em 1989. Salientando que a História da Fotografia começa com as histórias da fotografia, Sena define o estado da arte da sua própria investigação, realizando uma abreviada recensão crítica de aproximadamente cinquenta publicações que compõem a historiografia fotográfica, publicadas até à data do artigo.

Mais do que a extensa lista de referências bibliográficas que analisa, interessa perceber neste artigo o que nelas valoriza ou rejeita, em relação ao método adoptado na sua investigação e publicação, nomeadamente os critérios de selecção iconográfica, qualidade de impressão, a prioridade na identificação de processos técnicos, a atenção dada às biografias e a maior ou menor ausência de uma excessiva compartimentação estilística ou cronológica.

Ao comparar as controvérsias entre os primeiros textos históricos de Louis Jacques M. Daguerre (*Historique et Description des procedes du daguerreotype et du diorama*, 1839) e Isidore Niépce (*Post Tenebra Lux. Historique de la découverte improprement nommée daguerréotype, précédée d'une notice sur son véritable inventeur ou M. Joseph-Nicéphore Niépce*, 1841), e a intuição premonitória de William Henry Fox Talbot (*The Pencil of Nature*, 1844), começa por se distanciar do reiterado debate entre arte e fotografia, entre originais e cópias, para salientar um método que combina uma estética da técnica, e admita a imparável apropriação e insubordinada circulação da imagem fotográfica. Um vale tudo, como reconhece, e «as razões pelas quais gosto da fotografia. A feliz combinação de como fazer, como ser e como usar é o pressuposto da fotografia.» (Sena, 17 de Fevereiro de 1987: 47)

Para Sena, importam sobretudo as publicações que reflectem a qualidade intermédia da fotografia, as que melhor lidam com o desprendimento da evidência fotográfica e a necessidade, como explica, de utilizar «um critério microscópio» para «definir e situar historicamente unidades discretas».

Chama-lhes *Histórias de Fadas* e nelas se incluem, tal como em «Pontos de Fuga», *The His-*

tory of Photography (Secker&Warburg, 1982) de Beaumont Newhall — essencialmente pela «inclusão fundamental das declarações dos próprios fotógrafos sobre o seu ofício», a par da «surpreendente» selecção iconográfica, a que não é alheia a publicação do mesmo autor *Photography: essays and images* (Secker&Warburg, 1980) — e *Storia Sociale della Fotografia* (Feltrinelli, 1976) de Ando Gilardi.

A estas duas Histórias indispensáveis, acrescenta outras três obras, nomeadamente, *La photographie, ses origines, ses progrès, ses transformations* (1870) de Blanquart-Evrard, decisiva no modo como assinala a ligação da fotografia com a fotomecânica, *The History of Photography* de Josef Maria Eder, por afirmar a fotografia na sua relação com a ciência e *Histoire de la Photographie* (1945) de Raymond Lecuyer, publicada no final da Segunda Guerra Mundial e nunca reeditada, pela redobrada preocupação pela história da técnica, com uma demonstração exemplar dos processos de reprodução da imagem e pioneira, como defende António Sena, a mostrar a fotografia como «a mais hedonística de todas as artes.» (Sena, 14 de Fevereiro de 1987: 46)

Sobre as *Histórias Recentes*, publicadas a partir de 1978, Sena estabelece uma separação entre as propostas que reflectem uma crise da autonomia do meio, redundância de sínteses e incapacidade crítica — onde inclui *Histoire de la Photographie* (1985) de Lemagny & Rouillé, *La photographie, Histoire d'un Art* (1982) de Jean Luc Daval e *Histoire Mondiale de la Photographie en couleurs* (1981) de Bellone & Fellot — e as propostas que originam uma renovação de critérios metodológicos, revelando uma revisão iconográfica e uma dimensão crítica, não descritiva, neste caso nomeando *A World History of Photography* (1984) de Naomi Rosenblum, *Photography, a concise History* (1981) de Ian Jeffrey e *L'immagine Fotografica, Storia, Estetica, Ideologia* (1986) de Alfredo Paz.

Do extenso panorama abordado é feita ainda uma análise das contribuições fundamentais das histórias nacionais — onde nomeia as obras de Carlo Bertilli & Giulio Bollati sobre o contexto italiano, de Lee Fontanella para a História da Fotografia em Espanha, de Roy Flukinger para uma revisão do período Victoriano, do historiador Boris Kossoy pela História da Fotografia brasileira no século XIX e, uma História da Fotografia na Índia da autoria de G. Thomas.¹¹

Finalmente, o artigo acaba como uma referência a um universo de nove publicações, sem pressupostos historiográficos, que eleger por melhor reflectirem as tendências da fotografia no final da década de 1980, de que se destaca a escolha de *Mirrors and Windows* (MoMA, 1978) de John Szarkowski, *Fotografie als Kunst, Kunst als Fotografie* (Dumont, 1979) de Floris Neususs, *Nouvelles*

11. Especificamente, as edições de Carlo Bertilli & Giulio Bollati, *L'immagine fotografica 1845-1945*, Torino, Einaudi Editore, 1979; Lee Fontanella, *La historia de la fotografía en España*, Madrid, El Viso, 1981; Roy Flukinger, *The Formative Decades: Photography in Great Britain, 1839-1920*, Texas, University of Texas Press, 1985; Boris Kossoy, *Origens e expansão da fotografia no Brasil: Século XIX*, Rio de Janeiro, Funarte, 1980; e G. Thomas, *History of Photography in India, 1840-1980*, Pondicherry, Andhra Pradesh State Akademi of Photography, 1981.

Tendences (Bordas, 1985) de Weston Naef, duas antologias temáticas de contextos opostos entre a reportagem de guerra e a fotografia de moda — *Life at War* (Time Life Books, 1977) e *Harper's Bazaar* (Random House, 1967) — e, por fim, *Evidence* (Clatworthy Colorvues, 1977) de Larry Sultan & Mike Mandel, este último considerado por Sena como um «museu visionário de um espaço sem tempo»¹², particularmente relevante por se tratar de uma obra paradigmática a explorar a indefinição a que se presta a imagem fotográfica, a sua «entidade mutante» e a exímia provocação que estabelece com a sua própria historiografia.

As recensões críticas que ensaia nestes artigos encontram paralelo na revisão bibliográfica do panorama editorial português, em particular numa série de artigos que António Sena publica entre 1980 e 1990, e que servem de ensaio para o texto que publica nas duas *Histórias* (1991 e 1998).

Em Maio e Junho de 1980, nos dois primeiros números do jornal *Gazeta do Mês*, projecto editorial dirigido por João Martins Pereira, descendente da *Gazeta da Semana*, António Sena publica os ensaios «1. A Arte Photographica» [FIG. 404] e «2. A Arte Photographica» [FIG. 405], onde revela os primeiros resultados da sua pesquisa para uma história da imagem fotográfica em Portugal «iniciada de uma forma quase doméstica», apresentada nos artigos sob «a forma de diário, do meu e do seu tempo». (Sena, Maio de 1980: 19) Numa citação directa ao título da emblemática revista novecentista editada no Porto pela Photographia Moderna, o primeiro artigo é quase exclusivamente dedicado à história de *Arte Photographica* e ao pioneirismo dos vinte e três números que dela se publicaram entre 1884 e 1885, destacando-se os principais colaboradores, a excelência dos artigos técnicos, assinados por colaboradores nacionais e estrangeiros e pelo redactor principal Ildefonso Correia, e a sua relevância para a introdução da fototipia no contexto editorial português.

Neste primeiro artigo, a atenção de António Sena centra-se nos «aspectos históricos e estéticos da Fotografia como resultado consequente da evolução dos processos de gravura paralelos às mutações dos meios de expressão de imagem única» (Sena, Maio de 1980: 19), e distingue as fototipias publicadas em extratexto em cada um dos números, considerando que «pelo rigor de focagem, espontaneidade das coisas fotografadas e quase ausência de retoque pictórico», estas são «de uma profunda modéstia, no tempo em que o pictorialismo era a máscara para os pudorosos e vitorianos aristocráticos

12. O livro *Evidence* (1977), e a respectiva exposição, apresentada originalmente pelo San Francisco Museum of Modern Art com comissariado de John Humphrey, é composto por uma sequência de setenta e nove fotografias, sem legenda, escolhidas de arquivos públicos americanos — como «agências federais, agências aeroespaciais, laboratórios de universidades, departamentos de bombeiros e de polícia» — de um universo aproximado de dois milhões de imagens fotográficas oriundas de 80 instituições, que Mike Mandel e Larry Sultan consultaram durante dois anos.



404. (em cima) ANTÓNIO SENA, artigo «1. A Arte Photographica», capa e p. 20, in *Gazeta do Mês*, n.º 1, Lisboa, Maio 1980. *Offset*, 33,5 × 47 cm.

405. (em baixo) ANTÓNIO SENA, artigo «2. A Arte Photographica», capa e p. 19, in *Gazeta do Mês*, n.º 2, Junho, Maio 1980. *Offset*, 33,5 × 47 cm.

(...) fotos muito mais ligadas aos conceitos de P. H. Emerson coligidos em *Naturalistic Photography* em 1889». (Sena, Maio de 1980: 19)

O segundo artigo, e último desta colaboração com a *Gazeta do Mês*, prossegue a análise da revista *Arte Photographica*, neste caso dedicando-se à bibliografia geral publicada no seu primeiro número — «mais actualizada no que se refere à bibliografia estrangeira do que à publicada em Portugal» — e introduzindo referências aos primeiros ensaios de historiografia fotográfica — *Resumo Histórico da Photographia desde a sua origem até hoje* (1852) de P. K. Coentim e *Tratado Theorico e Pratico de Photographia* (1866) — destacando o «invulgar opúsculo de rigor científico e visão histórica» de José António Bentes, do qual António Sena retira e comenta diversos excertos.

Na sequência da breve referência a um dos pioneiros da fotografia em Portugal, é incluída uma *Pequena Cronologia da Fotografia Documental em Portugal*, circunscrita aos primórdios da fotografia, especificamente entre 1839 e 1904, na qual é explícito, apesar de alguns erros e imprecisões, o interesse em cruzar e contextualizar historicamente o contexto português no panorama internacional, numa proposta coincidente com a que se experimenta em *Olho de Vidro, uma história da fotografia* (1982): «nas primeiras décadas do século, enquanto L. Hine fotografa a mão de obra infantil, em Portugal, Joshua Benoliel trabalha para o Século, *Ilustração Portuguesa*, *ABC de Madrid* e *Illustration de Paris com fotografias da guerra, 5 de Outubro, profissões de Lisboa, manicómios, etc. São as décadas dos Archives de la Planète.*». (Sena, Junho de 1980: 20)

Um ano após a publicação destes dois artigos, António Sena retoma o tema em «A edição fotográfica em Portugal no século XIX», numa comunicação apresentada nos 2.^{os} *Encontros de Fotografia de Coimbra*, em Maio de 1981 e posteriormente publicada no *Jornal de Letras* a 27 de Outubro de 1981. Identificando «a banalização progressiva da expressão fotográfica, por simplificação dos processos de produção da prática fotográfica e a simultânea complexidade dos métodos derivados, fotomecânicos, químicos ou electrónicos», Sena inicia o seu artigo, mais uma vez, com uma avaliação negativa da investigação e prática fotográfica em Portugal, especificamente pela constante recusa em reconhecer e conciliar a sua dimensão interdisciplinar e integrar «o cientista especializado e o amador disperso, o artesão anónimo e o artista conhecido». (Sena, 27 de Outubro de 1981: 18)

Pontuando o artigo por ditados populares portugueses a interromper a cronologia histórica, prossegue com uma pequena história das relações entre a fotografia e as técnicas de impressão xilográfica, calcográfica e litográfica, com referência aos laboratórios da *Photographia Popular* (Lisboa) de Francisco Eugénio Rostaing, à oficina de Litografia de Manuel Luís da Costa (Lisboa), à edição *Le Portugal Pittoresque dessiné d'après nature* (William Barclay, 1846) e ao trabalho do gravador Francesco Bartolozzi na Impressão Régia (posterior Imprensa Nacional): «De gravuras e fotogravuras, das fototipias às zincogravuras, em livros, revistas, prospectos, panfletos,

postais, cartazes, bilhetes de identidade ou cadastros policiais, os sucessos de Bartolozzi revelam-se e multiplicam-se. Sonhou-se e fez-se a litografia antes de ser necessária. O 'off-set' idem. Só quando a procura de imagens o exigiu eles reagiram. Antes, eram apenas imagem latente de sociedades envergonhadas.» (Sena, 27 de Outubro de 1981: 18)

A notícia da invenção da fotografia, publicada de modo distinto em três periódicos portugueses, e os primeiros periódicos dedicados à Fotografia, como a já referida *Arte Photographica*, mas também o *Boletim Photographico*, o *Panorama*, o *Boletim da Sociedade de Geographia*, e o *Boletim do Photo-Velo Club*, são igualmente objecto de análise onde se conclui que, apesar de sistematicamente esquecidos, se revelam determinantes para a História da Fotografia em Portugal, recuperando os seus mecanismos de circulação e recepção, nomeadamente, «as suas formas de edição e transformações nas tiragens, impressões, distribuições, colaboradores, preços de capa, políticas editoriais, layout, etc.» (Sena, 27 de Outubro de 1981: 18)

A bibliografia novecentista recenseada neste artigo, relativa aos tratados e aos álbuns, é extensa e variada, demonstrando o adiantado estado da investigação de António Sena para o inventário da História da Imagem Fotográfica em Portugal que se tinha proposto fazer anos antes. Sobre a tratadística volta a referir-se à obra de P. K. Coentlin *Resumo Histórico da Photographia* (1852), ao *Tratado Theórico e Prático de Photographia* do oficial do exército José A. Bentes, ao volume *Photographia* da Biblioteca do Povo e das Escolas editado por David Corazzi em 1884, ao *Tratado Geral de Photographia* (1891), a primeira obra de Arnaldo Fonseca e a *A Photographia Pratica para uso do amador debutante* (1896) de Calvino da Rocha.

Dos álbuns fotográficos são mencionados a *Revista Pittoresca e Descritiva de Portugal* (1861) com vistas de Joaquim Possidónio Narciso da Silva, os *Quatro Dias na Serra do Estrella* (1884) de Emygdio Navarro com fototipias de A. César Henriques, a *Expedição Científica à Serra da Estrella* (1881) da Sociedade de Geographia, dirigida à época por Francisco Augusto Torres, o álbum *A Arte Ornamental Portuguesa* (1882) de Carlos Relvas, e os quatro volumes do álbum *Africa Occidental* de José Augusto da Cunha Moraes, editados por David Corazzi entre 1885 e 1888.

No final do artigo comentam-se alguns anacronismos na aplicação das técnicas de impressão na viragem do século, reclamando-se «uma mudança de atitudes fotográficas, sociais e estéticas, intimamente dependentes da actividade editorial e de todas as indústrias a ela ligadas» (Sena, 27 de Outubro de 1981: 18) e propondo, como principal exemplo desta mudança de paradigma, o álbum *A Arte e a Natureza em Portugal*, editado entre 1902 e 1908 por Emílio Biel, sob a orientação de Fernando Brutt e José Augusto Cunha Moraes, e a revista *Ilustração Portuguesa*, de responsabilidade editorial de José Joubert Chaves.

No âmbito destes primeiros artigos, Sena publica um outro ensaio de síntese da história

da imagem fotográfica em Portugal em *Dumont foto 4, Fotografie in Europa heute*, uma antologia sobre a fotografia europeia organizado em 1982, pelo fotógrafo Andreas Muller-Pohle, para a editora Dumont Buchverlag. [FIG. 406-407]

Intitulado «Portugal: Abwesenheit - Unterschätzung - Ignoranz» (Portugal: Ausência – Desprezo – ignorância)¹³, traduzido do original em francês por Barbara Peymann, trata-se de uma análise crítica que denuncia as razões para o estado de prostração do arquivo, publicação e difusão da fotografia em Portugal: «Ausência, subestimação e ignorância — estes são os três níveis que caracterizam a história da fotografia em Portugal. (...) A Fotografia não é ensinada nas nossas universidades, não temos actualmente galerias nem museus para a fotografia, não temos uma história da Fotografia, não há uma instituição do estado que archive Fotografia. (...) Mas se se faz e vê uma infinidade de fotografias onde é que vamos encontrá-las? Onde podemos encontrá-las? Qual a influência que elas têm? Este aparente deserto pode mostrar-nos uma alternativa, e não sobre a forma tradicional do mercado de arte mas, sobretudo, da fotografia como um ofício.» (Sena, 1982: 206)

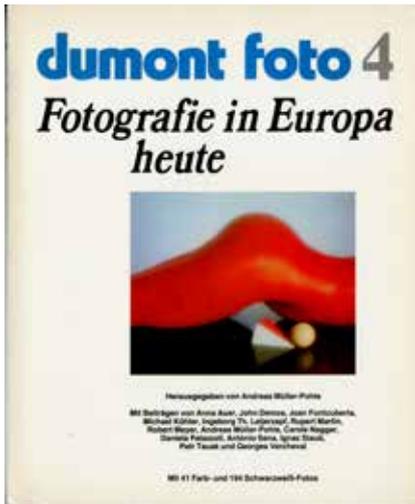
Contrariando o desenvolvimento de uma prática fotográfica inconsciente e alheada da sua própria História, o artigo propõe uma cronologia incompleta do panorama fotográfico português, neste caso dividida em três períodos. No primeiro, *Ausência (1839-1930)*, assinala-se o anúncio tripartido no contexto editorial português dos inventores da fotografia e inscrevem-se breves referências à revista *Arte Photographica*, «a primeira revista Ibérica que apareceu no Porto», e ao *Boletim Photographico* «que abriu caminho para o primeiro grande movimento de fotografia amadora.» (Sena, 1982: 206)

O segundo período, *Desprezo (1930-1970)*, é apresentado pela antítese entre uma fotografia alinhada com o regime do Estado Novo, de que se dá como exemplo a revista *Objectiva* e o *Grupo Câmara*, com as *imagens latentes* que se formam e concretizam no isolamento do Regime, nomeadamente as experiências *neorrealistas* de Costa Martins/Victor Palla e as experiências *surrealistas* promovidas pelos «'fotografismos' de Fernando Lemos e os 'filmes fotografismos' de Carlos Calvet, António Areal e Mário Cesariny». (Sena, 1982: 206)

Finalmente, para a década de 1970 — adjectivada como o período de ignorância pela visão «*simplista que ignora a influência mútua entre a fotografia científica, artística e amadora*» — na qual são feitas referências à *abordagem conceptual* do grupo *Nova Fotografia* e do grupo IF¹⁴ e à *abor-*

13. O artigo é ilustrado com uma fotografia de Costa Martins/Victor Palla do livro *Lisboa, "Cidade Triste e Alegre"* são publicadas igualmente duas fotografias de Paulo Nozolino, nomeadamente, um auto-retrato da série *Limbo* (Lisboa, 1981), e uma fotografia realizada no âmbito dos 2.ºs *Encontros de Fotografia de Coimbra*, também em 1981, no âmbito de uma conferência de António Sena.

14. Formado em 1976, o Grupo IF (Ideia e Forma) era originalmente constituído por João Paulo SottoMayor, José



Portugal
Abwesenheit – Unterschätzung – Ignoranz

von António Sena

Das ist ein Foto von António Sena, das die Abwesenheit von einem Ort zeigt, der eigentlich da sein sollte. Die Abwesenheit ist ein Zustand der Dinge, der nicht da ist, aber dennoch da ist. Die Abwesenheit ist ein Zustand der Dinge, der nicht da ist, aber dennoch da ist.

Die Abwesenheit ist ein Zustand der Dinge, der nicht da ist, aber dennoch da ist. Die Abwesenheit ist ein Zustand der Dinge, der nicht da ist, aber dennoch da ist.

Die Abwesenheit ist ein Zustand der Dinge, der nicht da ist, aber dennoch da ist. Die Abwesenheit ist ein Zustand der Dinge, der nicht da ist, aber dennoch da ist.

Die Abwesenheit ist ein Zustand der Dinge, der nicht da ist, aber dennoch da ist. Die Abwesenheit ist ein Zustand der Dinge, der nicht da ist, aber dennoch da ist.

Die Abwesenheit ist ein Zustand der Dinge, der nicht da ist, aber dennoch da ist. Die Abwesenheit ist ein Zustand der Dinge, der nicht da ist, aber dennoch da ist.

Die Abwesenheit ist ein Zustand der Dinge, der nicht da ist, aber dennoch da ist. Die Abwesenheit ist ein Zustand der Dinge, der nicht da ist, aber dennoch da ist.



406–407. (em cima) ANTÓNIO SENA, «Portugal: Abwesenheit - Unterschätzung - Ignoranz»; (em baixo) PAULO NOZOLINO, Lisboa (1981) e Coimbra (1981), in Andreas Muller-Pohle (Ed.) *Dumont foto 4, Fotografie in Europa heute*, Köln, Dumont Buchverlag, 1982. Offset, 27 × 22 cm.

dagem documental do grupo *Seis Fotógrafos*. No final do artigo, Sena acentua a leitura desiludida sobre a prática fotográfica contemporânea e afirma que, no início da década de 1980, «o jovem fotógrafo Português não é nem ausente, nem o herdeiro do passado mais subestimado, porque ignora tanto um como o outro.» (Sena, 1982: 207)

Este exercício de internacionalização de uma síntese historiográfica, volta a repetir-se em Julho de 1990, no artigo *Pequeñísima História de la Fotografía en Portugal* que publica na revista espanhola *Lapiz, revista internacional de arte* — num número exclusivamente dedicado ao contexto artístico português. [FIG. 408-409]

Na breve antologia crítica da história da fotografia no contexto nacional, Sena apropria o título do conhecido texto de Walter Benjamin — *Pequena História da Fotografia* (1931) explicitamente para reafirmar o território mutável da imagem fotográfica e, como justifica no decorrer do ensaio, para subscrever o fim da diferença entre original e cópia que Benjamin defende no seu texto,¹⁵ na plena coexistência com a pluralidade de todas as cópias.

Pequeñísima História de la Fotografía en Portugal recupera excertos dos artigos e comunicações anteriormente publicados¹⁶, mas estabelece um vínculo particular com a exposição e respectivo catálogo *Nível de Olho, fotografia em Portugal anos 80* (1989) nomeadamente, com a revisão panorâmica que esta exposição introduz no final da década de 1980. As únicas novas menções no artigo, por comparação com os anteriores ensaios, são a referência à *genialidade* da obra do fotojornalista Joshua Benoliel, pela «*quotidiana e intensa efervescência*» com que fotografava e uma das mais *exaustivas* do contexto nacional; e, uma segunda referência, ao «*artista/crítico militante e divulgador*» Ernesto de Sousa, especificamente pela sua produção fotográfica nas décadas de 1940 e 1950, em particular as fotomontagens de provas de contacto, testando composições subjectivas para definir «*uma fotografia em movimento, muito perto do cinema*» e que Sena descreve do seguinte modo: «*pequenas folhas A4 paginadas cuidadosamente, obviamente desviadas das necessidades de uma*

Carlos Príncipe, José Correia Marafona, Luís Abrunhosa Vasconcelos, Manuel Magalhães e Manuel Sousa. Em 1978, António Drummond passou a integrar o Grupo IF.

15. O ensaio *Pequena História da Fotografia* (1931) não corresponde a uma história abreviada do meio fotográfico, mas a uma extensa reflexão crítica suscitada pelo trabalho de uma série de fotógrafos e das suas respectivas experimentações no decorrer do século XIX, que situa o meio fotográfico como responsável por alterações profundas da percepção, da representação visual e da própria experiência estética. Nesse ensaio, bem como em *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (1936), Benjamin examina simultaneamente, o papel que o advento da fotografia e do cinema importaram para a alteração dos modelos de contemplação e percepção do objecto e para uma total reformulação do estatuto e condição da obra de arte.

16. «A edição fotográfica em Portugal no século XIX» (1981), «Lisboa e Tejo e Tudo (história de uma exposição)» (1982), «Fotografia de quarentena», (1982), «Portugal: Abwesenheit — Unterschätzung — Ignoranz» (1982) e nos catálogos *Lisboa e Tejo e tudo* (1989) de Costa Martins/Victor Palla e *Fotografias 1956/57* (1987) de Sena da Silva.

Pequeñísima historia de la fotografía en Portugal

António Sena

Desde hoy nos ocupamos de la historia que nos precedió en el siglo XX. Con la introducción progresiva de las técnicas fotográficas, desde la invención de la cámara fotográfica y la invención cinematográfica de los hermanos...

que los fueron representando más que en sus medallas, trofeos, inscripciones o en sus libros. Tal es, por consiguiente, el estado de la fotografía en Portugal...

En Portugal, la invención de la fotografía se produjo en un momento de gran actividad social, económica y política...



1840. João de Almeida (1817) y el duque de Aveiro (1817)



En 1839, João de Almeida (1817), Portugal (1817), João de Almeida (1817)...

La invención de la fotografía en Portugal se produjo en un momento de gran actividad social, económica y política...

En Portugal, la invención de la fotografía se produjo en un momento de gran actividad social, económica y política...



1840. João de Almeida (1817) y el duque de Aveiro (1817)

408 - 409. ANTÓNIO SENA, «Pequeñísima historia de la fotografía en Portugal» (duplas páginas 66-67 e 70-71), in Lapiz: revista internacional de arte, n.º 70, Madrid, Verano 1990. Offset, 29 x 22 cm.

«Hasta hoy no hubo ninguna retrospectiva de fotografía portuguesa desde sus principios. Las fotografías que tenemos se realizan desde la ignorancia de un pasado próximo y distante...» António Sena, 1990

revista, com provas de contacto coladas e reenquadradas aqui e ali por um corte de x-acto ou o risco do lápis. Devedoras, por um lado, do neorrealismo italiano, mais do que preocupações conceptuais, ensaiam as séries e sequências características das tendências dos anos 70». (Sena, Verão de 1990: 70)

O artigo é amplamente ilustrado com fotografias de Joshua Benoliel (*Embarque do Corpo Expedicionário Português para a Flandres*, 1917), Ernesto de Sousa (1958), Costa Martins/Victor Palla (Lisboa, “*Cidade Triste e Alegre*”), Firmino Marques da Costa (de *Alguns aspectos da viagem presidencial às colónias de S. Tomé e Príncipe e Angola realizada nos meses de Julho e Agosto de 1938, 1939*), António Sena da Silva (Lisboa, 1956/57), Paulo Nozolino (*Kuan*, 1989), Eduardo Gageiro (Cais de Alcântara, do livro *Gente*, 1971), José M. Rodrigues (*Ginapo*, 1982), Gérard Castello-Lopes (*Uma fotografia*, 1987), Jorge Guerra, Rui Fonseca e Daniel Blaufuks (um dos dípticos apresentado em *Nível de Olho*, 1989), a maioria das quais expostos na ETHER.

A par destas pequenas histórias da fotografia, que lhe permitiram divulgar e ensaiar a escrita das duas *Histórias* (1991 e 1998) e sobrepor e experimentar distintas cronologias bibliográficas e iconográficas, a actividade de António Sena como crítico de fotografia incluiu igualmente recensões a livros e a exposições de fotografia, tanto nacionais como internacionais.

Sobre a edição fotográfica em Portugal no início da década de 1980, num contexto inteiramente inexpressivo e rarefeito, António Sena publica quatro recensões críticas, dedicadas respectivamente a *Escalas/a mortimagem & poemas a nicèphore* (1981) de Bernardo Frey, *Tabernas de Lisboa* (1981) de Luís Pavão, *A cidade do Porto na obra do Fotógrafo Alvão, 1972-1946* (1984) e, finalmente, *Arquitectura Popular em Portugal* (1988, 3.^a edição).

No primeiro caso, trata-se de um ensaio poético e fotográfico sobre a «*escala das formas e das liberdades*» (Frey, 1981: 4), da autoria de Bernardo Pinto de Almeida, num tributo que cruza as obras do poeta Jean Arthur Rimbaud e do inventor Joseph Nicéphore Niépce. Salvaguardando a singular associação entre as obras destes dois autores, na recensão que lhe dedica no *Jornal de Letras* com o título «A falta de escala», António Sena é incisivo ao denunciar a má qualidade da impressão gráfica do livro, «*tratamento pobre na letragem, como na paginação, retoques gratuitos, tramas inconsequentes*» e, sobretudo, a «*falta de qualidade literária do livro — já nem digo do texto — ou da falta de qualidade gráfica — já nem digo das fotografias*», que classifica como pretensioso e sem audácia, condenando o modo como este «*subestima a tradição, o passado original, acabando por nada se adiantar em relação às suas próprias raízes: a New Typography, a Typophoto de Moholy Nagy com as experiências anteriores de Dada&Ca*». (Sena, 18 de Agosto 1981: 13)

No segundo caso, sobre as fotografias «*atavernadas, belas e intimistas*» de Luís Pavão, publicadas pela editora Assírio & Alvim em 1981, Sena evidencia a capacidade do autor em habitar os locais que fotografa, conferindo-lhes uma dimensão simultaneamente descritiva e romanes-

ca, depreendida dos enquadramentos e pontos de vista que recolhe da sua experiência. Sobre as notas que se acrescentam às fotografias, da responsabilidade do próprio Luís Pavão, considera-as como o «lado ingénuo e saudável mas nunca pretensioso (...) capaz de apreciar de forma muito simples as suas próprias imagens ao mesmo tempo que conta histórias saborosas sobre o acto de fotografar, (...) e fornecer pormenores técnicos infiltrados no meio dos encontros das pessoas que são fotografadas.» (Sena, 2 de Fevereiro 1982: 25) Em «A virtude do vinho», título que escolhe para esta recensão no *Jornal de Letras*, a sua advertência é dirigida ao texto introdutório «A Taberna, o vinho e o poder», da autoria de Mário Pereira, a quem aconselha os «eventuais leitores a rasgarem» (Sena, 2 de Fevereiro de 1982: 25), considerando-o *autoritário, presunçoso* e sem correspondência com as fotografias de Luís Pavão.

Na terceira recensão, «Fotografias antigas: as regras do jogo», desta vez publicada no semanário *Expresso*, critica-se mais uma vez a má qualidade de impressão da obra, bem como a falta de rigor científico dos textos de Joaquim Vieira e de Fernando Távora, bem como a fraca documentação, sobretudo por se tratar de «um dos estúdios de maior actividade fotográfica em Portugal na primeira metade do século XX». (Sena, 22 de Setembro de 1984: 34) A par da depreciativa análise da publicação, o artigo salienta a dimensão topográfica da obra de Domingos Alvão, pelo modo como este estabelece um «registo de um olhar de um lugar sobre outro lugar», numa visão menos urbana que segue com «dedicação escatológica a cidade em permanente e delirante transformação». (Sena, 22 de Setembro de 1984: 34)

A última recensão, com um esclarecedor tom apologético, é dedicada ao *Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa*¹⁷, publicado em fascículos entre 1961 e 1962, pelo Sindicato Nacional dos Arquitectos [SNA], com a designação de *Arquitectura Popular em Portugal*, e considerada por António Sena como «uma das mais belas obras sobre arquitectura popular publicadas em todo o Mundo» e, juntamente com *Lisboa, “Cidade Triste e Alegre”*, uma das «únicas contribuições públicas inovadoras na expressão fotográfica desde 1910». (Sena, 20 de Maio de 1988: 20)

17. O *Inquérito* foi realizado por iniciativa de Francisco Keil do Amaral, com a colaboração das posteriores direcções do SNA, constituídas por Alberto José Pessoa, Francisco da Conceição Silva e Sebastião Formosinho Sanchez, e a participação de seis equipas, compostas no total por dezoito arquitectos, distribuídas ao longo do território continental, responsáveis por um levantamento de aproximadamente 10 000 imagens fotográficas. Em 2011, a Ordem dos Arquitectos assinala os 50 anos da edição de *Arquitectura Popular em Portugal* com o elaboração do OAPIX, um programa de classificação, digitalização e publicação online (www.oapix.org.pt) da quase totalidade deste espólio. No seguimento deste trabalho de inventário, é realizada em 2013 a exposição *Território Comum, Imagens do Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa*, comissariada por Sérgio Mah, que organiza uma selecção de 100 fotografias do *Inquérito*, numa escolha distante das «preocupações conceptuais e funcionais» (Mah, 2013: 5) da publicação *Arquitectura Popular em Portugal*, e propondo uma exposição sobre a «documentação das feições vernaculares da arquitectura portuguesa e as possibilidades estéticas e plásticas inerentes à representação fotográfica.» (Mah, 2013: 5)

Esta investigação pioneira, com um inventário fotográfico e gráfico ímpar realizado no final da década de 1950, que visou contrapor à imposição de um *estilo nacional*, protagonizado pelo Regime de Oliveira Salazar, com o património da Arquitectura popular portuguesa, desvendando as suas raízes vernaculares e os processos e materiais de construção adaptados a lógicas de subsistência, que estabelecem as bases de uma «*arquitectura sem arquitectos*» ou, como defende o arquitecto Hassan Fathy, a quem se dedica o artigo, de uma arquitectura cuja forma só adquire significado a partir do meio ambiente onde se gera.¹⁸

Envolvendo seis equipas na salvaguarda de um património de dimensão anónima, voluntária e discreta, esta cartografia visual, feita pelo olhar de dezoito arquitectos, intersecta uma das aplicações centrais da fotografia desde a sua invenção, de instrumento de documentação do património edificado, mas transcende esse carácter utilitário e descritivo, para sobrepor, no plano da imagem, a morfologia dos lugares, a humanidade das suas populações e a segmentação entre paisagem rural e paisagem urbana.

O título do artigo — *os geómetras do ar* — aponta precisamente para essa aproximação entre fotógrafos e arquitectos e, como António Sena conclui, «*tirar fotografias é, antes de tudo enquadrar e compor. A única diferença reside no ângulo de ataque habitual de um e de outro. Sem serem fotógrafos os autores destas fotografias eram arquitectos. Os grandes arquitectos são grandes fotógrafos. Os grandes fotógrafos são grandes arquitectos.*» (Sena, 20 de Maio de 1988: 21) Uma *pangeometria volátil*, como descreve, na qual o território se converte em espaço de forças e correspondências, de relações de distância e profundidade, que marcam a linguagem comum que envolve a fotografia e a arquitectura, na criação de uma escala e de uma métrica para a compreensão de um espaço em permanente mudança¹⁹.

A par destas recensões, António Sena publica dois artigos dedicados a traduções de bibliografia fotográfica, nomeadamente a discreta edição de “*A Invenção da fotografia*” (1981) de René Magritte, pela 4 elementos editores, e a obra de teoria e crítica *On photography* (Delta/Dell, 1977) de Susan Sontag, traduzido como *Ensaios sobre Fotografia* por José Afonso Furtado, em 1986, para as Publicações Dom Quixote.

18. Especificamente em FATHY, Hassan (1976), *Architecture for the Poor: An Experiment in Rural Egypt*. University of Chicago Press; e FATHY, Hassan; SHEARER, Walter (Ed.) (1986), *Natural Energy and Vernacular Architecture: Principles and Examples, With Reference to Hot Arid Climates*. University of Chicago Press.

19. Da série de oito fotografias que ilustram o artigo, quatro integram posteriormente as escolhas iconográficas de *História da Imagem Fotográfica em Portugal 1839-1997*, especificamente *Casas (contraste)*, Lagos (1955), *Praia de Mira, Mira* (1957), *Protecção de uma madre, Alegrete* (1955) e *Bloco de Granito na Aldeia, Pedrogão* (1955).

Em «Tirar imagens fazer realidade», António Sena segue uma estrutura semelhante à do ensaio crítico *Uses of Photography* (1978),²⁰ que John Berger escreve em 1978 a propósito da primeira edição de *On Photography* de Susan Sontag, intersectando comentários críticos do autor, com citações retiradas do próprio livro. Começando por classificar a edição fotográfica em Portugal, neste período, como irregular e insuficiente, Sena questiona o sentido e critérios da decisão de traduzir *Ensaio sobre Fotografia* (nove anos depois da edição original), sem qualquer precedência no conhecimento e tradução de «*histórias fundamentais da fotografia*» e, sobretudo, no acesso às fontes fotográficas originais: «*Quem conhece em Portugal, os originais de Weston, a obra de Vishniac, os retratos de David Octavius Hill, as construções de F. Sommer, as elucubrações de B. Friedman, os calótipos de Talbot?*». (Sena, 10 de Janeiro de 1987: 44)

De acordo com António Sena, de forma a evitar «*uma cegueira teórica, o culto fetichista ou a divagação rocambolesca*», a crítica fotográfica contemporânea — de que destaca Ando Gilardi, David Mellor, Allan Sekula, A. D. Coleman e Max Kozloff — deveria centrar-se no cruzamento entre «*fotografia, ciência, arte e quotidiano*», para aferir e potenciar o carácter intermédia disciplinar do meio fotográfico e evocar «*um passado inesgotável de textos e imagens despretensiosos*». (Sena, 10 de Janeiro de 1987: 44)

Especificamente sobre *On Photography*, Sena rejeita o recurso persistente ao modelo dicotómico e à frequente ausência de uma pesquisa sustentada pela autora, mas considera a sua obra como «*uma fonte inesgotável de permanentes aforismos sobre imagens indiscriminadamente valoradas*». (Sena, 10 de Janeiro de 1987: 44) Centrando-se especificamente no capítulo *The Heroism of Vision*, no qual Sontag analisa o despontar, na segunda metade de século XIX, do protagonismo da visão fotográfica na representação individual da realidade e a consequente problematização da noção de *verdade* e *esteticização* do quotidiano, António Sena considera pouco profícuo o modo como esta evidencia o debate Arte vs. Fotografia ou advoga a «*indiferença estética*»²¹ dos fotógrafos. Para Sena importa, sobretudo, o modo como a fotografia trabalha contra o pensamento e a importância do discurso directo, «*uma fé e, como tal, um autismo*» (Sena, 10 de Janeiro de 1987: 44) que os fotógrafos expõem no seu trabalho.

Dando como exemplo o ensaio *Beauty in Photography* (1981) do fotógrafo Robert Adams e evocando a complexidade de uma auto-regulação da prática, Sena privilegia esse exercício invulgar de reflexão escrita que alguns fotógrafos fazem e o modo como essa mesma escrita é ca-

20. John Berger (1978), *Uses of Photography*, in John Berger, *About Looking*, London, Writers and Readers Publishing Cooperative, 1980.

21. Referindo-se especificamente ao excerto: «*para os fotógrafos não existe nenhuma diferença, nenhum benefício estético significativo entre o esforço de embelezar o mundo e o esforço contrário de lhe arrancar a máscara*». (Sontag, 1977: 103)

paz de resistir à excessiva enunciação de dogmas: «é isso que faz da fotografia o princípio elementar de um jogo: as peças existem mas não as regras. E aquilo que os fotógrafos andam a fazer há tão pouco tempo é inventar regras para um jogo desregrado.» (Sena, 10 de Janeiro de 1987: 44)

No artigo, estranha-se a ausência de qualquer referência a *Brief Anthology of Quotations [Homage to W. B.]*, a selecção de pequenos textos sobre fotografia, sem qualquer ordem cronológica ou temática, publicados no final da edição original, onde Sontag intercala depoimentos de Daguerre, Julia Margaret Cameron, Robert Frank ou Garry Winogrand, entre muitos outros fotógrafos, com aforismos filosóficos de Walter Benjamin, Ludwig Wittgenstein ou Schopenhauer, e excertos de obras literárias de Agatha Christie ou Euclides da Cunha, numa alusão ao método adoptado por Walter Benjamin em *Das Passagen-Werk*. Como se analisou no primeiro capítulo, para Benjamin, «escrever História é citar a História», e esta antologia de citações que Sontag concebe simultaneamente como uma *pequena história da fotografia*, numa evocação ao projecto inacabado de Walter Benjamin, é uma colecção massiva de notas e fragmentos literários sobre a indústria cultural do século XIX a partir da cidade de Paris, num método de montagem que a *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997 (1998)* irá posteriormente ensaiar e que, já em *Olho de Vidro, uma história da fotografia*, era experimentado.

A par dos artigos no *Jornal de Letras* e no *Expresso*, que dedicou às exposições realizadas pela ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, respectivamente contextualizados no capítulo anterior, António Sena publicou diversas críticas sobre os *Encontros de Fotografia de Coimbra* (2.^a, 8.^a e 9.^a edições), bem como breves recensões²² a outras exposições de fotografia, nomeadamente a exposição retrospectiva *Eugène Atget, fotógrafo 1857-1927 (1981)* e as individuais *Momentos (1981)* de Rogério e *Espaço Luz-Cor (1981)* de Eduardo Nery, todas na Fundação Calouste Gulbenkian, a colectiva *Fotografia (1981)* na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, a retrospectiva *Auguste Sander (1982)* no Instituto Alemão, *Fotógrafos da Casa Real Portuguesa 1850-1910 (1984)* no Palácio da Ajuda, Porto — *Esquinas do Tempo (1982)* organizada pelo Grupo IF no Museu Nacional Soares dos Reis, *Fotografias, 1977 (1982)* de Paulo Nozolino na galeria MÓDULO, *Nocturna Navigatio Solaris Aedificatio (1982)* de André Gomes e A. Bermiñi Neuaurerach na galeria DIFERENÇA e *Os Desapa-*

22. Respectivamente em: SENA, António (1981), «Ver para não crer», in *Jornal de Letras*, n.º 3, 31 de Março a 12 de Abril de 1981, Lisboa, p. 30; SENA, António (1981), «Um atentado fotogénico», in *Jornal de Letras*, n.º 4, 14 a 27 de Abril de 1981, Lisboa, p. 35; SENA, António (1981), «Foto-filantropia», in *Jornal de Letras*, n.º 20, 24 de Novembro a 7 de Dezembro 1981, Lisboa, p. 29; SENA, António (1981), «Por interposta luz», in *Jornal de Letras*, n.º 22, 22 de Dezembro de 1981 a 9 de Janeiro de 1982, Lisboa, p. 28; SENA, António (1982), «Metamorfoses (1915-1932)», in *Jornal de Letras*, n.º 35, 22 de Junho a 5 de Julho de 1982, Lisboa, p. 29; SENA, António (1982), «Os senhorios do tempo», in *Jornal de Letras*, n.º 47, 7 a 20 de Dezembro de 1982, Lisboa, p. 29.

recidos (1982) de Eduardo Gageiro, na Sociedade Nacional de Belas Artes.

De todas estas recensões importa destacar a série de artigos dedicados aos *Encontros de Fotografia de Coimbra*, nos quais, apesar da implacabilidade com que os avaliou, sempre admitiu a importância do *tour de force* que estes constituíram no panorama das exposições de fotografia em Portugal neste período. Em «Coimbra é uma Lição», refere precisamente a qualidade com que estes romperam com a «*burocracia fotográfica*» e a determinação *saudável* em se afirmarem como «o acontecimento fotográfico que em Portugal reúne e movimenta, esquece e lembra o pior e o melhor de fotografia e fotógrafos» (Sena, 26 de Maio de 1981: 34), evidenciando posteriormente a dedicação quase exclusiva à divulgação da fotografia estrangeira.

Relembrando, no início do artigo, que «*não se gosta apenas daquilo que elas [as fotografias] nos mostram, mas também do sítio e da forma em que estão*», Sena realiza uma detalhada e completa análise do programa expositivo dos 2.^{os} *Encontros de Fotografia de Coimbra*, quer para enaltecer o inconformismo da exposição individual de Paulo Nozolino e o «*repositório de metáforas*» da exposição *Dialogue with Photography* de Paul Hill, como comentar a «*excessiva seriedade literária*» na individual de Jorge Molder, a incapacidade em «*criar uma visão documental de época*» na retrospectiva histórica dos Perestrellos Photographos ou ainda, para denunciar o «*exibicionismo, a imaturidade, o populismo*» e a «*incoerência*» dos portfólios sobre Coimbra de Ricardo da Fonseca, Paulo Roberto, Guilherme Silva e Luís Fontes, na colectiva *Quatro Olhares*.

No ano em que a *ETHER* se fez representar nos 8.^{os} *Encontros de Fotografia de Coimbra*, António Sena publica duas críticas — «*Fotografia: 4 encontros em Coimbra*» e «*Exposições com concessões*» — realizadas, respectivamente, antes e depois da visita às exposições. Na primeira, elegendando do extenso programa as exposições de Manuel Alvarez Bravo, Duane Michals, Wim Wenders e Neal Slavin, para realizar uma contextualização da obra e percurso artísticos dos autores e, na segunda, em forma de balanço, para revelar que «o *critério de escolha das exposições foi incorrecto*» e «*as concessões em demasia*», considerando finalmente, a exposição *Doces Retratos na Morgue*, de Rudolf Schafer, como a única excepção a apontar. No final do artigo, alerta para a necessidade de uma maior responsabilização pública na imprescindível prossecução dos *Encontros*, ao nível da atribuição dos subsídios e da sua respectiva utilização: «*para que alguma coisa se transforme será necessário que, sem prejudicar a diversidade de tendências fotográficas haja uma escolha mais selectiva e um maior empenhamento nos seus suportes, nomeadamente, no seu catálogo.*». (Sena, 14 de Novembro de 1987: 57)

No ano seguinte, a última recensão dedicada aos *Encontros* é feita no artigo «*Tanto e tão pouco*», no qual questiona a maioria das estratégias adoptadas pela direcção de Albano da Silva Pereira, aplicando uma classificação qualitativa, decrescente, das quinze exposições do programa, entre a excepcionalidade das «*fotografias que me restam aqui em casa*» de Robert Frank, e ele-

vando as exposições individuais de Ralph Gibson e Dieter Appel, em oposição à «*mediocridade e a falta de projectos pessoais*» com que qualifica, de um modo geral, as exposições de José Afonso Furtado, Paul den Hollander, Michel D’Heurle, Helena Almeida e Manuel Esclusa, ou o «*facilitismo e péssimo contributo*» das exposições individuais de Claude Nori, Andreas Muller-Pohle e da colectiva *Jovem Fotografia Portuguesa*.

Por último, importa referir a colaboração de António Sena com o semanário *O Independente*, entre 1988 e 1989, nomeadamente com a organização de dois números especiais do suplemento *Caderno III*, realizados no âmbito das comemorações dos 150 anos do anúncio oficial da invenção da Fotografia. O primeiro número, publicado a 18 de Novembro de 1988, é orientado para uma revisão crítica de uma das mais antigas e persistentes manifestações internacionais de promoção da Fotografia, o MOIS DE LA PHOTO, em Paris, que desde 1980 agenda, para o mês de Novembro, um intenso programa de exposições e conferências nas principais instituições culturais da capital francesa.

O primeiro artigo, «Para quê escrever o que se pensa?», é uma entrevista de António Sena, com fotografias de Paulo Nozolino, ao historiador Stuart Alexander sobre o seu livro *Robert Frank: A Bibliography, Filmography, and Exhibition Chronology 1946 – 1985*, um extenso e rigoroso inventário, não ilustrado, de toda a obra fotográfica e cinematográfica do fotógrafo, publicado como um livro «*que pode mais do que nenhum outro, mostrar esse lado fascinante da natureza fotográfica: ser perigosamente contagiante e epidémica.*» (Sena, 18 de Novembro de 1988: 13)

No seguimento desta entrevista, publica o ensaio «O anonimato da fotografia», comunicação previamente apresentada na Fundação Calouste Gulbenkian, em Dezembro de 1987, e que identifica como epígrafe uma fotografia *polaroid* de Robert Frank, da série *Boston, 20 de Março de 1985*, divulgada pela primeira vez, nesse mesmo ano, no livro *Legacy of Light, 205 polaroid photographs* (1987). A fotografia de Robert Frank [FIG. 411], realizada com a invulgar câmara Polaroid Studio 20 × 24 no âmbito do projecto Polaroid Collaborative Project²³, serve como pretexto para outra imagem, que António Sena realiza no espaço privado de sua casa e que descreve no início do artigo: «*Todas as manhãs, muito cedo, defronto-me com o lavatório branco. (...) Há uma pequena fenda na porcelana que habitualmente me atrai, tal como uma melodia se instala, ocupando abusivamente*

23. A sequência de 6 impressões *polaroid* cor, de que esta fotografia faz parte, é realizada no seguimento do projecto *Horses, Sea Lions: and other creatures*, numa iniciativa de William S. Johnson e Susie E. Cohen, e que envolveu a participação dos fotógrafos Robert Heinecken, David Heath e John Wood. Iniciado em 1983, por Eelco Wolf, director da Polaroid Worldwide Communications, a correspondência trocada pelos 4 fotógrafos foi publicada regularmente em *The Knute Rockne Oasis Newsletter and Journal of Critical Opinion*, com organização de Susan E. Cohen and William S. Johnson. Sobre este assunto ver: COHEN, Susie; Johnson, Bill (2014), «The Polaroid Project 1983-2014: Notes from the Knute Rockne Oasis», *Afterimage*, Vol. 42, n.º 1, Special Issue: Visual Studies Workshop, July-August 2014.

| IMAGENS FOTO | TÉCNICA FOTO | EDIÇÕES FOTO | EXPO FOTO | MANIFESTAÇÕES INSTITUCIONAIS FOTO | ESTÉTICA FOTO | HISTÓRIA | ESTÉTICA LITERATÁRIA | MÚSICA | DESIGN | ARQUITECTURA |
|--------------|--|--------------------------------------|--|--|---|---|--|--------------------------------------|--|--------------------------------------|
| 1840 | Primeiro negativo (Niépce) 1826 | Imagens latentes (Daguer) 1839 | The Pencil of Nature (Talbot) 1844 | Primeira exposição de fotografias (Reyer) 1839 | Cartões Daguerre Niépce | Abolição da escravidão na Inglaterra | | | | |
| 1850 | Desenho fotográfico (Archer) 1839 | Colódio húmido (Archer) 1839 | «Illustrated London News publica gravuras a partir das fotos de Praxinos na Cornéa» 1851 | Primeira exposição coletiva de fotografias (London) 1852 | Sociedade britânica para Arqueologia e Etnologia (1851) | Le Musée de l'Art (Baudouin) 1858 | Manifesto Comunista | Regatta (Vare) 1858 | Educação progressiva (os primeiros 100 anos) | |
| 1860 | «Boulevard des Capucines» (L. J. M. Niepce) 1826 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «How the other half lives» (Jacob Lawrence) 1937 | Primeira exposição de «viver» fotografias (Berlín) 1854 | «Análise de um gravador» (Luis Morgades Carreras) 1974 | «A origem da fotografia» (Victor Frensch-Dresen) 1856 | «A Origem das Espéculas» (Dionísio) 1858 | «O bebedor de chacha» (Mansel) 1858 | | |
| 1870 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 |
| 1880 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 |
| 1890 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 |
| 1900 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 |
| 1910 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 |
| 1920 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 |
| 1930 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 |
| 1940 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 |
| 1950 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 | «The pencil of Nature» (Talbot) 1844 |



410. ANTÓNIO SENA, *Fotografar tudo*, Quadro sinóptico ilustrado para a História da Fotografia, publicado em «Manual de Fotografia, especial 150 anos», página 1 de 2, número especial de *O Independente*, 17 de Fevereiro de 1989. Offset, 35,5 x 25,5 cm.

411. ROBERT FRANK, *Boston, 20th March [Illusion]*, 1985. Painel original composto por 6 impressões polaroid cor, com a Polaroid Studio 20x24, coladas e manuscritas, 70,3 x 56,4 cm.

«Nunca me apeteceu escrever fosse o que fosse sobre coisas de que gostasse em demasia. Nunca tinha percebido porquê. Não bastaria ver, apenas ver? Nesses momentos quero que sejam os olhos a pensar.» António Sena, 18 de Novembro de 1988

uma memória que eu desejava silenciosa e receptível. (...) A escova de dentes está perto da fenda. É de um vermelho sangue de boi. A superfície, por ser de plástico, esconde, por vezes, esse vermelho atrás de um brilho. É fácil atribuir um nome à escova. A cor ajuda. O contraste facilita. (...) Hoje resolvi fazer uma Polaroid do lavatório, da fenda, da escova e da pasta de dentes. Passados poucos segundos, aquilo que era uma superfície branca plastificada, começa a tingir-se, a manchar-se ... a esclarear, como me disseram tantas vezes. Lentamente as manchas formadas, mesmo antes de estabilizadas — convêm dizer que nunca estabilizam — já se assemelham ao lavatório, à escova e pasta de dentes. (...) Talvez o silêncio fosse — e é-o, na maior parte dos casos — a única alternativa possível para quem continua a preferir fechar os olhos e perceber que as diferenças entre a Polaroid e o lavatório são bem maiores do que as suas, eventuais e ilusórias, semelhanças.» (Sena, 18 de Novembro de 1988: 16)

Essencialmente mnemónica e literária, a imagem mental que António Sena descreve, afirma essa repetida impressão visual da realidade que a fotografia faz, reinventando uma materialidade e um espaço de transição que este defende como único, porque dispensa a enunciação do texto. Contestando o carácter indexical da imagem fotográfica e o seu vínculo ao referente representado, António Sena usa uma experiência fotográfica pessoal, para debater as alterações introduzidas pela câmara fotográfica no modo de inscrever a realidade, rejeitando a determinação de aparente verosimilhança garantida pela sua génese técnica e defendendo, sobretudo, o modo como esta reclama em permanência «*a atenção para tantas coisas sem nome, para os outros tantos interstícios entre elas ou para as sublimes transições entre interstícios e coisas.*» (Sena, 18 de Novembro de 1988: 16)

Em «O anonimato da fotografia», António Sena afirma de forma clara que a singularidade da estética fotográfica se funda sobre a condição e experiência «*discreta e solitária de um mundo clássico e anónimo*», centrada na convergência entre arte, ciência e quotidiano, capaz de incorporar as suas imperfeições e discontinuidades e a radical transformação da representação e percepção da realidade. Como confirma, a afirmação e compreensão desse *anonimato* é, por isso, inseparável do conhecimento e permanente cruzamento dos textos técnicos, jurídicos e literários, «*pequenos manuais, tratados, guias, histórias, ensaios, textos de divulgação escritos por amadores ingénuos, cientistas, pintores, gravadores, fotógrafos, técnicos de artes gráficas, juristas, poetas, sindicatos*» (Sena, 18 de Novembro de 1988: 16), com que se confronta e interroga o investigador no trabalho de leitura e interpretação histórica, e, como advoga John Tagg, caracterizam as inequívocas relações de poder que a formam. Esta condição de anonimato, que contraria a propensão de categorização e sistematização do próprio arquivo, revela-se simultaneamente um desafio e uma abjecção para a sua História e, como defende António Sena, é essencial para a definição de um método para ver e pensar a imagem fotográfica, sem a mediação de uma autoria, cronologia, esti-

lo ou o reconhecimento do referente, capaz de deslocar a História para as suas margens, alterar as suas metodologias de investigação e as convencionais relações taxionómicas que se estabelecem entre os seus objectos.

Tal como posteriormente se verifica na elaboração da *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*, é sobretudo a possibilidade de corresponder à elasticidade disciplinar e técnica que caracteriza a imagem fotográfica — questionando a adequabilidade das metodologias da História da Arte no tratamento do extenso e infindo arquivo fotográfico, para responder à natureza sincrónica e anacrónica de uma historiografia, em permanente correspondência com o presente.²⁴

A 17 de Fevereiro de 1989, é publicado o dossier «Manual de Fotografia, Especial 150 anos», o segundo número especial inserido em *O Independente*, com a coordenação de António Sena, que reúne artigos, uma entrevista²⁵, portfólios fotográficos, um panorama cronológico ilustrado da História da Fotografia e uma sequência de cinco traduções de ensaios fotográficos²⁶, realizados exclusivamente para esta edição.

O texto central deste número é o artigo homónimo «Manual de Fotografia», de António Sena, que propõe uma reflexão do que denomina *mortes periódicas*, numa reflexão sobre o per-

24. Os dois últimos artigos que completam este número de *O Independente* — «O mês de todas as fotografias» e «Transparência», igualmente assinados por António Sena, são recensões críticas das exposições que compõem a programação do MOIS DE LA PHOTO (Paris) desse ano, com destaque para *Splendeurs et Misères du Corps*, uma visão fotográfica sobre as metamorfoses do corpo, apresentada no Musée de Art Moderne, com obras de autores como Manuel Alvarez Bravo, Larry Clark, Sebastião Salgado, Joel Peter Witkin ou Robert Mapplethorpe, que pela amálgama e disparidade da selecção, lhe mereceu o seguinte comentário: «uma demonstração gratuita da utilização dos direitos de autor e das suas ambiguidades.» (Sena, 18 de Novembro de 1988: 18). Neste artigo são apenas distinguidas pela sua relevância, a individual de Nicholas Nixon, na galeria Zabriskie, o *fotógrafo do tempo* que dois anos depois é apresentado na Fotoporto 90 (Serralves, 1990), e as exposições retrospectivas dos fotógrafos Izis, na Caisse Nationale des Monuments, e Brassai, no Museu Carnavalet. Na sequência desta recensão, é ainda publicado um ensaio visual com fotografias retiradas da exposição *Un petit sourire s'il vous plaît!*, uma antologia sobre a fotografia russa contemporânea comissariada por Marie-Françoise George.

25. Nomeadamente a entrevista de António Sena a Jorge Calado, realizada no contexto do projecto curatorial promovido pela SEC para a constituição da CNF, onde se reflectem os critérios definidos para as aquisições, quer no contexto público da CNF, quer no contexto privado da sua Colecção Particular, já analisado no capítulo 3.

26. Especificamente a tradução inédita de cinco textos da Teoria e Crítica da Fotografia, disponibilizando a um público não especializado a leitura de obras fundamentais, por divulgar em Portugal. São escolhidos *Kleine Geschichte der Photographie* (1931) de Walter Benjamin, traduzido como *Breve História da Fotografia* por Sarah M. Adamapolous e com subtítulos adicionais incluídos pela redacção, *New Directions* (1984) introdução do catálogo homónimo da exposição comissariada pelo historiador Weston Naef, traduzido por Sarah M. Adamapolous, excertos de *Art and Photography: forerunners and influences* (1949), do historiador de arte Heinrich Schwarz (publicado pela primeira vez na *Magazine of Art*), *In our image* (1978) do fotógrafo Wright Morris e *The Photographer's Eye* (1966), introdução do curador e historiador de arte John Szarkowsky para o catálogo da exposição homónima no MoMA, com tradução de Teresa Adegas.

sistente anúncio do fim de um meio na eminência de qualquer inovação tecnológica, neste caso pela hipotética crise e declínio suscitada pelo aparecimento e publicação das primeiras imagens electrónicas.

Primeira alusão nos seus artigos ao advento da fotografia digital, trata-se de uma breve história das sucessivas invenções das técnicas de impressão — «quando a litografia apareceu, disseram que seria o fim da gravura em metal e o mesmo tinham dito da gravura em madeira em relação ao metal. Quando apareceu a fotografia disseram ser o fim da pintura», Sena ironiza, a euforia em torno da «vídeo art ou a info art» (Sena, 17 de Fevereiro de 1989: 9) e reclama o indispensável, nesta altura ainda distante, aperfeiçoamento técnico dos meios digitais, prosseguindo com uma apologia do que considera o *privilégio da sujidade* no fazer das imagens, e que é também o privilégio de uma recepção que apela à sua tactilidade.

Fazendo eco das reflexões em torno das consequências na geração e sucessão das *imagens técnicas* que Walter Benjamin inicia no seu texto *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (1936), actualizada posteriormente por Marshall McLuhan em *Understanding Media* (1964), e neste período revistas por Lev Manovich, A.D. Coleman, David Bolter ou W. Mitchell, em «Manual de Fotografia», António Sena analisa os desdobramento técnicos que investem a arte periodicamente, e evoca indirectamente a premissa de McLuhan, pensando a relação dos meios do presente, «a fotografia, como a pintura, a escultura, o cinema ou o vídeo», nesse vaivém de influências recíprocas, para clarificar o equívoco de uma crise ou do anunciado fim de um meio: «o futuro da fotografia é, tal como o da pintura, não acabar — bastando para isso que haja luz. (...) De nada serve olhar para um suporte magnético ou electrónico. Pelo menos por enquanto, os olhos continuam a precisar de luz como de pão para a boca. (...) A razão tão fundamental como deslumbrante era agarrar a luz. Obter um vestígio. Fazer um fóssil de luz. O futuro da fotografia é o futuro da luz. (...) Os fotógrafos continuarão a fotografar como quem utiliza uma técnica pré-histórica.» (Sena, 17 de Fevereiro de 1989: 9)

Este artigo é seguido de «Álbum Pessoal», uma pequena selecção fotográfica que reúne escolhas pessoais de António Sena, com aforismos sugeridos por uma fotografia de *African Diaries* de Peter Beard, outra do *renascentista* Larry Burrows (uma das últimas que realizou sobre a Guerra do Vietname), reflexões sobre o enquadramento, orientação e composição a partir das fotografias de John Cohen, Tony Ray-Jones ou Joseph Koudelka, a inquietação do anonimato e a necessidade cíclica do «*ver em directo*», neste caso dedicada a uma fotografia de Louis Froissart, *Inundações em Lyon, 1856*: «Nunca me esqueci desta fotografia, nem julgo ser possível esquecer-me. Mas dou muito pouca importância à sua recordação. O que eu quero, isso sim, é ter a possibilidade de continuar a vê-la. Desejo que ela continue disponível.» (Sena, 17 de Fevereiro de 1989: 29)

Tal como já referido no terceiro capítulo desta tese, o dossier «Manual de Fotografia»

é indicado como suplemento bibliográfico do curso *História de Pequenos Nadas*, leccionado por António Sena na Casa de Serralves e na ETHER, entre Fevereiro e Abril de 1989. É nesse contexto que se enquadra a publicação da cronologia «Fotografar Tudo» [FIG. 410], um quadro sinóptico ilustrado, no qual Sena elege e relaciona os principais acontecimentos históricos, políticos e culturais que intersectam a prática fotográfica entre as décadas de 1840 a 1980, desde as evoluções técnicas, publicações, exposições, manifestações e instituições, obras de referência da teoria e estética, intersectando-as com as afinidades interdisciplinares que esta estabelece com a História, a Literatura, o Cinema, a Música, a Arquitectura, o Design e as Artes Plásticas.

Composta por dez colunas temáticas verticais — *Imagens Foto* — *Técnica-Foto* — *Edições-Foto* — *Exposições-Foto* — *Manifestações, Instituições Foto* — *Estética Foto* — *História* — *Estética e Literatura* — *Música Cinema Espectáculo* — *Arquitectura Design Artes Plásticas* —, esta cronologia de cronologias, permite fazer uma leitura comparativa, assumindo-se como método mas também como uma *estética dos índices*, justapondo e alinhando horizontalmente uma selecção icono-bibliográfica, que mostra a relatividade do tempo histórico que qualifica a imagem fotográfica.

Para António Sena, o exercício de crítica constituiu-se como um instrumento de divulgação e discussão pública do que considerava importante dar a conhecer no panorama da cultura fotográfica em Portugal, um modo de transmitir e experimentar publicamente a sua investigação, implicando o seu debate e, num tom provocatório e por isso polémico, questionar estratégias de arquivo e publicação fotográficas de iniciativa pública e privada.

Enquadrada pelas profundas transformações tecnológicas, entre *velhos* e *novos* media, que marcam inequivocamente as décadas de 1970 a 1990, este exercício de crítica, juntamente com as inicialmente referidas primeiras propostas de investigação que realiza à SEC e à FCSH. UNL, o trabalho de exposição/publicação desenvolvido com a equipa da ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, a criação da base de dados *Luzitânia* e a primeira *Uma História da Fotografia*, antecedem e estabelecem a base da publicação *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*, que se analisa de seguida.

5.2. A história da fotografia como hiperdocumento

«O menor raio de luz, a menor vibração do ether, talvez o pensamento ele mesmo, poderá inscrever-se e produzir uma impressão que não pode ser apagada.»
Paul Otlet, 1934

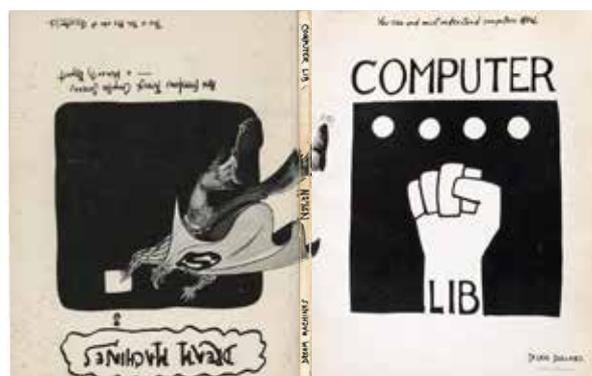
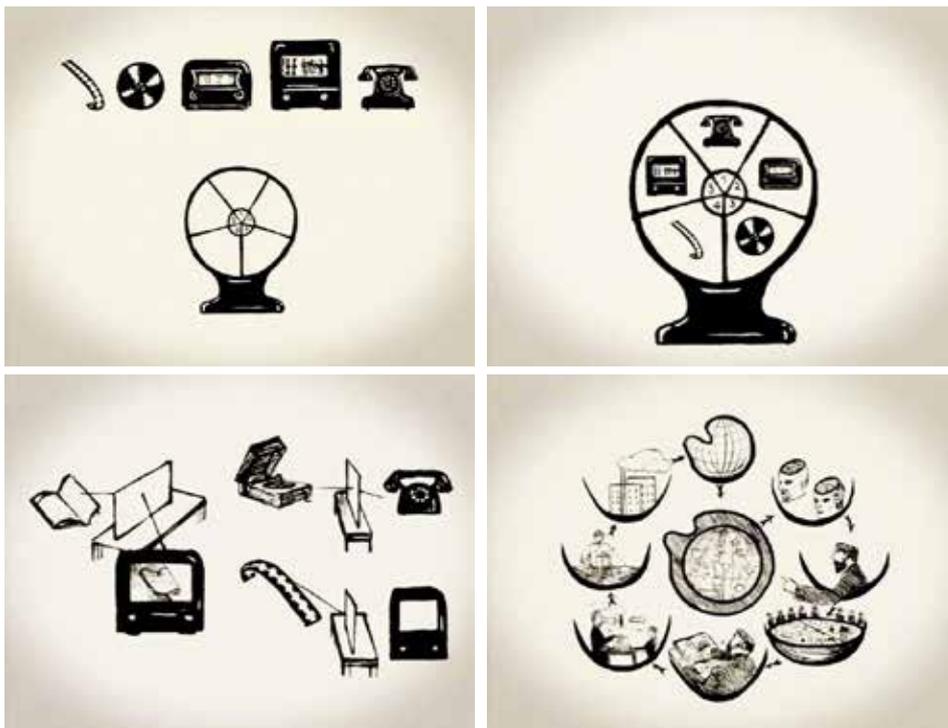
Reportório Bibliográfico Universal (RBU)²⁷ e Classificação Decimal Universal (CDU), anunciados em 1895 por Paul Otlet & Henri La Fontaine, a par da criação do repositório *Palais Mondial, Mundaneum*²⁸ em 1919, são as bases para a elaboração e publicação do emblemático *Traité de Documentation, le livre sur le livre* (1934), no qual Otlet apresenta os fundamentos para a aplicação de meios tecnológicos actuais, na identificação e classificação do conhecimento, estabelecendo as bases das modernas ciências de informação.

Uma das principais proposições de Paul Otlet, assentava na concepção de uma classificação bibliográfica universal e na revisão da noção de livro, que considerava essencial potenciar, para que todo o tipo de documentos pudessem ser como este classificados.

A sua noção de documentação — «o meio pelo qual se podem tornar operativas todas as fontes gráficas e textuais do conhecimento» — superava a convencional função de colecção, classificação e conservação aplicada a arquivos e bibliotecas, instigando a uma efectiva difusão e ligação de documentos audiovisuais. Numa proposta utópica de convergência de informação bibliográfica e iconográfica, Otlet tinha em vista a criação e desenvolvimento de um livro único e universal: «podemos imaginar o dia em que as publicações científicas, como resultado de uma coerente classificação e divisibilidade extrema de todos os elementos, sejam mais e mais integradas noutras publicações. Nessa altura, uma substantiva porção de informação, no seu formato particular, será mais do que uma parte, um capítulo, ou um parágrafo no Livro Universal (...) constituindo uma

27. O *Reportório Bibliográfico Universal* começou por ser inicialmente integrado no Instituto Internacional de Bibliografia — um centro mundial para a organização e classificação do conhecimento fundado, em 1895, por Paul Otlet e Henri La Fontaine — constituindo-se como um catálogo do registo classificado e integral de «todas as publicações de todas as épocas, países e assuntos», sob a forma de um inventário de fichas bibliográficas, organizadas em armários de arquivo específicos. Como descreve Boyd Rayward, «em 1934, quase 16 milhões de cartões tinham sido coleccionados e classificados no RBU, que era organizado para responder a duas questões centrais: Que trabalhos foram escritos por determinado autor? e Que trabalhos foram escritos sobre determinado assunto?». (Rayward, 2010: 13)

28. Em 1920 é inaugurado, no Parc du Cinquantenaire, em Bruxelas, o *Palais Mondial, Mundaneum*, um centro internacional, científico, documental, educativo e social, criado por Paul Otlet e Henri La Fontaine, que integra parte das premissas desenvolvidas no Instituto Internacional de Bibliografia. Paul Otlet previa que o *Mundaneum* integrasse a *Cité Mondiale*, um centro mundial do conhecimento para a paz, nunca concretizado, que contou com o projecto dos arquitectos Le Corbusier e Hendrik Christian Andersen. O *Mundaneum* foi encerrado no mesmo ano em que Paul Otlet publica *Traité de Documentation, le livre sur le livre* (1934).



412. PAUL OTLET, *Atlas: Encyclopedia Universalis Mundaneum*, 1920.
 Desenhos retirados das 20 pranchas originais de 134 × 64 cm, dobradas a meio, que compõem o exemplar único da enciclopédia ilustrada *Atlas: Encyclopedia Universalis Mundaneum*.

413. TED NELSON, as duas capas de *Computer Lib*, *Dream Machines*, in *Dream machines: new freedoms through computer screens - a minority report*, Chicago, Nelson TH, Junho de 1974

vasta enciclopédia documental, apropriada ao nosso magnífico século XX.» (Otlet, 1934)

Para centralizar a informação, independentemente do seu suporte de origem, Otlet pressupõe o desdobramento da noção de documentação, admitindo que os objectos, eles próprios portadores de informação, possam ser considerados como documentos, num sistema de classificação em cinco grandes categorias que dividem o conhecimento em *objectos naturais*, *objectos artificiais* (criados pelo homem), *objectos que possuem traços humanos*, *objectos demonstrativos* e *objectos de arte*. É precisamente no capítulo dedicado à documentação iconográfica — que sintetiza como documentos dentro de documentos, desde «*estampas e gravuras, fotografias, postais ilustrados, cartas de jogar e livros para crianças*» — que define três categorias de classificação para as imagens, entre reais, possíveis e imaginárias, e a necessidade de criação de Iconotecas, espalhadas por todas as instituições, que possam salvaguardar o seu arquivo: «*Até aos nossos dias as colecções eram formadas por imagens de todos os tipos e sobre todos os temas, alargando a antiga concepção de Gabinete de Estampas, às fotografias. É preciso preservá-las com o nome de Iconotecas.*» (Otlet, 1934: 194)²⁹

No caso específico da imagem fotográfica, para Otlet, esta assume uma dupla função, entrando no arquivo como documento visual — onde se distinguem as categorias de fotografia de arte, industrial e científica — e como meio de reprodução de todos os documentos, pela exactidão e objectividade na transferência técnica da realidade.

Neste caso, Otlet reconhece a capacidade de construção e transformação que a Fotografia opera, e defende que esta não se limita apenas a *reproduzir* mas a *produzir* o documento, dando forma a uma realidade que, de outro modo, seria *impossível* de aceder: a imagem do documento.

A título de exemplo, refere as variações de escala das cópias fotográficas, numa alusão à *Invenção de Morel* de Bioy Casares, que permitiam a redução e emissão do livro (microfilme) e a transformação dos grandes repositórios das bibliotecas em centros de projecção e emissão.

Sem marcar uma distinção de princípios gerais para o tratamento de documentos bibliográficos e iconográficos, para Otlet interessava sobretudo promover um sistema de complementaridade, que partilhasse a mesma estrutura e linguagem e admitisse o seu efectivo cruzamento. Tratava-se de criar uma *enciclopédia* contínua, em constante actualização, constituída por todas as fontes de conhecimento, sem limites, numa «*rede de informações de todo o conhecimento visual possível, no qual cada biblioteca ou escritório científico se integraria, numa amplitude planetária*». (Otlet, 1934: 194)

Organizador e defensor incansável da causa da documentação, como o qualifica Geor-

29. Em 1905, Paul Otlet e Henri La Fontaine criaram, em colaboração com o fotógrafo Ernest de Potter, o *Reportório Iconográfico Universal*, inserido no Instituto Bibliográfico Universal que funcionou como modelo da Iconoteca proposta no seu Tratado.

ges Perec, a sua concepção de *livro radial* ou *livro telefotografado*, é pioneira na discussão sobre a natureza intermédia da informação, em particular no que identifica como *substitutos do livro* — telefone, fonograma, rádio, televisão e cinema — na produção, combinação e transmissão de novos tipos de documentos.

A previsão que realiza em *Traité de documentation*, sobre a futura organização do espaço de trabalho do investigador, explicita a sua leitura visionária da concepção de *documentação virtual* e de *biblioteca virtual*, antecipando os desenvolvimentos computacionais, que se começam a ensaiar a partir da Segunda Guerra Mundial: «A mesa de trabalho não terá nenhum livro. Em seu lugar está um ecrã e ao lado um telefone. Lá em baixo, num edifício imenso, estarão todos os livros e todas as informações, com o espaço que requerem para o seu registo e manutenção, com todos os aparatos de catalogação bibliográfica, índices (...) De lá, fazemos aparecer no ecrã a página a ler para conhecer a resposta às questões colocadas... Um ecrã desdobra-se em dois, quatro ou dez, para multiplicar os textos e os documentos a confrontar em simultâneo. Terá um altifalante, se a vista tiver que ser ajudada por uma informação áudio, se a visão tiver que ser completada pela audição. Utopia hoje, porque não existe em nenhuma parte, mas pode bem tornar-se a realidade futura que se aperfeiçoará, nos métodos e nos instrumentos.» (Otlet, 1934)

É evidente a analogia desta proposta — de criação de um sistema de conhecimento em rede e recombinação telemediada de documentos biblioiconográficos — com os posteriores desenvolvimentos tecnológicos das ciências de comunicação e informação, permitindo afirmar que o trabalho de Paul Otlet, o homem que queria classificar o mundo, foi responsável pela formulação de uma espécie de internet de papel, tornando-se o precursor natural das ideias de Vannevar Bush, Ted Nelson ou Douglas Englebart na criação e aplicação do hipertexto.

Em 1951, Suzanne Briet, também conhecida como *Madame Documentation*, publica *Qu'est-ce que la documentation?*, um tratado que amplia a obra de Paul Otlet e defende a mobilidade e pluralidade interpretativa da noção de documento, num número ilimitado de formas e formatos físicos, ancorados num horizonte de técnicas e tecnologias que servem e relacionam o seu armazenamento: «Será uma estrela um documento? Uma pedra a rolar na torrente um documento? Um animal vivo um documento? Não. Mas as fotografias e os catálogos de estrelas, as pedras em museus de mineralogia, e os animais que se catalogam e mostram no Zoo, são documentos.» (Briet, 1951: 10)

Partindo do pressuposto de que um documento é «uma prova que suporta um facto», Briet coloca a documentação, e a respectiva indexação, ao serviço de um conhecimento embebido numa lógica de produção cultural e social, concebendo as ciências modernas de informação como o resultado da intersecção de múltiplas redes de conhecimento. Como descreve, «a documentação, intimamente ligada à vida de um grupo de trabalhadores, cientistas e investigadores ou

como participante em actividades industriais, comerciais, administrativas, etc., pode, em alguns casos, originar um acto genuíno de criação. É através da justaposição, selecção, e comparação de documentos ou pela produção de documentos auxiliares, que o conteúdo da documentação se torna, nesse sentido, intra-documental.» (Briet, 1951: 31) Para Briet, a aplicação das modernas tecnologias da comunicação para o trabalho de documentação — pesquisa, identificação, descrição e classificação de documentos — confere-lhes precisamente a possibilidade de confrontar uma *ars catalogandi* com uma *ars combinatoria*. É, em síntese, e como já defendia Paul Otlet, a base para afirmar que o poder da documentação se define no somatório das suas ligações.

Em 1945, no artigo «As we may think» publicado na revista *The Atlantic Monthly*, Vannevar Bush propõe a criação de *Memex* (Memory Extender), um sistema automatizado de microfichas, no qual previa a integração de vários *media* para criar uma indexação associativa, com ligações *transversais* entre documentos, a funcionar de modo independente da hierarquia da sua classificação, e permitindo ao utilizador a criação de múltiplos *caminhos-ligações* na sua consulta: «quando inúmeros itens se unem para formar um trilho, eles podem ser posteriormente revistos, rápida ou lentamente, desviando uma alavanca semelhante à que se usa para virar as páginas de um livro. É exactamente como se os elementos físicos se aglomerassem para formar um novo livro.» (Bush, 1945: 106)

Um repositório para armazenar, criar e manipular associações entre documentos, efectivamente apenas idealizado por Vannevar Bush, no qual descreve um dispositivo de extensão da memória individual com um funcionamento em tudo semelhante ao proposto por Paul Otlet, em 1934: «Consiste numa mesa, que pode ser presumivelmente manobrada à distância (...). Sobre ela existem ecrãs translúcidos e inclinados, nos quais informação pode ser projectada para a sua conveniente leitura. Existe um teclado, e conjuntos de botões e alavancas (...) A maior parte dos conteúdos do *Memex* são adquiridos em microfilme. Livros de todos os géneros, imagens, periódicos, são adquiridos e descarregados. (...) No topo do *Memex* existe uma prensa transparente. Nela são dispostas notas, fotografias, memorandos, e todo o tipo de coisas.» (Bush, 1945: 107)

Duas décadas depois, em 1968, influenciado por Vannevar Bush e a par da investigação de Douglas Engelbart sobre o desenvolvimento de um sistema computacional colaborativo, Ted Nelson, apresenta o projecto *Xanadu*, estabelecendo as premissas para a utilização do hipertexto e subsequente extensão hipermédia, em que documentos audiovisuais passam a estar interligados, nas suas múltiplas versões, numa plataforma comum, corporizando uma *biblioteca electrónica universal*, passível de permanente comparação e actualização.

Em «Computer Lib, Dream Machines» (1974),³⁰ Ted Nelson argumenta e ilustra o modo

30. Um ensaio sobre a noção de hipertexto, publicado no formato de revista ilustrada, que experimenta

como o modelo computacional altera a natureza de todos os media e o modo como os transforma em hipermédia: «sistemas de palavras e imagens pré-definidos, que podem ser explorados livremente ou consultados de modo aperfeiçoado. Não serão “programados,” mas sim projectados, escritos, desenhados e editados, por autores, artistas, designers e editores. Tal como a escrita e as imagens, eles são meios; e em certo sentido são meios “multi-dimensionais”». (Nelson, 1974)

A própria definição de hipertexto, um «meio não sequencial de escrita (...) e uma série de fragmentos conectados entre si que oferecem ao leitor diferentes caminhos» (Nelson, 1981, 2), é posteriormente revista por diversos autores — Jay David Bolter, George P. Landow, Luciano Floridi ou Lev Manovich — que observam e testam a sua efectiva aplicação no decorrer das décadas de 1980 e 1990, em particular com a implementação, em 1990, das primeiras versões da World Wide Web por Tim Berners Lee, confirmando que, mais do que dispositivos de processamento de dados, os media digitais passam a ser a forma privilegiada de acesso à informação.

Um sistema hipermédia faz a reunião do que é disperso, constituindo-se como um meio dinâmico, pelo qual são operados hiperdocumentos, isto é, grupos de documentos inter-relacionados, aos quais o leitor acede, pesquisa e gera nova informação, numa estrutura de múltiplas hiperligações, necessariamente não sequencial. Por aparente oposição com o livro impresso, o hiperdocumento permite relacionar informação fora da sequência das páginas, numa lógica multimodal, não linear e fragmentária.

Como actualiza George Landow em *Hypertext 3.0* (2006), trata-se de um modo de publicação e um instrumento para desenvolver um trabalho colaborativo que admite a organização, leitura e visualização múltipla de documentos, cujo funcionamento pressupõe a sua contínua conexão. Como refere, «hipermédia simplesmente amplia a noção do texto em relação ao hipertexto, porque inclui informação visual, som, animação e outras formas de informação. Como o hipertexto, liga um elemento discursivo verbal a imagens, mapas, diagramas e som, expandindo a noção de texto para lá da questão verbal». (Landow, 2006: 3)

Aproximando a teoria crítica com a tecnologia computacional, a sua análise reclama a reconcepção estruturalista e pós-estruturalista da noção de textualidade, que se ensaia nas décadas de 1980 e 1990, e as problemáticas que nela se trabalham, nomeadamente a dispersão da linearidade textual, a questão das redes e as formas de intertextualidade, a noção de descentramento e desdobramento da realidade, a redefinição do lugar do autor e do leitor e consequente revisão da experiência da leitura e da escrita.

graficamente a sua definição, juntando dois livros no mesmo, permitindo a leitura do início para o fim e viceversa, consultável a partir de qualquer ponto do texto, organizado sob a forma de fragmentos ao longo das páginas.

Evidenciando uma lógica de *remediação* — «um meio é o que tem a capacidade de remediar. É o que apropria técnicas, formas e o significado social de outros meios» (Bolter, 1994: 65), como actualiza Bolter & Grusin, nas décadas de 1980 e 1990 assiste-se a um processo de transição e tradução entre tecnologias analógicas e digitais em que a prevalência da visibilidade das imagens passa a incluir os efeitos da sua cada vez maior circulação, implicando uma efectiva mudança nos formatos e suportes que se desenvolvem entre a esfera da impressão para o ecrã, numa revisão da materialização, correspondente recepção e conseqüente valorização e redefinição das metodologias do arquivo e da historiografia fotográfica.

É neste período de transição e de reconceptualização do papel para o ecrã — que Jean Baudrillard denomina passagem entre o *táctil* e o *digital* (Baudrillard, 1993: 115) — e na anunciada e muito discutida mudança entre os *velhos* e os *novos* meios³¹, que em Portugal se organizou o projecto *Luzitânia/ether pix database* (1988), já analisado no terceiro capítulo, posteriormente aplicado na pesquisa e na classificação dos documentos bibliográficos e iconográficos publicados na *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997* [HIFP], e na sua efectiva organização como hiperdocumentos. Publicado em 1998 pela Porto Editora, este é um livro que, depois de *Uma História de Fotografia* (1991), marca a historiografia da Fotografia em Portugal com uma metodologia original, que o livro revela parcialmente, relacionando, de forma inédita, uma arte da inventariação com uma arte combinatória.

Sem obedecer a uma *estratégia de periodização* na organização do tempo histórico, a obra divide-se em dez capítulos, numa estrutura cronológica semelhante à adoptada em *Uma História de Fotografia* (1991) e à exposição *Olho por Olho, uma História de Fotografia em Portugal, 1839-1992*, nos quais realiza uma análise social e contextual, fixando um enquadramento cronológico preciso que cruza as motivações políticas, sociais e técnicas da História da Fotografia em Portugal.³²

31. Terminologia usada para caracterizar as mudanças tecnológicas que marcam as décadas de 1980 e 1990, entre os meios de comunicação tradicionais e o meios de comunicação digitais, nomeadamente por Lev Manovich em *The Language of New Media*, Carolyn Marin, em *When Old Technologies were new: thinking about electric* (1988) ou Tom Gunning, *Re-newing old Technologies: astonishment, second nature, and the uncanny in technology from the previous turn-of-the-century* (2003).

32. Em relação à edição *Uma História da Fotografia* (1991) são identificadas as seguintes alterações: os capítulos I (1839-1849 — *As primeiras notícias: sustos e surpresas, algumas revelações*), II (1850-1879 — *Os pioneiros da técnica do Ciclope: técnicas, artes e ciências*), III (1880-1898 — *As técnicas da arte de ver lentamente: naturezas-mortas e naturezas-vivas*), IV (1899-1905 — *As técnicas da arte de ver depressa: artistas amadores, artesãos profissionais e muitos reclusos*), VI (1920-1945 — *As visões contraditórias e a fotogenia do Estado Novo*) e IX (1980-1992 — *O corpo da luz: encontros, percursos individuais, edições e investigações*) mantêm a mesma organização cronológica e a mesma designação. Os capítulos VII (1946-1959 — *A revolta silenciosa da intimidade*) e VIII (1960-1979 — *Olhares inquietos e passageiros*) integram o mesmo capítulo, com o título 1948-1979 — *A revolta silenciosa da intimidade e os olhares inquietos*) e o capítulo V (1906-1919 — *Turistas, artistas, fotógrafos*) passa a estar incorporado no capítulo VI.

Não se trata portanto de uma História que obedece a uma hierarquia de autores, mas antes uma História transitiva, que enfatiza os múltiplos usos, técnicas e discursos da Fotografia, promovendo a articulação de momentos históricos e a dualidade do meio, entre uma técnica artesanal e um meio de comunicação, que pretende revelar, como esclarece António Sena, a «*existência de fotografias fascinantes que se sobrepõem a uma eventual “história da fotografia portuguesa”, de fotógrafos ou movimentos*». (Sena, 1998: 12)

Ao longo da HIFP, promove-se um duplo nível de leitura que, pela iconografia reunida pelo seu autor, permite compreender continuidades, comparar modelos de produção, circulação e recepção e induzir um movimento reversivo das imagens fotográficas com o texto. Fazendo uma arqueologia do meio, Sena não se limita a uma sobreposição de categorias documentais, técnicas ou autorais mas, ao longo dos dez capítulos, explora as distintas ocorrências que marcam o objecto fotográfico e que definem a sua prevalência ou o seu desvanecimento no tempo.

Um livro *nó numa rede*, um livro constituído por muitos livros, que pode ser lido pela ordem dos seus dez capítulos ou, por outro lado, pela sequência das hiperligações que se propõem nas legendas das imagens fotográficas e, nesse caso, escolhendo um qualquer ponto de entrada para aceder à sua alternância. O uso da primeira pessoa com que se escreve o texto é uma forma de reconhecer a responsabilidade e autoria individual da investigação realizada, mas também de uma autoria das hiperligações entre as imagens fotográficas inscritas na História, no jogo de reenvios e na delimitação do espaço/tempo onde elas se organizam e transformam.

Ao leitor, em vez da imobilidade, pede-se o risco da vertigem e uma experiência de *flaneurie* hipermoderna, tal como esta foi ficcionada em *neuromancer* por William Gibson.

É nesse sentido que não se realiza uma análise detalhada do conteúdo desenvolvido ao longo dos capítulos da HIFP, ou se procura aferir que autores adquirem protagonismo ou são ignorados, mas antes se investigam *os fios condutores* das imagens nas suas diversas cronologias, para uma leitura simultaneamente *retrospectiva* e *prospectiva*, que desvenda parte da rede de hiperligações proposta.

Aquando da sua publicação, a HIFP adopta as transformações implícitas entre o meio impresso e o meio electrónico, entre media e hipermédia, apresentando-se como um livro híbrido, capaz de projectar a sua contínua actualização e revisão através de uma versão em hipertexto,³³ descrita de modo quase imperceptível na ficha técnica: «*foram adoptadas determinadas normas*

33. Apesar de não ter sido publicada *online* nenhuma versão em hipertexto da HIFP, foi possível consultar uma versão aproximada na hipermediateca desenvolvida por António Sena, disponível apenas em intranet.

gráficas que podem ajudar a sua leitura não linear. Embora não seja necessário reconhecê-las previamente referem-se aqui as principais. Serão utilizadas na versão em hipertexto.» (Sena, 1998: 4)

No livro, a indicação a Douglas Engelbart, nomeadamente a investigação desenvolvida no Stanford Research Institute sobre *Augmentation of Human Intellect*, é inserida na página 302, no friso cronológico ilustrado que se desdobra ao longo de todas as páginas — um panorama dos principais acontecimentos internacionais que assinalam a História da Fotografia, intersectando com maior ou menor acuidade o contexto português.

Nesta cronologia, as bases do hipermedia de Engelbart surgem entre a publicação *Art&Photography*, de Aaron Scharf, em 1968, e o conceito de *Dynabook* de Alan Kay, o projecto de computador portátil com objectivos educativos, revelado publicamente em 1972 no ensaio *A personal computer for children of all ages*.³⁴

Admitindo uma leitura pluridireccional, não linear, que pressupõe distintas formas de iteração e hiperligação das imagens no seu interior, a HIFP estabelece um método para uma História da Fotografia como um hiperdocumento, que permite rever, comparar, actualizar e questionar o sentido, contexto e o próprio tempo histórico da imagem fotográfica: «*Já é tempo de nos conciliarmos com as imagens, de mantermos com elas relações aprofundadas, sem serem ilustrações de outras coisas, a não ser — antes de tudo — delas próprias. (...) Nela se encontram relações entre as imagens, a literatura, a história da cultura, as ciências, o ensino, as artes gráficas e as artes plásticas a partir de fontes originais; (...) As imagens não estão distribuídas de forma exclusivamente cronológica. Relacionam-se imagens entre si através de uma paginação e legendagem originais.*» (Carta de lançamento..., 1998)

Na elaboração da HIFP, António Sena cria um sistema de ressonâncias que utiliza a legenda das 294 imagens fotográficas reproduzidas — numeradas e identificadas por autor, dimensões, técnica, data e arquivo — para propor a sua híper-consulta reenviando o leitor a fotografias, separadas sequencialmente nas páginas do livro, numa contínua associação e reinvenção dos seus sentidos.

Sena adiciona assim uma organização cronológica a uma narrativa visual elíptica, onde se pode entrar e sair por qualquer imagem fotográfica, seguindo o percurso anacrónico de parentescos estéticos, técnicos, geográficos ou simbólicos, que previamente determina. Através da sua intermediateca pessoal — composta de uma iconoteca, biblioteca, discoteca e cinema-teca — converge e recombina documentos gráficos e fotográficos, criando pontos de conexão e promovendo a formação de um sistema rizomático, tal como Gilles Deleuze & Félix Guattari

34. Em *Personal Dynamic Medium*, Alan Kay propôs o termo *metamedium* para pensar o computador como «*um meio que contem todos os outros já existentes e todos aqueles ainda por inventar*». (Kay&Goldberg, 1977: 35).

enunciaram em *Rhizome*, reconhecido por investigadores como Stuart Moulthrop ou George Landow, como um incunábulo do hipertexto.

Nesta obra, originalmente publicada em 1980, Deleuze & Guattari defendem que toda a multiplicidade é conectável com outra, mediante ramificações subterrâneas (arqueológicas) e superficiais (históricas, visíveis), que se formam e estendem num rizoma, composto por *direções em movimento*. Nesse sentido, o livro é entendido como uma máquina, que cria uma oposição à noção de hierarquia, à determinação de um centro, capaz de praticar a justaposição das entradas, em correspondência com o que definem como princípio de cartografia aberta, conectável em todas as dimensões, desmontável, reversível e potência de constantes modificações: «*Todos os planaltos podem ser lidos em qualquer sítio e ser postos em relação com qualquer outro. Para o múltiplo é necessário um método que o concretize plenamente.*». (Deleuze & Guattari, 2004: 54)

Na sua perspectiva, à concepção clássica de livro «*feito de capítulos, com os seus pontos culminantes, os seus pontos extremos*» contrapõe-se outra, «*feita de planaltos, comunicando uns com os outros através de microfendas, como num cérebro. Chamamos planalto a qualquer multiplicidade conectável com outras por caules subterrâneos superficiais, de maneira a formar e desenvolver um rizoma.*». (Deleuze & Guattari, 2004: 54) Este estado de variação contínua, em que não importa identificar a constante mas colocar as variáveis em permanente transferência, é um sistema que define uma cartografia, na qual se permite identificar os pontos de ligação e os cruzamentos que nela se estabelecem e, sobretudo, o modo como esta se modela através das combinações momentâneas a que é sujeita.

A noção de rizoma proposta por Deleuze & Guattari, embora se enuncie pelos próprios como afastada das ciências da computação, é relevante na discussão sobre a transformação e reconfiguração entre os meios analógicos e digitais e, como analisa Maria Augusta Babo no seu ensaio *O hiperlivro: ainda um livro?*, permite situar uma série de «*princípios que a informática vem a requerer: princípios de conexão, heterogeneidade, multiplicidade, ruptura a-significante*». (Babo, 1998: 422)

Durante as décadas de 1980 e 1990, a transição entre meios analógicos e meios digitais generaliza a questão de uma hibridez tecnológica que, no caso do livro, no que muitos definem como uma era pós-gutenberguiana, determina a reinvenção do seu suporte e consequentemente dos protocolos de leitura que lhe são associados. Trata-se, como identifica Lev Manovich, não apenas da constituição de um *metamédia*, composto por uma vasta biblioteca de todos os outros meios, mas da relação que estes estabelecem quando em confronto no mesmo ambiente e, quando «*interagem de modo imponderável ou previamente imaginado. (...) A linguagem visual híbrida que vemos hoje na cultura da imagem e no design multimédia é em geral o resultado desta compatibilidade entre media e design software.*». (Manovich, 2007: 11)

Afirmando uma nova forma de aceder, incorporar e manipular todos os outros meios, os sistemas hipermédia operam para formar um palimpsesto de informação que, em *Understanding Media* (1964), era já anunciado por Marshall McLuhan. Ao defender a assumpção do meio na célebre afirmação «o meio é a mensagem» e garantindo a sua autonomização, McLuhan confirma a total instalação da técnica na construção da cultura contemporânea e sustenta, simultaneamente, o modo como passa a ser exclusivo do próprio meio a possibilidade de assegurar ou contestar a sua legitimação: «É o meio que configura e controla a proporção e a forma das acções e associações humanas. (...) Na verdade não deixa de ser bastante típico que o conteúdo de qualquer meio nos cegue para a natureza desse mesmo meio.» (McLuhan, 2001: 23) Ao reflectir sobre a correlação entre os meios, numa análise da história dos media, não apenas certifica a sua interdependência como acentua a lógica de sucessão e hibridizacão que neles se pratica, num movimento de sistematização e integração, que não antecipa a anulação de um meio em função do outro: «O estudioso dos meios logo verá que os novos meios de qualquer período não tardam em ser classificados como pseudo, por aqueles que viviam em função dos padrões dos meios anteriores – quaisquer que tenham sido. O que pareceria indicar um traço normal e até amistoso, no sentido de assegurar um máximo grau de continuidade e de permanência social em meio à mudança e à inovação.» (McLuhan, 2001: 226)

Para McLuhan os meios do presente influenciam simultaneamente o modo como retomamos os meios que os antecedem e, tal como Benjamin anteriormente refere, assumem como conteúdo o próprio meio anterior. Esse movimento cíclico de mudança não pressupõe um momento de irreversibilidade ou de interrupção. Como defende, «todos os meios existem para conferir às nossas vidas uma percepção artificial e valores arbitrários. (...) Quando há uma tendência numa certa direcção, a resistência a ela assegura maior velocidade à mudança. O controlo da mudança consistiria antes em avançar do que em acompanhá-la.» (McLuhan, 2001: 226)

Com o progressivo desenvolvimento de estruturas hipermédia, a noção de livro, sempre pensado em função da superfície impressa, passa a experimentar o formato de organização e codificação electrónica e, como tal, assume um papel decisivo na reconfiguração da noção de escrita, apropriação e leitura de textos e imagens. No seu formato tradicional, o livro sempre encontrou múltiplas formas de contrariar os mecanismos lineares de leitura e simular formas de interligação dentro do próprio texto. Como salienta Georges Landow, «ao longo dos séculos copistas, académicos, editores e outros fazedores de livros inventaram um conjunto de instrumentos para aumentar a velocidade do que hoje se denomina processamento e recuperação de informação. A cultura manuscrita assistiu gradualmente à invenção de páginas individuais, capítulos, parágrafos e espaços entre palavras. A tecnologia do livro tornou-se operativa através da paginação, índices e bibliografias.» (Landow, 2006: 34)

A equívoca afirmação do fim do livro, ou do fim de qualquer meio, é essencialmente equacionada sobre a potencialidade dessa hibridez e sobre as alterações formais e conceptuais que nela se veiculam, entendendo a incorporação do ecrã como extensão do seu espaço físico e reconhecendo que a livre combinação e hiperligação de palavras e imagens, que compõem o espaço de *escrita electrónica*, sempre foram características essenciais de enciclopédias e, como refere Edward Tufte «dos melhores gráficos dos últimos dois séculos». (Tufte, 1983: 78)³⁵

A HIFP é, nesse sentido, a afirmação de um livro híbrido — que faz convergir uma base de dados bibliográfica e iconográfica — como método para a História do meio fotográfico, que incorpora as mudanças tecnológicas, necessariamente culturais e económicas, que determinam o curso dessa mesma História. Publicada num período de transição em que o «*papel é carne e o ecrã é metal*», é atravessada pela metáfora *ciberpunk* que Alessandro Ludovico caracteriza em *Post-Digital Print* (2013): «o livro nunca foi um meio analógico específico mas uma forma simbólica cuja aparência esteve sempre sujeita à mudança, dos rolos de papiros, aos códices e agora aos e-books.». (Ludovico, 2012: 53)

Com design editorial de António Sena³⁶, na HIFP estabelecem-se sucessivas inter-relações para cartografar, desenhar e ver o tempo e cruzam-se cronologias crescentes/decrescentes ou divergentes/convergentes, que permitem inscrever e comparar contextos paralelos de produção e recepção da imagem fotográfica.

Num período em que o *interface* do computador era ainda inadequado à leitura em ecrã, a dimensão adoptada para as páginas da HIFP (20,8 x 23,5 cm) cumpre a proporção do 16:9 — preenchendo em dupla página a totalidade do ecrã — e prevê já a sua posterior adequação a uma versão em hipertexto. Nesse mesmo sentido, a utilização de abreviações ao longo do corpo de texto — BIO (pormenores biográficos), PIX (imagens), PRT (edições), EXP (exposições), LEX (Legislação), A/T (relações arte, tecnologia e património) — é outra das opções gráficas que reforça a possibilidade de leitura não linear e aproxima os protocolos de leitura tradicional com os protocolos de leitura electrónica.

35. A este propósito ver, AMAR, Anna Sigrídur (1990), *Encyclopedias From Pliny to Borges*. Chicago, The University of Chicago Library; POMBO, Olga; GUERREIRO, António; ALEXANDRE, António Franco (2006) *Enciclopédia e Hipertexto*. Lisboa, Edições Duarte Reis; e, na perspectiva da infografia e do design de comunicação, TUFTE, Edward (1983), *Visual Display of Quantitative Information*, Chesire, Graphic Press TUFTE, Edward (1990), *Envisioning Information (pictures of nouns)*, Chesire, Graphic Press ou TUFTE, Edward (1997), *Visual Explanations (pictures of verbs)*, Chesire, Graphic Press.

36. A HIFP foi paginada em Quarkxpress num Apple CIII, com área de trabalho dividida por dois ecrãs (Apple portrait) e com a maioria dos textos transcritos com um Z88. A produção da arte final e respectiva impressão foi feita no Bloco Gráfico da Porto Editora.

Na HIFP sobrepõem-se distintas cronologias, com documentação gráfica e fotográfica, que permitem realizar uma montagem dialógica dos modos de produção, difusão e recepção da imagem fotográfica.

Uma das cronologias ensaiadas é o já referido friso ilustrado, em tudo semelhante ao que se ensaiou em «Fotografar tudo», que contém 400 entradas de processos técnicos, publicações e exposições, manifestações e instituições que marcam a História da Fotografia Mundial — entre o advento da perspectiva e a comparação do olho com a *camera obscura* feita em 1515 por Leonard da Vinci em «*oculis artificialis*», passando pelo contrato de associação de Daguerre e Niépce em 1829, as primeiras transmissões de fotografia ‘por fio’ em 1929, as primeiras fotografias-satélite ERTS, LANDSAT e SPOT na década de 1970, para terminar com o festival americano de imagem electrónica *Montage 93*, realizado em Rochester (NY).

Seguindo o mesmo princípio, Sena publica no final do livro uma cronologia panorâmica ilustrada [FIG. 422] onde volta a reproduzir em miniatura, como uma prova de contacto do próprio livro, todas as imagens fotográficas dispostas nas páginas, mas reordenadas por décadas.

Uma outra cronologia é feita na escolha das imagens que se reproduzem na capa e na contracapa da HIFP, respectivamente, o retrato daguerreótipo do escritor, historiador, bibliotecário Alexandre Herculano [il. 14, HIFP], realizado em 1854 por João Baptista Ribeiro, e a ilustração *Human Neuroanatomy and Neuroimaging Laboratory* [il. 281, HIFP] de Hanna Damásio, realizada no âmbito da investigação sobre a função do lobo frontal do cérebro, que António Damásio³⁷ examina no artigo *The return of Phineas Gage: clues about the brain from the skull of a famous patient* (*Science*, 1994), no estudo de caso com que inicia o seu livro *O Erro de Descartes, Emoção, Razão e Cérebro Humano*.

Celebrando, mais uma vez, as ligações interdisciplinares do meio e criando uma linha de tempo entre as técnicas primitivas de registo fotográfico e as contemporâneas práticas de imagiologia médica, inscreve-se uma Fotografia-História, que não apenas reconhece a proposta historiográfica inaugural de Alexandre Herculano — na perspectiva evolutiva e crítica dos acontecimentos, «*para corrigir e alumiar o presente*»³⁸ com uma observação ética, educativa e cívica das transformações sociais e não apenas centrada na sua sucessão ou inventário — como a coloca em relação com uma *cartografia do cérebro*, e as qualidades de uma visão transparente e fotogénica.

37. António Damásio fez o seu estágio em Portugal com Pedro Almeida Lima e criou, em 1971, o Centro de Estudos de Linguagem Egas Moniz.

38. HERCULANO, Alexandre (1863), *História de Portugal desde o começo da monarquia até ao fim do reinado de Afonso III*. (HERCULANO, Alexandre, *História de Portugal desde o começo da monarquia até ao fim do reinado de Afonso III*. Lisboa, Livraria Bertrand, 1980, p. 4).



418 – 419. ANTÓNIO SENA, capa e lombada de *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*, Porto, Porto Editora, 1998. Offset, 20,8 × 23,5 cm.

420. ANTÓNIO SENA, cinta promocional de *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*, Porto, Porto Editora, 1998. Offset, 6,6 × 75,5 cm.

ca — onde se subentendem os mecanismos associativos de memória, consciência e imaginação que nele se concebem.

Human Neuroanatomy and Neuroimaging Laboratory, pertencente à prestigiada base de dados sobre lesões cerebrais criada por Hanna e António Damásio, é uma reconstituição gráfica, feita por ressonância magnética e tomografia por emissão de positrões, do crânio de Phineas P. Gage, especificamente as lesões cerebrais deste funcionário dos caminhos-de-ferro norte-americanos, decorrentes do acidente que sofreu a 13 de Setembro de 1848, tal como descreve António Damásio: «*entrando num movimento ascendente pela face esquerda em direcção ao crânio, o ferro atravessou a zona posterior da cavidade orbital esquerda (a cavidade ocupada pelo olho esquerdo) situada imediatamente acima. (...) Provavelmente o sítio inicial da lesão cerebral foi a região frontal orbital, aquela que se situa directamente por cima das cavidades orbitais. Na sua trajectória, o ferro teria destruído parte da superfície interior do lobo frontal esquerdo e talvez a do lobo frontal direito. Finalmente, ao sair, o ferro teria danificado uma parte da região dorsal, ou posterior, do lobo frontal, por certo no lado esquerdo e talvez também no direito.*». (Damásio, 1995: 38)

A imagem, conseguida pela aplicação do Brainvox, recombina técnicas de neuroimagem aperfeiçoadas por Hanna Damásio, em colaboração com o neurologista Thomas Grabowski, criando um método interactivo de visualização multimodal, que recorre a um modelo de análise comparativa, para a reconstituição de «*imagens cerebrais de seres humanos em três dimensões*» que «*consiste no processamento por computador, de dados em bruto obtidos a partir de exames de ressonância magnética de alta resolução efectuados ao cérebro.*». (Damásio, 1995: 39).

Em entrevista a Jorge Massada, no mesmo artigo que se transcreve no final do último capítulo da HIFP, António e Hanna Damásio defendem que «*o conhecimento é uma distribuição no cérebro de partes de componentes que fazem na sua totalidade, o mapa das relações que tivemos com certo objecto*». (Massada, 19 de Dezembro de 1992: 11) Analisando o modo como se desenvolve e activa a memória, os processos de cognição humana e a contínua ligação e reordenação das imagens que se formam no cérebro, Hanna e António Damásio desvendam os mecanismos de um modelo relacional, de aprendizagem e estímulo individual: «*o que acontece no cérebro, uma coisa leva a outra, numa cadeia convergente, e a certa altura as coisas começam a voltar para trás, e depois vão por uma linha, e chegam a um determinado sítio, e provocam outra coisa. É um processo de ricochete, é como bolas de bilhar.*» (Massada, 19 de Dezembro de 1992, 12)

Um mecanismo cognitivo, rizomático, que opera sobre um princípio de ressonâncias que, em certo sentido, se espelham na proposta de leitura ensaiada na HIFP.

Outra cronologia é ensaiada na lombada [FIG. 418], com uma síntese de quatro períodos maiores

da História da Fotografia em Portugal, desde as explorações etnográficas do final do século XIX, com a albumina *Banana, Margens do rio Zaire* de José Augusto da Cunha Moraes, passando para um retrato social do início do século XX, com uma fotografia de Joshua Benoliel da *Festa da Bandeira* (celebração da bandeira nacional) na Avenida da Liberdade em Lisboa, no 1º de Dezembro de 1910, expressão da modernidade que volta a encontrar-se numa terceira fotografia do projecto *Lisboa, “Cidade Triste e Alegre”* (1956/59), de Victor Palla e Costa Martins e, por fim, com uma fotografia de IST de Augusto Alves da Silva, o projecto que melhor expressa a afirmação (tardia) da cor na prática fotográfica em Portugal.

Finalmente, uma outra síntese cronológica que se experimenta na HIFP, realizada já após o lançamento da obra, numa cinta promocional para acompanhar os últimos exemplares [FIG. 420], com uma selecção de citações de Camilo Castelo Branco (*Cenas Inocentes da Comédia Humana*, 1863), Eça de Queirós (*O Primo Basílio*, 1876-77) ou Arnaldo Fonseca (*Boletim Fotográfico*, 1902), que se inicia em 1849-55 com uma pergunta — sobre a eventual visita de Francisco Metrass à Exposição da Indústria Francesa (1849) e da Société Française de la Photographie (1855) — e se conclui em 1999, com uma comparação entre o orçamento do Instituto de Arte Contemporânea (195,6 milhões de escudos), o orçamento do Centro Português de Fotografia (123,9 milhões de escudos) e o orçamento da representação na Bienal de Veneza (70 milhões de escudos), nesse ano com a representação de Jorge Molder.³⁹

A HIFP compreende a repetição, evidencia analogias e desdobramentos, modelos de influências,

39. No capítulo final, um Posfácio crítico centrado nos quatro anos que antecedem a publicação da HIFP, é feita uma última análise e avaliação do estado da arte da investigação e divulgação fotográfica em Portugal, apontando especificamente a sua permanente ausência de sistematização bibliográfica, a ambígua gestão e conservação do arquivo público, os critérios de selecção, inventariação e produção adoptados na sua exposição pública e o papel do Museu na historiografia fotográfica nacional. Neste último caso, a atenção de António Sena centra-se na proposta de criação do Centro Português de Fotografia, questionando a falta de importância que esta confere ao arquivo e divulgação digital da imagem fotográfica, voltando a insistir no que tinha sido fundamentada na proposta da Luzitânia/ether pix data base: «a prioridade absoluta à progressiva digitalização em baixa resolução de imagens, negativos ou positivos, pelos diversos arquivos, sem nunca os unificar, com um ficheiros bibliográfico e de autores, colocados em aberto numa base de dados e newsgroup/photographic-history-group da rede internet. (...) apesar do atraso mas com os meios hoje disponíveis, era possível uma investigação selecção e fruição colectivas completamente originais. (...) Só assim se poderia recuperar, talvez, o tempo perdido.» (Sena, 1998: 363). O Posfácio termina com uma sequência de propostas de pesquisa futura apresentadas como hipóteses prioritárias deixadas ao leitor, sinalizadas de forma inédita com a utilização de um ponto de interrogação invertido que Sena justifica: «A colocação permanente de um punctum interrogativus invertido em qualquer pressuposto de investigação é condição obrigatória para a sua fertilidade. Gosto dessa forma clara, honesta e pesquisadora, que favorece a especulação sobre a probabilidade e finalidade do conhecimento.» (Sena, 1998: 375)

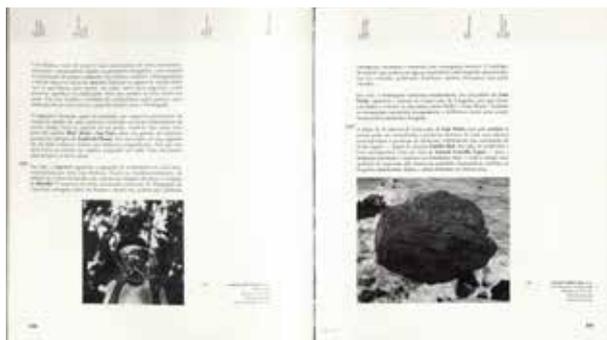
criando, como já referido, um pensamento relacional e um método de análise comparativa e crítica da imagem fotográfica, que privilegia as ramificações que estas estabelecem entre si. Nesse sentido, a disposição das imagens nas páginas nem sempre obedece a um critério cronológico, mas antes a uma lógica de equivalências e relações visuais que sobrevoam o próprio texto e frequentemente comandam o sentido da leitura.

Evidenciando desdobramentos de imagens dentro de imagens — como é exemplo a *mise-en-abîme* fotográfica nas páginas 180 e 181, entre a projecção da imagem de Joshua Benoliel, fotografada por Paulo Nozolino (nos 2.^{os} *Encontros de Fotografia de Coimbra*), e o *eclipse do Sol* fotografado por Joshua Benoliel reflectido, em projecção, no espelho de água numa das fontes gémeas do Rossio, em Lisboa — nas páginas da HIFP encenam-se ligações anacrónicas, morfológicas ou temáticas, parte das quais já ensaiadas na disposição adoptada na exposição *Olho por Olho, uma História de Fotografia em Portugal 1839-1992*.

Gerando diversos níveis de leitura — das imagens ao texto, das imagens entre si ou replicando detalhes circulares das imagens — estas ligações exploram uma comparação dinâmica e assíncrona na sua leitura que permite, como observa Boris Kossoy, o confronto com a herança cultural do leitor: «*para diferentes interpretações a partir daquilo que o receptor projecta de si, em função do seu repertório cultural, da sua situação sócio-económica, dos seus preconceitos, da sua ideologia, razão por que as imagens sempre permitirão uma leitura plural.*». (Kossoy, 2009: 121)

Este modo de ver e pensar em relação experimenta-se, por exemplo, na galeria de retratos fotográficos que se dispõem entre as páginas 61 a 65 [FIG. 414-415], numa deambulação entre o *espanto*⁴⁰ dos primeiros retratos fotográficos, como referia Walter Benjamin, em que permanece «*qualquer coisa que não se pode reduzir ao silêncio, que reclama insistentemente o nome*» (Benjamin, 1931: 246) e a sua mediação pós-industrial. Entre a perturbação dos primeiros retratos e a vulgarização que advém da sua massiva comercialização, nesta galeria de retratos ensaia-se o deslocamento temporal dos *modos de retratar* que caracterizam a experiência do leitor, entre o tempo

40. A introdução das impressões fotográficas em papel, na segunda metade do século XIX, tornaram a fotografia acessível a um vasto número de pessoas, que foram surpreendidas pela fidelidade da reprodução e pela possibilidade de fixar a imagem a que acediam no espelho, aproximando-se da representação desse lugar de simetria. De acordo com as descrições de Gaspar Félix Tournachon Nadar, o momento de se ver a si próprio, de ter acesso à sua imagem e de a poder transportar consigo, nem sempre resultava numa reacção de reconhecimento. Numa das histórias que descreve no seu único livro de memórias *Quand j'étais photographe* (1899), relata esse mesmo desencontro: «*Dois funcionários vieram em companhia um do outro fazer o seu retrato e voltaram juntos para ver as suas provas. Com um ritual invariável, o empregado entregou a um as provas do outro e a outro as provas do primeiro. (...) Eu intervenho: - Bem, meus senhores, estão satisfeitos? Já escolheram?; Ambos de igual modo se mostram contentes. - Apenas, - um deles observa, muito timidamente: - Parecia-me que... eu não tinha bigode? Olho para a imagem, olho para o homem, olho para o seu amigo... Cada um dos dois tinha o retrato do outro - e reconheciam-se.*» (NADAR, Nadar, 1998: 53).



414 – 417. ANTÓNIO SENA, *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*, (de cima para baixo) duplas páginas n.º 62-63, 64-65, 336-337 e 338-339, Porto, Porto Editora, 1998. *Offset*, 41,6 × 23,5 cm.

«O mistério de estar à vista e não se ver, é maior do que não se ver o que não é visível. As fotografias e todas as coisas belas são subtis. Não precisam de saltar à vista, para dentro dela, mas pelo contrário, saltarem da vista para fora.» António Sena, 20 de Maio de 1988

presente e o *impulso irresistível* do tempo passado do retrato fotográfico, sem os circunscrever a simples eventos insulados na sua História.

Dispostos em diálogo com um excerto de *Lisboa na rua* (1874) do jornalista e olisipógrafo Júlio César Machado — cujo retrato da autoria de Alfred Fillon é disposto na página 63 — estes retratos fotográficos apresentam-se como personagens de uma peça novecentista, onde se confronta o poder ficcional da fotografia e os irreduzíveis indícios de realidade que se revelam nestes micro-cenários do passado, que se concebem no estúdio do fotógrafo.

É uma sequência de retratos e auto-retratos, dispostos cara-a-cara — que se inicia numa *carte-de-visite* de 1870, de autoria desconhecida e termina, de costas viradas para a câmara fotográfica, na ânsia de voar de José M. Rodrigues, com *Ginapo* de 1982 — na qual se pode contemplar esse palimpsesto temporal e técnico, a mudança nas convenções do gesto de retratar, das variações da pose e do emolduramento da encenação que nele se opera.

A *carte-de-visite* que se reproduz na página 63 [ver il. 36, HIFP], em todos os aspectos anónima, de uma mulher que se faz retratar em estúdio com um álbum fotográfico de família, como uma constelação de onde parecem irradiar as outras imagens e memórias, acentua essa metáfora do olhar em abismo que o retrato fotográfico transporta.

Um outro exemplo, dos vários que se podem enunciar, são as três fotografias reproduzidas nas páginas 336, 337 e 338 [FIG. 416-417], respectivamente, a fotografia de um rosto mascarado por uma bola de sabão, do projecto *Oriente/Ocidente* realizado por António Júlio Duarte, exposta pela primeira vez na Europália 91, a fotografia da *pedra* de Gérard Castello Lopes, apresentada na ETHER em 1989, e a fotografia da aldeia de *Pedrogão* (Vidigueira), realizada no âmbito do *Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa*.

Uma dialéctica entre as imagens, que confronta a ambivalência perceptiva do leitor, mostrando que — pela delusão das escalas e do peso das formas — a fotografia não faz a reprodução fiel mas sim a transformação da realidade. A Fotografia é, como apontou anteriormente António Sena, no comentário que realiza a *Pedrogão (Vidigueira)*⁴¹, uma imposição de enquadramento e de (des)proporção: «*Se tomarmos o beiral do telhado como referência escalar, nunca acreditaremos na pedra. Ela será uma mancha provavelmente uma superfície rugosa mais plana do que ondulante. Pelo contrário, se tomarmos o granito como referência, a sua contagiante convexidade e dimensão, tornará o beiral num pequeno friso desenhado. A desproporção entre um e outro corta a nossa proporção habitual do quotidiano. (...) É um erro maravilhoso.*». (Sena, 20 de Maio de 1988: 20)

Nesta evocação de relações que se estabelecem entre páginas, importa salientar o uso da

41. Especificamente no artigo dedicado à 3.ª edição de *Arquitectura Popular em Portugal*, anteriormente analisado.



421. ANTÓNIO SENA, Página 69 da *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*, com detalhe circular de albumina *O Rabaçal*, de José Francisco Camacho. Offset, 23,5 × 20,8 cm



422. ANTÓNIO SENA, Panorama Cronológico Ilustrado da *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*. Offset, 23,5 × 83 cm

citação, que se celebra e formaliza ao longo do livro, aproximando o leitor de fontes bibliográficas dispersas e frequentemente inacessíveis, e assumindo-as com consentida autoridade e legitimação do próprio texto histórico.

Acentuando a importância da citação como elemento primordial do fazer da História, como defendeu Walter Benjamin, aos 129 excertos de fontes primárias — de historiadores, fotógrafos, pintores, críticos, escritores, entre tantos outros — que António Sena introduz e transcreve no seu próprio texto, é adicionada uma segunda série de citações que voltam a reproduzir-se em nota de pé de página.

Aquilo que os distingue dos primeiros, a par da sua interação com outras imagens, é o modo como são reproduzidos com diferentes tonalidades de cinza, numa gradação gráfica que replica a identidade gráfica da *ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS*, com variações que parecem querer aplicar uma escala de densidades ao discurso fotográfico.

Para melhor compreender e analisar essa proposta de cronologia transcrevem-se as citações entre as páginas 244 e 367 [FIG. 423], com a identificação do autor, fonte e página, e replicando a escala de cinza com que são originalmente reproduzidas.

As sessenta citações que se espalham ao longo das páginas do livro criam em paralelo uma outra síntese da História da Fotografia em Portugal, conjugando referências sobre o contexto económico, político, social e cultural da época, através de fragmentos críticos, literários e biográficos dos seus principais intervenientes. A sua leitura contínua, sem a intercalação das páginas que as reproduzem, evidencia as transições de uma micro História literária e documental, criando um segundo texto, composto exclusivamente de uma montagem de citações, mas também das variações tonais que experimentam sobrepor a *legibilidade* e *visibilidade* do texto histórico.

Uma *máquina de ver*, como António Sena explica no Prefácio da *HIFP*, onde igualmente esclarece o uso das diferentes ortografias do Português: «foi mantida a transcrição dos textos sem actualização do português. Por uma razão muito simples: não prejudicando a compreensão que temos deles, mostram a riqueza ortográfica, vocabular e, por vezes, literária da nossa língua, além de serem documentos “de estilos de ver”, onde a língua funciona como “máquina de ver”». (Sena, 1998: 8)

Operando nas margens do livro como *releituras da escrita*, a função enunciativa da citação é aqui potenciada pela qualidade de expressão e representação gráfica do texto, permitindo explorar as suas modulações e, como analisa Maria Augusta Babo no referido artigo, provocar uma «zona de contágio entre os textos». (Babo, 1998: 418)

Na *HIFP*, este princípio de citação é extensível às próprias imagens fotográficas, que experimentam a sua iteração através de recortes circulares, dispostos ao longo das margens, extraídos ou ampliados das imagens que se reproduzem antes ou depois, noutras páginas do livro. Retira-

Era mais do que uma promessa, era uma realidade feliz. [Egas Moniz, *Confidências de um investigador científico*, 1949]

Sabe-se que a fotografia é um dos meios mais eficientes de propaganda, de vulgarização de factos em todos os campos desde o da História e da Ciência ao do Trabalho e da Indústria. [Padre Moreira das Neves, *Objectiva*, Maio de 1938]

Somos de Parecer de que devem excluir-se todos os temas de mero efeito visual (...) Toda a exposição deve subordinar-se à realidade portuguesa. E não pode a Arte queixar-se de limitações asfixiantes. [Autor não identificado, *Objectiva*, Outubro de 1938]

Em reproduções fotográficas muita gente se poderá parecer; na vida real, pouca; e, em excelente pintura de retratos, ninguém se poderá assemelhar a alguém. [Eduardo Malta, *Retratos e Retratados*, 1938]

Gostámos da exposição mas muito poucos amadores ou profissionais portugueses se aventurariam a apresentar aos nossos júris, fotografias em que as paredes se escoam para a parte superior da prova. [Jesus Garcia, *Objectiva*, Dezembro de 1942]

Tudo lhe serve: é um pano amanchado que desenha milagres entre as dobras, é uma alga do mar em que as bolbas de água micronizam mundos. [António Pedro citado por José Augusto França, *Colóquio.Artes*, Abril de 1973]

falei em então algures da lente “subjectiva” da câmara, vendo o que quer ver ou o que lhe acontece ver, na aventura da descoberta. [José Augusto França, *Colóquio.Artes*, Abril de 1973]

o nosso amigo Michael Barret foi detido por um Pide, no Rossio, por ter fotografado um mendigo. [Gérard Castello Lopes, 1989]

Evocam-se as comemorações do santo padroeiro lá da terra, porque passa mais um aniversário disto ou daquilo e, está resolvido: mais um salão. [Autor não identificado, *Boletim do Grupo Câmara*, Novembro-Dezembro de 1953]

Os autores utilizaram com largueza e variedade os recursos da fotografia moderna. [Costa Martins/Victor Palla, *Desdobrável de apresentação de Lisboa, “Cidade Triste e Alegre”*, 1959]

O amplificador torna-se tão importante como a câmara, o cilindro do gravador tão importante como o amplificador. [António Pedro citado por José Augusto França, *Colóquio.Artes*, Abril de 1973]

A fotografia era para mim um meio respeitável mas subalterno. [António Sena da Silva, *Jornal de Letras*, 1982]

Com efeito em termos técnicos, documentais e históricos, a minha ignorância em relação à fotografia e aos autores mais representativos era lamentável. [António Sena da Silva, *Jornal de Letras*, 1982]

Os fotógrafos portugueses só se servem de um ingrediente nacional: a água. [Gérard Castello-Lopes, 1989]

Surge em Portugal uma nova geração de fotógrafos — apesar de seguirem caminhos diversos impelidos pelo mesmo amor da observação, iguais na sua apresentação: o negativo inteiro. [Autor não identificado, *Exposição 6 fotógrafos*, 1978]

Mas voltemos à nova fotografia. É um domínio vasto. Fundamentalmente tem muito pouco a ver com a aparência formal, com a beleza pictorial, o modo perceptivo. É uma antipintura. [Ernesto de Sousa, folha que acompanhava o catálogo de 18.18 – *Nova fotografia*, 1978]

Nunca fiz as pazes com a tela, papel ou qualquer outro suporte. Tentar abrir um espaço, sair custe o que custar, é um sentimento muito forte nos meus trabalhos. [Helena Almeida, 1978]

De toda a maneira já consegui sair pela ponta dos meus dedos. [Helena Almeida, 1978]

É na minha aquisição de uma memória da vida dos objectos (e do seu contrário) que encontro um referente para as minhas imagens. [Jorge Molder, *Foto-Jornal*, Maio 1978]

Reparo que a maioria das vezes o título também é aplicável à fotografia do lado. [Jorge Molder, *Foto-Jornal*, Maio de 1978]

Falta saber se o artifício não copia a química real e alguma radiação misteriosa, se os estratagemas não se repetem. [Carlos de Oliveira, *Finisterra*, 1978]

Esta secção decide abertamente rejeitar qualquer aspecto comercial que ainda detinha, para se virar decididamente para a Fotografia enquanto expressão artística. [CEF, *Foto-Jornal*, Maio de 1980]

Porque achamos que o papel do associativismo fotográfico é fundamental, pensamos que muitas das suas linhas de acção terão de ser repensadas em termos actuais. [CEF, *Foto-Jornal*, Maio de 1980]

Fotografar o dia-a-dia da minha vida, sem preocupações de publicar ou expor, marginalizar o que outros tendem a comercializar. Viajar tem sido sempre a minha maldição, ver a minha alegria, fotografar a minha sorte. [Paulo Nozolino, depoimento, Maio 1980]

Pretende ser um lugar de exposição, difusão e circulação da imagem fotográfica em Portugal. (...) não se restringe a imagem fotográfica ao domínio da Arte mas, não a restringindo, estamos a incluí-la sem sequer nos preocuparmos se o é ou não. [Programa da Ether, 1981]

Mas procurei sempre, no meio desta vastidão aleatória, formar um conjunto coerente de imagens que contassem uma história, não necessariamente a história da fotografia, mas uma história à volta de fotografias. [Jorge Calado, 1839-1989, um ano depois/one year later, 1990]

A minha representação de si está constantemente a mudar. Se eu virar os olhos para o lado, ela desaparece, se volto a olhar, é recriada. No fundo, o conhecimento é uma distribuição no cérebro de partes de componentes que fazem, na sua totalidade, o mapa das relações que tivemos com certo objecto. [António Damásio, «A última fronteira», *Expresso*, 19 de Dezembro de 1992]

Um dos aspectos que mais me preocupa na fotografia é a variedade de estilos com que se pode trabalhar e o modo como um determinado estilo afecta a percepção de quem vê o objecto fotografado. [Augusto Alves da Silva, 1994]

423. Transcrição das notas de pé de página com a variação de tonalidade com que são reproduzidas, entre as páginas 244 e 367 de *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*.

das do seu contexto, estas citações fotográficas funcionam para o leitor como uma oportunidade de perturbação e ligação interdependente do reconhecimento da imagem fotográfica original. Detalhes circulares que, pela redistribuição e corte, revêem o sentido da primeira imagem, informada agora pelo pormenor que a altera e fragmenta, pontuando o texto para um desvio e remetendo ambos para uma interacção reflexiva, feita de contiguidades.

Na análise de Roland Barthes, poder-se-iam denominar estes detalhes por *punctum*, pormenores incisivos e subjectivos para onde se pode deslocar a atenção do espectador para além do campo histórico e cultural da imagem fotográfica. Como pequenas lupas dispostas ao longo das páginas do livro, são uma espécie de fora de campo subtil, que opera como suplemento e, como explica Barthes, como «aquilo que eu acrescento à fotografia e que no entanto já lá está». (Barthes, 1981: 83)

Num livro que dispensa a utilização de notas de rodapé textuais, estes detalhes fotográficos funcionam como anotações visuais do próprio autor, que dilatam a operatividade das margens do texto. Como exemplo, pode referir-se o jogo de correspondências na página 69, entre a citação de Gaston Tissandier «a fotografia é a emanção d'esse raio de luz» e o detalhe da albumina *O Rabaçal* de João Francisco Camacho [FIG. 421]. Mais uma vez se interroga o lugar do leitor, a sua capacidade de rememoração e a disponibilidade para a descoberta (ou vigia) de uma micro-história, centrada na fenomenologia do detalhe e nas conexões que se reencenam com o próprio texto. Como esclarece António Sena no Prefácio, «O leitor poderá, assim, relacionando textos e imagens contemporâneos uns dos outros, procurar soluções, desenvolver conjecturas ou sonhar, apenas, sem se subordinar em exclusivo a uma história interpretativa ou crítica, que eu, obviamente, faço no texto comentário.» (Sena, 1998: 10)

Dos vinte e dois detalhes circulares que recortam a leitura, destaca-se o da página 32, uma imagem transparente, delineada apenas pela máscara de verniz, que parece enunciar a latência de todas as imagens e, neste caso, a incerteza de uma autoria e das múltiplas hipóteses que a investigação historiográfica, que na Fotografia é território do anonimato e do múltiplo, incontornavelmente envolve.

Trata-se da marcação de uma imagem ausente, em suspeição, na qual se pode deduzir a figura de Francisco Metrass, o pintor romântico português que, no último capítulo, António Sena propõe como sendo o autor da colecção *Cromer's Amateur*, que Gabriel Cromer adquiriu no início do século xx, actualmente propriedade da George Eastman House, em Rochester (NY).

Com uma autoria até à data por identificar, António Sena sustenta a hipótese, que o retrato que se repete com maior frequência na referida colecção — e que a maioria dos historiadores identifica como sendo o auto-retrato do autor da maioria dos daguerreótipos — seja o do pintor português Thomaz de Annuniação. Uma tese incerta que, como foi possível identificar junto

dos arquivistas da George Eastman House é, no entanto, a primeira a pensar a colecção *Cromer's Amateur* como uma série de retratos e não auto-retratos.

Proporcionando um instrumento de trabalho indispensável a futuras investigações, a bibliografia reunida no final do volume, com aproximadamente 1000 publicações⁴², e que ocupa 78 páginas, revela-se um mecanismo de pesquisa fundamental, resultante de um paciente e notável esforço para inventariar e correlacionar a produção intelectual, realizada em torno da Fotografia em Portugal, entre 1839 e 1997.

Na sua classificação são adoptadas sete categorias distintas, por ordem alfabética de títulos ou autores — monografias de autoria colectiva, monografias individuais, periódicos, textos genéricos sobre fotografia, autores estrangeiros com imagens ou exposições realizadas em Portugal, bibliografia genérica traduzida e filmografia — que visam uma pesquisa comparativa e remissiva e asseguram, mais uma vez, um outro espaço de intermediação para o leitor.

No seguimento desta, organiza-se um índice onomástico — que em «*nenhum caso se considera definitivo*», como se refere, e que, apesar de remeter exclusivamente para o texto, permite identificar uma série de termos que admitem algumas das relações disciplinares que se estabelecem entre as imagens fotográficas, induzindo-se como uma forma de *metadata* das mesmas.⁴³ Permitindo ao leitor localizar passagens que partilham a mesma palavra, frase ou assunto, o índice é, como identifica Maria Augusta Babo, uma forma de cartografar o texto e, neste caso também as imagens, transformando-se num «*dispositivo que, no livro, permite uma reorganização da linearidade, introduzindo rupturas, possibilidades de leitura descontínua.*». (Babo, 1998: 416)

Este índice onomástico é complementado por dois índices volantes, presos por fitilhos à lombada do livro — um índice onomástico principal e um índice de ilustrações por autor — que mais uma vez auxiliam o leitor na consulta cruzada imediata, introduzindo as coordenadas físicas no livro das imagens fotográficas, facilitando a navegação e ampliando o mecanismo de ligações que nele se pratica.

A publicação da História como hiperdocumento é, para o leitor, uma inversão do sentido linear

42. Prevista para integrar *Uma História de Fotografia* (1991), mas pelas restrições da edição, apenas disponibilizada em exemplares fotocopiados no âmbito da exposição *Olho por Olho, uma História de Fotografia em Portugal 1839-1992*.

43. Neste índice remissivo, de aproximadamente 1100 entradas, se se excluírem os nomes de autores, nomes de instituições públicas ou privadas, estabelecimentos comerciais, movimentos artísticos, processos técnicos ou nomes de locais (cidades, países, continentes), podem encontrar-se outras categorias construídas a partir das referências encontradas no texto — como as entradas *amador, anatomia, caminhos-de-ferro, cartografia, cor, eléctricos, decreto, estúdio, investigação, lápis, museu, plágio, propaganda, turista, valores* — convidando o leitor a outras associações não referidas no texto comentário.

a que está habituado no formato físico do livro, que exige uma receptividade própria para intersectar e transitar entre as múltiplas direcções propostas nas legendas e compreender as interpolações, frequentemente subjectivas, que lhe são propostas.

As primeiras obras literárias que experimentaram o hipertexto, no decorrer da década de 1980 — onde se podem incluir como exemplo Michael Joyce, Judy Malloy, Stuart Moulthrop ou Shelly Jackson — debatem-se precisamente com essa dificuldade de mover o lugar da leitura para o universo do ecrã e quebrar o controlo físico, sequencial e linear, reconhecível ao leitor. De acordo com Maria Augusta Babo, está em causa uma «*nova postura leitoral*», ligada à construção da narrativa, à sua decomposição formal e à emergência de princípios base de descentralização sequencial da narrativa. Nesse sentido, a dimensão interactiva da leitura advém, exclusivamente, da decisão do leitor em aderir a esta *nova postura* e, como prossegue, situar-se no *paratexto*, nos limítrofes do próprio texto e na capacidade performativa que este pode instaurar para a sua leitura.

A criação de um sistema de hiperligações entre as imagens que se propõem na HIFP, e que se analisa de seguida com mais detalhe, permite ao leitor a possibilidade de gerar um sentido individual baseado em combinações momentâneas, feitas da justaposição temporal ou da relação com outros elementos gráficos que intersectam a leitura.

O leitor tem assim um papel decisivo, de autoria partilhada, sobre o significado subjectivo dos múltiplos caminhos de leitura propostos, numa mutuação activa que o instiga a um pensamento crítico, movendo continuamente o seu centro de leitura, numa decisão apriorística, não hierarquizada, sobre as escolhas de ligação a seguir.

Em síntese, esta é uma *História* que incorpora estruturas hipermédia como instrumento da historiografia do meio fotográfico, potencia as possibilidades de análise comparativa e, sobretudo, estabelece um método que trabalha a *legibilidade* e a *visibilidade* da narrativa histórica. Criando zonas intersticiais, torna-se por isso um instrumento fundamental para pensar a imagem fotográfica como intermédia disciplinar, no seio das suas relações, correspondências e analogias.

Uma última referência sobre a recepção pública da *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*, para confirmar que esta se revelou residual, paradoxalmente quase invisível, registando-se apenas duas críticas de Alexandre Pomar no *Expresso*⁴⁴ e de Margarida Medeiros no *Público*.⁴⁵

44. POMAR, Alexandre (1998), «A primeira história», in *Expresso (Actual)*, 28 de Novembro de 1998, Lisboa.

45. Foi ainda publicado um portfólio na revista *LER* (n.º 44, Inverno 1999), composto por uma selecção de 15 imagens fotográficas, retiradas e reenquadradas da própria HIFP, acompanhadas de uma equívoca nota biográfica de António Sena, identificado como um fotógrafo que vive no Pico, responsável pelas «cerca de quinhentas páginas com um monumental acervo fotográfico que, de certa forma, e a par do texto reconstrói a história da

Se Alexandre Pomar reduz a sua análise a um breve comentário sobre a pertinência do muito aguardado lançamento da primeira História da Fotografia, é Margarida Medeiros que, em *A História Difícil da Fotografia Portuguesa*, realiza a única recensão crítica de fôlego sobre a *estranha, atraente e polémica* obra.

Denunciando o desconhecimento e desinteresse da generalidade dos departamentos de História e História de Arte das diversas Universidades portuguesas pela Fotografia — e consequente ausência de cruzamento entre a História e a Teoria da Imagem Fotográfica — Medeiros reconhece o «*esforço hercúleo e detectivesco*» de António Sena para reunir a documentação publicada, e louva o modo como este elabora «*uma história paralela da recepção da fotografia, uma sociologia dispersa do funcionamento das instituições presentes e passadas a ela ligadas.*». (Medeiros, 13 de Março de 1999: 2)

Apesar de considerar *empobrecedora* a aparente neutralidade do historiador, Margarida Medeiros identifica, em síntese, as duas principais ideias que orientam a investigação e que afirma melhor caracterizarem o panorama da História da Fotografia em Portugal. Por um lado, a inflexão sobre o modo como «*as fotografias produzidas ao longo dos tempos, não são independentes do modo como foram feitas, isto é, do suporte tecnológico respectivo*», e por outro, pela constatação cíclica da inabilidade em gerar uma cultura fotográfica consequente, pela insuficiência, indiferença e desconhecimento que caracteriza o funcionamento das instituições e políticas culturais em Portugal. Sobre a documentação publicada, entendida como limitada por se tratar de «*um banco de fontes e imagens recolhidas pelo próprio, facto em si mesmo notável*» e sobre a metodologia historiográfica desenvolvida, distingue a diferença entre os primeiros cinco capítulos — de maior *objectividade* e *construção teórica* — por oposição com os últimos capítulos, que denotam maior desorganização e falta de distanciamento e onde «*a crítica às instituições parece substituir insistentemente o vazio historiográfico existente.*». (Medeiros, 13 de Março de 1999: 3)

Sem referir o desdobramento proposto pelas legendas e demais opções gráficas, Medeiros comenta a complexidade do manuseamento que a própria redacção do texto promove, pela sua tendência cronológica e transversal, a par da enumeração *exaustiva* da documentação — «*em cada ano são-nos dados os acontecimentos, de natureza muito diferente, que vão ocorrendo: descobertas, experiências, projectos, publicações, associações*», mas considera a obra exemplar pela quantidade de «*reproduções, muito bem impressas, desdobráveis com panorâmicas, rigor nas citações*», em con-

fotografia portuguesa até hoje (...). São imagens sem regresso a um Portugal que já não existe». (Viegas, Inverno 1999: 97). No editorial, assinado por Francisco José Viegas, a breve menção a HIFP é feita no título da fotografia *Caça aos patos* de Sena da Silva: «*Está aí a História da Imagem Fotográfica, por António Sena. Reproduzimos algumas das imagens deste livro (publicado pela Porto Editora) — são “imagens sem regresso”.*». (Viegas, Inverno 1999: 10) expressão novamente utilizada como título da selecção das 15 reproduções fotográficas.

traste com as inexactidões da redacção «*onde aqui e ali surgem sinais de falta de revisão final.*». (Medeiros, 13 de Março de 1999: 3)

No final da sua análise, Margarida Medeiros reclama «*uma análise menos extensiva e mais intensiva*», centrada apenas no período temporal entre as décadas de 1830 a 1920, para evitar a *incipiência* e a *parcialidade* das referências ao tempo presente. Considerando a HIFP como um objecto *difícil*, padecente do isolamento e morosidade da investigação da imagem fotográfica em Portugal, num contexto de recepção crítica totalmente avesso, Margarida Medeiros conclui que, e em conformidade com o que havia escrito Teresa Siza sobre a edição de 1991, a HIFP é «*tanto uma história como um ensaio sobre a história que não existiu — uma história no negativo? Com um perigo: o de estar fechada sobre o próprio autor que a escreve, paralisando o leitor.*». (Medeiros, 13 de Março de 1999: 3) Quase vinte anos volvidos sobre a sua publicação, e à semelhança da recepção crítica que obteve em 1998, também as posteriores referências que lhe são feitas em diversas monografias, dissertações de mestrado e teses de doutoramento, ignoram este modo de pensar, ver e fazer uma História da Fotografia, ou sequer observam o sistema de enunciados que se origina a partir das hiperligações propostas entre as imagens fotográficas.

Ao contrário do que se verifica na única posterior proposta de historiografia fotográfica em Portugal, da autoria de Maria do Carmo Serén⁴⁶ — António Sena defende um modelo historiográfico que, tal como escreveu na carta convite enviada para o lançamento do livro, funciona como um hiperdocumento em papel, recuperando a tradição das técnicas de impressão que fazem a História da Fotografia, numa «*celebração simultânea da tradição ancestral do livro e das técnicas recentes dos hypermedia e multimédia. (...) resultado de fotógrafos, fotolíticos, fotocompositores, revisores, montadores, homens de máquinas (...) em breve este livro estará disponível na Internet, no site da Porto Editora, incluindo então actualizações periódicas e links prioritários.*».⁴⁷ Menos identificáveis para o leitor do final da década de 1990, mas absolutamente reconhecíveis e desejáveis para o leitor contemporâneo, o que se pode afirmar como inédito

46. SERÉN, Maria do Carmo, *A Fotografia em Portugal*, Colecção Arte Portuguesa, FUBU Editores, 2009.

47. Carta convite, com duas páginas A4, enviada no âmbito do lançamento, assinada pela Porto Editora com data de Novembro de 1998. Nesta mesma carta refere-se que foi executada uma edição especial de 200 exemplares, encadernada em tela e com caixa apropriada. A carta, reproduz o retrato daguerreótipo de Alexandre Herculano, por João Baptista Ribeiro e a representação tomográfica da perfuração do crânio de Phineas Gage, de Hanna Damásio. A par desta carta foi igualmente reproduzido o *facsimile* de um postal enviado por Afonso Lopes Vieira a Leitão Bácia, que é contextualizado por António Sena: «*Afonso Lopes Vieira é um dos nomes que, como fotógrafo, ficou perdido na ingratidão portuguesa. J.A. Leitão Bácia é outro ignorado, para além da sua actividade como autor de postais. Entre um e outro pouco se sabia. Contudo, descobrimos afinal que trocavam correspondência. O postal enviado por Afonso Lopes Vieira a Leitão Bácia é a prova de uma amizade fotográfica e um documento (cali)gráfico excepcional, comparável ao cuidado tipográfico dos seus originais literários.*». (Carta lançamento..., 1998)

na HIFP é o modo como, num período que testemunha profundas alterações na criação, reprodução e arquivo da imagem fotográfica, se propõe um método para reunir e intersectar as trajectórias dos modernos meios de comunicação — da imprensa à fotografia, do cinema à televisão — com os hipermodernos meios de computação.

Se, em Portugal, como caracterizou António Sena no prefácio da HIFP, «*esse relacionamento difícil com todo o tipo de imagens foi, provavelmente, uma das causas da pobreza das ‘artes visuais’ dos nossos séculos XIX e XX*», importa hoje actualizar esse método, para evitar que, como prenunciou, «*o alheamento ou o desconhecimento contemporâneos das técnicas infográficas ou hipermediáticas (...) venha a ter consequências idênticas*». (Sena, 1998: 7)

Um método para uma História da Fotografia como um hiperdocumento, que exercita o deslocamento da experiência da escrita e da leitura para o espaço do ecrã, que reflecte sobre a desmaterialização da noção de livro e a formação de uma nova geração de leitores, e que, pela sua originalidade e contemporaneidade, se revela fundamental reler e rever.

5.3. As hiperligações na «História da Imagem...»: um sistema de enunciados

As perguntas com que Michel Foucault inicia a sua obra *A Arqueologia do Saber* (1969) estabelecem o ponto de partida para a definição de um tratado metodológico que apresenta a noção de descentramento e descontinuidade da História — e de uma mutação epistemológica que remonta a Marx — num programa político que, como esclarece Fernando Cascais no prefácio da tradução portuguesa, «*visa avaliar a medida das mutações que se operam no domínio da história, questionar os métodos, limites e temas próprios da história das ideias*». (Foucault, 2005: 12)

Para Foucault, às velhas questões tradicionais de análise da *continuidade das relações entre acontecimentos díspares* devem passar a prevalecer outras: «*Que sistema de relações (hierarquia, prioridade, disposição por patamares, determinação unívoca, causalidade circular) é possível descrever entre uma e outra? Que séries de séries se podem estabelecer? E em que quadro, de cronologia ampla, se poderão determinar sequências distintas de acontecimentos?*» (Foucault, 1969: 30)

Contrariando uma visão imóvel e obsoleta do saber, em que a História se prontifica a memorizar e a transformar em *documentos* os seus *monumentos*, Foucault propõe uma *arqueologia* em que a História «*transforma os documentos em monumentos*», coloca-os em relação, criando uma visão reactiva do passado no presente: «*organiza-o, recorta-o, distribui-o, ordena-o e reparte-o em níveis, estabelece séries, distingue o que é pertinente do que não é, detecta elementos, define unidades, descreve relações. O documento já não é pois, para a história, essa matéria inerte através da qual ela tenta reconstituir o que os homens fizeram ou disseram, o que é passado e cujo rasto apenas permanece: ela pro-*

cura definir, no próprio tecido documental, unidades, conjuntos, séries, ligações.» (Foucault, 1969: 33)

Tal como na proposta da *lei da boa vizinhança* de Aby Warburg, que se analisou no primeiro capítulo, trata-se de definir um método para estabelecer ligações e «*precisar a vizinhança de cada elemento*», para constituir *séries* e desvendar, propor e descrever *ligações*, na «*especificidade do tempo e das cronologias que lhes são próprias*», sem distinguir entre o que Foucault denomina *acontecimentos máximos* e *acontecimentos mínimos*.

Nesse sentido, defende que para o Historiador é fundamental reconhecer a incorporação da descontinuidade temporal, para «*descobrir os limites de um processo, o ponto de inflexão de uma curva, a inversão de um movimento regulador, os polos de uma oscilação, o limiar de um funcionamento, o instante de desregulação de uma causalidade circular.*» (Foucault, 1969: 35)

Para refutar a *infinita continuidade do discurso*, Foucault questiona a *presença longínqua da origem*, em que se apoia o desdobramento e encadeamento das formas discursivas, privilegiando antes a dispersão das suas instâncias e a mutabilidade dos seus enunciados. O seu método sustenta-se numa descrição dos acontecimentos discursivos em toda a sua dispersão, como meio de investigar e pôr em causa as grandes unidades discursivas do domínio do saber.

Foucault descreve a importância de produzir um sistema vertical, no qual se apoia «*o jogo das correlações e das dominâncias*» espaço-temporais entre os documentos, para desdobrar o espaço de dispersão do arquivo — «*o sistema geral da formação e da transformação dos enunciados*» (Foucault, 1969: 175) — e dar-lhe continuidade no presente, acrescentar e ampliar esse arquivo com uma consciência de fazer uma história que problematiza «*os seus próprios limites, os seus cortes, as suas transformações, os modos específicos da sua temporalidade.*» (Foucault, 1969: 159)

Através do seu método, a descontinuidade temporal é para o Historiador um processo para manter a História em permanente interrogação, para se esquivar ao modelo da grande história, e articular um conjunto de pequenas histórias ou séries, para «*dissipar a sua aparente familiaridade e permitir fazer a sua teoria*», libertando os enunciados para neles descrever *jogos de relações*, mesmo que de domínios, formas ou hierarquias aparentemente distintas.

Em síntese, um *jogo de relações* em que o fazer da História «*não seria, portanto, uma interpretação dos factos enunciativos que poderia trazê-los à luz do dia, mas antes a análise da sua coexistência, da sua sucessão, do seu funcionamento mútuo, da sua determinação recíproca, da sua transformação independente ou correlativa.*» (Foucault, 1969: 58)

No contexto da historiografia fotográfica contemporânea esta proposta metodológica é absolutamente relevante, na medida em que permite situar um modelo discursivo que coloca em cena uma iconografia para demonstrar os seus encadeamentos, para experimentar a variabilidade interna das imagens fotográficas numa leitura assíncrona, descontínua, capaz de incluir

a própria ruptura epistemológica que a Fotografia determina para a História.

A impossibilidade de circunscrever a fotografia a um tempo isolado, revela-se uma questão complexa para a sua génese técnica. Se, por um lado, ela é resultado de um tempo calculado, de uma fracção de duração precisa, por outro a sua existência está comprometida à ligação entre esse momento passado e a dimensão do presente que a continua a experienciar.

Se a fotografia opera nessa simultaneidade, ela passa a qualificar o que lhe é exposto num determinado momento, garantindo-lhe a sua reprodução e abolindo a possibilidade do seu desaparecimento, atribuindo ao momento registado uma dimensão de permanência, responsável pelo (re)conhecimento do objecto que representa.

A relação entre realidades distintas, ou a mesma realidade separada cronologicamente, explicitada pela comparação entre duas imagens, define um regime histórico indiscutível e, na HIFP, experimenta-se esse conflito, do presente para o passado e do passado para o presente, assinalando uma experiência que, já em 1982, António Sena defendia: *«as imagens dão-nos essa enorme vantagem do jogo, de termos com elas uma irreverência criativa só possível com as coisas que nos impedem uma ordem totalmente definida e que, pelo contrário, nos desorientam e nos dispersam pela faculdade que têm de se reproduzirem clandestinamente. A sua fraqueza – serem insuficientes e artificiais – é o seu encanto.»* (Sena, 16 de Março de 1982: 27)

No caso da HIFP, a proposta de leitura das 294 imagens fotográficas nela reproduzidas — unidades de memória de um sistema de enunciados que admitem a sua hiperligação através da respectiva legenda — opera de acordo com um princípio de ressonância e condutibilidade, secundarizando a organização entre capítulos, cronologias e secções do próprio livro, e admitindo a sua consulta como um hiperdocumento: *«é indispensável olhar para a fotografia de 1840-1880 como olhamos hoje (1998) com surpresa e admiração, para uma nova tecnologia.»* (Sena, 1998: 7)

As legendas que activam estes enunciados são, em parte, diluídas pela comparação que forçam, desconectando-se do contexto arquivístico de cada uma das ilustrações e propondo dois sentidos de leitura: denotativo, para afirmar uma determinada mensagem, e um sentido conotativo, para aventar a possibilidade de montagem. Como se analisou no primeiro capítulo, esta condição de remitência transforma-as em imagens conflito, que se oferecem ao leitor como *«cristais de legibilidade histórica»* (Didi-Huberman, 2011: 17) e que enredam o próprio texto, no modo como potenciam o poder da semelhança entre as coisas.

Na HIFP, podemos seguir as direcções visuais propostas e obter um mapa de recorrências, deduzir outras História(s) da Fotografia, num sistema em que as imagens estão como que electronicamente ligadas a uma miríade de outras imagens e, tal como numa estrutura hipermédia, colaboram na revisão do seu sentido individual, acolhendo uma condição interrogativa

permanente, no interior da própria História.

Delineando uma *aritmética* do olhar, no livro gera-se um sistema de enunciados que permitem associar diferentes interpelações e significados e propor, pela sobreposição de métodos de análise da imagem fotográfica, uma correspondência com a natureza interdisciplinar, indomesticável do próprio meio.

Sena propõe um modelo de imagens *generativas*, imagens que evocam continuamente novas imagens, que se conectam, transformam, multiplicam, numa cadeia contínua de modificações para implicar, nesse sistema de transformação, nesse fluxo contínuo de imagens activas, o próprio leitor e a sua natural adesão para o tráfico das imagens. É nesse movimento, de uma unidade para outra unidade, que se reconhece o princípio dialógico em que todas as imagens fotográficas colaboram, confrontando o leitor na sua capacidade de formular relações e experimentar o descentramento e a justaposição espaço-temporal gerada na História do meio. Cada uma das imagens fotográficas reproduzida vai simultaneamente transferindo e contrariando uma percepção individual da sua unidade e cedendo ao movimento do olhar, tal como enuncia Paul Valery, quando refere que «os olhos são órgãos de questionamento».

Para o reconhecimento deste sistema de enunciados, desenvolveu-se uma sequência de desenhos diagramáticos, que representam a totalidade das hiperligações propostas ao longo das páginas do livro — e que melhor explicitam o universo de múltiplas trajectórias proposto. [DIAGRAMA 1/2]

No primeiro diagrama, e seguindo a ordem da numeração das 294 ilustrações reproduzidas, é representado o sistema combinatório integral e identificadas as recorrências e associações que entre elas se estabelecem. Como é possível verificar pela sua análise, existem ilustrações que concentram maior profusão e afluência de hiperligações e que, por isso, demarcam um eixo a partir do qual é possível situar uma síntese iconográfica da própria HIFP.

Das 43 ilustrações a que se podem associar cinco ou mais ligações,⁴⁸ destacam-se: *interior da Exposição de Fotografia, Secção Photographica* [il. 56, HIFP], *Praça dos Romulares* de Francisco Rocchini, [il. 63, HIFP], *Quintadeira Lavandeira*, de J. A. da Cunha Moraes [il. 83, HIFP], o *auto-retrato* de Paulo Plantier [il. 100, HIFP], *Choupal* de Emílio Biel [il. 135, HIFP], *No passeio com bacalhau e banheira* de Joshua Benoliel [il. 142, HIFP], a capa do *Notícias Ilustrado* (5 de Julho de 1932) que assinala a tomada de poder de António Oliveira Salazar, com uma fotografia de Denis Salgado [il. 181, HIFP], uma *angiografia cerebral*, de Egas Moniz [il. 183, HIFP], *Lisboa, cidade de sal*

48. Nomeadamente as ilustrações n.º 9, 12, 20, 24, 53, 54, 56, 63, 65, 74, 75, 76, 77, 83, 92, 93, 94, 96, 99, 100, 111, 114, 131, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 142, 155, 156, 159, 181, 183, 200, 219, 229, 232, 234, 240, 246, 251.

e *pedra* de Jorge Guerra [il. 240, HIFP], *Campo Grande* de António Pedro Ferreira [il. 246, HIFP] e *La maison* de Helena Almeida [il. 251, HIFP].

Estas *imagens-eixo*, ou *imagens mónadas*, como lhes poderia chamar Walter Benjamin, contêm uma ressonância multidireccional, característica de uma estrutura hipermédia, visando uma leitura comparativa num sistema indiferenciado de enunciados, no qual se dispensa uma ordem e um centro, admitindo múltiplos pontos de acesso para a fruição e leitura da História. Tal como defendiam os pioneiros do hipertexto, trata-se de singularizar a capacidade do leitor para descobrir e formular os percursos entre os nós de ligação, neste caso entre as imagens, tendo como base as mesmas fontes de documentação.

No primeiro diagrama, são igualmente representadas as hiperligações externas às ilustrações legendadas na HIFP, como é o caso da correspondência entre a vista estereoscópica de Jorge d'Almeida Lima, *pôr do sol*, c. 1900 [il. 126, HIFP], e a ilustração reproduzida na lombada da sobre-capa, neste caso numa analogia formal com a fotografia em suspensão da bola de pólo aquático, de Augusto Alves da Silva de *IST* (1995); a correspondência entre a albumina de *O Rabaçal* de João Francisco Camacho [il. 64, HIFP], com a página 433, onde se reproduz a capa de *O Occidente* com a gravura feita a partir dessa mesma fotografia; as diversas correspondências com as cinco ilustrações panorâmicas [PAN. 1-5, HIFP], que se publicam em fólios desdobráveis ao longo dos diversos capítulos; e, finalmente, estabelecendo uma ligação pontual com uma ilustração reproduzida na obra antecedente, *Uma História de Fotografia, Portugal 1839 a 1991* (1991).

Admitindo outros níveis de conexões, Sena amplia a derivação deste sistema de enunciados a fontes externas às publicadas na sequência estabelecida pelas legendas, abre a História a outras imagens fotográficas e outros suportes de reprodução, instigando uma mais ampla discussão dos processos fotográficos (brometo, albuminas, gravura, gravura de madeira, etc.), das relações entre Fotografia e Literatura, da evolução da sua operatividade científica ou da sobreposição das mesmas geografias, para reconhecer as alterações que nelas se produzem pelo tempo, pelo ponto de vista do fotógrafo ou, forçosamente, pelo ponto de vista do leitor.

No sentido inverso destas *imagens-eixo*, encontram-se ilustrações com menor confluência, com as quais se estabelece apenas um ponto de ligação, ou mesmo, no caso de trinta e duas ilustrações, sem receber qualquer hiperligação,⁴⁹ interrompendo e marcando, um ponto estático e de inércia na própria leitura.

São, na sua maioria, documentos gráficos que documentam a HIFP, como é o caso da

49. Como é possível confirmar pelo diagrama 1, especificamente as ilustrações 3, 5, 11, 15, 18, 25, 26, 34, 38, 39, 45, 47, 48, 49, 52, 66, 80, 82, 85, 95, 102, 112, 117, 119, 120, 178, 209, 216, 222, 256, 293, 294.

tradução do relatório de William H. F. Talbot à Royal Society que se publica em Março de 1839 na *Revista Litteraria* [il. 3, HIFP], a carta autógrafa de Alexandre Herculano a João Baptista Ribeiro onde revela a preferência pelo retrato daguerréotipo que se reproduz na capa [il. 11, HIFP], a *declaração fototípica* de Carlos Relvas onde reclama a introdução da Fototípiia em Portugal [il. 48, HIFP], a capa da primeira edição de *Uma abelha na chuva* de Carlos de Oliveira com uma fotografia de Sena da Silva [il. 222, HIFP] ou o cartaz/catálogo dos 1.^{os} *Encontros de Fotografia de Coimbra* [il. 256, HIFP].

No segundo diagrama são representadas as hiperligações que estabelecem uma reciprocidade mútua entre duas imagens e que, nesse sentido, acentuam a intencionalidade e reversibilidade da sua ligação. Das 37 relações de reciprocidade encontradas⁵⁰ refere-se, como exemplo,

— a hiperligação entre as fotografias *Ginapo* (1982) de José M. Rodrigues [il. 44, HIFP] e *Portugal* (1987) de Gérard Castello Lopes [il. 267, HIFP], que explicita as afinidades electivas que começaram a desenhar-se na ETHER;

— a hiperligação entre a ilustração da capa do *Notícias Ilustrado* de 3 de Julho de 1932, com «o ditador Oliveira Salazar toma conta do governo português» [il. 181, HIFP] reproduzida na página 239, e a fotografia «Salazar depois do acidente» de Acácio Franco, que assinala o eminente fim do ditador [il. 241, HIFP] reproduzida na página 302, delimitando e caracterizando a influência política na produção fotográfica do período que é compilado entre essas mesmas páginas do livro.

— ou, ainda, a hiperligação recíproca entre as albuminas de duas mulheres *Quitandeira*. *Lavandeira* [il. 83, HIFP] retratadas por J. A. da Cunha Moraes — retiradas do álbum *África Occidental*, na primeira edição de 1882 — com os postais de duas mulheres retratadas por Domingos Alvão, intitulados *Nossa Sra. da Piedade* e *O sol que passa...* [il. 165-166, HIFP], com os retratos etnográficos de *jovem rapariga do Humbe*, realizados em Angola por E. Cunha da Costa, na década de 1940 [il. 202-203, HIFP]. Um núcleo volante, que age sobre o anonimato das mulheres que se atravessam na História da Fotografia, com as suas poses menos voluntárias e os seus instrumentos de trabalho, figurantes escolhidas para simbolizar o pitoresco e um dissimulado chauvinismo, e que, na recorrência e repetição destas hiperligações, reverterem o seu protagonismo.

50. Como é possível confirmar pelo diagrama 2, as seguintes correspondências recíprocas entre as ilustrações são: 9 <—> 12; 10 <—> 20; 12 <—> 291; 13 <—> 70; 14 <—> 88; 16 <—> 287; 20 <—> 192; 22 <—> 75; 24 <—> 53; 24 <—> 54; 44 <—> 267; 51 <—> 249; 53 <—> 77; 54 <—> 76; 56 <—> 99; 56 <—> 218; 63 <—> 86; 63 <—> 111; 65 <—> 87; 83 <—> 165; 83 <—> 166; 83 <—> 203; 83 <—> 202; 84 <—> 105; 89 <—> 99; 104 <—> 223; 107 <—> 131; 116 <—> 235; 135 <—> 162; 135 <—> 163; 135 <—> 164; 155 <—> 227; 157 <—> 176; 181 <—> 241; 183 <—> 281; 210 <—> 238; 257 <—> 266.

Na HIFP, António Sena não refere, directamente, as fotografias para o corpo de texto que as acompanha, permitindo que estas sejam lidas como unidades autónomas e discretas, que integram, pela sua distinção, este sistema combinatório.

Os enunciados que nela podem descobrir-se — sem indicação para o leitor sobre o propósito dessas hiperligações — são livremente conectáveis na escolha voluntária que esta faça para completar o seu universo de ligações e, tal como Vannevar Bush começou por idealizar, para entrar na máquina poética que, por analogia e associação, replica o «*brilho anárquico da imaginação humana*». (Bush, 1945)

As imagens fotográficas não se publicam na HIFP para ilustrar ou documentar o texto e, apesar de fixarem um vínculo com a biografia e bibliografia do seu autor, adquirem uma autonomia e uma biografia próprias, feitas da evolução histórica do seu referente, da história das suas cópias em publicações e exposições, por vezes da história da sua colecção ou da sua destruição e, inevitavelmente, das respectivas infiltrações críticas, literárias e visuais que a sua recepção determina.

Pela evidência das imagens fotográficas publicadas e pelo elenco de hiperligações proposto, António Sena torna consequente a proposta que começou por enunciar ainda em 1987, de uma historiografia fotográfica feita de metodologias paralelas — filológica, técnica, iconográfica — efectivamente interdependentes: «*a imagem fotográfica em todas as suas manifestações parece convidar a três histórias paralelas. Uma estritamente filológica – rigorosamente biográfica e descritiva, seca e mundana. Outra, técnica – onde se incluíssem textos teóricos, projectos técnicos e fórmulas químicas. E outra, iconográfica – só com imagens e sem qualquer palavra. Essas três histórias seriam sobrepostas em transparência e o resultado era assaz curioso: no mesmo ano em que se detecta o neutrino em Los Alamos, William Klein publica o seu livro New York em Paris, e o comentário crítico que este mereceu serviria para o anterior: “Imagens cheias de grão, tremidas, desfocadas e escuras”*». (Sena, 14 de Fevereiro de 1987: 47)

Uma leitura da História, ou como diria Foucault das «*histórias, quase imóveis ao olhar, histórias com um suave declive*» (Foucault, 1969: 29), que se faz à medida da sua própria visibilidade, capaz de combinar a descrição do passado com uma infiltração activa no presente e concretizar eixos de ligação que compõem a unidade, aparentemente dispersa, dessa mesma História.

Um sistema combinatório, que a torna um desafio de *difícil leitura*, resultante da adição e montagem de metodologias na qual é fundamental privilegiar a migração das imagens ou, parafraseando Borges, os caminhos que nas imagens e através das imagens se bifurcam.

Na análise que se segue, dividida em três enunciados, que experimentam pela primeira vez ler a HIFP como um hiperdocumento, procurou compreender-se o cruzamento dessas metodologias para uma História da Fotografia, que subentendem uma revisão dos métodos de

divulgação, publicação e exposição fotográfica que conduziram à sua investigação, analisados nos capítulos anteriores.

Na ausência de uma explicação prévia, intrínseca ou extrínseca ao propósito destas hiperligações, seguiu-se a sua leitura elíptica, entrando e saindo voluntariamente por qualquer fotografia, e analisando o percurso anacrónico de parentescos formais, técnicos, geográficos ou simbólicos, que António Sena codificou.

Interdependentes de uma releitura do próprio texto e da *fatalidade* do referente, os três enunciados de leitura, que se propõe de seguida, não pretendem descrever as intenções originais que estão na sua origem. São, antes, um exercício de reconhecimento de um padrão, em que se estudam *formas de repartição* e se descrevem *sistemas de dispersão*, que potenciam a visão panorâmica do fora de campo das imagens e o entrelaçamento não descritivo, não linear, ou cronológico de uma historiografia pela interpolação que esta estabelece com a condição particular e *discreta* de algumas fotografias.

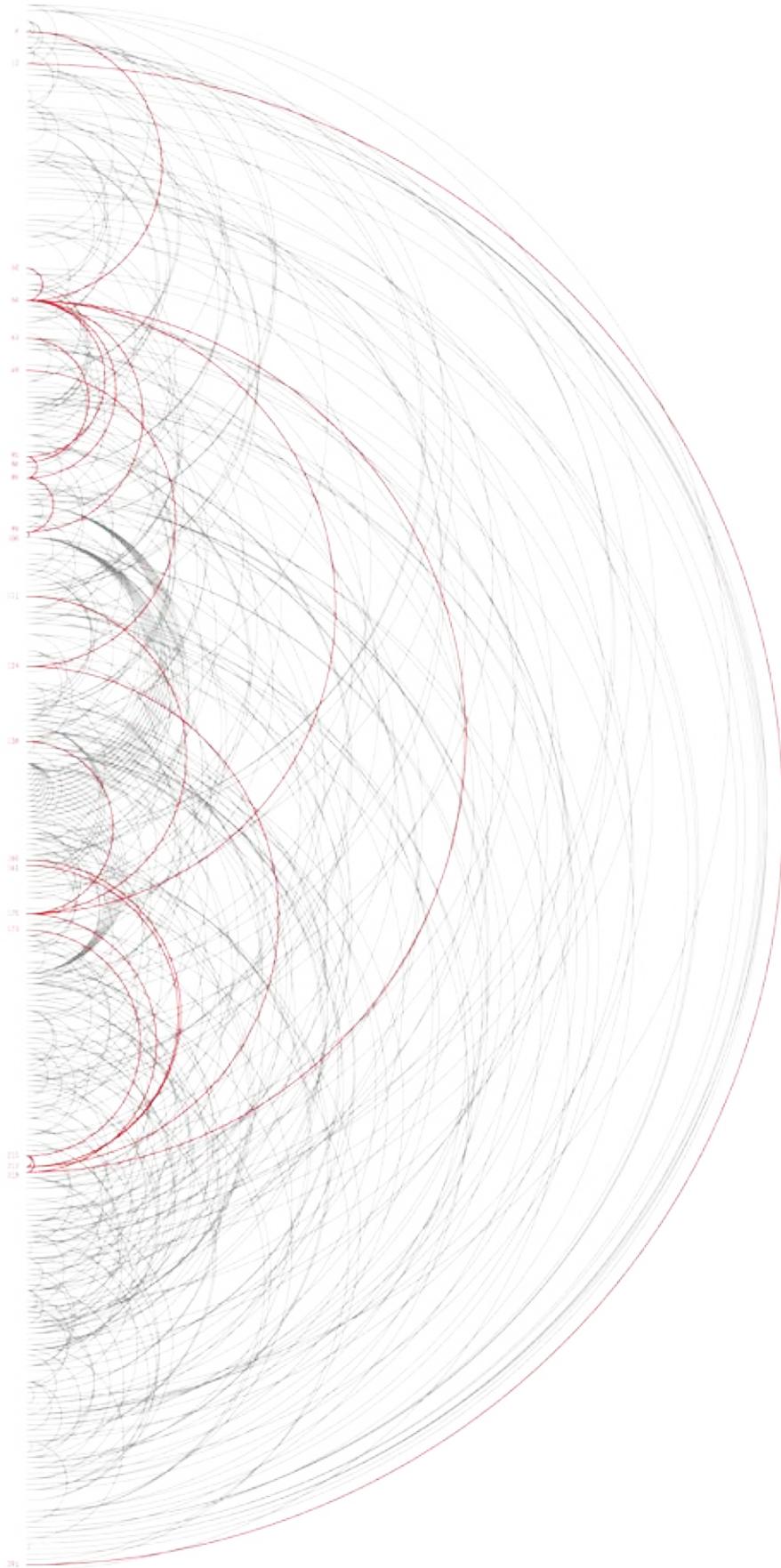
5.3.1. Cronologia de exposições: uma fotografia de uma fotografia

Nem sempre produzido de modo rigoroso e sistemático⁵¹, a documentação fotográfica de exposições (de fotografia), e o seu respectivo arquivo e classificação, revela-se um contributo fundamental para a História do meio, respectivamente, para o estudo, revisão e posterior reconstituição da disposição, sequência, escala e ordem adoptadas na montagem, orientação de leitura proposta, desenho de iluminação, cruzamento de planos na multiplicação de pontos de vistas e articulação dos vários espaços expositivos.

Entre as fotografias da exposição colectiva da Photographic Society of London e da Société Française de Photographie (1858) — da autoria de Charles Thurston Thompson, fotógrafo oficial do South Kensington Museum (Victoria & Albert Museum), uma das primeiras exposições de fotografia realizadas no interior de um espaço museológico — e a problematização do *valor de culto* e *valor de exposição* que Thomas Struth aponta em *Museum Photographs* ou Louise Lawler em *Arrangements of Pictures*, distingue-se uma radical mudança nos usos e implicações de sentido no registo fotográfico de uma exposição, entre a revisão do seu valor documental e a conceptualização das suas cópias.

A documentação visual de uma exposição fotográfica — fotografia de fotografias que pro-

51. A escassez de documentação fotográfica, especialmente no contexto nacional é sintomática. Foi possível confirmá-lo durante a investigação que se realizou para o capítulo anterior, dedicado à *ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS*, e na quase inexistência de documentos fotográficos das exposições que decorreram nesse espaço entre 1982 e 1994.



[DIAGRAMA 3]

longa o universo das cópias que formam e informam a sua História, com a qualidade vertiginosa das representações em *mise-en-abîme* — não importa apenas pelas qualidades descritivas e verificadoras do dispositivo, mas pelo modo como estabelecem uma dimensão simultaneamente crítica e discursiva, capaz de incluir o lugar do espectador e, com ele, o contexto da sua recepção.

Nas hiperligações propostas na HIFP, um dos primeiros enunciados identificados que interessa aqui revelar [DIAGRAMA 3] forma-se uma cronologia (incompleta) de exposições, composta de documentos gráficos e fotográficos, reproduzidos de modo disperso ao longo do livro. Um dos pontos eixo que guia este enunciado é a ilustração 56 [da HIFP]⁵², a albumina do interior da *I Exposição Nacional de Photographia*, organizada pelo geógrafo José Júlio Bettencourt Rodrigues e inaugurada a 15 de Abril de 1875, na Direcção-Geral dos Trabalhos Geodésicos (Academia Real das Ciências de Lisboa).

Responsável pela implementação e direcção, entre 1873 e 1879, da Secção de Photographia e Geografia da Direcção-Geral dos Trabalhos Geodésicos Topográficos, Hidrográficos e Geológicos do Reino, José Júlio Bettencourt obteve um amplo reconhecimento do seu trabalho, referenciado internacionalmente em várias publicações, quer pela aplicação de técnicas fotográficas à indústria, quer pelas inovações técnicas que desenvolveu no domínio da fotomecânica. Como o próprio esclarece no catálogo da referida *I Exposição Nacional de Photographia*, foram expostos *clichés para gravura feitas pelo processo ordinário (saes de prata e papel albuminado)*, com o propósito de valorizar «o auxílio que a photographia usual pode prestar á sciencia, quer reproduzindo seres vivos, pouco estudados ou quasi desconhecidos, quer retratando objectos antigos, cuja descripção é sempre menos explicita do que o fac-simile photographico.» (Rodrigues, 1875: 10)

As três ramificações que se concretizam a partir desta ilustração, duas delas recíprocas, estabelecem um cruzamento com outras três exposições fotográficas: a gravura da *Exposição Internacional de Photographia do Porto*⁵³, publicada no semanário *O Occidente* a 1 de Maio de 1886 [il. 89, HIFP]; a gravura de uma vista geral da *Exposição da Academia Portuguesa de Amadores Photographicos*, inaugurada a 17 de Março de 1887 (publicada em *PONTOS NOS* iis, a 24 de Março de 1887) [il. 99, HIFP], e uma fotografia da exposição *Lisboa, “Cidade Triste e Alegre”*, de Costa Martins/Victor Palla, na galeria Divulgação, no Porto, em 1958 [il. 218, HIFP], que reenvia para a ilustração 56, retomando o ciclo. Escolhendo outra direcção e seguindo a legenda das ilustrações 85 e 170, que igual-

52. Para não se repetir a reprodução das ilustrações publicadas na HIFP, estes três enunciados implicam a sua consulta em paralelo, neste caso respeitando a numeração usada nas legendas originais das ilustrações.

53. A *Exposição Internacional de Fotografia do Porto*, inaugurada a 4 de Abril de 1886 no Palácio de Cristal no Porto, foi organizada e promovida pela Photographia Moderna, sob a figura de Ildefonso Correia e reuniu um extenso grupo de fotógrafos amadores e que destaca, entre outros, Carlos Relvas.

mente reenviam para a ilustração 56, é possível prolongar esta cronologia de exposições, com a gravura do interior da *Exposition Universelle d'Anvers* (Antuérpia, 1885), retirada de *O Occidente*, n.º 241, de 1 de Setembro de 1885 — especificamente das salas da Exposição Portuguesa da Sociedade de Geographia de Lisboa, com as fotografias premiadas de José Augusto da Cunha Moraes [il. 85, HIFP]⁵⁴ — e a reportagem dedicada à *I Exposição de Artes Gráficas* (1913) [il. 170, HIFP], publicada nas duplas páginas 420 e 421, da revista *Ilustração Portuguesa*, n.º 399, de 13 de Outubro de 1913.

Na última, realizada na Imprensa Nacional e organizada pelo *Século*, sob a orientação do então director da *Ilustração Portuguesa*, Luís Derouet, foi organizado um importante núcleo sobre os repórteres fotográficos colaboradores do jornal — Anselmo Franco, Arnaldo Garcês, Foto Vasques e Joshua Benoliel — mostrando «*clichés preciosos dos acontecimentos palpitanes dos últimos tempos e dos homens que n'eles tomaram parte que são verdadeiras fotografias artísticas*». (Derouet, 13 de Outubro de 1913: 419)

As quatro fotografias que se reproduzem na *Ilustração Portuguesa* a propósito deste núcleo da exposição revelam a natureza informal da montagem e permitem identificar, apesar da escala reduzida, algumas das séries fotográficas seleccionadas pelo Júri. É nesse sentido que se fundamenta a ligação da ilustração 170 a duas fotografias de Joshua Benoliel, nomeadamente a *manifestação de guarda chuvas* [il. 111, HIFP]⁵⁵, visível ao centro à esquerda, e *Dia de Greve* publicado na *Ilustração Portuguesa* a 5 de Fevereiro de 1912 [il. 138, HIFP], visível em cima à esquerda.

Desvendando as imagens dentro da imagem e a repetição das cópias que todas as fotografias protagonizam, este jogo de desdobramentos verifica-se noutra sequência de ilustrações, especificamente no auto-retrato de Paulo Henry Plantier [il. 100, HIFP]⁵⁶ que serve de suporte à gravura publicada na capa de *Pontos no iis*, a 28 de Julho de 1888 [il. 101, HIFP], por sua vez reproduzida no canto inferior esquerdo da gravura dedicada à exposição [il. 99, HIFP].

A par da documentação consagrada às exposições de fotografia, podem igualmente associar-se a esta cronologia, de modo indirecto, duas outras afinidades.

Uma primeira, para estabelecer uma relação recíproca entre as imagens de dois impor-

54. Sobre as exposições internacionais da Sociedade de Geographia, ver tese de mestrado de Maria Helena Souto, *Portugal nas Exposições Universais 1851-1900*, publicada pelas Edições Colibri/IHA, Estudos de Arte Contemporânea, FCSH.UNL em 2011.

55. Esta fotografia encontra-se reproduzida em diversas publicações com legendas díspares quer nas datas quer no contexto retratado. Como é possível comprovar pela comparação da foto-reportagem de Joshua Benoliel publicada na revista *Ilustração Portuguesa* n.º 251, trata-se das comemorações da Restauração da Independência do dia 1 de Dezembro de 1910.

56. Corresponde à prova em brometo realizada a partir de negativo original exposta pela primeira vez em *Olho por Olho, uma História de Fotografia em Portugal 1839-1992* (1992)

tantes fotógrafos do panorama nacional de finais do século XIX — a albumina da Praça dos Romulares em Lisboa (c. 1870) de Francisco Rocchini [il. 63, HIFP], retirada do *Catálogo das Vistas Photographicas* (1878), e a albumina da Fortaleza de S. Miguel em Luanda (1878) de José Augusto Cunha Moraes [il. 86, HIFP], retirada do álbum *Africa Occidental*, vol. 2 — ambos presentes na EXPOSIÇÃO PORTUGUESA NO RIO DE JANEIRO, em 1879⁵⁷, que António Sena identifica e publica previamente na revista *Colóquio. Letras* (n.º 121/122).

E uma segunda, referente às ilustrações 12 e 291, que relaciona os pintores Francisco Metrass e João Baptista Ribeiro, ambos com obras presentes na *Exposição Universal de Paris*, em 1855: «J. Baptista Ribeiro concorre, inserido na delegação portuguesa, à *Exposição Universal de Paris de 1855*, com um desenho medíocre sobre base fotográfica, copiado precisamente do daguerreótipo mais convencional que tinha feito de Herculano no ano anterior. Na mesma exposição estiveram presentes os pintores Francisco Metrass com o seu ‘Camões na gruta de Macao’» (Sena, 1998: 41).

A presença em simultâneo das suas obras numa mesma exposição revela a ligação entre o retrato daguerreótipo de Alexandre Herculano [il. 12, HIFP], da autoria de João Baptista Ribeiro (não incluído na selecção enviada a Paris), e o presumível retrato daguerreótipo de Francisco Metrass [il. 291, HIFP], de Thomas Annuniação, uma conjectura de António Sena, por confirmar, para a autoria desconhecida da série de daguerreótipos reunidos sobre o título *Cromer’s Amateur*, da colecção fotográfica da George Eastman House.

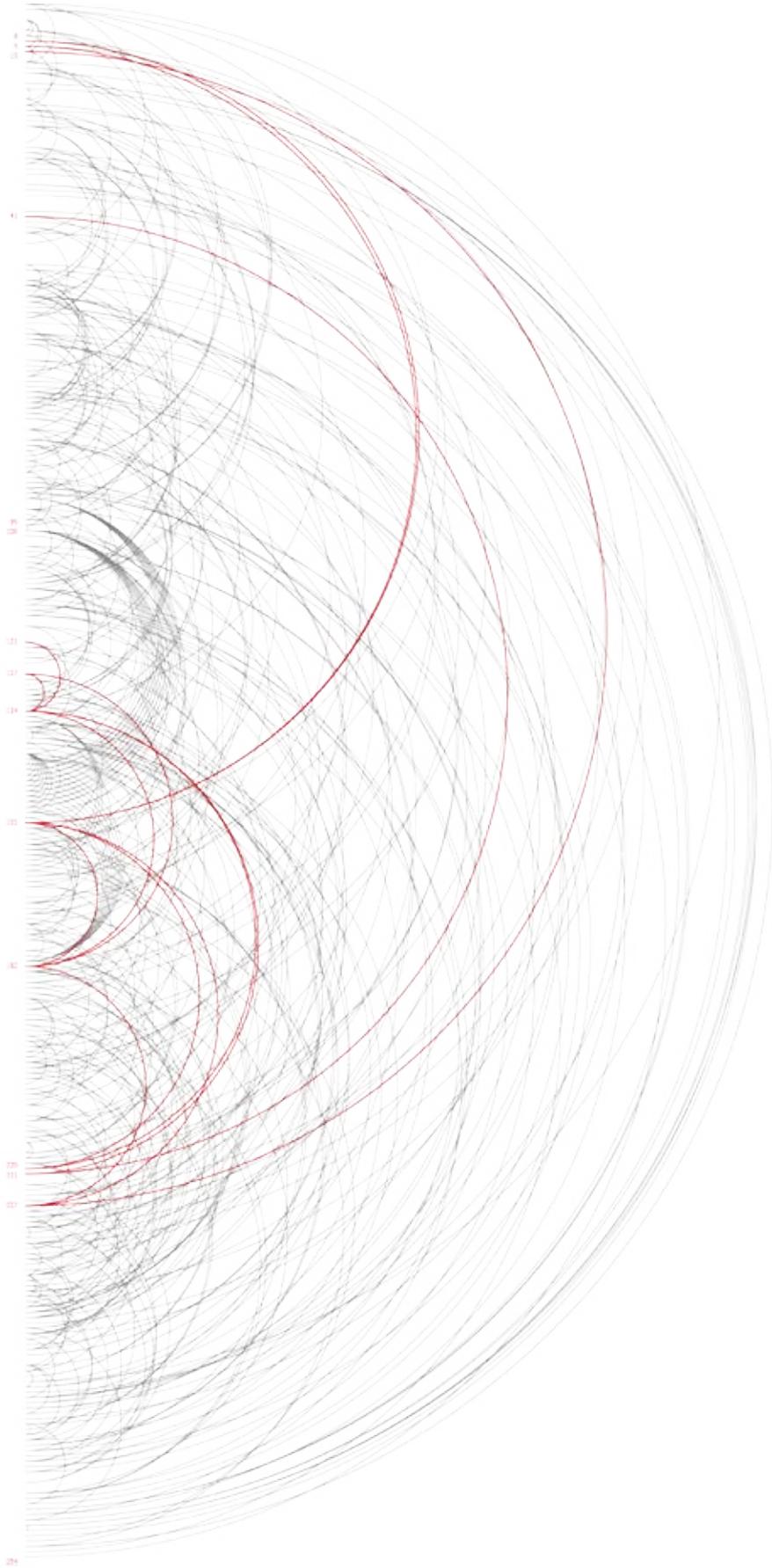
A proposta de uma leitura contígua destas ilustrações permite observar as sucessivas alterações na afirmação e reconhecimento da autonomia que o meio fotográfico adquire no contexto expositivo e as respectivas mudanças programáticas a que a sua prática foi sendo associada.

Em síntese, são as *história(s) das fotografias* que potenciam uma cronologia móvel, não descritiva ou linear, de algumas exposições de Fotografia em Portugal, através de uma variada documentação iconográfica que interdocumenta a HIFP, conferindo uma visão comparativa sobre o modo como o desenho, selecção, disposição e montagem das exposições se altera, e como o contexto de circulação e exposição da fotografia, inicialmente associada a uma técnica equiparada às artes gráficas, artes dos desenho, indústria e comércio, encontra o seu lugar expositivo fora das grandes feiras e sociedades fotográficas.

5.3.2. O fotógrafo fotografa-se: retratos e auto-retratos

Retratar ou auto-retratar o fotógrafo em actividade é um modo de manifestar e de garantir uma

57. A exposição é noticiada em *O Occidente* n.º 44, 2 de Outubro de 1979, com uma gravura da exposição feita a partir de uma fotografia do brasileiro Marc Ferrez, responsável pela documentação fotográfica da exposição.



[DIAGRAMA 4]

exterioridade ao elemento ausente e criador da imagem, inversão do jogo de enganos, mestria da técnica e afirmação da sua presença na História da Fotografia.

Inventores pioneiros como Hippolyte Bayard, William Henry Fox Talbot ou Robert Cornelius começaram por posar para a sua própria câmara fotográfica protagonizando, de modo distinto, os primeiros auto-retratos fotográficos, numa prática que, como explica Quentin Bajac em *Le photographe photographié, autoportrait en France, 1850-1914*, «ultrapassa a simples dimensão experimental e narcísica». (Bajac, 2004: 15)

Mostrando o fotógrafo em simultâneo como autor e referente, observador e observado e assinalando a possibilidade de assimilar uma identidade a uma prática, estes retratos e auto-retratos são igualmente realizados nas longas expedições por territórios distantes, mostrando o contexto do trabalho, o equipamento em pose e a novidade, não apenas desses mesmos lugares, mas do próprio acto de fotografar.

Outro dos núcleos que se reconhece nas hiperligações enunciadas na HIFP é o de uma colecção dedicada aos «olhares em cascata e máquinas fotográficas viradas umas contra as outras» (Sena, 22 de Junho de 1982: 29), e aos modos de ver dos que se auto-retratam ou retratam fotograficamente outro fotógrafo. [DIAGRAMA 4]

Transportando-se para o lugar do referente fotográfico — inversão do olho do ciclope — e para o plano do fotografável, os auto-retratos de fotógrafos, excluindo aqueles que se interessaram pela exclusividade da auto-referência no seu trabalho, raramente são tratados de forma isolada numa História da Fotografia, surgindo frequentemente associados a obras de carácter biográfico ou, excepcionalmente, no início ou no fim de monografias fotográficas.

Na HIFP, não se desvendam apenas as relações e afinidades que se estabelecem entre fotógrafos, editores, fotógrafos-editores, como se analisa mais à frente, mas também o modo como o fazem para si próprios, pela consciência da representação do acto fotográfico e do valor histórico e público desse documento.

Escolhendo o auto-retrato⁵⁸ de Emílio Biel [il. 134, HIFP] para desvendar este núcleo, um brometo onde o fotógrafo se faz representar numa experiência laboratorial (química ou alquímica), mais ou menos fictícia, rodeado de apetrechos que lhe servem a pose rigorosa que parece querer lembrar a temperatura de uma fotografia, encontramos a partir dele, cinco outras ilustrações que caracterizam o trabalho do fotógrafo e esse lugar onde se fazem as imagens:

— um *auto-retrato automático* de J. Benoliel [il. 121, HIFP], que antecipa a pose informal, im-

58. A indicação de auto-retrato de Emílio Biel é provavelmente equívoca, por se tratar de um retrato realizado por um dos seus colaboradores.

provisada, do *photomaton* que se instala «em 1928, nos Armazéns Grandella, (...) sucessor mais sofisticado do *Autómato Photographico da R. Do Ouro, em 1915*» (Sena, 1998: 234);

— um retrato de Júlio Worm e Frederico Bonacho dos Anjos, da autoria do Comandante António José Martins [il. 127, HIFP], posterior à sua colaboração no Grémio Português de Fotografia e nas exposições da Sociedade Nacional de Belas Artes;

— um retrato do próprio Comandante António José Martins realizado por José Mexia Salema [il. 182, HIFP], que testemunha uma ida a terra, numa das viagens às safras do bacalhau na Terra Nova, quando enredava a vigia e a fotografia dos icebergs nos mares do Norte, ambos expostos na *ETHER*, em 1987;

— e, a fechar, duas fotografias de Victor Palla (e Costa Martins) a retratar Costa Martins, em duas ruas de Lisboa [ils. 220-221, HIFP], com uma das máquinas fotográficas que utilizaram para fotografar a cidade. Pela afinidade e duplicidade autoral que assumiram na exposição/livro, este é, em simultâneo, um auto-retrato de Victor Palla.⁵⁹

Cada um dos anteriores (auto)retratos, estabelece distintas ligações para revelar a identidade de outros fotógrafos. Como exemplo, e numa analogia próxima da que se estabelece na lombada da HIFP, o retrato de Costa Martins por Victor Palla reencaminha para um *auto-retrato na Cascata* do etnogeógrafo José Augusto da Cunha Moraes [il. 41, HIFP]⁶⁰, mostrando-o em trabalho, imerso no lugar que regista. Por sua vez, do retrato do Comandante António José Martins [il. 182, HIFP] pode seguir-se para o retrato do fotógrafo Marques de Abreu com Joaquim de Vasconcellos [il. 155, HIFP], cuja autoria é atribuída a Marques de Abreu, mas efectivamente realizada pelo seu colaborador, visível na sombra que se projecta no canto inferior direito⁶¹; ou ainda, para o retrato de Mário Novais [il. 227, HIFP] realizado por Sena da Silva em 1965, justapondo duas formas distintas de olhar quem olha: uma a partir do visor horizontal da *rollei*, o outro oculto dentro do plano.⁶²

59. Nenhuma das duas fotografias é reproduzida no livro/exposição de 1958/59, ou na exposição-catálogo *Lisboa e Tejo e tudo* (1982 e 1989), mas a primeira é escolhida para a capa do catálogo de Victor Palla, na sua exposição individual de 1992, comissariada por Pedro Miguel Frade e Teresa Siza, na Fundação Calouste Gulbenkian.

60. Dois auto-retratos de José Augusto da Cunha Moraes da mesma série, pertencentes à colecção fotográfica de Nicolas Monti, foram expostos em *Viagens em Angola, 1877-1897*, nos 11.ºs *Encontros de Fotografia de Coimbra*.

61. O local da fotografia é a porta principal da igreja Românica de S. Cristóvão em Rio Mau, Vila do Conde, após a intervenção de um dos restauros a que foi sujeita. É talvez por isso que Marques de Abreu a volta a fotografar depois de colaborar na publicação *A Arte românica em Portugal*, da responsabilidade de Joaquim de Vasconcellos, onde a mesma aparece reproduzida. A este propósito ver: VASCONCELLOS, Joaquim de (1918), *Arte românica em Portugal*, Porto, Marques Abreu, p. 163-168.

62. A colaboração de Sena da Silva com Mário Novais é abordada no capítulo 4, a propósito da sua exposição na *ETHER*. Sobre ela Sena da Silva escreveu, com ironia: «Não dispunha de meios próprios de revelação e de impressão e

A partir do retrato de Joaquim de Vasconcellos e Marques de Abreu, retrocede-se temporalmente para o auto-retrato encenado de Frederick William Flower, intitulado *The amateur Photographer timing His exposure, near As aguas férreas*.

Usando o trabalho do fotógrafo como elemento de composição no enquadramento, Flower documenta o próprio tempo de exposição sobre a superfície sensível do calótipo, inscrevendo o acto fotográfico numa atitude quase pedagógica, que, como refere Quentin Bajac, surge «*intimamente ligado à invenção da própria fotografia: os seus fundadores revelam-se ao mesmo tempo que as bases da acção do novo meio*». (Bajac, 2005 : 23)

Este gesto de medida e de escala, a correcção da indumentária e a presença do colaborador ao lado da câmara fotográfica, responsável pelo seu transporte, parece voltar a repetir-se numa outra imagem fotográfica do mesmo período, para a qual a primeira reenvia, neste caso uma estereoscopia em papel salgado de José Nunes da Silveira, também ele calotipista [il. 10, HIFP], desta vez em frente à Torre de Belém (Lisboa).

Pelas razões acima descritas, dois outros auto-retratos reproduzidas, poderiam estar associados a este núcleo, nomeadamente o auto-retrato de Paulo Plantier [il. 100, HIFP], já mencionado no núcleo anterior, e o auto-retrato do fotógrafo J. F. Silva *com a família na Ericeira* [il. 294, HIFP] — a última fotografia publicada na obra, que conclui o índice de ilustrações, e que é também uma foto de família da família do fotógrafo.

Estes (auto)retratos, por vezes instantâneos, mais ou menos biográficos, podem dissociar-se das intenções estéticas subjacentes à sua obra e são, frequentemente, registos casuais, desconsiderados, que permanecem na sombra das outras fotografias e que, ligados na sua dispersão, revelam uma outra forma de adicionar um álbum de família a uma História da Fotografia.

São, podem ser, como elucidada António Sena, ainda em 1982, um modo de desvendar o carácter opaco e enigmático do retrato fotográfico e «*não limitar a discussão da fotografia ao momento, sempre privilegiado do registo fotográfico — o que vemos na fotografia — mas descobrir o olhar do fotógrafo nesse instante. Descobrir, por exemplo, que o lugar de onde se veem estas fotografias, mais da direita ou da esquerda, de cima ou de baixo, corresponde sempre a uma relação espacial com o olhar daquele que foi fotografado e, simultaneamente, do ponto de vista do fotógrafo*». (Sena, 22 de Junho de 1982: 29)

Esta cronologia de (auto)retratos são um convite ao leitor para ver o trabalho do fotó-

não me passava pela cabeça ir pedir ajuda ao Mário Novais.» (Silva, 18 de Janeiro de 1983: 34). No mesmo texto revela o seu desconforto, ou *má consciência* como escreve, sobre a representação portuguesa no Pavilhão de Honra da Feira de Lausanne, em 1956, com fotografias de Mário Novais com quem colabora, em 1957, no design do mural fotográfico do Pavilhão de Portugal na Feira de Lausanne.

grafo, não como o autor que se substitui às suas imagens, nem pelas imagens que se afirmam pela sua evidência ao seu criador, mas para afirmar uma interrogação sobre a fenomenologia da percepção que atravessa o acto fotográfico.

5.3.3. A superfície de reprodução das imagens: os livros dentro da História

A Fotografia é uma imagem reproduzível, publicável e assimilável ao formato das páginas e a todas as formas de reprodução fotomecânica. Nesse sentido, a genealogia dos processos fotográficos é inseparável do desenvolvimento das artes gráficas, e a indisciplina da sua circulação está por isso interdependente da «*elevada disciplina da sua produção*» (Sena, 27 de Novembro de 1982: 30), em conformidade com a herança das suas anteriores imagens técnicas.

A partir da segunda metade do século XIX, a circulação de fotografias através de álbuns e posteriormente pela imprensa ilustrada e pelo livro, revela-se uma das mais influentes formas de transmissão de conhecimento que substitui, progressivamente, o desenho e a gravura como meio privilegiado de conversão, transferência e reprodução de informação visual. Uma mudança decisiva que, como se analisou no capítulo 2, vai implicar alterações nos modos de produção e recepção da imagem fotográfica e, conseqüentemente, na sua historiografia.

Em 1988, num breve artigo intitulado *Atravessada nos olhos [Encontrar imagens espalhadas por aí]*, António Sena descreve a sua visita a um alfarrabista, prática frequente para indagar as possíveis paragens onde se dispersam fotografias, para centrar a sua atenção numa fotolitografia, retirada do seu álbum de origem, e reclamar o modo como a prática de desmontagem dos livros ilustrados, com propósitos estritamente económicos, desvirtua e lesa a cultura do livro fotográfico: «*Esfolam e esquartejam livros com absoluta e desmedida crueldade. Para eles a soma das partes tem de ser, sempre, maior do que o todo. A imagem, essa provocou-me, na sua isolada existência, separada definitivamente de todas as outras imagens, uma sensação estranha e conflituosa entre encanto e terror. Olhava para ela com duas vontades simultâneas: continuar a olhar e deixar de olhar. O resultado provinha, neste caso, de uma soma de sinais contrários, de atracção e repulsa. Para mim, a soma das partes era menor do que o todo.*». (Sena, 27 de Maio de 1988: 21)

Uma relação perversa, como caracteriza António Sena, que se funda na exterioridade de uma autoria, edição ou formato de publicação, e que permite reinventar, no isolamento físico das imagens, «*uma não correspondência entre as partes e o todo*» e uma outra forma de exposição e interacção.

Bibliómano, coleccionador de processos de reprodução gráfica e fotográfica, António Sena usa a sua biblioteca como um epicentro das ligações entre as imagens, gráficas e fotográficas, constituindo-se como instrumento de trabalho central para classificar, identificar e inter-

documentar a sua investigação, reafirmar a fotografia como um intermédia disciplinar e evidenciar a importância do livro para a formulação da história do meio fotográfico. Uma biblioteca que se usa para multiplicar as imagens múltiplas e responder à ubiquidade que as qualifica: entre os atlas privados de parede, dos que colecionam as suas limitadas impressões e o domínio público das suas indisciplinadas cópias.

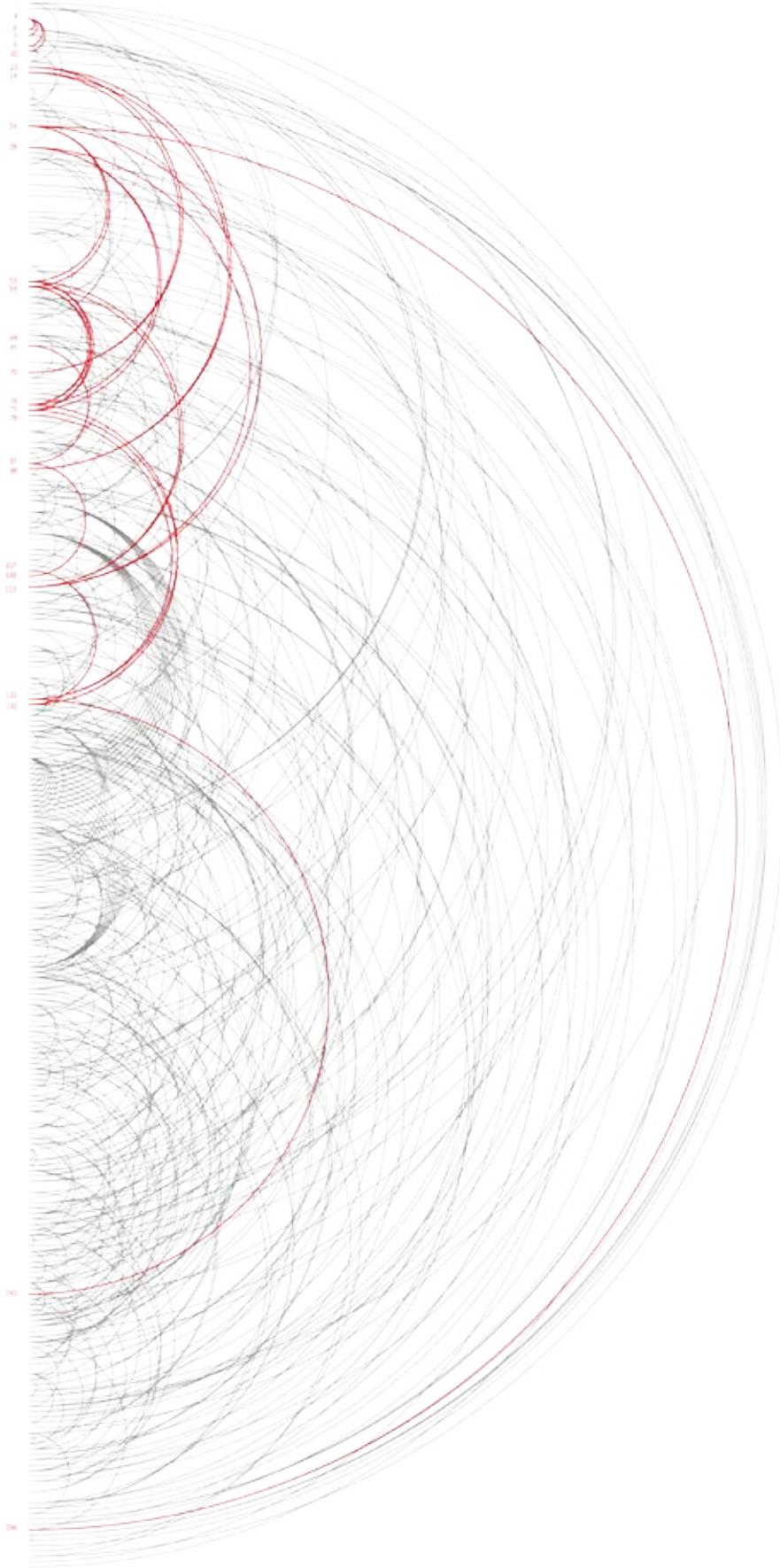
Este terceiro núcleo [DIAGRAMA 5], que corresponde à última leitura que se extrai do sistema de hiperligações da HIFP, é composto por ilustrações que correspondem a reproduções de páginas de publicações periódicas, álbuns e livros fotográficos, desdobráveis de exposições, postais ou cartazes⁶³, na sua maioria pertencentes à biblioteca de António Sena⁶⁴ e que confirmam a sua proposta: «*Desenhadores, gravadores, impressores e fotógrafos continuam indissociáveis. Daí a reprodução indispensável de páginas de livros, revistas e catálogos — uma história da imagem fotográfica é, necessariamente uma parte da história das artes gráficas.*». (Sena, 1998: 11)

Orientado por um enunciado composto de modos de fazer cópias, nele se ramificam reproduções gráficas e fotográficas para evidenciar uma genealogia das técnicas de impressão que, por comparação e aproximação, permitem deduzir a sua herança técnica e simultaneamente as qualidades morfológicas que as separam.

Na reprodução das imagens fotográficas provenientes de publicações — são seguidos dois critérios. O primeiro, em que se mantém o enquadramento da totalidade da página onde se publica originalmente a fotografia, desdobrando a leitura de um livro dentro das páginas de outro livro e desvendando a origem gráfica na qual originalmente se publicam. E um segundo,

63. São exemplo as fotografias (papel salgado) de Joaquim Possidónio Narciso da Silva [il. 19, 20, 21, 97, HIFP], retiradas das páginas da *Revista Pittoresca e Descritiva de Portugal com vistas photographicas*; as albuminas de José Augusto da Cunha Moraes [il. 2, 65, 67, 82, 83, 84, 86, HIFP], nas páginas do álbum *África Occidental*, na primeira edição de 1882 e nos quatro volumes editados por David Corazzi em 1885-1889; as fototipias de Emílio Biel do álbum *Caminhos de Ferro do Douro* [il. 72, 73, 74, 75, HIFP], a marcarem a industrialização para a qual tanto contribuiu no Norte do país, e do raríssimo álbum *Portugal-Gerês*, preparado em 1887 para oferecer à família real portuguesa [il. 81, HIFP]; os álbuns *A Arte e a Natureza em Portugal*, de Cunha Moraes e Emílio Biel, em especial com a inclusão de um dos invulgares destacáveis, *brindes* como eram chamados, editados extra-publicação [il. 132, 135, HIFP]; ou ainda as *Vistas Photographicas* de Francisco Rocchini [il. 63, 90, 92, 93, 98, 191, 280, HIFP], publicadas em distintos catálogos, entre 1874 e 1891.

64. Para identificar a localização e direitos de propriedade sobre as ilustrações é utilizada a referência Coleção Particular, que se repete ao longo da maioria das legendas. Para além da coleção e biblioteca particular de António Sena são reproduzidas 26 ilustrações pertencentes ao Museu do Chiado [il. 5, 16, HIFP], ao Arquivo Nacional de Fotografia [il. 9, 283, HIFP], à Biblioteca Pública Municipal do Porto [il. 11, 12, 13, 14, HIFP], Coleção da Fototeca do Palácio Foz [ils. 79, 111, 136, 137, 138, 140, 142, HIFP], Coleção Tomás Moreira [il. 134, HIFP], Fundação Calouste Gulbenkian [il. 175, HIFP], Coleção Museu Egas Moniz [il. 183, HIFP], Imperial War Museum [il. 200, HIFP], Coleção Aristides Pereira [il. 204, HIFP], Coleção de Helena Almeida [il. 249, 251, HIFP] e George Eastman House [il. 287, 288, 289, 291, HIFP].



[DIAGRAMA 5]

mais frequente, desligando a imagem fotográfica do contexto da edição original e permitindo uma leitura autónoma, sem correspondência efectiva com o contexto das suas publicações.

Uma das publicações que se reproduz com maior frequência é a revista *O Occidente, Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro* (1878-1915), testemunhando não apenas a importância que teve como escola de formação de gravadores, sob a orientação do gravador, também director, Caetano Alberto, mas igualmente reconhecendo a crescente preponderância da fotografia na imprensa ilustrada deste período, feita por, entre muitos outros, José Augusto da Cunha Moraes, Francisco Rocchini, Carlos Relvas e Joshua Benoliel.

As relações entre pintores, gravadores e fotógrafos que os directores de *O Occidente* promoveram é explícita na escolha de duas ilustrações: a capa de *O Occidente*, de 1 de Setembro de 1880, com uma gravura em madeira de Caetano Alberto — *Barca do Rio Odemira* [il. 71, HIFP] — feita a partir de um desenho de Henrique Pousão, e o recorte de uma página de *O Occidente*, de 15 de Janeiro de 1880, com uma gravura em madeira, também de Caetano Alberto, a partir de uma albumina do rio Banana (Angola) [il. 87, HIFP], de Cunha Moraes, novamente publicada, em 1882, no álbum *África Occidental*.

Para evidenciar e detalhar o pormenor da trama de uma fotogravura, é reproduzida em duplicado a ilustração de uma página de *O Occidente* de 1 de Setembro de 1894, neste caso, realizada por José Pires Marinho a partir de uma fotografia do Mosteiro da Batalha de Francisco Camacho [il. 108, 110, HIFP]. A repetição ampliada da mesma ilustração enuncia o momento de uma das primeiras aplicações da fotogravura em Portugal e a legenda reafirma-o, reenviando para a gravura em madeira de Caetano Alberto [il. 87, HIFP]. A comparação entre ambas comprova a transformação nos modos de reprodução técnica da imagem fotográfica, quando a fotografia deixa de ser reproduzida como uma interpretação pelo desenho, para ser matriz da sua própria reprodução. Já em *Olho por Olho, uma História da Fotografia em Portugal 1839-1992* essas mesmas relações eram exploradas com a disposição para leitura comparativa, por exemplo, de várias reproduções (brometo, albumina ou fototipia) de *Porta das Capellas Imperfeitas* (c. 1900) de J. A. da Cunha Moraes, que se apresentam lado em lado em dupla página [il. 131-132, HIFP].

Reproduzidas ao longo das páginas da HIFP é possível encontrar capas e duplas páginas de livros gráficos, fotográficos, literários que se recombinaem entre as décadas de 1950 e 1960, mostrando a cedência do texto em relação à fotografia, no espaço da página. São exemplo uma dupla página de *Os pescadores*, de Raul Brandão na edição de 1957, com fotografias de António Paixão [il. 212, HIFP], *Portugal Romântico* (1955), editado por Frederick Marjay nas páginas ilustradas com fotografias de Jorge Coutinho e João Martins [il. 213, HIFP], *Lisboa, “Cidade Triste e Alegre”* de Martins/Palla [il. 219, HIFP], ou a capa do romance de Carlos de Oliveira, *Uma Abelha*

na *Chuva* (Ulisseia, 1960), com *arranjo gráfico* de Sebastião Rodrigues sobre uma fotografia de António Sena da Silva [il. 222]. Uma visão que se estende aos livros *Salazar na Intimidade* (1954) e *Angola — os dias do desespero* (1961), dos quais se reproduzem, respectivamente, uma fotografia de Rosa Casaco [il. 216, HIFP] e uma fotografia de Augusto Cabrita [il. 238, HIFP].

Identificadas na bibliografia e referidas ao longo do texto, reproduzem-se ainda páginas de periódicos que fazem a história dessa relação indivisível entre fotografia e artes gráficas, tantas vezes contada ao contrário e sem atenção às transformações que fotógrafos, litógrafos, gravadores, livreiros e editores tiveram, também em Portugal.

A *Revista Ilustrada* (1890-1892) [il. 109, HIFP], a *Revista das Artes Gráficas* (1906-1908) [il. 154, HIFP], a *Contemporânea* (1922-1926) [il. 290, HIFP], a *Presença - Folha de Arte e Crítica* (1927-1940) [il. 180, HIFP], a *Plano Focal* (1953) [il. 209, HIFP], ou o *Notícias Ilustrado* (1896-1967) [il. 181, HIFP], são apenas alguns dos exemplos que, a par dos anteriormente referidos, justificam a existência de uma história das artes gráficas — também ela filológica, técnica e iconográfica, que António Sena reclama e reconhece no último capítulo: «*é indispensável o estudo das artes gráficas em Portugal, sem o qual não se valorizará o bastante a verdadeira originalidade e qualidade de algumas obras fotográficas editadas em Portugal*». (Sena, 1998: 369)

A cronologia de publicações, que se adiciona através da sua hiperligação, relaciona livreiros, fotógrafos e editores, remetendo páginas para páginas, livros para livros e, num caso em particular, justapondo ambos e remetendo uma História para outra História. É o caso de *Igreja do Antigo Convento dos Jeronymos* [il. 97], de Joaquim Possidónio Narciso da Silva, que reenvia para o livro *Uma história da fotografia* (1991), onde pode ver-se, na ilustração 15, um outro ponto de vista do Convento dos Jerónimos, desta vez pelo enquadramento de Emílio Biel.

Aproximando-se da proposta historiográfica de William Ivins em *Prints and visual communication* — obra que qualifica como uma «*excelente História de introdução à fotografia (...), passando por todo o passado ignorado da fotografia e da velha discussão entre autores e tradutores (gráficos, neste caso)*» (Sena, 30 de Março de 1982: 29), Sena interessa-se por equacionar a interação entre as variações de forma da imagem impressa e as alterações de significado nelas implícitas, premissa que problematiza já desde 1982, na comunicação apresentada, no *I Encontro Nacional de Fotografia Antiga*: «*Como se percebem cópias positivas brometo de negativos colódio ou albuminas? Ou até, como se percebem cópias em papel de hoje de negativos brometo em vidro mas que, usando reveladores diferentes, têm forçosamente índices de contraste e coeficientes de densidade diferenciados?*». (Sena, 27 de Novembro de 1982: 30-31)

Centrando a análise nas hiperligações propostas e escolhendo a gravura em madeira da vista da frente do Paço da Ajuda [il. 4, HIFP], realizada por José Maria Baptista Coelho a partir de um daguerreótipo (publicada em *O Panorama* a 20 de Março de 1941), a partir dela pode aceder-se a

três outras ilustrações: uma albumina do Claustro do Mosteiro dos Jerónimos, de Augusto Xavier Moreira [il. 6, HIFP], um outro ponto de vista do mesmo Claustro, numa litografia feita a partir de daguerreótipo por João Pedro Monteiro [il. 7, HIFP] (retirado do álbum *Portugal Pittoresco*) e uma estereoscopia em papel salgado da Torre de Belém, de José Nunes da Silveira [il. 10, HIFP].

Com propósitos e formatos de publicação distintos — imprensa ilustrada e álbuns de vistas, a ligação entre estas ilustrações explicita uma sobreposição de técnicas de impressão e de segundas e terceiras gerações de imagens, incorporando, com especial imperceptibilidade, uma imagem técnica dentro de outra imagem técnica, num universo de cópias que escapam frequentemente à concepção cronológica da história.

Noutro sentido, a ligação que se estabelece entre a albumina *O Rabaçal* de João Francisco Camacho [il. 64, HIFP], com a capa de *O Occidente* n.º 12 (15 de Junho de 1878), que a reproduz na gravura de Caetano Alberto, ou, pela mesma lógica, a albumina das *margens do rio Zaire*, de J. A. Cunha Moraes [il. 65, HIFP] com a gravura de Caetano Alberto [il. 65, HIFP], permite deduzir um percurso pelas imagens que fazem a história das técnicas de impressão, o contexto da sua circulação e recepção, demonstrando como se revê o sentido da leitura, idealmente comparativa, em torno de uma história dupla, de matrizes e de cópias.

Nesse sentido, outra importante sequência de hiperligações, que se deduz neste núcleo, é a que reúne as ilustrações de Joseph Leibold, João Carlos Coutinho [il. 53, 77, HIFP] e Carlos Relvas [ils. 54, 76, HIFP], revelando as implicações da tecnologia fotográfica para a indústria da imprensa e, em particular, a importância de Leibold⁶⁵ para o desenvolvimento da fotogravura em Portugal. A ilustração que dele se reproduz, uma heliogravura do Castello de Heidelberg, Alemanha [il. 24, HIFP] — localidade onde se instala uma das mais influentes fábricas de máquinas de impressão (Heidelberger Druckmaschinen AG) — afirma a relação recíproca com as ilustrações reproduzidas, lado a lado, na página 75: um detalhe de uma heliogravura da autoria de João Carlos Coutinho [il. 53, HIFP] e o ensaio de fototipia de Carlos Relvas [il. 54, HIFP], esta última do *Álbum de Phototypias da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental* em Lisboa, inaugu-

65. Oriundo de Viena, onde estudou e colaborou com Paul Pretsch, Joseph Leibold instala-se em Lisboa, em 1863, para trabalhar como técnico responsável pela Secção de Gravura e Galvanoplastia da Imprensa Nacional/Casa da Moeda, local onde se manteve até 1876, quando se mudou para oficinas de Estamparia do Banco de Portugal. No seu trabalho inicial a investigação dos processos heliográficos que realizou entre 1860 e 1872 e, como identifica António Sena, «as únicas indicações precisas sobre a manipulação do método de Pretsch em 1874.». (Sena, 1998: 48). Na oficina gráfica que Joseph Leibold instala em Lisboa, foram produzidas fototipias para ilustrar publicações de disciplinas tão diversas como a História da Arte, a Paleontologia ou a Geologia. A título de exemplo, Joseph Leibold foi responsável pelas fototipias de fósseis, a partir de fotografias de M. D. Santos, que ilustram a publicação de Joaquim Filipe Nery Delgado, *Estudo sobre os bilobites e outros fosseis das quartzites da base do systema silurico de Portugal* (1887).

rada em Lisboa, a 12 de Janeiro de 1882.

Neste caso, ambas as ilustrações [il. 53, 54, HIFP], dispostas por ordem inversa à data da sua produção, são detalhes das reproduções originais que se podem rever na íntegra em páginas subsequentes [il. 76, 77, HIFP], deslocando a atenção do leitor para a superfície da imagem e a distinção entre uma impressão em heliogravura e em fototipia, do mesmo assunto.

Celebrando, por um lado, a colaboração de Leipold com Carlos Relvas, entre 1890 e 1892, no *Boletim do Grémio Portuquez d'Amadores Photographicos*,⁶⁶ a analogia entre a fototipia de Carlos Relvas com a heliogravura de João Carlos Coutinho — dos 50 clichés que compõem o *Álbum de Phototypias* (1883)⁶⁷ a escolha recai sobre a Custódia de Belém, da qual é inevitável relembrar a muito discutida autoria atribuída ao poeta-dramaturgo Gil Vicente — permite rever a importância da *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental* em Lisboa, e do levantamento fotográfico realizado por Carlos Relvas, para impulsionar a criação do Museu Nacional de Arte Antiga, em 1884.

Registos complementares, a comparação de ambas permite relembrar dois contributos sucedâneos, para o arquivo fotográfico das obras de arte e para o desenvolvimento da historiografia artística em Portugal, tal como a defendera Ramalho Ortigão, em *O Culto da Arte em Portugal*: «*Da valiosa collecção photographica, para a qual principalmente contribuíram Carlos Relvas, Pardal, Rochini, Biel & Companhia, bem como dos catalogos dos museus e das exposições celebradas, se poderia extrahir desde já um esboço de inventario, que não seria difficil aperfeiçoar e prehencher, emprehendendo novas exposições e systematisando completamente as investigações e os estudos correlativos.*». (Ortigão, 1896: 178)

Reverendo as discretas variações da superfície das imagens técnicas e desmontando a composição das suas matrizes, este núcleo organiza uma cascata de reproduções e dos seus respectivos intérpretes, recuperando a herança gráfica dos processos fotográficos, que se descobrem em álbuns, revistas e livros e nos muitos pedaços de papel que compõem o legado da sua História.

Tal como Ivins preveniu, «*as reproduções técnicas são das mais importantes e poderosas formas*

66. Essa correspondência e amizade é reconhecida pelo próprio Carlos Relvas na carta que acompanha os exemplares do *Álbum de Phototypias*: «*O Senr. Joseph Leipold respeitável gravador do B.co de Portugal, muito me auxiliou e foi incansável como bom amigo de artista exímio.*». (Vicente, 1984: 62)

67. Como se descreve no artigo do arqueólogo Augusto Filipe Simões, que acompanha postumamente o *Álbum*, o levantamento fotográfico realizado por Carlos Relvas com uma celeridade invulgar: «*no breve espaço de tempo que ficou à sua disposição tirou 512 clichés, em que ficaram representados, isoladamente ou em grupo, dos objectos expostos todos aqueles que por qualquer título mais se recomendavam. (...) Nos meses de Maio e Junho o Sr. Carlos Relvas trabalhava seguidamente sete e oito horas por dia encerrado numa casa de madeira e vidro, estufa cuja alta temperatura apenas por alguns minutos poderiam suportar a maior parte das pessoas que ali entram.*». Augusto Filipe Simões, «*A Arte em Hespanha e Portugal, breve notícia.*». *Álbum de Phototypia da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental em Lisboa*, 1882, p. 10. Desta edição, de acordo com António Sena, foram feitos dois outros álbuns com 123 e 202 fototipias e uma edição com a totalidade dos clichés realizados, assinados a lápis pelo autor.

de pensamento da vida moderna. Certamente que não entenderemos a sua preponderância se não nos libertarmos da altivez das noções e definições que delimitam as Coleções de Arte Moderna. (...) Temos que as olhar do ponto de vista das ideias e das suas funções e, em especial, equacionar as limitações que a técnica lhes impôs, como veículos de informação e a nós como receptores dessa informação.». (Ivins, 1952: 3)

Importa por isso que, nos modos de ver as imagens técnicas — sejam elas gráficas, fotográficas, cinematográficas (analógicas ou digitais) — se possa sempre incluir um princípio basilar e transversal a todas elas, que é o da criação de informação visual a partir da multiplicidade das suas cópias, e a respectiva importância da sua recepção e do seu rasto para o fazer da História.

*«Translating electrical impulses and molecular movements
of the brain into words, images, and hypertext»*
Richard Feynman

Conclusão

No conto *O Aleph* (1949) Jorge Luis Borges narra, na primeira pessoa, a história do bibliotecário Carlos Argentino Daneri e do exorbitado poema que este realiza desde há largos anos, constituído por uma interminável extensão de estrofes que ambicionavam descrever o planeta e caligrafar um atlas literário das suas muitas existências. Como alicerce da sua obra, Daneri utilizava um *aleph*, um objecto privado que tinha em sua posse e que funcionava como um ponto no espaço a partir do qual se podiam ver todos os outros pontos, o único lugar na terra onde todos os outros lugares podiam ser vistos.

Com apenas dois ou três centímetros de diâmetro, a partir dele podia ver-se e transcrever-se «*todos os lugares do mundo, de todos os ângulos*», numa experiência em abismo que incluía a própria escrita, o narrador e o leitor: «*Cada coisa (o cristal do espelho, digamos) era infinitas coisas, porque eu a via claramente de todos os pontos do universo. Vi o populoso mar, vi a aurora e a tarde, vi as multidões da América, vi uma prateada teia de aranha no centro de uma negra pirâmide, vi um quebrado labirinto (era Londres), vi intermináveis olhos próximos perscrutando em mim como num espelho, vi todos os espelhos do planeta e nenhum me reflectiu*». (Borges, 1998: 646)

Na viagem alucinatória que desvenda o seu mecanismo, Borges move o seu olhar de um ponto para outro ponto, desafiando a unidade e a estabilidade das imagens que se sucedem no interior do *aleph*, numa compulsão para a repetição e recombinação, que conflui na inclusão vertiginosa do próprio leitor: «*Vi o Aleph, de todos os pontos, vi no Aleph a terra, e na terra outra vez o Aleph, vi o meu rosto e as minhas vísceras, vi o teu rosto e senti vertigem*.» (Borges, 1998: 647)

Dispositivo ficcional, literário, *aleph* é uma máquina de imagens que afirma o múltiplo e potencia o conhecimento do mundo pela sua imagem, a partir do qual se pode estabelecer uma analogia com a técnica moderna que o meio fotográfico e o meio cinematográfico protagonizaram e que hoje se experimenta através da sua permanente remediação nas hipermediatecas que diariamente se consultam.

A experiência contemporânea da leitura e percepção dos *arquivos* do conhecimento, semelhante à do leitor/espectador do *aleph*, opera como uma gigantesca câmara escura, com propensão para a potência de todas as imagens, sons e textos. Como refere Lev Manovich em «*The paradoxes of digital photography*» (1995), para as *imagens técnicas* a sua integração em estruturas hipermédia torna-se uma questão central para repensar a formulação e a reactivação do seu arquivo, numa plena coabitação e ligação entre todos os media e em que «*as bibliotecas*

electrónicas (...) e muitas outras tecnologias digitais de produção, manipulação e visualização da imagem (...) passam a conferir novas e ainda imperceptíveis funções e sentidos. Todos eles mudam radicalmente o que a Fotografia é.» (Manovich, 1995)

A crescente apropriação e reutilização das *imagens técnicas* confronta-se, por um lado, com a transferência do arquivo material analógico para plataformas digitais e, por outro, com a predominante criação de informação cuja matriz é exclusivamente digital. Nesse sentido, a coexistência entre *velhos* e *novos* meios conduz, na sua progressiva convergência, a uma absoluta indiferenciação das matrizes numa operação de transferência em que, todos os meios passam a ser *novos* meios e, como sintetiza Manovich, mais do que a discussão das fronteiras que os distinguem, interessa sobretudo perceber como lidar com «*mais media*» e como promover a sua recombinação e hibridação: «*o nosso interface cultural é cada vez mais o motor de busca. Embora actualmente nos tenhamos habituado a isso, imagine-se a reacção, no início da década de 1990, se alguém disse-se que para aceder a informação teria que pesquisar-se em milhões de documentos e só depois começar a ouvir, ver ou ler. (...) Torna-se mais importante encontrar formas eficientes de lidar com a acumulação dos diferentes media, que continuar a procurar novas formas de registo.*» (Manovich, 2008)

Se, como referiu Walter Benjamin para o contexto da década de 1930, importava reconhecer a emergência da *condição política* da imagem técnica ou, como actualizou posteriormente John Berger, uma condição sobretudo definida pelo acesso às reproduções do passado, isto é, à própria História, é inevitável perceber que hoje essa condição política — pela velocidade, supressão da distância e da escala — se situa na maximização da circulação das próprias imagens, na capacidade de indexar e editar a sua visibilidade, e na (des)codificação criteriosa das suas (híper)ligações nas múltiplas formas de arquivos a que estão sujeitas.

A efemeridade e vulnerabilidade da informação que se instala no arquivo digital, as dificuldades da sua preservação na rápida obsolescência de *hardware* e *software*, introduzem o problema do disfuncionamento e, por vezes, do desaparecimento definitivo — a primeira imagem digital obtida em 1975 por Steven Sasson nos laboratórios de pesquisa da Kodak foi destruída e dela só se conhece a descrição do próprio e a máquina que a produziu — que, mais do que o anonimato ou libertação do peso da autoria, revela a facilidade de apagar e manipular a própria História.

Em 2039, nos duzentos anos da declaração oficial da invenção da Fotografia, que em breve se comemoram, como se inclui e o que se inclui na sua História quando esta se instala, se manuseia e replica com primazia na esfera digital? E de que modo se pode fazer uma historiografia do meio fotográfico, movida pela eminência das ligações e das hiperligações, quando estas são cada vez vez mais hipermédia?

Se a invenção da Fotografia significou para a História o aparecimento de um novo tipo de documento, uma outra forma de inscrever a memória visual do passado e da consequente transformação cíclica no presente, a sua integração em sistemas de indexação e arquivo hiper-média, permitem rever e ampliar essa leitura, em consonância com as imagens, os textos e os sons com que naturalmente se relaciona.

Estas questões são centrais para a relação entre História e Fotografia que se analisou ao longo desta tese e que importam especialmente para rever a obra *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997* de António Sena, emergente deste debate — entendendo a fotografia como um intermídia disciplinar e incorporando a sua indexação e hiperligação na sua historiografia — começando por absorver o ecrã e aplicando, sem dogmas nem dilemas, as potencialidades do hiperdocumento.

Propor uma leitura da História da Fotografia como hiperdocumento — aceder e incorporar os novos desdobramentos do arquivo que operam documentos e são eles mesmos documentos — é confirmar a indissociabilidade entre Fotografia e História e é sobretudo desenvolver um conhecimento interdisciplinar que se orienta para lá da evidência do referente, que se expande nas cópias e nas suas formas de circulação e apropriação.

Se relembarmos os bromóleos das expedições nos Mares da Terra Nova do comandante António José Martins ou as albuminas na *África Occidental* de José Augusto da Cunha Moraes, percebemos que a sua leitura não se cinge a uma disciplina específica, a uma técnica de reprodução, a uma perspectiva autoral na História da Fotografia ou a uma mera ilustração da morfologia da Arte e da Natureza. É antes de mais uma sobreposição de todos esses *modos de ver* — do que é fotografado, do que seria fotografável, de quem fotografa, de como se reproduz e se arquiva, ou de quem e como se apropria. Por isso, ver as imagens nas suas hiperligações é uma forma de reinventar e presentificar o seu tempo histórico, de lhes reconhecer múltiplos enunciados — tantos como os que o leitor desejar — e mover o olhar de um ponto para outro ponto, num amplo território de mediação das imagens.

Esta tese fez-se com a consciência do aceleramento de uma obsolescência dos formatos tecnológicos que envolve as décadas de 1980 e 1990, contra o risco de amnésia da História da Fotografia recente em Portugal, procurando evitar uma oposição redutora entre analógico e digital. A insistência no levantamento e inventariação das fontes teve como principal objectivo o consolidar de um *corpus* de estudo, reconhecendo-se a necessidade de sobre ele se proceder a um inventário rigoroso — pela sua digitalização e classificação — que se espera consequente, para futuras investigações, contribuindo para ver melhor, na ligação entre as imagens, o anacronismo e as montagens da História.

Bibliografia

CONSULTADA E/OU REFERENCIADA

I. TEORIA E HISTÓRIA

- AARSETH, Espen (1997), *Cibertext. Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press.
- ACCIAIUOLI, Margarida (1998), *Exposições do Estado Novo, 1934-1940*. Lisboa, Livros Horizonte.
- ACCIAIUOLI, Margarida (2013), *António Ferro, A vertigem da palavra, retórica, política e propaganda no Estado Novo*. Lisboa, Bizâncio.
- ADES, Dawn (1976), *Photomontage*. London, Thames & Hudson.
- AGAMBEN, Giorgio (1978), *Infanzia e storia*. (AGAMBEN, Giorgio, *Enfance et Histoire*. Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2011).
- AGAMBEN, Giorgio (1984), «Aby Warburg e la Scienza Senza Nome». (*Aut-Aut, Rivista di filosofia e di cultura*, Milano, p. 51-66).
- ALBERTO (1997), *O Medo*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- ALAIN-MICHAUD, Phillippe (2007), *Aby Warburg and the image in motion*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto (1995), *Imagem da Fotografia*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- ALVES, Manuel Valente (Ed.) (2001), *Imagens Médicas, Fragmentos de uma história*. Porto, Porto Editora.
- AMAR, Anna Sigrídur (1990), *Encyclopedias From Pliny to Borges*. Chicago, The University of Chicago Library.
- AMELINE, Jean Paul (1996), *Face à l'histoire 1933-1996*. Paris, Centre Pompidou.
- ARMSTRONG, Carol (1998), *Scenes in a Library: Reading the photograph in the book. 1843-1875*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press.
- ÁVILA, Maria Jesus; CUADRADO, Perfecto (2001), *Surrealismo em Portugal 1934-1952*. Badajoz, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo; Lisboa, Museu do Chiado.
- BABO, Maria Augusta (1993), *A escrita do livro*. Lisboa, Vega.
- BACA, Murtha (2002), *Introduction to Art Image Access: Issues, Tools, Standards, and Strategies*. Los Angeles, Getty Research Institute.
- BACA, Murtha (2008), *Introduction to metadata*. Los Angeles, Getty Research Institute.
- BACA, Murtha (2013), *Digital art History*. Abingdon, Routledge.
- BADGER, Gerry; PARR, Martin (2004), *The Photobook: a history, vol. 1*. London, Phaidon.
- BADGER, Gerry; PARR, Martin (2006), *The Photobook: a history, vol. 2*. London, Phaidon.
- BADGER, Gerry; PARR, Martin (2014), *The Photobook: a history, vol. 3*. London, Phaidon.
- BAJAC, Quentin; CANGUILHEM, Denis (2004), *Le photographe photographié, autoportrait en France 1850-1914*. Paris, Maison Européenne de la Photographie.
- BAECQUE, Antoine de (2008), *L'histoire-caméra*. Paris, Éditions Gallimard.
- BAECQUE, Antoine de; DELAGE, Christian (2008a), *De l'histoire au cinéma*. Paris, Éditions Complexe.
- BANN, Stephen (1990), *The inventions of history. Essays on the representation of the past*. Manchester, NY, Manchester University Press.
- BAQUÉ, Dominique (1998), *La photographie plasticienne, un art paradoxal*. Paris, Éditions du Regard.
- BARATIN, M.; JACOB, C. (1996), *Le pouvoir des Bibliothèques. La mémoire des Livres en Occident*. Paris, Albin Michel.
- BARTHES, Roland (1964), *La rhétorique de l'image*. (BARTHES, Roland, *O óbvio e o obtuso*. Lisboa, Edições 70, 1984).
- BARTHES, Roland (1970), *S/Z*. Paris, Éditions du Seuil.

- BARTHES, Roland (1977), *La mort de l'auteur*. (BARTHES, Roland, *O óbvio e o obtuso*. Lisboa, Edições 70, 1984).
- BARTHES, Roland (1980), *La chambre claire. Note sur la photographie*. (BARTHES, Roland, *A câmara clara*, Edições 70, 1989)
- BATCHEN, Geoffrey (1997), *Burning with desire, the conception of photography*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press.
- BATCHEN, Geoffrey (2002), *Each Wild Idea*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press.
- BATCHEN, Geoffrey (2004), *Forget me not. Photography & Remembrance*. New York, Princeton Architectural Press.
- BATCHEN, Geoffrey (2008), «Snapshots, Art history and the ethnographic turn». (*Photographies*, Volume 1, issue 2, 2008, p. 121-142.)
- BATCHEN, Geoffrey (2009), *Photography Degree Zero: Reflection's on Roland Barthes's Camera Lucida*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press.
- BAUDELAIRE, Charles, (1859), *O Público Moderno e a Fotografia*. (BAUDELAIRE, Charles, *A invenção da Modernidade (sobre Arte, Literatura e Música)*, Lisboa, Relógio d'Água, 2006).
- BAUDRILLARD, Jean (1970), *La société de consommation*. (BAUDRILLARD, Jean, *A Sociedade do Consumo*, Lisboa, Edições 70, 1995).
- BAUDRILLARD, Jean (1981), *Simulacres et Simulation*. (BAUDRILLARD, Jean, *Simulacros e Simulação*. Lisboa, Relógio d'Água Editores, 1991).
- BAUMAN, Zygmunt (1995), *A Vida Fragmentada: Ensaios sobre a Moral Pós-Moderna*. Lisboa, Relógio d'Água.
- BAZIN, André (1992), *O que é o cinema*. Lisboa, Livros Horizonte.
- BEAUMONT-MAILLET, Laure; DENOYELLE, Françoise; VERSAVEL, Dominique (2006), *La photographie humaniste, 1945-1968, Autour d'Izis, Boubat, Brassai, Doisneau, Ronis....* Paris, Bibliothèque Nationale de France.
- BELLOUR, Raymond (1990), *Passages de l'image*. Paris, Centre Pompidou.
- BELLOUR, Raymond (2002), *L'Entre-images: Photo, Cinéma, Vidéo*. Paris, Éditions de la Différence.
- BELTING, Hans (2014), *Antropologia da imagem, para uma ciência da imagem*. Lisboa, KKYM + EAUM.
- BENJAMIN, Walter (1931), *Kleine Geschichte der Photographie*. (BENJAMIN, Walter, *A modernidade*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006).
- BENJAMIN, Walter (1931), *Unpacking the library*. (BENJAMIN, Walter, *Illuminations*, New York, Schocken Books, 1969).
- BENJAMIN, Walter (1936), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. (BENJAMIN, Walter, *A modernidade*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006).
- BENJAMIN, Walter (1939), *Über einige Motive bei Baudelaire*. (BENJAMIN, Walter, *Illuminations*, New York, Schocken Books, 1969).
- BENJAMIN, Walter (1940), *Theses on the philosophy of History*. (BENJAMIN, Walter, *Illuminations*, New York, Schocken Books, 1969).
- BENJAMIN, Walter (1982), *Das Passagen-Werk*. (BENJAMIN, Walter, *Le livre des passages, Paris Capitale du XIXe Siècle*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2002).
- BENJAMIN, Walter (1929), *Zum Bilde Prousts*. (BENJAMIN, Walter, *Sur Proust*, Paris, Nous, 2010).
- BENSON, Richard (2008), *The Printed Picture*. New York, The Museum of Modern Art.
- BERGER, John (1972), *Ways of Seeing*. London, Penguin Books.
- BERGER, John (1980), *About Looking*. London, Writers and Readers Publishing Cooperative.
- BERNARD, Bruce (Ed.) (1980), *Photodiscovery: Masterworks of Photographs 1840-1940*. New York, Harry N. Abrams.
- BERRY, David (2012), *Understanding digital humanities*. New York, Palgrave/Macmillan.
- BOLTER, Jay David (1990), *Writing Space: The Computer, Hypertext, and the History of Writing*. New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates.

- BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard (2000), *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press.
- BOLTER, Jay David; GROMALA, Diane (2003), *Windows and Mirrors: Interaction Design, Digital Art and the Myth of Transparency*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press.
- BORGES, Jorge Luis (1998), *Obras completas, 1923-1949*. (vol. 1) Lisboa, Editorial Teorema.
- BOURDIEU, Pierre (1965), *Photographie, un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- BRASSAI (1997), *Marcel Proust, sous l'emprise de la photographie*. Paris, Gallimard.
- BRAUVE, Michael F. (1966), *Photography, a social history*. New York, McGraw Hill Books.
- BRIET, Suzanne (1951), *Qu'est-ce que la documentation?*. Paris, Éditions documentaires, industrielles et techniques.
- BROPHY, Brigid (1989), *Reads, a collection of essays*. London, Cardinal.
- BRUNET, François (2009), *Photography and literature*. London, Reaktion Books.
- BRUHN, Matthias (2006), «Aby Warburg (1866-1929), the survival of an idea», in POMBO, Olga; GUERREIRO, António; ALEXANDRE, António (2006), *Enciclopédia e Hipertexto*. Lisboa, Edições Duarte Reis.
- BUCK-MORSS, Susan (1999), *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press.
- BURGIN, Victor (1982), *Thinking Photography*. London, Macmillan.
- BURGIN, Victor (1996), *In/Different Spaces. Place and Memory in Visual Culture*. Berkeley, Los Angeles, University of California Press.
- BURKE, Peter (2001), *Eyewitnessing. The use of images as Historical evidence*. Ithaca, Cornell University Press.
- CARTIER-BRESSON, Anne (2007), *Le vocabulaire technique de la photographie*. Paris, Marval.
- CARTIER-BRESSON, Henri (1999), *The mind's eye, writings on photography and photographers*. New York, Aperture Foundation.
- CADAVA, Eduardo (1997), *Words of Light, theses on the photography of history*. New Jersey, Princeton University Press.
- CAMPANY, David (2008), *Photography and Cinema*. London, Reaktion Books.
- CARNEIRO, José; ALMEIDA, Vítor; MARQUES, Susana Lourenço (Ed.) (2009), *Ag, Reflexões periódicas sobre Fotografia*. Porto, Ag. Associação Cultural.
- CARROLL, Lewis (1865), *Alice's Adventures in Wonderland*. (CARROLL, Lewis, *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*, Lisboa, Editora Afrodite, 1971)
- CARVALHO, Augusto da Silva (Ed.) (1940), *Aplicação da Fotografia às Ciências*. Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa. Separata das Memórias da Academia das Ciências de Lisboa.
- CARVALHO, Rómulo de (1952), *História da Fotografia*. Coimbra, Atlântida.
- CASTELLO-LOPES, Gérard (2004), *Reflexões sobre fotografia – Eu, a fotografia, os outros*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- CESARINY, Mário (2004), *Pena Capital*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- CHARTRIER, Roger (1992), *L'ordre des livres*. (CHARTRIER, Roger, *A ordem dos livros*. Lisboa, Vega, 1997)
- CHEVRIER, Jean-François (1982), *Proust et la photographie*. Paris, L'Arachnéen.
- CHEVRIER, Jean François (2006), *La fotografia entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona, Gustavo Gili.
- CHION, Michel (1982), *La voix au cinéma*. Paris, Cahiers du Cinéma.
- CHION, Michel (1983), *Guide des objets sonores*. Paris, Éditions Buchet/Chastel.
- CHION, Michel (1985), *Le son au cinéma*. Paris, Cahiers du Cinema.
- CHION, Michel (2003), *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*. Paris, Cahiers du Cinéma.

- CHRIST, Carol; JORDAN, John O. (1995), *Victorian Literature and the Victorian Visual Imagination*. Berkeley, Los Angeles, University of California Press.
- CHUN, Wendy Hui Kiong (Ed.) (2006), *New Media, Old Media*, London, NY, Routledge.
- COCTEAU, Jean (1927), *Orphée*. (COCTEAU, Jean, *Orphée*, Paris, Stock, 1991)
- COE, Brian (1977), *The Birth of Photography, The Story of the formative years 1800-1900*. New York, Taplinger.
- COKE, Van Deren (1972), *The painter and the photograph from Delacroix to Warhol*. Albuquerque, University of New Mexico Press.
- COKE, Van Deren (1975), *One Hundred Years of Photographic History: essays in honor of Beaumont Newhall*. Albuquerque, University of New Mexico Press.
- COMMOLLI, Jean Louis; RANCIÈRE, Jacques (1997), *Arrêt sur l'histoire*. Paris, Centre Pompidou.
- COLEMAN, A. D. (1977), *The grotesque in photography*. New York, Summit Books.
- COLEMAN, A.D. (1979), *Light readings: a photography critic's writings, 1968-1978*. New York, Oxford University Press.
- COVERT, Nadine (1990), *Films et Vidéos sur la Photographie*. Paris, Direction des Musées de France.
- CRARY, Jonathan (1990), *Techniques of the Observer, On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press.
- CRARY, Jonathan (1999), *Suspensions of Perception, attention, spectacle, and Modern culture*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press.
- CRIMP, Douglas (1980), *On the Museum's Ruins*. (CRIMP, Douglas, *On the Museum's Ruins*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2000).
- CRIMP, Douglas (1981), *The Museum's Old, the Library's New Subject*. (CRIMP, Douglas, *On the Museum's Ruins*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2000).
- CUTILEIRO, José (1971), *A Portuguese Rural Society*. Oxford, Clarendon Press.
- DALLENBACH, Lucien (1977), *Le récit spéculaire, essai sur la mise en abyme*. Paris, Éditions du Seuil.
- DAMÁSIO, António (1995), *O Erro de Descartes, Emoção, Razão e Cérebro Humano*. Lisboa, Círculo de Leitores.
- DANIELS, Patrick (1978), *Early Photography*. London, Academy Editions.
- DEBAT, Michelle (2003), *La photographie et le livre*. Paris, Trans Photographic Press.
- DELANY, Paul; LANDOW, George (Ed.) (1991), *Hypermedia and Literary Studies*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press.
- DELEUZE, Gilles (1969), *Logique du sens*. (DELEUZE, Gilles, *Lógica do Sentido*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2003).
- DELEUZE, Gilles (1983), *Cinéma 1. L'image mouvement*. (DELEUZE, Gilles, *A imagem-movimento*, Cinema 1, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004).
- DELEUZE, Gilles (1985), *Cinéma 2. L'image temps*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- DELEUZE, Gilles (1992), *Conversations*. (DELEUZE, Gilles, *Conversações*, Lisboa, Fim de Século Edições, 2003).
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1980), *Mille Plateaux*. (DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, *Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia*, Vol. 1-5, São Paulo, Editora 34, 1997)
- DELIGNY, Aurore; WANAVERBECQ, Annie-Laure (Ed.) (2007), *Les Années Viva, 1972-1982: une agence de photographes*. Paris, Marval; Éditions du Jeu de Paume.
- DERRIDA, Jacques (2000), *Die Fotografie als Kopie, Archiv und Signatur: Im Gespräch mit Hubertus von Amelunxen und Michael Wetzl*. (DERRIDA, Jacques, *Copy, Archive, Signature, a conversation on Photography*, Stanford, Stanford University Press, 2010).
- DERRIDA, Jacques (2008), *Mal d'Archive*. Paris, Éditions Galilée.
- DERRIDA, Jacques; STIEGLER, Bernard (1996), *Échographies de la Télévision. Entretiens filmés*. Paris, Éditions Galilée.

- DESACHY, Anatole (2012), *La Guilde du livre: Les albums photographiques, Lausanne 1941 – 1977*. Paris, Éditions les Yeux Ouverts.
- DICKSON, William K.; DICKSON, Antonia (1894), *History of the Kinetograph, kinoscope and kinetophonograph*. (DICKSON, W. K.; DICKSON, Antonia, *History of the Kinetograph, kinoscope and kinetophonograph*, New York, MoMA, 2000).
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1982), *Invention de l'hystérie, Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris, Macula.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2000), *Devant le temps, Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2002), *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2009), *Quand les images prennent position, l'Oeil de l'Histoire 1*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2010), *Remontages du temps subi, l'Oeil de l'Histoire 2*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2011), *Atlas, Cómo llevar el mundo a cuestras?*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.
- DUBOIS, Philippe (1992), *L'acte photographique*. (DUBOIS, Philippe, *O acto fotográfico*. Lisboa, Edições Vega, 1992)
- EDELMAN, Bernard (2001), *Le droit saisi par la photographie*. Paris, Flammarion.
- EDER, Josef Maria (1902), *Geschichte der Photographie*. (EDER, Josef Maria, *History of Photography*, New York, Dover, 1978).
- EDWARDS, Elizabeth; HART, Janice (2004), *Photographs Objects Histories, on the materiality of images*. New York, Routledge.
- EDWARDS, Elizabeth (2014), *Uncertain Images: Museums and the Work of Photographs*. London, Ashgate.
- EDWARDS, Elizabeth; MORTON, Christopher (2015), *Photographs, Museums, Collections: Between Art and Information*. London, Bloombury Academic.
- EL LISSITZKY (1923), «Topographie der Typographie», in SCHWITTERS, Kurt, *Merzhefte*, n.º 4, 1923.
- EMERSON, Peter Henry (1889), *Naturalistic Photography for students of the arts*. London, S. Low, Marston, Searle & Rivington.
- EISENSTEIN, Elizabeth (1980), *The Printing Press as An Agent of Change: Communications and Cultural Transformations in Early-Modern Europe*. Cambridge, Cambridge University Press.
- EISENSTEIN, Elizabeth (2012), *The Printing revolution in early modern europe*. Cambridge, Cambridge University Press.
- ELKINS, James (2007), *Photography Theory*. London, Routledge.
- FAYE, Jean Pierre (1979), *Portugal 1974-1975: Regards sur une tentative de pouvoir populaire*. Paris, Hier et Demain.
- FERRO, António (1933), *Salazar*. Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade.
- FERRO, Marc (1993), *Cinéma et Histoire*. Paris, Gallimard.
- FLÜSSER, Vilém (1983), *Für eine Philosophie der Photographie*. (FLÜSSER, Vilém, *Ensaio sobre a fotografia, para uma filosofia da técnica*. Lisboa, Relógio d'Água, 1998).
- FONTANELLA, Lee (1981), *La Fotografía en España desde sus origenes hasta 1900*. Madrid, El Viso.
- FONTCUBERTA, Juan (2002), *Fotografía. Crisis de historia*. Barcelona, Actar.
- FOUCAULT, Michel (1966), *Les mots et les choses*. (FOUCAULT, Michel, *As palavras e as coisas, uma arqueologia das ciências humanas*, Lisboa, Edições 70, 1991)

- FOUCAULT, Michel (1969), *L'Archéologie du savoir*. (FOUCAULT, Michel, *A arqueologia do saber e a constituição das ciências humanas*, Lisboa, Almedina, 2005)
- FOUCAULT, Michel (1969), *Qu'est-ce qu'un auteur?* (FOUCAULT, Michel, *O que é um autor?*, Lisboa, Editora Vega, 2002)
- FOUCAULT, Michel (1975), *La peinture photogenique*. (FOUCAULT, Michel, *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2006).
- FOUCHET, Max-Pol (1959), *Portugal des voiles*. Lausanne, La Guilde du livre.
- FRADE, Pedro Miguel (1992), *Figuras de Espanto, a fotografia antes da sua cultura*. Lisboa, Edições Asa.
- FRANÇA, José-Augusto (1974), *A Arte em Portugal no século XX 1911-1961*. Lisboa, Livros Horizonte.
- FREUND, Gisèle, (1974), *Photographie et Société*. (FREUND, Gisèle, *Fotografia e Sociedade*. Lisboa, Vega, 1989)
- FRIZOT, Michel (1985), *Identités, de Disdéri au Photomaton*. Paris, Éditions du Chêne.
- FRIZOT, Michel (1994), *Nouvelle Histoire de la Photographie*. Paris, Bordas.
- FRIZOT, Michel (1996), «Faire face, faire signe. La photographie, sa part d'histoire», in *Face à l'histoire, 1933-1996. L'artiste moderne devant l'événement historique*. Paris, Centre Pompidou.
- FURTADO, José Afonso (2006), *O papel e o píxel. Do impresso ao digital: continuidades e transformações*. Florianópolis, Escritório do Livro.
- FURTADO, José Afonso; BARATA, Ana (2006), *Mundos da fotografia: orientações para a constituição de uma biblioteca básica*. Porto, Centro Português de Fotografia.
- GALASSI, Peter (1981), *Before Photography: painting and the invention of photography*. New York, MoMA.
- GASSAN, Arnold (1972), *A chronology of photography, a critical survey of the history of photography as a medium of art*. Atenas, Ohio, Handbook Company.
- GEADA, Eduardo (1977), *O Imperialismo e o Fascismo no Cinema*. Lisboa, Moraes Editores.
- GERE, Charlie (2002), *Digital Culture*. London, Reaktion Books.
- GERNSHEIM, Helmut (1969), *Lewis Carroll: photographer*. New York, Dover Publications.
- GERNSHEIM, Helmut (1975), *Julia Margaret Cameron, her life and photographic work*. New York, Aperture Monograph.
- GERNSHEIM, Helmut (1979), *Lewis Carroll: photographe victorien*. Paris, Chêne/Franco Maria Ricci.
- GERNSHEIM, Helmut & Alison (1955), *A History of Photography*. London, Thames & Hudson.
- GERNSHEIM, Helmut; GERNSEIM, Alison (1960), *The Recording Eye, a hundred years of great events as seen by the camera*. New York, G. P. Putman's sons.
- GERNSHEIM, Helmut; GERNSEIM, Alison (1969), *The History of Photography 1685-1914: from the camera obscura to the beginning of the modern era*. New York, McGraw Hill Books.
- GERNSHEIM, Helmut; GERNSEIM, Alison (1971), *A Concise History of Photography*. London, Thames & Hudson.
- GERNSHEIM, Helmut; GERNSEIM, Alison (1982), *The Origins of Photography*. London, Thames & Hudson.
- GIDAL, Tim N. (1973), *Modern Photojournalism, Origin and Evolution, 1910-1933*. New York, MacMillan Publishing Company.
- GIL, Margarida (2009), «Sobre o Olho de Vidro». *Ag, Reflexões periódicas sobre Fotografia*. Porto, Ag. Associação Cultural.
- GILARDI, Ando (1976), *Storia Sociale della Fotografia*. Milano, Giangiacomo Feltrinelli.
- GILARDI, Ando (1978), *Wanted! Storia, tecnica ed estetica della fotografia criminale, segnaletica e giudiziaria*. Milano, Mazzotta.
- GILARDI, Ando (1981), *La fotografia dalle origini... alla fotoincisione*. Milano, Istituto Europeo de Design.

- GILI, Marta; ESKILDEN, Ute (2008), *Photographier après la guerre: France-Allemagne, 1945-1955*. Paris, Éditions Jeu de Paume.
- GODARD, Jean-Luc (1998), *Histoire(s) du cinéma*. Paris, Gallimard/Gaumont.
- GODARD, Jean-Luc (1998a), *Jean Luc Godard par Jean Luc Godard (1984-1998)*. Paris, Cahiers du Cinéma.
- GODARD, Jean-Luc; ISHAGHPOUR, Youssef (2000), *Archéologie du Cinéma et Mémoire du Siècle*. Paris, Farrago.
- GRAU, Oliver (2007), *Media Art Histories*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press.
- GRAVES, Ken; PAYNE, Mitchell (1977), *American Snapshots*. New York, The Scrimshaw Press.
- GREEN, Jonathan (1984), *American Photography, a Critical History*. New York, Harry N. Abrams.
- GRILLO, João Mário (2007), *As Lições do Cinema*. Lisboa, Edições Colibri.
- GUIDO, Laurent; LUGON, Olivier (2010), *Fixe/Animé, Croisements de la photographie et du cinéma au XX^e siècle*. Lausanne, L'âge de l'homme.
- GUNTHER, André; POIVERT, Michel (2007), *L'Art de la Photographie - des origines à nos jours*. Paris, Citadelles et Mazenod.
- HALL, Norman (1961), *Photography Yearbook*. London, Condé Nast.
- HARIMAN, Robert (2007), *No caption needed: iconic photographs, public culture and liberal democracy*. Chicago, The University of Chicago Press.
- HARTOG, François (2012), *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*. Paris, Points.
- HAYLES, Katherine (2012), *How we think: Digital Media and Contemporary Technogenesis*. Chicago, The University of Chicago Press.
- HERCULANO, Alexandre (1863), *História de Portugal desde o começo da monarquia até ao fim do reinado de Afonso III*. (HERCULANO, Alexandre, *História de Portugal*. Lisboa, Livraria Bertrand, 1980).
- HERNANDEZ, Horacio (1999), *Fotografia pública - Photography in Print 1919-1939*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- HIGHT, Eleanor M. (1985), *Photography and film in Weimar Germany*. Wellesley, Wellesley College Museum.
- HIGHT, Eleanor M.; SAMPSON, Gary D. (2004), *Colonialist Photography: Imag(in)ing Race and Place*. London, Routledge.
- HOLLAND, Patricia (1997), «'Sweet is to scan...': personal photographs and popular photography». (WELLS, Liz, *Photography: A Critical Introduction*, London, Routledge, 2004).
- IVINS, William M. (1927), *Notes on Prints*. New York, Metropolitan Museum of Art.
- IVINS, William M. (1943), *How prints look?*, New York, Metropolitan Museum of Art.
- IVINS, William M. (1969), *Prints and Visual Communication*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press.
- JEFFREY, Ian (1981), *Photography: A Concise History*. London, Thames & Hudson.
- JEFFREY, Ian (1999), *Revisions: an alternative history of photography*. Bradford, The National Museum of Photography, Film and Television.
- JUSSIM, Estelle (1974), *Visual Communication and the Graphic Arts, Photographic Technologies in the Nineteenth Century*. New York & London, R. R. Bowker Company.
- KERCKHOVE, Derrick (1997), *A Pele da Cultura*, Lisboa, Relógio d'Água.
- KOSLOFF, Sarah (2000), *Overhearing film dialogue*. Berkeley, Los Angeles, University of California Press.
- KOSSOY, Boris (1980), *A fotografia como fonte histórica - Introdução à pesquisa e interpretação das imagens do passado*. São Paulo, Museu da Indústria, Comércio e Tecnologia.
- KOSSOY, Boris (2009), *Fotografia & História* (3.^a edição revista e ampliada). São Paulo, Ateliê Editorial.
- KRACAUER, Siegfried (1927), *Die Fotografie*. (KRACAUER, Siegfried, *The Mass Ornament, Weimar Essays*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press/Harvard University Press, 1995).
- KRACAUER, Siegfried (1969), *History: the last thing before the Last*. New York, Oxford University Press.

- LANDOW, George (1994), *Hyper/Text/Theory*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- LANDOW, George (2006), *HyperText 3.0. (a revised and amplified edition)*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- LÉCUYER, Raymond (1945), *Histoire de la Photographie*. Paris, Baschet.
- LEITÃO, B. dos Santos (1923), *O processo do bromóleo*. Lisboa, Imprensa Libânio da Silva (2.^a ed. 1931).
- LEMAGNY, Philippe; ROUILLÉ, André (1986), *Histoire de la photographie*. Paris, Bordas.
- LEVIE, Françoise (2005), *L'Homme qui voulait classer le monde: Paul Otlet et le Mundaneum*. Mons, Les Impressions Nouvelles.
- LINKMAN, Audrey (2011), *Photography and Death*. London, Reaktion Books (Exposures).
- LUDOVICO, Alessandro (2012), *Post-digital Print, The Mutation of Publishing Since 1894*. Eindhoven, Onomatopee.
- LYONS, Nathan (1966), *Photographers on Photography*. New Jersey, Prentice-Hall.
- LYOTARD, Jean François (1979), *La condition postmoderne, Rapport sur le savoir*. (LYOTARD, Jean François, A condição pós-moderna. Lisboa, Gradiva, 2003).
- MACDONALD, Gus (1979), *Camera. Victorian Eyewitness, a history of photography: 1826-1913*. New York, Viking Studio.
- MAH, Sérgio (2003), *A Fotografia e o privilégio de um olhar moderno*. Lisboa, Edições Colibri.
- MALRAUX, André (1951), *Les voix du silence*. (MALRAUX, André, *As vozes do silêncio*. Lisboa, Livros do Brasil, s/d)
- MANONNI, Laurent (1995), *Le grand Art de la lumière et de l'ombre: archéologie du cinéma*. Paris, Éditions Nathan Université.
- MANOVICH, Lev (1995), «The paradoxes of digital Photography», in *Photography After Photography: Memory and Representation in the Digital Age* (1996), Munich, Dap-distributed Art.
- MANOVICH, Lev (1999), «Avant-garde as software», in KOVATS, Stephen, *Ost-West Internet. Elektronische Medien im Transformationsprozess Ost-und Mitteleuropas*, 1999).
- MANOVICH, Lev (2001), *The Language of New Media*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press.
- MANOVICH, Lev (2007), «Understanding Hybrid Media», in <http://manovich.net/index.php/projects/understanding-hybrid-media>.
- MANOVICH, Lev (2008), «Introduction to Info-Aesthetics», in <http://manovich.net/content/04-projects/060-introduction-to-info-aesthetics/57-article-2008.pdf>
- MARIEN, Mary Warner (2002), *Photography a cultural history*. London, Lawrence King Publishing.
- MARQUES, Lúcia (2010), «A construção fotográfica da imagem da cidade: A partir da Lisboa, cidade triste e alegre de Victor Palla e Costa Martins», *Ag, Reflexões periódicas sobre Fotografia*. Porto, Ag. Associação Cultural.
- MARTIN, Louis Claude de Saint (1979), *Le crocodile ou la guerre du bien et du mal*. Paris, Éditions-Triades.
- MARTINS, Leonor Pires (2014), *Um Império de Papel. Imagens do Colonialismo Português na Imprensa Periódica Ilustrada (1875-1940)*. Lisboa, Edições 70.
- MARX, Karl; ENGELS, Frederick (1975-2005), *Collected Works*. Moscow, Progress Publishers; London, Lawrence & Wishart; New York, International Publishers.
- MAXWELL, Anne (2000), *Colonial Photography and Exhibitions: Representations of the Native and the Making of European Identities*, Leicester, Leicester University Press.
- MCLUHAN, Marshall (1962), *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto, University of Toronto Press.
- MCLUHAN, Marshall (1964), *Understanding Media: The Extensions of man*. (MCLUHAN, Marshall, *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo, Editora Cultrix, 2001).
- MÉAUX, Danièle (2007), *Voyages des Photographes*. Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- MEDEIROS, Margarida (2000), *Fotografia e Narcisismo, o auto-retrato contemporâneo*. Lisboa, Assírio & Alvim.

- MEDEIROS, Margarida (2009), «Revisitar 'Olho de Vidro, Uma História da Fotografia', breve comentário», *Ag, Reflexões periódicas sobre Fotografia*. Porto, Ag. Associação Cultural.
- MELLOR, David (1975), *The real thing: an anthology of British photographs, 1840-1950*. London, Arts Council of Great Britain.
- MELLOR, David (1978), *Germany, the new photography, 1927-33: documents and essays*. London, Arts Council of Great Britain.
- MELLOR, David (1985), *Bill Brandt, behind the camera: photographs 1928-1983*. New York, Aperture.
- MOHOLY-NAGY, László (1969), *Painting, Photography, Film*. London, Lund Humphries Publishers.
- MONTIER, Jean Pierre; LOUVEL, Liliane; MÉAUX, Danièle; ORTEL, Philippe (2008), *Littérature et Photographie*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- MULLER-POHLE, Andreas (Ed.) (1982), *Dumont Foto 4, Fotografie in Europa heute*. Köln, DuMont Buchverlag.
- NELSON, Theodor (1974), *Computer lib/dream machines*. (NELSON, Theodor, *Computer lib/dream machines* Revised edition. Redmond, WA, Tempus Books of Microsoft Press, 1987).
- NELSON, Theodor (1981), *Literary Machines*. Swarthmore, Pa., Self-published.
- NEWHALL, Beaumont (1956), *On Photography, A source book of Photo-History in Facsimile*. Rochester, New York, George Eastman House.
- NEWHALL, Beaumont (1980), *Photography, essays & images: illustrated readings in the history of photography*. New York, MoMA.
- NEWHALL, Beaumont (1982), *The history of photography: from 1839 to the present day*. London, Secker & Warburg.
- NORFLEET, Barbara (1993), *Looking at death*. Boston, Massachusetts, David R. Godine.
- NORI, Claude (1978), *La photographie française, des origines à nos jours*. Paris, Contrejour.
- OLIVEIRA, Carlos de (2003), *Finisterra*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- ORTIGÃO, Ramalho (1896), *O culto da arte em Portugal*. Lisboa, A. M. Pereira.
- OTLET, Paul (1906), *Sur une forme nouvelle du livre, le livre microphotographique*. Bruxelles, Institut International de Bibliographie.
- OTLET, Paul (1934), *Traité de Documentation: le livre sur le livre*. Bruxelles, Mundaneum.
- PAINI, Dominique (1998), *Projections, les transports de l'image*. Paris, Hazan/Le Fresnoy/AFAA.
- PAINI, Dominique (2002), *Le temps exposé, le cinéma de la salle au musée*. Paris, Cahiers du Cinéma.
- PESSOA, Fernando (1923, 1926), *Lisbon Revisited, 1923 e Lisbon Revisited, 1926*. (PESSOA, Fernando, *Forever Someone Else, selected Poems*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010).
- PESSOA, Fernando (1988), *Poemas Escolhidos*. Lisboa, Ulisseia.
- PESSOA, Fernando (2006), *Livro do desassossego*. (ed. Richard Zenith), Lisboa, Círculo de Leitores.
- PETRO, Patrice (1995), *Fugitive images: from photography to video*. Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press.
- PHÉLINE, Christian (1985), *L'image accusatrice*. Paris, Les Cahiers de la Photographie.
- PHILLIPS, Christopher (1982), *The Judgement Seat of Photography*. (BOLTON, Richard, *The Contest of Meaning*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1989).
- PHILLIPS, Christopher (1989), *Photography in the Modern Era, European Documents and critical writings, 1913-1940*. New York, The Metropolitan Museum of Art/Aperture.
- PIÇARRA, Maria do Carmo (2014), *Salazar vai ao Cinema* (vol. 1-3). Lisboa, Editora Guerra & Paz.
- PIÇARRA, Maria do Carmo (2014), *Angola, o Nascimento de Uma Nação* (vol. 1-3). Lisboa, Editora Guerra & Paz.
- PINNEY, Christopher; PETERSON, Nicholas (2003), *Photography's Other Stories*. Durham, Duke University Press.
- PINNEY, Christopher (2008), *The Coming of Photography in India*. London, British Library.

- PIRES, José Cardoso (1979), *O Delfim*. Lisboa, Moraes Editores.
- POLLACK, Peter (1977), *The Picture History of Photography*. London, Thames & Hudson.
- POMBO, Olga; GUERREIRO, António; ALEXANDRE, António (2006), *Enciclopédia e Hipertexto*. Lisboa, Edições Duarte Reis.
- PRICE, Derrick; WELLS, Liz (1996), «Thinking about Photography: Debates, historically and now» (WELLS, Liz, *Photography: a critical introduction*, London, Routledge, Taylor & Francis Group, 2000).
- PROUST, Marcel (2003), *Em busca do tempo perdido*, vol. 1 e 2 (tradução Pedro Tamen). Lisboa, Círculo de Leitores.
- RABB, Jean (1995), *Literature and Photography Interactions 1840-1990*. Albuquerque, University of New Mexico Press.
- RAMPLEY, M. (2000), *The remembrance of things past. On Aby Warburg and Walter Benjamin*. Wiesbaden, Harrassowitz Verlag.
- RIBALTA, Jorge (2008), *Espacios Fotográficos Públicos, exposiciones de propaganda, de Prensa a The Family of Man (1928-1955)*. Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- RIBALTA, Jorge (2009), «Molecular Photography». (KELSEY, Robin; STIMSON, Robin, *The meaning of photography*. Yale, Yale University Press, 2009)
- RIEGO, Bernardo (2003), «De la “Escuela Newhall” a las “Historias” de la Fotografía: experiencias y propuestas de Futuro». (FONTCUBERTA, Juan, *Fotografía, Crisis de la Historia*. Barcelona, Actar, 2003).
- ROBERTSON, George (1994), *Travellers tales, narratives of home and displacement*. London, Routledge.
- ROSE, Gillian (2007), *Visual Methodologies, an introduction to the interpretation of visual materials*. London, Sage.
- ROSENBLUM, Naomi (1989), *A World History of Photography*. New York, Abbeville Press.
- ROSENTONE, Robert (2005), *History on film/Film on History*. London, Longman.
- ROTH, Andrew (2001), *The Book of 101 Books: Seminal photographic books of the twentieth century*. New York, PPP Editions, Roth Horowitz LLC.
- ROTH, Andrew (2004), *The Open Book*. Göteborg, Hasselblad Center.
- RYAN, James (1998), *Picturing Empire: Photography and the Visualization of the British Empire*. Chicago, University of Chicago Press.
- SANTARENO, Bernardo (1959), *Nos mares do fim do mundo*. Lisboa, Ática.
- SCHAAF, Larry (1992), *Out of the Shadows, Herschel, Talbot & the invention of photography*. New Haven, Yale University Press.
- SCHWARZ, Heinrich (1985), *Art and Photography: Forerunners and Influences: Selected Essays*. Layton, UT, G. M. Smith/Visual Studies Workshop Press.
- SCIANNA, Fernando; ANSÓN, Antonio (2010), *Las palabras y las fotos. Literatura y Fotografía*. Madrid, Secretaría General Técnica.
- SEKULA, Allan (1984), *Photography against the grain: essays and photo works 1973-1983*. Halifax, N.S., Press of the Nova Scotia College of Art and Design.
- SENA, António (1991), *Uma História de Fotografia, Portugal 1839 a 1991*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda.
- SENA, António (1998), *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*. Porto, Porto Editora.
- SERÉN, Maria do Carmo (2002), *Metáforas do Sentir Fotográfico*. Porto, Centro Português de Fotografia.
- SERÉN, Maria do Carmo (2009), *A Fotografia em Portugal*. Porto, Coleção Arte Portuguesa, FUBU Editores.
- SETTIMELLI, Wladimiro (1979), *I padri della Fotografia, I fatti, i pionieri, gli eroi, le polemiche, le tecniche e i documenti inediti dal 1820*. Roma, Cesco Ciapanna Editore.

- SETTIS, Salvatore (1985), «Warburg continuatus. Descrizione di una biblioteca». (*Quaderni storici*, n.º 58, 1985, p. 5-38)
- SIMÕES, Jorge (2007), *Heróis do Mar, viagem à pesca do bacalhau*, Lisboa, Caleidoscópio (1.ª ed., 1942).
- SIZA, Teresa (2001), *O Porto e os seus fotógrafos*. Porto, Porto Editora.
- SIZA, Teresa; SERÉN, Maria do Carmo (Ed.) (2001), *A porta do meio, a exposição colonial de 1934, fotografias da Casa Alvão*. Porto, Centro Português de Fotografia.
- SIZA, Teresa; WEIERMAIR, Peter (1998), *Portuguese Photography since 1854: livro de viagens*. Kilchberg/Zurich, Edition Stemmler, AG.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi (1995), *Terrain Vague. (Anyplace)*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1995, p. 118-123).
- SOLOMON-GODEAU, Abigail (1994), *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions and Practices*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- SOLOMON-GODEAU, Abigail (1995), *The art of memory/the loss of history*. New York, The New Museum of Contemporary Art.
- SONTAG, Susan (1979), *On photography*. London, Penguin Books.
- SORLIN, Pierre (1980), *The Film in History. Restaging the Past*. Ottawa, Barnes & Nobles.
- SOUTO, Maria Helena (2011), *Portugal nas Exposições Universais 1851-1900*. Lisboa, Edições Colibri; IHA, Estudos de Arte Contemporânea.
- STAFFORD, Barbara Maria; TERPAK, Frances (2001), *Devices of Wonder, from the world in a box to images in a screen*. Los Angeles, Getty Publications.
- STAFFORD, Barbara Maria (2001), *Visual Analogy: Consciousness As the Art of Connecting*. Cambridge, MIT Press.
- STEWART, Garrett (2006), *The Look of Reading: Book, Painting, Text*. Chicago, University of Chicago Press.
- STORY, Alfred T. (1904), *The Story of Photography*. London, D. Appleton and Co.
- SUTTON, Damian (2009), *Photography, Cinema, Memory, The Crystal image of time*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- TAFT, Robert (1988), *Photography and the American Scene: a social history, 1839-1889*. New York, Dover.
- TAGG, John (1988), *The Burden of representation. Essays on photographic histories*. London, Pallgrave MacMillan.
- TAGG, John (2009), *The Disciplinary frame: Photographic truths and the capture of meaning*. Minnesota, University of Minnesota Press.
- TALBOT, William Henry Fox (1844-46), *The Pencil of Nature*. (TALBOT, William Henry Fox, *The Pencil of Nature*, New York, Da Capo Press, 1969).
- TAVARES, Emília (2002), *A Fotografia Ideológica de João Martins (1898-1972)*. Porto, Mimesis.
- TAVARES, Emília (2009), *Batalha de Sombras: Coleção de Fotografia dos anos 50 do Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado*. Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo.
- TAVARES, Emília (2010), «History of Portuguese Photography 1900-1938», in *History of European Photography 1900-1930*, Bratislava, FOTOFO).
- TORGAL, Luís Reis (2001), *O cinema sob o olhar de Salazar*. Lisboa, Temas e Debates.
- TORRES, Eduardo Cintra (2001), *Cem anos a ranger nas Calhas, uma antologia de textos e fotografias de Lisboa com eléctrico dentro*. Lisboa, Assírio&Alvim.
- TUFTE, Edward (1983), *Visual Display of Quantitative Information*, Cheshire, Graphics Press.
- TUFTE, Edward (1990), *Envisioning Information (pictures of nouns)*, Cheshire, Graphics Press.
- TUFTE, Edward (1997), *Visual Explanations (pictures of verbs)*, Cheshire, Graphics Press.
- VAURS, Rogers (1978), *Histoire de la Photographie Française: des origines à 1920*. Paris, Creatis.

VICENTE, António Pedro (1984), *Carlos Relvas Fotógrafo – contribuição para a História da Fotografia em Portugal no século XIX*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda.

VICENTE, António Pedro (1986), «Los albores del arte fotografico en Portugal», in *Summa Artis*, vol. XXX. Madrid, Espasa-Calpe.

VICENTE, António Pedro (1993), «Os primeiros 75 anos da fotografia em Portugal», in *História de Portugal* [João Medina, dir.], vol. XV, Lisboa, Ediclube.

VICENTE, Filipa Lowndes (2014), *O Império da Visão, Fotografia no contexto colonial português (1860-1960)*. Lisboa, Edições 70.

VILLIERS, Alan (1950), *A campanha do 'Argus', uma viagem aos bancos da Terra Nova e à Gronelândia*. Lisboa, Livraria Clássica Editora.

UZANNE, Octave (1894), *De la fin des livres*. (UZANNE, Octave, *Contes pour les bibliophiles*, Paris, Ancienne Maison Quantin, 1895).

WARBURG, Aby (2003), *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Berlin, Akademie Verlag GmbH.

WHITE, Stephen (1985), *John Thomson. Life and photographs*. London, Thames & Hudson.

II. ÁLBUNS, CATÁLOGOS E MONOGRAFIAS DE AUTOR

1.^{os} *Encontros de Fotografia* (1980). Coimbra, Centro de Estudos de Fotografia, Associação Académica de Coimbra.

2.^{os} *Encontros de Fotografia* (1981). Coimbra, Centro de Estudos de Fotografia, Associação Académica de Coimbra.

3.^{os} *Encontros de Fotografia* (1982). Coimbra, Centro de Estudos de Fotografia, Associação Académica de Coimbra.

4.^{os} *Encontros de Fotografia* (1983). Coimbra, Centro de Estudos de Fotografia, Associação Académica de Coimbra.

7.^{os} *Encontros de Fotografia* (1986). Coimbra, Centro de Estudos de Fotografia, Associação Académica de Coimbra.

8.^{os} *Encontros de Fotografia* (1987). Coimbra, Centro de Estudos de Fotografia, Associação Académica de Coimbra.

9.^{os} *Encontros de Fotografia* (1988). Coimbra, Centro de Estudos de Fotografia, Associação Académica de Coimbra.

A fotografia revolucionária, uma seleção da Coleção Nacional de Fotografia (2006). Évora, Fundação Eugénio de Almeida; Centro Português de Fotografia.

ABBOTT, Berenice (1964), *The World of Atget*. New York, Horizon Press.

Album Exposição-Feira de Angola 1938 (1938). Porto, Litografia Nacional.

Alguns aspectos da viagem presidencial às colónias de Cabo Verde, S. Tomé, Moçambique e Angola e da visita do chefe de Estado à União Sul-Africana realizadas nos meses de Junho, Julho, Agosto e Setembro de 1939, Volume 1 e 2 (1940), República Portuguesa, Ministério das Colónias, Agência Geral das Colónias.

Alguns aspectos da viagem presidencial às colónias de S. Tomé e Príncipe e Angola realizada nos meses de Julho e Agosto de 1938, Volume 1 e 2 (1939), República Portuguesa, Ministério das Colónias, Agência Geral das Colónias.

AMADO, Miguel (2005), *Em Foco, fotógrafos portugueses do pós-guerra*. Lisboa, Assírio&Alvim.

AMARAL, Francisco Pires Keil; SANTA-BÁRBARA, José (2002), *Mobiliário dos espaços urbanos em Portugal*. Mirandela, João Azevedo Editor.

Anexo ao álbum da viagem presidencial à África em 1939 — Cortejo Alegórico, Festival Nocturno, Iluminações em Lourenço Marques (1940), República Portuguesa, Ministério das Colónias, Agência Geral das Colónias.

Anos 60, anos de ruptura, uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta (1994). Lisboa, Lisboa 94 Capital Europeia da Cultura/ Livros Horizonte.

ARBUS, Diane (1972), *Diane Arbus, an aperture monograph*. New York, Aperture.

Arquitetura Popular em Portugal (1961-1962), Vol. 1 e 2. Lisboa, Sindicato Nacional dos Arquitectos.

Arquivo Universal – O Documento e a Utopia Fotográfica (2009). Lisboa, Museu Coleção Berardo.

AZEVEDO, José Francisco (1990), *Revelações* (1987/9). Lisboa, Ether/vale tudo menos tirar olhos.

AZEVEDO, José Francisco (1991), *Guardar o olhar*. Lisboa, Galeria Diferença.

AZEVEDO, José Francisco (1994), *Fotografias, 1987-1993*. Lisboa, Galeria Diferença.

AZEVEDO, José Francisco; CAMEIRA, Emanuel; FREITAS, Manuel; DOMINGOS, Paulo da Costa (2011), *José Francisco Azevedo*. Lisboa, (Edição de autor).

BLAUFUKS, Daniel (1986), *Longe de ti*. Lisboa, Edições Rolim. (edição de 8 postais).

BLAUFUKS, Daniel (1990), *Fotografias 1988/1989, para mais tarde recordar*. Lisboa, Ether/vale tudo menos tirar olhos.

BLAUFUKS, Daniel (1991), *My Tangier*. Lisboa, Difusão Cultural.

BLAUFUKS, Daniel (1994), *London Diaries*. Lisboa, Centro Cultural de Belém.

BLAUFUKS, Daniel (1995), *Ein Tag in Mostar*. Berlim, Haus der Kulturen der Welt.

BLAUFUKS, Daniel (1998), *Uma viagem a São Petersburgo*. Coimbra, Encontros de Fotografia.

BLAUFUKS, Daniel (2003), *Collected short stories*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

BLAUFUKS, Daniel (2007), *Sob Céus Estranhos*. Lisboa, Edições Tinta da China.

BLAUFUKS, Daniel (2007a), *Blaufuks*. Lisboa, La caja negra ediciones, Power Books.

BLAUFUKS, Daniel (2008), *O Arquivo/The archive*. Lisboa, Vera Cortes Agência de Arte.

BLAUFUKS, Daniel (2010), *Terezin*. Gottingen, Steidl.

BLAUFUKS, Daniel (2015), *Toda a memória do Mundo*. Lisboa, Museu Nacional de Arte Contemporânea, Museu do Chiado/Imprensa Nacional/Casa da Moeda.

BRANDT, Bill (1977), *Shadow of Light*. London, The Gordon Fraser Photographic Monographs.

BRASSAI (1976), *Le Paris Secret des Années 30*. Paris, Éditions Gallimard.

BURKE, Monique (1991), *Figuras de Estilo/Figures de Style*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda.

CABRAL, Eurico; MAGALHÃES, Manuel; PALMA, Luís (1988), *Fotoporto, mês da fotografia*. Porto. Casa de Serralves, Secretaria de Estado da Cultura.

CABRITA, Augusto (1993), *Um ponto de vista fotográfico*. Lisboa, Europália 91-Portugal.

CALADO, Jorge (2001), *Técnica Photographica: Maurício Abreu, Luís Pavão, Gérard Castello-Lopes, Luiz Carvalho, Augusto Alves da Silva*. Lisboa, Universidade Técnica de Lisboa.

CALADO, Jorge (1990), *1839 - 1989 Um ano Depois/One Year Later - colecção de fotografias da Secretaria de Estado da Cultura*. Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura.

CALADO, Jorge; SENA, António (1991), *Portugal 1890-1990*. Bruxelles, Europália 91.

CALADO, Jorge (2005), *Olhares Estrangeiros, Fotografias de Portugal*. Lisboa, Culturgest.

CALVET, Carlos (1989), *Fotografias (1956/75)*. Lisboa, Ether/vale tudo menos tirar olhos.

CALVET, Carlos (2005), *Carlos Calvet, deambulações com mar ao fundo*. Porto, Centro Português de Fotografia.

CAPA, Robert (1974), *Robert Capa 1913-1954*. New York, Grossman Publishers, ICP Library of Photographers.

CARDOSO, Miguel Esteves; CASTELLO-LOPES, Gérard; CUTILEIRO, João (1989), *Lorelei*. Porto, Porto Editora.

CASTELLO-LOPES, Gérard (1982), *Fotografias 1956-1982*. Lisboa, Ether/vale tudo menos tirar olhos.

CASTELLO-LOPES, Gérard (1984), *Perto da Vista*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda.

CASTELLO-LOPES, Gérard (1986), *Insignificâncias*. Lisboa, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão/Fundação Calouste Gulbenkian.

CASTELLO-LOPES, Gérard (1994), *Gérard Castello Lopes: photographie*. Lisboa, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão/Fundação Calouste Gulbenkian.

CASTELLO-LOPES, Gérard (1996), *Simulacro e Trompe-L'Œil. Arte e Pensamento em Homenagem a Tipolo 1696-1996*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

CASTELLO-LOPES, Gérard (1997), *Espant'homens: exposição de fotografia de Gérard Castello-Lopes*. Porto, Fundação de Serralves.

CASTELLO-LOPES, Gérard (1998), *Lisboa de outras eras/1956-1958*. Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa.

CASTELLO-LOPES, Gérard; MOURA, Vasco Graça (2000), *Giraldomachias: onze poemas de circunstância e um labirinto sobre imagens*. Lisboa, Casa Fernando Pessoa.

CASTELLO-LOPES, Gérard (2001), *Memória de Monsaraz 1963*. Reguengos de Monsaraz, Câmara Municipal de Reguengos de Monsaraz.

CASTELLO-LOPES, Gérard; RODRIGUES, José Manuel (2001), *Évora 2001 – Dois Discursos Fotográficos*. Évora, Câmara Municipal de Évora.

CASTELLO-LOPES, Gérard (2004), *Gérard Castello-Lopes: oui/non*. Lisboa, Centro Cultural de Belém.

CASTELLO-LOPES, Gérard (2011), *Aparições – A fotografia de Gérard Castello-Lopes*. Lisboa, BESart/Fundação Calouste Gulbenkian.

CHARDERE, Bernard (1980), *Jeune photographie: 45 bourses, achats, commandes 1976–1980*. Paris, Fondation Nationale de la Photographie.

Coimbra, (2000). Coimbra, Centro de Artes Visuais – Encontros de Fotografia.

Colección Centro Português de Fotografia, una selección (2002). Barcelona, Fundació Foto Colectania.

CORNELISSEN, Johan (1983), *Desenhos dos slides imaginários, maio 82/junho 83* (cartaz/desdobrável). Lisboa, Ether/vale tudo menos tirar olhos.

CORNELISSEN, Johan (2008), *De aarde is onder mijn voeten. Atlas van een creatief proces*. Utrecht, Uiteverij Stili Novi.

CORNELISSEN, Johan, *De aarde is onder mijn voeten. Atlas van een creatief proces*. Consultado a 20 de Junho de 2014 em: www.deaardeisondermijnvoeten.com

COSTA, Firmino Marques da (1987), “*imagens fugazes*”, *a viagem presidencial às colónias, 1938/1939*. Lisboa, Ether/vale tudo menos tirar olhos.

COSTA, Nuno Félix (1983), *Retratos de Hábito*. Lisboa, Assírio & Alvim.

COUTINHO, Bárbara (coord.) (2009), *Sena da Silva*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Depois de Amanhã (1994). Lisboa, Lisboa 94 Capital Europeia da Cultura/ Electa.

DIAS, Carlos Afonso (1989), *Fotografias 1954/69*. Lisboa, Ether/vale tudo menos tirar olhos.

DIAS, Carlos Afonso (2002), *Fotografias 1954-1970*. Porto, Centro Português de Fotografia.

DIAS, Carlos Afonso (2008), *Fotografias 1956-2008*. Lisboa, Pente 10.

DIVOLA, John (2006), *Three Acts: vandalism, Los Angeles International Airport Noise Abatement Zone, Zuma*. New York, Aperture, 2006.

DUARTE, António Júlio (1995), *Oriente Ocidente/East West*. Lisboa, Fundação Oriente.

DUARTE, António Júlio (2001), *Lotus*. Lisboa, Fundação Oriente.

DUARTE, António Júlio (2014), *Japan Drug*. Lisboa, Pierre von Kleist.

Encontros da Imagem 07 (1993). Braga, Encontros da Imagem.

Encontros da Imagem (O imaginário do Quotidiano) (1997). Braga, AFCA - Associação Cultural de Fotografia e Cinema de Braga.

European Kodak Award in Arles 1988 (1988). Arles, Les rencontres d'Arles.

European Kodak Award in Arles 1989 (1989). Arles, Les rencontres d'Arles.

FERREZ, Gilberto (1985), *A fotografia no Brasil: 1840-1900*. Rio de Janeiro, Fundação Nacional da Arte.

FERREZ, Gilberto (1993), *A fotografia no Brasil do século XIX, 150 anos do fotógrafo Marc Ferrez*. São Paulo, Pinacoteca do Estado.

FONSECA, Rui (1993), *Visão Litoral*. Lisboa, Ether/vale tudo menos tirar olhos.

FONSECA, Rui (2000), *Fotografias 93/99*. Braga, Guimarães, Famalicão, Encontros da Imagem de Braga.

FONSECA, Rui (2000a), *Litoral, fotografias 93/99*. Figueira da Foz, Câmara Municipal da Figueira da Foz.

FONSECA, Rui (2003), *Da terra e do mar*. Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa.

Fotografia Portuguesa nos Anos 80 (1987). Lisboa, Institut Franco-Portugais.

FRANK, Robert (1958), *Les Américains*. Paris, Delpire Éditeur.

FRANK, Robert (1959), *The Americans*. New York, Grove Press.

FRANK, Robert (1983), *Robert Frank*. Paris, Photopoché.

FRANK, Robert (2009), *The Americans*. Gottingen, Steidl.

GALVÃO, Henrique (1934), *Album fotográfico da 1.ª Exposição Colonial Portuguesa*. Porto, Litografia Nacional.

GALVÃO, Henrique (1934), *Album comemorativo da Primeira Exposição Colonial Portuguesa*. Porto, Litografia Nacional.

HINE, Lewis (1974), *Lewis Hine 1874-1940*. New York, Grossman Publishers/ICP Library of Photographers.

Images Portugaises (1939). Lisboa, Secretariado da Propaganda Nacional.

Arquitetura Popular em Portugal (1961). Lisboa, Sindicato Nacional dos Arquitectos.

KERTÉSZ, André (1972), *Soixante ans de photographie 1912-1972*. Paris, Chêne.

KOUDELKA, Joseph (1975), *Gitans. La fin du voyage*. Paris, Delpire Éditeur.

La Photographie Humaniste, 1930-1960. Histoire d'un mouvement en France (1992). Paris, Contrejour.

LAGINHA, Rui (1990), 'Absorver as vibrações dos eléctricos' (1981/5). Lisboa, Ether/vale tudo menos tirar olhos.

LARTIGUE, Jacques-Henri (1976), *Jacques Henri Lartigue*. New York, Paris, Aperture/Delpire.

LOPES, Eduardo (2003), *Viagem aos mares boreais, fotografias de Eduardo Lopes*. Porto, Centro Português de Fotografia.

LOUREIRO, José (1988), *Joze se quizeres come as sardinhas todas*. Lisboa, Ether/vale tudo menos tirar olhos.

LOUREIRO, José (2001), *José Loureiro*. Lisboa, Relógio d'Água.

LOUREIRO, José (2002), *José Loureiro*. Lisboa, Chiado 8, Arte Contemporânea.

LOUREIRO, José (2002a), *José Loureiro*. Porto, Museu de Arte Contemporânea de Serralves.

LOUREIRO, José (2008), *José Loureiro*. Guimarães, Centro Cultural Vila Flor e Cristina Guerra Contemporary Art.

LOUREIRO, José (2011), *Bosão de L uma pintura*. Lisboa, Fundação EDP, Museu da Electricidade.

LOUREIRO, José (2012), *As piores flores: Desenho 1990-1996*. Lisboa, Fundação Caixa Geral de Depósitos, Culturgest.

MAH, Sérgio (2013), *Sena da Silva, uma antologia*. Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa.

MARTINEZ, Romeo (Ed.) (1979), *Eugène Atget*. Milano, Electa Editrice.

MARTINS, António José (1986), *Bromóleos e alguns brometos 1922/43*. Lisboa, Ether/vale tudo menos tirar olhos.

MARTINS, Costa (1988), *Costa Martins: Lisboa revisitada* (pref. David Mourão Ferreira, António Sena). Estoril, Galeria de Arte do Casino Estoril.

MARTINS, Costa; LOURO, Victor; CABRAL, Alexandre (1977), *Uma certa maneira de cantar*. Lisboa, Edições Avante.

MARTINS, Costa; PALLA, Victor (1958-1959), *Lisboa, "Cidade Triste e Alegre"*. Lisboa, Círculo do Livro.

MARTINS, Costa; PALLA, Victor (1982), *Lisboa e Tejo e tudo (1956/59)*. Lisboa, Ether/vale tudo menos tirar olhos.

MARTINS, Costa; PALLA, Victor (1989), *Lisboa e Tejo e tudo (1956/59)*. Lisboa, Ether/vale tudo menos tirar olhos.

MARTINS, Costa; PALLA, Victor (2009), *Lisboa, "Cidade Triste e Alegre"*. Lisboa, Pierre von Kleist.

MINASSIAN, Jacques (1978), *Fotografias=Photographies: 1973/1978*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

MINASSIAN, Jacques (1982), *Fotografias 1977/1980*. Lisboa, Ether/vale tudo menos tirar olhos.

MINASSIAN, Jacques (1988), *Jacques Minassian: photographies 1984-1985*. Arles, ENP.

MONTI, Nicolas; VICENTE, António Pedro (1991), *Cunha Moraes, viagens em Angola, 1877-1987*. Coimbra, Casa Museu Bissaya Barreto.

MORAES, José Augusto da Cunha (1885-1888), *Africa Occidental, Album Photographico e Descriptivo*, (vol. 1-4) Lisboa, David Corazzi.

MOTTA, João António (1994), *Brincadeiras Elásticas*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Nível de Olho, Fotografia em Portugal anos 80 (1989). Lisboa, Ether/vale tudo menos tirar olhos.

NICOLAU, Ricardo (2007), «Há Casas Feias nos Açores». (BES Photo 2006, Lisboa, Fundação Centro Cultural de Belém/Banco Espírito Santo).

NIXON, Nicolas (1988), *Pictures of People*. New York, Museum of Modern Art.

NOZOLINO, Paulo (1976), *Para Sempre*. Lisboa (Edição do autor).

NOZOLINO, Paulo (1989), *Kuan*. Lisboa, Ether/vale tudo menos tirar olhos.

NOZOLINO, Paulo (1990), *Paulo Nozolino 1989/1990*. Porto, Casa de Serralves (Fotoporto 1990).

NOZOLINO, Paulo (1996), *Penumbra*. Zurich, Berlin, New York, Scalo.

NOZOLINO, Paulo; AL BERTO (1997), *Suspiros de Chumbo*. Porto, Teatro Nacional de São João.

NOZOLINO, Paulo (1997a), *Tuga*. Coimbra, Encontros de Coimbra.

NOZOLINO, Paulo (2001), *Fim*. Lisboa, Fundação do Oriente.

NOZOLINO, Paulo; BAIÃO, Rui (2011), *Bone Lonely*. Gottingen, Steidl.

NOZOLINO, Paulo (2011a), *Makulatur*. Gottingen, Steidl.

Objectiva 84, Exposição Internacional de Arte Fotográfica – Festa do Avante (1984). Lisboa, Edições Avante.

Objectiva 86, Exposição Internacional de Arte Fotográfica – Festa do Avante (1986). Lisboa, Edições Avante.

Olho por Olho, uma História de Fotografia em Portugal 1839-1992 (1992). Lisboa, Ether/vale tudo menos tirar olhos.

OLIVEIRA, António de (1986), *Fotografias 1945/84*. Lisboa, Ether/vale tudo menos tirar olhos.

ORTIGÃO, Ramalho (1862), *Álbum de Costumes Portugueses*. Lisboa, David Chorazzi.

PALLA, Victor (1992), *Victor Palla*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/Centro de Arte Moderna.

PALLA, Victor (2008), *Phototographs, books, paintings, drawings and other personal items from his estate: auction*. Lisboa, P4Photography.

PAVÃO, Luís (1981), *Tabernas de Lisboa*. Lisboa, Assírio & Alvim.

PIÇARRA, Mariano (1988), *Louva-a-deus*. Lisboa, Galeria Monumental.

PIÇARRA, Mariano (1993), *Carneiro*. Lisboa, Ether/vale tudo menos tirar olhos.

PIÇARRA, Mariano (1995), *Obraçom: Museu do Chiado, histórias vistas e contadas*. Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura.

PIÇARRA, Mariano (1997), *Modo*. Lisboa, Arquivo Fotográfico Municipal.

PIÇARRA, Mariano (1999), *Grave*. Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa.

PINHARANDA, João; LAGES, Margarida (Coord.) (1991), *A imagem das palavras*. Lisboa, Contexto Editora.

Portugal 1934 (1934). Lisboa, Secretariado da Propaganda Nacional.

Portugal 1940. (1940). Lisboa, Secretariado da Propaganda Nacional/Comissão Executiva dos Centenários.

Quarto Escuro, nueve fotografías portuguesas (1986). La Coruña, Ayuntamiento de La Coruña.

RAY-JONES, Tony (1974), *A day-off: an english journal*. London, Thames & Hudson.

REIS, José (1982), *Fotografia Portuguesa 1970-1980*. Lisboa, Direção-Geral da Acção Cultural.

RELVAS, Carlos (1882-1883), *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental em Lisboa 1882: álbum de Phototypias*. Lisboa, Oficina de J. Leibold.

RIIS, Jacob (1890), *How the other half lives: studies among the tenements of New York*. (New York, Dover Publications, 1971).

ROCHINNI, Francisco (1882), *Catálogo de vistas fotográficas; que se encontram à venda no atelier de Francisco Rochinni, photógrapho*. Lisboa.

ROCHINNI, Francisco (1894), *Catálogo de vistas fotográficas: que se encontram à venda no atelier de Francisco Rochinni, photographo*. Lisboa.

RODRIGUES, Ana Leonor Madeira (1982), *Abstracção Fotográfica (1982). Exposição de Seis Pinturas de Ana Leonor*. Lisboa, Ether/vale tudo menos tirar olhos.

RODRIGUES, Ana Leonor Madeira (2006), *Queimado Por Azul*. Lisboa, Assírio & Alvim.

RODRIGUES, José Júlio Bettencourt (1875), *Direcção dos Trabalhos Geodésicos e Geológicos de Portugal: Secção photographica*. Lisboa, Academia Real das Ciências.

RODRIGUES, José Júlio Bettencourt (1876), *A Secção Photographica ou Artística da Direcção dos Trabalhos Geodésicos*. Lisboa, Academia Real das Ciências.

RODRIGUES, José Júlio Bettencourt (1877), *Secção Photographica, fac-simile obtido pelos processos da Secção Photographica da Direcção Geral dos Trabalhos Geodésicos*. Lisboa, Academia Real das Ciências.

RODRIGUES, José Manuel (1998), *O prazer das coisas. Uma antologia*. Lisboa, Câmara Municipal de Oeiras/Fundação do Oriente.

RODRIGUES, José Manuel (1999), *Ofertório, Retrospectiva 1972-1997*. Lisboa, Culturgest.

RODRIGUES, José Manuel (2001), *Água de Prata*. Évora, Casa do Sul Editora.

RÚBIO, Francisco (1987), *Videografias (1982/83)*. Lisboa, Ether/vale tudo menos tirar olhos.

RÚBIO, Francisco (1991), *Momentos Angulares*. Setúbal, Casa de Bocage/Câmara Municipal de Setúbal.

SANDER, Auguste (1976), *Auguste Sander*. New York, Paris, Aperture/Delpire.

SENA, António; CALADO, Jorge (1991), *Portugal 1890-1990*. Bruxelles, Europália 91.

SEYMOUR, David (1974), *David Seymour "Chim" 1911-1956*. New York, Grossman Publishers, ICP Library of Photographers.

SILVA, António Sena da (1982), *Design & Circunstância*. Lisboa, Associação Portuguesa de Designers.

SILVA, António Sena da (1987), *Fotografias 1956/57*. Lisboa, Ether/vale tudo menos tirar olhos.

SILVA, António Sena da (1990), *Sena da Silva, uma retrospectiva*. Porto, Casa de Serralves.

SILVA, António Sena da (1991), *Design para a cidade, uma exposição de situações, artefactos e ideias. Trânsito e transportes/A cidade dos objectos*. Lisboa, Centro Português de Design.

SILVA, Augusto Alves da (1990), *Algés-Trafaria, 1990*. Lisboa, Ether/vale tudo menos tirar olhos.

SILVA, Augusto Alves da (1994), *IST*. Lisboa, IST Press.

SILVA, Augusto Alves da (2001), *CNB 2001*. Paris, Instituto Camões.

SILVA, Augusto Alves da (2001a), *Shelter*. Lisboa, IST Press.

SILVA, Augusto Alves da (2003), *2*. Lisboa, Assírio & Alvim.

SILVA, Augusto Alves da (2003a), *La Gomera*. Canárias, Governo das Canárias.

SILVA, Augusto Alves da (2003b), *Animais*. Calheta, Centro das Artes Casa das Mudanças.

SILVA, Augusto Alves da (2003c), *3.16*. Lisboa, Assírio & Alvim.

SILVA, Augusto Alves da (2006), *Paisagens Inúteis*. Lisboa, Chiado 8/Culturgest.

SILVA, Augusto Alves da (2009), *Sem saída, Ensaio sobre o optimismo*. Porto, Fundação de Serralves.

SILVA, Joaquim Possidónio Narciso (1862), *Revista Pittoresca e Descritiva de Portugal com Vistas Photographicas*. Lisboa, Imprensa Nacional.

SLAVIN, Neal (1971), *Portugal*. New York, Lustrum Press.

SLAVIN, Neal (1990), *Portugal 1968*. Porto, Casa de Serralves.

STEELE-PERKINS, Chris (1980), *About 70 photographs*. London, Arts Council of Great Britain.

STRAND, Paul (1976), *Sixty Years of Photographs: excerpts from correspondence, interviews, and other documents*. New York, Aperture.

STRÖMHOLM, Christer (1990), *Fotografias 1930-1990*. Porto, Casa de Serralves.

SZARKOWSKI, John (1973), *Looking at photographs*. New York, MoMA.

SZARKOWSKI, John (1973a), *From the Picture Press*. New York, MoMA.

SZARKOWSKI, John (1978), *Mirrors and Windows, American Photography since 1960*. New York, MoMA.

SZARKOWSKI, John (1997), *A maritime album 100 photographs and their stories*. Yale, Yale University Press.

TAVARES, Emília; MEDEIROS, Margarida (2105), *Tesouros da Fotografia Portuguesa do século XIX*. Lisboa, MNAC - Museu do Chiado; Porto, Câmara Municipal do Porto.

Território Comum, Imagens do Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa (2013). Lisboa, Fundação EDP.

THOMSON, John; SMITH, Adolphe (1877), *Street Life in London: With Permanent Photographic Illustrations*. London, Sampson Low.

THOMSON, John (1988), *Street life in London (1877-1878)*. Lisboa, Ether/vale tudo menos tirar olhos.

Vidas Privadas, Colección Fundación Foto Colectania (2007). Madrid, Fundació Astroc.

WAGSTAFF, Sam (1978), *A Book of Photographs from the Collections of Sam Wagstaff*. Washington DC, Gray Press.

WEEGEE (1945). *Naked City*. New York, Essential Books.

WHITE, Minor (1982), *Mirrors messages manifestations, photographs and writings 1939-1968*. New York, Aperture monograph.

WINOGRAND, Garry (1975), *Women are beautiful*. New York, A Light Gallery Book, Farrar, Straus & Giroux.

III. PERIÓDICOS (JORNALIS E REVISTAS)

ALARCÃO, Jorge (1978), «Conimbriga» (com fotografias de Neal Slavin), in *Colóquio.Artes*, n.º 48, Abril de 1968, Lisboa. p. 21-24.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de (1986), «Outubro no Porto», in *Jornal de Letras*, n.º 225, 27 de Outubro de 1986, Lisboa, p. 8.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de (1988), «A propósito da fotografia», in *O Primeiro de Janeiro (das artes e das letras)*, n.º 11, 3.ª série, 28 de Setembro de 1988, Porto, p. 1.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de (1988), «A última testemunha/sobre uma fotografia de Paulo Nozolino», in *O Primeiro de Janeiro (das artes e das letras)*, n.º 11, 3.ª série, 28 de Setembro de 1988, Porto, p. 6.

AZEVEDO, José Francisco (1990), «Portfolio», in *Colóquio/Letras*, n.º 113/114, Janeiro/Abril 1990, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

BABO, Maria Augusta (1999), «O hiperlivro: ainda um livro», in Bragança de Miranda, J. (org.), *Revista de Comunicação e Linguagens (Real vs. Virtual)*, Lisboa, Edição Cosmos, p. 25-26.

BABO, Maria Augusta (2012), «O lugar do leitor numa arqueologia da cibercultura: estudos de caso», in Rosa, J. Martins (org.), *Revista de Comunicação e Linguagens (Cibercultura e Ficção)*, Lisboa, Documenta.

BARRETO, António (1998), «Gérard Castello-Lopes», in *O Independente (Indy)*, 23 de Outubro de 1998, Lisboa.

BARRETO, António (2002), «Fotografia e história (entrevista a António Barreto)», in *História*, n.º 46, ano XXIV (III série), p. 18-23.

BARROSO, Eduardo Paz (1989), «A fotografia é uma mecânica dos sentidos» (entrevista a António Sena), in *Jornal de Notícias (Secção Cultural)*, 19 de Março de 1989, Porto, p. 13.

BORREGO, José (1960), «LISBOA — Cidade triste e alegre», in *Imagem*, n.º 34, Setembro de 1960, Lisboa.

BOUARD, Marie de (2008), «Les espaces d'exposition imprimés», *Revue So Multiples*, n.º 1, Février 2008. Consultado a 20 de Junho de 2014 em: <http://www.so-multiples.com>

CABRAL, Filomena (1988), «Fotoporto em Balanço» (entrevista com Manuel Magalhães, Eurico Cabral e Luís Palma), in *Jornal de Letras*, n.º 326, 4 de Outubro de 1988, Lisboa, p. 22.

CABRITA, Augusto (1983), «Elogio à luz natural», in *Jornal de Letras*, n.º 61, 21 de Junho a 4 de Julho de 1983, Lisboa, p. 20.

CAETANO, Ana (2005), «Contextos e dinâmicas sociais nas fotografias de uma colecção privada», *Cadernos do Arquivo Municipal*, n.º 8, Lisboa, p. 130-160.

CALADO, Jorge (1986), «O olhar do coleccionador», in *Expresso (Revista)*, 15 de Novembro de 1986, Lisboa. p. 51-52.

- CALADO, Jorge (1987), «Fotografia: as contradições do comandante», in *Expresso (Revista)*, 10 de Janeiro de 1987, Lisboa. p. 41-42.
- CALADO, Jorge (1987), «Sena da Silva: viagem ao passado», in *Expresso (Revista)*, 23 de Maio de 1987, Lisboa, p. 56.
- CALADO, Jorge (1989), «As fotografias do aniversário», in *Expresso (Revista)*, 23 de Dezembro de 1989, Lisboa. p. 82-86.
- CALADO, Jorge (1989), «As quinze décadas da Fotografia», in *Expresso (Revista)*, 7 de Outubro de 1989. Lisboa, p. 4-9.
- CALADO, Jorge (1989), «Os percursos do éter», in *Expresso (Revista)*, 10 de Junho de 1989, Lisboa. p. 69-70.
- CALADO, Jorge (1990), «A Ciência e a Arte da Fotografia», in *Colóquio/Ciências*, Fundação Calouste Gulbenkian, n.º 3, 1990, Lisboa, p. 31-54.
- CALADO, Jorge (1990), «A história segundo a técnica», in *Expresso (Revista)*, 2 de Junho de 1990, Lisboa.
- CALADO, Jorge (1990), «O Portugal de 68 por Neal Slavin», in *Expresso (Revista)*, 24 de Novembro de 1990, Lisboa, p. 95-96.
- CALADO, Jorge (1990), «Os sentidos de Christer Strömholm», in *Expresso (Revista)*, 29 de Setembro de 1990, Lisboa, p. 87-88.
- CALADO, Jorge (1990), «Territórios Devastados», in *Expresso (Revista)*, 27 de Janeiro de 1990, Lisboa, p. 35.
- CALADO, Jorge (1991), «A América vista da Europa», in *Expresso (Revista)*, 9 de Novembro de 1991, Lisboa, p. 103-104.
- CALADO, Jorge (1992), «Arte e Dinheiro», in *Expresso (Revista)*, 18 de Janeiro de 1992, Lisboa, p. 30-33.
- CALADO, Jorge (1992), «Olhos nos Olhos», in *Expresso (Revista)*, 18 de Julho de 1992, Lisboa, p. 56-59.
- CALADO, Jorge (1993), «A volta ao mundo», in *Expresso (Revista)*, 19 de Junho de 1993, Lisboa, p. 75-77.
- CALADO, Jorge (1993), «Uma questão de solidariedade», in *Expresso (Revista)*, 20 de Março de 1993, Lisboa, p. 44-45.
- CALDEIRA, Domingos (1989), «Novos Fotógrafos», in *O Independente (Caderno III)*, n.º 48, 14 de Abril de 1989, Lisboa, p. 22-23.
- CALVET, Carlos (1957), (fotografias) in *Arquitectura*, n.º 57/58, Janeiro/Fevereiro de 1957, Lisboa.
- CALVET, Carlos (1957), (fotografias) in *Arquitectura*, n.º 60, Outubro de 1957, Lisboa, p. 12-19 e capa.
- CALVET, Carlos (1957), (fotografias) in *Arquitectura*, n.º 61, Dezembro de 1957, Lisboa, capa.
- CALVET, Carlos (1982), «Apontamentos sobre geometria sagrada», in *Colóquio.Artes*, S. 2, a. 24, n.º 54, Setembro de 1982, p. 5-17.
- CALVET, Carlos (1983), «Apontamentos sobre geometria sagrada II: viagem num país chamado círculo», in *Colóquio.Artes*, S. 2, a. 25, n.º 59, Dezembro de 1983, p. 26-40.
- CALVET, Carlos (1985), «Apontamentos sobre geometria sagrada, III: sob o signo do cinco e do seis», in *Colóquio.Artes*, S. 2, a. 27, n.º 67, Dezembro de 1985, p. 5-19.
- CALVET, Carlos (1990), «Matemática e simbologia, uma singularidade no seio de PI», in *Colóquio.Artes*, S. 2, a. 32, n.º 85, Junho de 1990, p. 12-23.
- CALVET, Carlos (1994), «Mitogeometria de Portugal», in *Colóquio.Artes*, S. 2, a. 36, n.º 101, Abril a Junho de 1994, p. 26-33.
- CARDOSO, José Alfaro (1984), «À procura da fotografia portuguesa», in *Jornal de Letras*, n.º 125, 27 de Novembro a 3 de Dezembro de 1984, Lisboa, p. 4.
- CARDOSO, Miguel Esteves (1989), «Só isso» (comentário a 5 fotografias de Gérard Castello Lopes), in *O Independente (Caderno III)*, 10 de Fevereiro de 1989, Lisboa, p. 8-9.
- CARDOSO, Miguel Esteves (1989), «Walker Evans era cubano?», in *O Independente (Caderno III)*, 10 de Novembro de 1989, Lisboa.

- CARITAS, Alexandra (2008), «Nozolino por Nozolino» (entrevista a Paulo Nozolino), in *Expresso (Actual)*, 26 de Janeiro de 2008, Lisboa.
- CARMELO, Luís (2000), «José Manuel Rodrigues: um repórter da imaginação», in *Jornal de Letras*, 26 de Janeiro de 2000, Lisboa, p. 5-7.
- CARVALHO, António (1989), «Fotógrafos Novos», in *O Independente (Caderno III)*, n.º 53, 26 de Maio de 1989, Lisboa, p. 28-29.
- CARVALHO, Luiz (1981), «Depois do fado a fotografia?», in *Expresso*, 16 de Maio de 1981, Lisboa, p. 23.
- CARVALHO, Luiz (1986), «Fotografia: tudo voltou ao princípio», in *Expresso*, 2 de Agosto de 1986, Lisboa, p. 31.
- CASTELLO-LOPES, Gérard (1988), «Fotografia e responsabilidade», in *O Primeiro de Janeiro (das artes e das letras)*, n.º 11, 3.ª série, 28 de Setembro de 1988, Porto, p. 5.
- CASTELLO-LOPES, Gérard (1989), «Reflexões sobre a escala», in *Análise, revista quadrimestral de Filosofia*, n.º 12, Setembro-Dezembro 1989, Lisboa, p. 7-24.
- CASTELLO-LOPES, Gérard (1991), «1839-1989, Um ano depois», (Escolhas de Gérard Castello-Lopes), in *O Independente (Caderno III)*, 18 de Janeiro de 1991, Lisboa, p. 10-11.
- CASTELLO-LOPES, Gérard (1995), «Portfolio», in *Colóquio/Letras*, n.º 135/136, Janeiro/Junho 1995, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- CASTELLO-LOPES, Gérard (1998), «A pedra», in *Jornal de Letras*, n.º 728, 9 de Setembro de 1998, Lisboa, p. 35.
- CASTELLO-LOPES, Gérard (2000), «Portfolio», in *Colóquio/Letras*, n.º 155/156, Janeiro/Junho 2000, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- COELHO, Teresa (1989), «Retrato do Fotógrafo» (entrevista a Paulo Nozolino), in *Expresso (Revista)*, 8 de Julho de 1989, Lisboa, p. 62-65.
- COHEN, Susie; JOHNSON, Bill (2014), «The Polaroid Project 1983-2014: Notes from the Knute Rockne Oasis», *Afterimage*, Vol. 42, n.º 1, Special Issue, Visual Studies Workshop, July-August 2014. Rochester (NY).
- COLOMBO, Jorge (1984), «Perto da Vista: do Coração, do Nexo» (entrevista a Gérard Castello Lopes) in *Jornal de Letras*, n.º 128, 18 a 24 de Dezembro de 1984, Lisboa, p. 14-15.
- COOVER, Robert (1992), «The End of Books», in *The New York Times Book Review*, June 21, 1992.
- CORNELISSEN, Johan (1981), «Azoren», in *De Appel bulletin*, n.º 3/4, November 1981, Amsterdam, p. 20-23.
- CORNELISSEN, Johan (1982), «Reis over de evenaar in 12 maanden», in *De Appel bulletin*, n.º 2, 1982, Amsterdam, p. 17.
- CORNELISSEN, Johan (1982), «Reis over de evenaar», in *De Appel bulletin*, n.º 3, 1982, Amsterdam, p. 13-15.
- CORNELISSEN, Johan (1982), «Reis over de evenaar», in *De Appel bulletin*, n.º 4, 1982, Amsterdam, p. 20-24.
- CORNELISSEN, Johan; WEIGHT, Annie (1983), «Reis over de evenaar», in *De Appel bulletin*, n.º 2, 1983, Amsterdam, p. 20-26.
- CORNELISSEN, Johan; HAWLEY, Martha (1983), «Reis over de evenaar», in *De Appel bulletin*, n.º 3/4, 1983, Amsterdam, p. 20-21.
- CORREIA, Ildefonso (1884), «Specimens», in *A Arte Photographica*, n.º 8, Agosto de 1884, p. 254.
- CORREIA, Ildefonso (1884), «A photoglyptia», in *A Arte Photographica*, n.º 12, Dezembro de 1884, p. 355-357.
- COSTA, Nuno Félix da (1983), «Fotografar é um modo de...», in *Jornal de Letras*, n.º 61, 21 de Junho a 4 de Julho de 1983, Lisboa, p. 20.
- COSTA, Nuno Félix da (1989), «Fotógrafos Novos», in *O Independente (Caderno III)*, n.º 49, 21 de Abril de 1989, Lisboa, p. 22-23.
- COUTINHO, Carlos (1983), «Definir a fotografia com chavões», in *Jornal de Letras*, n.º 61, 21 de Junho a 4 de Julho de 1983, Lisboa, p. 20.

- COUTINHO, Homem (1983), «Corro mas não concorro», in *Jornal de Letras*, n.º 61, 21 de Junho a 4 de Julho de 1983, Lisboa, p. 20.
- CRISTÓVÃO, José António (1991), «Europália/91: esplendor na Bélgica: Triunfo da arte portuguesa: percursos necessários», in *Artes plásticas*, Lisboa, A. 2, n.º 14, Dezembro de 1991, p. 7-27.
- CRISTÓVÃO, José António (1991), «Europália/91: o acontecimento cultural do ano: Portugal brilha além fronteiras», in *Artes plásticas*, Lisboa, A. 2, n.º 13, Outubro-Novembro de 1991, p. 14-16.
- DAGBERT, Anne (1985), «Jacques Minassian, la réalité du regard», in *Art Press*, n.º 98 (*L'écriture photographique*), Decembre 1985, Paris.
- DELIGNY, Aurore (2004), «Viva, une alternative à Magnum?», in *Études photographiques*, n.º 15, Novembre 2004, Paris.
- DEROUET, Luís, (1913), «A Exposição Gráfica na Imprensa Nacional», in *Ilustração Portuguesa*, n.º 399, 13 de Outubro de 1913, p. 41.
- DIAS, Dóris Graça (1991), «Europália: a arte de ser português», in *Jornal de Letras*, n.º 481, 24 de Setembro de 1991, Lisboa, p. 8-10.
- DIAS, Dóris Graça (1991), «Europália fala Português», in *Jornal de Letras*, n.º 480, 17 de Setembro de 1991, Lisboa, p. 4-5.
- DOTY, Robert (1957), «Street life in London: a review of an early use of photography in social documentation», in *Image*, vol. 6, December 1957, Rochester (NY), p. 240-245.
- FERREIRA, António Pedro (1989), «Fotógrafos Novos», in *O Independente (Caderno III)*, n.º 50, 28 de Abril de 1989, Lisboa, p. 18-19.
- FIADREIRO, Maria Antónia (1982), «Ether, um projecto cultural revelado», in *Jornal de Letras*, n.º 37, 20 de Julho a 2 de Agosto de 1982, Lisboa, p. 17.
- FIGUEIREDO, Paula (2007), «Autochrome. O centenário da visão cromática na fotografia do quotidiano», in *Trajectos*, n.º 10, Fim de Século Edições, p. 89-95.
- FRADE, Pedro Miguel (1986), «Emanações do Poder», in *Jornal de Letras*, n.º 184, 14 de Janeiro de 1986, Lisboa, p. 13.
- FRADE, Pedro Miguel (1988), «A experiência Fotoporto», in *Expresso (Revista)*, 17 de Setembro de 1988, Lisboa, p. 66-69.
- FRADE, Pedro Miguel (1988), «A outra metade», in *Expresso (Cartaz)*, 17 de Dezembro de 1988, Lisboa, p. 14.
- FRADE, Pedro Miguel (1988), «Coimbra: encontros de mestre(s)», in *Expresso (Revista)*, 12 de Novembro de 1988, Lisboa, p. 52-54.
- FRADE, Pedro Miguel (1989), «1839: as histórias de um segredo», in *Expresso (Revista)*, 7 de Outubro de 1989, Lisboa, p. 10-12.
- FRADE, Pedro Miguel (1989), «Fotografia: um estado de espírito», in *Expresso (Revista)*, 1 de Abril de 1989, Lisboa, p. 71-72.
- FRADE, Pedro Miguel (1989), «Mercado da Fotografia em Portugal: o estado de ausência das coisas», in *Artes & Leilões*, n.º 1, Outubro–Novembro 1989, Lisboa, p. 22-23.
- FRADE, Pedro Miguel (1989), «Uma fotografia secreta», in *Expresso (Cartaz)*, 21 de Janeiro de 1989, Lisboa, p. 10.
- FRADE, Pedro Miguel (1989), «Uma história privada», in *Expresso (Cartaz)*, 25 de Fevereiro de 1989, Lisboa, p. 14.
- FRADE, Pedro Miguel (1989), «Witkin: o real não recomendável», in *Expresso (Revista)*, 11 de Novembro de 1989, Lisboa.
- FRADE, Pedro Miguel (1989/1990), «Luís Palma» (entrevista a Luís Palma), in *Artes & Leilões*, n.º 2, Dezembro de 1989/Janeiro de 1990, Lisboa, p. 34-36.

- FRADE, Pedro Miguel (1989/1990), «Joel Peter Witkin, um homem e os seus monstros», in *Artes & Leilões*, n.º 2, Dezembro de 1989-Janeiro de 1990, Lisboa, p. 26-30.
- FRADE, Pedro Miguel (1990), «Uma década intensa e incómoda», in *Artes & Leilões*, n.º 3, Fevereiro-Março de 1990, Lisboa, p. 44-45.
- FRADE, Pedro Miguel (1991), «Cobras e lagartos», in *O Independente (Caderno III)*, 25 de Janeiro de 1991, Lisboa, p. 38.
- FRANÇA, José-Augusto (1978), «Fotografia de Minassian», in *Colóquio. Artes. S.2, a. 2, n.º 39*, Dezembro de 1978, Lisboa, p. 75.
- FRANÇA, José-Augusto (1988), «Informatique et Histoire de l'art», in *Colóquio. Artes*, Lisboa. S. 2, a. 31, n.º 80, Março de 1988, p. 24-29.
- FRANÇA, José-Augusto (1989), «Gerárd Castello-Lopes, Miguel Esteves Cardoso: Lorelei de João Cutileiro», in *Colóquio. Artes. S.2, a. 32, n.º 87*, Setembro de 1990, Lisboa, p. 72.
- FRANÇA, José-Augusto (1991), «Europália» (editorial do fascículo), in *Colóquio. Artes*, Lisboa. S. 2, a. 33, n.º 91, Dezembro de 1991, p. 4.
- FREITAS, António (1958), «Fotografia e Realismo, a propósito da exposição de fotografia de Costa Martins e Victor Palla», in *Binário - arquitectura construção equipamento*, n.º 7, Outubro de 1958, Lisboa, p. 24-26.
- GAGEIRO, Eduardo (1983), «A fotografia é...», in *Jornal de Letras*, n.º 61, 21 de Junho a 4 de Julho de 1983, Lisboa, p. 20.
- GASSER, Martin (1992), «Histories of Photographie: 1839-1939», in *History of Photography*, série 16, n.º 1 (Spring 1992), p. 50-60.
- GOMES, Manuel (1989), «Novos Fotógrafos», in *O Independente (Caderno III)*, n.º 46, 31 de Março de 1989, Lisboa, p. 22-23.
- GUEDES, Nuno Miguel (1989) «A teima das fotos», in *O Independente (Caderno III)*, 10 de Novembro de 1989, p. 24-27.
- GUERREIRO, António (1984), «Sobre um retrato de Al Berto», in *Jornal de Letras*, n.º 111, 21 a 27 de Agosto de 1984, Lisboa, p. 14.
- HELDER, Herberto; PAULOIRO, António; SENA, António (1975/1976), *Nova, magazine de poesia e desenho*, n.º 1, Inverno 75/76, Lisboa.
- HELDER, Herberto; PAULOIRO, António; SENA, António (1976), *Nova, magazine de poesia e desenho*, n.º 2, Outono 1976, Lisboa.
- HILDEBRANDT, Toni (2013), «Second Hand Visions (entrevista a Paulo Nozolino)», in *Rheinsprung 11 - Zeitschrift für Bildkritik*, Eikones, 2013, Basel, p. 104-124.
- ILSEN, About; CHÉROUX, Clément (2001), «L'histoire par la photographie», in *Études photographiques*, n.º 10, Novembre 2001, Paris, p. 8-33.
- ISIDRO, João (1991), «A nossa imagem na montra», in *Artes plásticas*, Lisboa, A. 1, n.º 12, Julho-Setembro de 1991, p. 28-30.
- JORGE, João Miguel Fernandes (1988), «Fotografias de Jorge Molder», in *O Independente*, 21 de Outubro de 1988, Lisboa, p. 17.
- JORGE, João Miguel Fernandes (1988), «José Loureiro», in *O Independente*, 2 de Dezembro de 1988, Lisboa.
- KAY, Alan; GOLDBERG, Adele (1977), «Personal Dynamic Media», in *Computer*, n.º 10, March 1977, p. 31-41.
- KRAUSS, Rosalind (1999), «Reinventing the Medium», in *Critical Inquiry*, Winter 1999, vol. 25, n.º 2, p. 292-305.
- LELLO, Madalena (2007), «A Agência Viva». *Sais de Prata e Pixel* (blog), 6 de Fevereiro de 2007. Consultado a 20 de Junho de 2014 em: <http://saisdeprata-e-pixels.blogspot.pt/2007/02/agncia-viva.html>.
- LELLO, Madalena (2008), *Lisboa e Tejo e tudo*, *Sais de Prata e Pixel* (blog), 7 de Junho de 2008, www.saisdepra-

- taepixel. Consultado a 20 de Junho de 2014 em: <http://saisdeprata-e-pixels.blogspot.pt/2008/06/lisboa-e-tejo-e-tudo.html>.
- LOPES, Fernando (1983), «Um olhar português», in *Expresso (Revista)*, 8 de Janeiro de 1983, Lisboa, p. 27.
- LOPES, João (1982), «Imagens Errantes», in *Jornal de Letras*, n.º 31, 27 de Abril a 10 de Maio de 1982, Lisboa.
- LOPES, João (1984), «Fotografia: a lição de Coimbra», in *Expresso (Revista)*, 12 de Maio de 1984, Lisboa.
- LOPES, João (1985), «Jorge Molder: o olhar magoado», in *Expresso (a revista)*, 27 de Abril de 1985, Lisboa.
- LOPES, João (1985), «A tragédia adiada», in *Expresso*, 26 de Outubro de 1985, Lisboa, p. 44.
- LOPES, João (1989), «A herança dos retratos», in *Expresso (Revista)*, 26 de Agosto de 1989, Lisboa, p. 47.
- LOPES, João (1998), «Filme ‘versus’ vídeo (sobre “Gérard Fotógrafo” de Fernando Lopes)», in *Expresso (Cartaz)*, 7 de Março de 1998, Lisboa.
- LUÍS, Sara Belo (1998), «O olhar de um registador» (entrevista a Gérard Castello-Lopes), in *Jornal de Letras*, n.º 727, 26 de Agosto de 1998, Lisboa, p. 8-9.
- MACHADO, José Sousa (1991) «Notre Portugal», in *Artes & Leilões*, Lisboa, a. 2, n.º 11, Outubro-Novembro de 1991, p.37-40.
- MAH, Sérgio (2003), «Sobre a fotografia e a experiência ficcional», in *Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º 32, Lisboa, p. 253-260.
- MARQUES, Lúcia (2004), «A construção fotográfica da imagem da cidade: A partir da Lisboa, cidade triste e alegre de Victor Palla e Costa Martins», in *Si(s)tu*, n.º 7/8, Agosto de 2004, Porto.
- MARQUES, Pedro Piedade (2015), «Sena da Silva: Palmas!», *Montag*, 23 de Janeiro de 2015. Consultado a 13 de Abril de 2015: <https://pedromarquesdg.wordpress.com/2015/02/04/sena-da-silva-palmas/>
- MARTINS, António José (1990), «Campanha Apple», in *Expresso (Revista)*, 31 de Março de 1990, Lisboa, Contracapa.
- MARTINS, António José (1990), «Campanha Apple», in *Público (Economia)*, n.º 29, 2 de Abril de 1990, Lisboa, p. 24.
- MARTINS, Soraia (2013), «Ruth Rosengarten e José Francisco Azevedo» (entrevista a José Francisco Azevedo), in *Magnetica Magazine*, 21 de Fevereiro de 2013, Lisboa. Consultado a 13 de Abril de 2015: <http://magnetica-magazine.com/artigo/arte/ruth-rosengarten-e-josa-francisco-azevedo/>
- MASSADA, Jorge (1992), «O mundo dos Damásio», in *Expresso (Revista)*, 19 de Dezembro de 1992, Lisboa, p. 11.
- MCCARTHY, Mary (1955), «Letter from Portugal», in *The New Yorker*, 5 February 1955, New York, p. 83-89.
- MCCAULEY, Anne (1997), «Writing Photography’s History before Newhall», in *History of Photography*, série 21, n.º 2 (Summer 1997), p. 87-101.
- MEDEIROS, Margarida (1989), «António Sena: retrato do crítico enquanto fala» (entrevista a António Sena), in *Diário de Lisboa*, 12 de Abril de 1989, Lisboa, p. 24-25.
- MEDEIROS, Margarida (1990), «Un regard sur la photographie soviétique contemporaine», in *Público (Fim de Semana)*, 12 de Outubro de 1990, Lisboa, p. 31.
- MEDEIROS, Margarida (1992), «Entre a sombra e o seu duplo», in *Público*, 2 de Outubro de 1992, Lisboa, p. 30.
- MEDEIROS, Margarida (1992), «Olho por olho – uma história da fotografia em Portugal 1839-1992», in *Público (Fim de Semana)*, 29 de Maio de 1992, Lisboa, p. 27.
- MEDEIROS, Margarida (1992), «Victor Palla Fotógrafo, isto é, arquitecto, gráfico e escritor», in *Público*, 2 de Outubro de 1992. Lisboa, p. 29.
- MEDEIROS, Margarida (1993), «Rui Fonseca», in *Público (Fim de Semana)*, 5 de Novembro de 1993, Lisboa, p. 17.
- MEDEIROS, Margarida (1994), «Mariano Piçarra», in *Público (Fim de Semana)*, 7 de Janeiro de 1994, Lisboa, p. 13.
- MEDEIROS, Margarida (1999), «A história difícil da fotografia portuguesa», in *Público (Leituras)*, 13 de Março de 1999, Lisboa, p. 1-3.
- MEDEIROS, Margarida (1999), «A letra e a luz (Em demanda de Moura, Geraldomachias, Casa F. Pessoa)», in *Público (Artes)*, 24 de Dezembro de 1999. Lisboa, p. 12.

- Medeiros, Margarida (2003), «O controlo dos objectos», in *Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º 32, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 2003, p. 245-251.
- MEDEIROS, Margarida (2003), «Viajar para lado nenhum», in *Público*, 22 de Fevereiro de 2003, Lisboa, p. 23.
- MELO, Alexandre (1984), «A cama, a estrada e a morte», in *Jornal de Letras*, n.º 111, 21 a 27 de Agosto de 1984, Lisboa, p. 14.
- MELO, Alexandre (1985), «Bernard Faucon», in *Expresso (Revista)*, 18 de Maio de 1985, Lisboa, p. 18.
- MELO, Alexandre (1986), «Hospital, fotografias de José Afonso Furtado», in *Jornal de Letras*, n.º 182, 28 de Dezembro de 1986, p. 23.
- MELO, Alexandre (1987), «Francisco Rúbio», in *Expresso (Cartaz)*, 7 de Fevereiro de 1987, Lisboa, p. 20.
- MELO, Alexandre (1987), «Francisco Rúbio», in *Expresso (Cartaz)*, 14 de Fevereiro de 1987, Lisboa, p. 20.
- MELO, Alexandre (1988), «José Loureiro», in *Expresso (Cartaz)*, 3 de Dezembro 1988, Lisboa, p. 20.
- MELO, Alexandre (1990), «Paulo Nozolino», in *Expresso (Revista)*, 3 de Novembro de 1990, Lisboa, p. 85.
- MELO, Alexandre (1990), «Tópicos de Internacionalização», in *Artes & Leilões*, n.º 3, Fevereiro-Março de 1990, Lisboa.
- MENDES, José (1989), «A hora das imagens» (depoimentos de Jorge Calado, Pedro Miguel Frade, João Pessoa e Vitória Mesquita), in *Expresso (Revista)*, 7 de Outubro de 1989, Lisboa, p. 12-15.
- MIRANDA, Manuel (1989/1990), «Encontros de Fotografia: dez anos depois», in *Artes & Leilões*, n.º 2, Dezembro de 1989-Janeiro de 1990, Lisboa, p. 22.
- MOLDER, Jorge (1989), «Camera Obscurabat», in *O Independente (Caderno III)*, 10 de Novembro de 1989, Lisboa.
- MONTEIRO, Joana d'Oliva (2013), «O ato de expor. Breves considerações a propósito d'A Perspectiva das Coisas. A Natureza-Morta na Europa. Segunda parte: séculos XIX-XX (1840-1955)», *MIDAS [Online]*, 1 | 2013.
- MOTTA, João António (1989), «Fotógrafos Novos», in *O Independente (Caderno III)*, n.º 54, 2 de Junho de 1989, Lisboa, p. 29.
- NICKEL, Douglas (2001), *History of Photography, State of Research*, in *The Art Bulletin*, Vol. LXXXIII, n.º 3, September 2001, New York, p. 548-588.
- NORI, Claude (1983), «La panoplie photographique du réalisme poétique», in *Les cahiers de la photographie*, n.º 9, 1983, Paris, p. 22.
- NOZOLINO, Paulo (1983), «Uma fotografia é...», in *Jornal de Letras*, n.º 61, 21 de Junho a 4 de Julho de 1983, Lisboa, p. 20.
- NUNES, Maria Leonor (1992), «António Pedro Ferreira: uma questão de rigor», in *Jornal de Letras*, n.º 526, 4 de Agosto de 1992, Lisboa, p. 9.
- NUNES, Maria Leonor (1992), «Arquivo Nacional de Fotografia: Salvar a Memória das Imagens», in *Jornal de Letras*, n.º 516, 26 de Maio de 1992, Lisboa, p. 16-17.
- NUNES, Maria Leonor (1992), «Fotografia Portuguesa: ângulos e pontos de vista», in *Jornal de Letras*, n.º 516, 26 de Maio de 1992, Lisboa, p. 13-15.
- NUNES, Maria Leonor (1992), «Imagens desencontradas», in *Jornal de Letras*, n.º 541, 17 de Novembro 1992, Lisboa, p. 8-9.
- NUNES, Maria Leonor (1992), «Jorge Calado: Coleccionador de imagens e emoções», in *Jornal de Letras*, n.º 514, 12 de Maio de 1992, Lisboa, p. 19-21.
- NUNES, Maria Leonor (1992), «Pensamento Fotográfico Inovador», in *Jornal de Letras*, n.º 546, 22 de Dezembro de 1992, Lisboa, p. 26.
- NUNES, Maria Leonor (1992), «Valerá a pena expor?» (dossier Daniel Blaufuks), in *Jornal de Letras*, n.º 514, 12 de Maio de 1992, Lisboa, p. 16.

- NUNES, Maria Leonor (1992), «Victor Palla: a câmara sensível» (entrevista a Victor Palla), in *Jornal de Letras*, n.º 541, 17 de Novembro 1992, Lisboa, p. 5-7.
- NUNES, Maria Leonor (1993), «Imagens do Paraíso», in *Jornal de Letras*, n.º 592, 9 de Novembro de 1993, Lisboa, p. 16-17.
- NUNES, Maria Leonor (1995), «Terra de Imagens», in *Jornal de Letras*, n.º 655, 22 de Novembro de 1995, Lisboa, p. 26-27.
- NUNES, Maria Leonor (1996), «Imagens conspirativas» (entrevista a Nuno Félix da Costa), in *Jornal de Letras*, n.º 662, 28 de Fevereiro de 1996, Lisboa, p. 18.
- NUNES, Maria Leonor (1996), «O canto do nómada» (entrevista a Paulo Nozolino), in *Jornal de Letras*, n.º 659, 17 de Janeiro de 1996, Lisboa, p. 4-6.
- NUNES, Maria Leonor (1997), «A Europa em Coimbra», in *Jornal de Letras*, n.º 706, 5 de Novembro de 1997, Lisboa, p. 35.
- NUNES, Maria Leonor (1998), «O olhar do caçador», in *Jornal de Letras*, n.º 728, 9 de Setembro de 1998, Lisboa, p. 22-23.
- NUNES, Maria Leonor (1998), «Uma arqueologia social», in *Jornal de Letras*, n.º 737, 18 de Novembro de 1998, Lisboa, p. 30.
- NUNES, Maria Leonor (1999), «Victor Palla, o experimentador», in *Jornal de Letras*, 21 de Abril de 1999, Lisboa, p. 5-7.
- PALLA, Victor (1983), «Elogio à luz natural», in *Jornal de Letras*, n.º 61, 21 de Junho a 4 de Julho de 1983, Lisboa, p. 20.
- PALMA, Luís (1989), «Novos Fotógrafos», in *O Independente (Caderno III)*, n.º 57, 16 de Junho de 1989, Lisboa, p. 22-23.
- PERNES, Fernando (1989), «Fotografia e imaginário contemporâneo», in *Jornal de Letras*, n.º 61, 21 de Junho de 1983, Lisboa, p. 19.
- PERNES, Fernando (1990), «Bienal de Fotografia», in *Jornal da Exposição*, Setembro de 1990, Porto, Fotoporto Bienal de Fotografia, Fundação de Serralves, p. 1.
- PIÇARRA, Mariano (1989), «Novos Fotógrafos», in *O Independente (Caderno III)*, n.º 47, 7 de Abril de 1989, Lisboa, p. 22-23.
- PIÇARRA, Mariano (1990), «Portfolio», in *Colóquio/Letras*, n.º 117/118, Setembro/Dezembro 1990, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- PIÇARRA, Mariano (1991), «Portfolio», in *Colóquio/Letras*, n.º 120, Abril 1991, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- PINHARANDA, João (1984), «Francisco Rúbio», in *Jornal de Letras*, 23 de Fevereiro de 1984, Lisboa.
- PINHARANDA, João (1987), «1.ª Mostra de fotografos portugueses», in *Jornal de Letras*, n.º 259, 22 de Junho de 1987, Lisboa, p. 19.
- PINHARANDA, João (1988), «Luís Palma», in *Jornal de Letras*, n.º 307, 24 de Maio de 1988, Lisboa, p. 21.
- PINHARANDA, João (1988), «Jorge Molder», in *Jornal de Letras*, n.º 327, 11 de Outubro de 1988, Lisboa, p. 23.
- PINHARANDA, João (1988), «José Loureiro», in *Jornal de Letras*, n.º 330, 8 de Novembro de 1988, Lisboa, p. 26.
- PINHARANDA, João (1989), «Diários de viagem», in *Jornal de Letras*, n.º 346, 21 de Fevereiro de 1989, Lisboa, p. 27.
- PINHARANDA, João (1989), «Álvaro Rosendo», in *Jornal de Letras*, n.º 348, 7 de Março de 1989, Lisboa, p. 31.
- PINHARANDA, João (1990), «A exposição dos anos 80», in *Artes & Leilões*, n.º 3, Fevereiro-Março de 1990, Lisboa, p.20.
- PINHARANDA, João (1990), «Paulo Nozolino», in *Público*, 27 de Outubro de 1990, Lisboa, p. 17.

- PINHARANDA, João (1993), «Galerias, instituições, fotografia. O Estado das Artes», in *Público (Fim de Semana)*, 27 de Agosto de 1993, Lisboa, p. 11.
- PINHARANDA, João (2000), «Devagar se vai ao longe: dois anos de filmes de artistas nas Caldas da Rainha», in *Público*, 28 de Abril de 2000, Lisboa, p. 30.
- PINHEIRO, Paula Moura (1988), «José Loureiro», in *Expresso (Cartaz)*, 12 de Novembro de 1988, Lisboa, p. 20.
- PINTO, António Cerveira (1989), «A fotografia depois do cinema», in *O Independente (Caderno III)*, 10 de Novembro de 1989, p. 30-31.
- PINTO, António Cerveira (1990), «Foto Serralves: o desabafo», in *O Independente (Caderno III)*, 26 de Outubro de 1990, Lisboa, p. 86.
- PINTO, Júlio (1983), «Arquivo Nacional de Fotografia, um centro de investigação voltado para o exterior», in *Jornal de Letras*, n.º 62, 5 a 18 de Julho de 1983, Lisboa, p. 18-19.
- PIRES, Jorge (1985), «Face na luz face à sombra», in *Jornal de Letras*, n.º 173, 29 de Outubro de 1985, Lisboa, p. 7.
- PIRES, Jorge (1986), «Emanações de poder» (entrevista a Pedro Miguel Frade), in *Jornal de Letras*, n.º 184, 14 de Janeiro de 1986, Lisboa, p. 13.
- PIRES, Jorge P. (2000), «Gérard Castello-Lopes» (entrevista), in *Expresso (Revista)*, 28 de Janeiro de 2000, Lisboa.
- POMAR, Alexandre (1981), «Atget, fotógrafo», in *Diário de Notícias (secção Uma exposição)*, 23 de Junho de 1981, Lisboa.
- POMAR, Alexandre (1982), «Fotografias», in *Diário de Notícias (Secção O livro da Quinzena)*, 27 de Abril de 1982, Lisboa.
- POMAR, Alexandre (1982), «Ver fotografias», in *Diário de Notícias (Secção Uma Exposição)*, 1 de Maio de 1982.
- POMAR, Alexandre (1982), «Fotografia Inglesa», in *Diário de Notícias (Secção Uma Exposição)*, 9 de Julho de 1982, Lisboa.
- POMAR, Alexandre (1982), «Jacques Minassian», in *Diário de Notícias*, 17 de Novembro de 1982, Lisboa.
- POMAR, Alexandre (1983), «Fotos na Ether», in *Diário de Notícias*, 15 de Janeiro de 1983, Lisboa.
- POMAR, Alexandre (1984), «'Perto da Vista', perto do coração», in *Expresso (Revista)*, 15 de Dezembro de 1984, Lisboa, p. 39.
- POMAR, Alexandre (1985), «Paulo Nozolino: 'Só posso fotografar a minha vida'», in *Expresso (Revista)*, 26 de Outubro de 1985, Lisboa, p. 44-45.
- POMAR, Alexandre (1985), «Coimbra: provas de resistência», in *Expresso (Revista)*, 16 de Novembro de 1985, Lisboa, p. 37.
- POMAR, Alexandre (1986), «Coimbra sete vezes», in *Expresso (Revista)*, 1 de Novembro de 1986, Lisboa, p. 48.
- POMAR, Alexandre (1986), «Informar, celebrar», in *Expresso (Cartaz)*, 8 de Novembro de 1986, Lisboa, p. 37.
- POMAR, Alexandre (1987), «Viagem presidencial às colónias», in *Expresso (Cartaz)*, 28 de Março de 1988, Lisboa, p. 20.
- POMAR, Alexandre (1988), «José Loureiro», in *Expresso (Cartaz)*, 29 de Outubro de 1988, Lisboa, p. 40.
- POMAR, Alexandre (1988), «José Loureiro», in *Expresso (Cartaz)*, 26 de Novembro de 1988, Lisboa, p. 40.
- POMAR, Alexandre (1989), «Paulo Nozolino, Kuan», in *Expresso (Cartaz)*, 18 de Fevereiro de 1989, Lisboa, p. 14.
- POMAR, Alexandre (1989), «Carlos Afonso Dias», in *Expresso (Cartaz)*, 20 de Maio de 1989, Lisboa.
- POMAR, Alexandre (1989), «Carlos Afonso Dias», in *Expresso (Cartaz)*, 27 de Maio de 1989, Lisboa.
- POMAR, Alexandre (1989), «Carlos Calvet», in *Expresso (Cartaz)*, 4 de Novembro de 1989, Lisboa, p. 14.
- POMAR, Alexandre (1989), «Carlos Calvet», in *Expresso (Cartaz)*, 11 de Novembro de 1989, Lisboa, p. 15.
- POMAR, Alexandre (1989), «Carlos Calvet», in *Expresso (Cartaz)*, 18 de Novembro de 1989, Lisboa, p. 16.
- POMAR, Alexandre (1990), «José Francisco Azevedo», in *Expresso (Cartaz)*, 13 de Janeiro de 1990, Lisboa, p. 13.

- POMAR, Alexandre (1990), «Daniel Blaufuks», in *Expresso (Cartaz)*, 18 de Junho de 1990, Lisboa, p. 13.
- POMAR, Alexandre (1990), «Setembro: as fotos do Porto», in *Expresso (Cartaz)*, 25 de Agosto de 1990, Lisboa, p. 34.
- POMAR, Alexandre (1990), «Filmes de Fotógrafos», in *Expresso (Cartaz)*, 1 de Setembro de 1990, Lisboa, p. 35.
- POMAR, Alexandre (1990), «Lapiz: artes à portuguesa», in *Expresso (Cartaz)*, 1 de Setembro de 1990, Lisboa, p. 36.
- POMAR, Alexandre (1990), «Pela Fotografia», in *Expresso (Revista)*, 14 de Setembro 1990, Lisboa, p. 31.
- POMAR, Alexandre (1990), «Augusto Alves da Silva», in *Expresso (Cartaz)*, 26 de Outubro de 1990, Lisboa, p. 15.
- POMAR, Alexandre (1990), «Augusto Alves da Silva», in *Expresso (Cartaz)*, 2 de Novembro de 1990, Lisboa, p. 15.
- POMAR, Alexandre (1990), «Pensar o museu», in *Expresso (Cartaz)*, 10 de Novembro de 1990, Lisboa, p. 15.
- POMAR, Alexandre (1990), «Viagens do Tempo», in *Expresso (Cartaz)*, 17 de Novembro 1990, Lisboa, p. 13.
- POMAR, Alexandre (1991), «Modos de ver», in *Expresso (Cartaz)*, 11 de Janeiro 1991, Lisboa, p. 11.
- POMAR, Alexandre (1991), «José Loureiro», in *Expresso (Cartaz)*, 20 de Abril de 1991, Lisboa, p. 13.
- POMAR, Alexandre (1991), «À procura do Século XX, Pela Fotografia», *Expresso (Revista)*, 14 de Setembro de 1991, Lisboa, p. 31.
- POMAR, Alexandre (1991), «Retrato de Grupo», in *Expresso (Revista)*, 23 de Novembro de 1991, Lisboa, p. 99.
- POMAR, Alexandre (1993), «Rui Fonseca», in *Expresso (Cartaz)*, 23 de Outubro de 1993, Lisboa, p. 13.
- POMAR, Alexandre (1993), «Rui Fonseca», in *Expresso (Cartaz)*, 30 de Outubro de 1993, Lisboa, p. 15.
- POMAR, Alexandre (1993), «Rui Fonseca», in *Expresso (Cartaz)*, 13 de Novembro de 1993, Lisboa, p. 15.
- POMAR, Alexandre (1993), «A vida das pedras», in *Expresso (Cartaz)*, 11 de Dezembro de 1993. Lisboa, p. 15.
- POMAR, Alexandre (1993), «Carneiro», in *Expresso (Cartaz)*, 18 de Dezembro de 1993. Lisboa, p. 15.
- POMAR, Alexandre (1993), «Fotografias efémeras», in *Expresso (Cartaz)*, 27 de Novembro de 1993. Lisboa, p. 22.
- POMAR, Alexandre (1995), «Os lugares da luz», in *Expresso (Revista)*, 13 de Maio de 1995, Lisboa.
- POMAR, Alexandre (1996), «A matéria da luz», in *Expresso (Revista)*, 27 de Abril de 1996, Lisboa, p. 124-125.
- POMAR, Alexandre (1996), «Chegar à alma» (entrevista a Paulo Nozolino), in *Expresso (Revista)*, 27 de Abril de 1996, Lisboa, p. 126-127.
- POMAR, Alexandre (1997), «Jogos de poder em Veneza», in *Expresso (Actual)*, 22 de Março de 1997, Lisboa.
- POMAR, Alexandre (1997), «José Loureiro em entrevista», in *Expresso (Actual)*, 29 de Novembro de 1997, Lisboa, p. 20-21.
- POMAR, Alexandre (1998), «A primeira história», in *Expresso (Actual)*, 28 de Novembro de 1998, Lisboa.
- POMAR, Alexandre (2002), «Paulo Nozolino em Paris», in *Expresso (Actual)*, 9 de Fevereiro de 2002, Lisboa.
- POMAR, Alexandre (2002), «A realidade e o sonho — Da memória dos anos 50 ao recente regresso à fotografia», in *Expresso (Actual)*, 28 de Dezembro de 2002, Lisboa.
- POMAR, Alexandre (2005), «Continuo a afiar o lápis» (entrevista a Paulo Nozolino), in *Expresso (Actual)*, 7 de Maio de 2005, Lisboa.
- PORFÍRIO, José Luís (1980), «Rayogramas», in *Expresso (Cartaz)*, 5 de Julho de 1980, Lisboa, p. 31.
- PORFÍRIO, José Luís (1985), «Helena Almeida», in *Expresso (Cartaz)*, 20 de Abril de 1985, Lisboa, p. 39.
- PORFÍRIO, José Luís (1988), «O nome: José Loureiro», in *Expresso (Cartaz)*, 5 de Novembro de 1988, Lisboa.
- PORFÍRIO, José Luís (1988), «Matérias sensíveis», in *Expresso (Cartaz)*, 9 de Novembro de 1988, Lisboa.
- QUEIRÓZ, António Eça de (1939), «A viagem presidencial a África», in *O mundo português: revista de cultura e propaganda arte e literatura colonial*. Agência Geral das Colónias/Secretariado de Propaganda Nacional. V. 6, n.º 71 e 72, Novembro- Dezembro de 1939, Lisboa, p. 443-446.
- QUICO, Célia (1996), «Isto está tudo ligado?...» (entrevista a Jorge Calado), in *Jornal de Letras*, n.º 658, 3 de Janeiro de 1996, Lisboa, p. 17-18.
- RAPOSO, Francisco Hipólito (1991), «Um êxito que superou as expectativas», in *Artes & Leilões*, Lisboa, A. 3, n.º 12, Dezembro de 1991 a Janeiro de 1992, p. 35-46.

- RAYWARD, W. Boyd (2010), «Mundaneum: archives of knowledge», in *Occasional Papers*, n.º 215, May 2010, Illinois, University of Illinois.
- RODRIGUES, António (1989), «Kuan», in *Colóquio. Artes*, n.º 80, Março de 1989. Lisboa, p. 61-62.
- ROSEN, Jeff (1993), «Posed as Rogues: The Crisis of Photographic Realism in John Thomson's Street Life in London», in *Image*, n.º 3/4, vol. 36, 1993, Rochester, New York, p. 8-39.
- ROSENGARTEN, Ruth (1988), «Dois vezes três», in *O Independente (Caderno IV)*, 2 de Dezembro de 1988, Lisboa, p. 13.
- RÚBIO, Francisco (1989), «Fotógrafos Novos», in *O Independente (Caderno III)*, n.º 51, 5 de Maio de 1989, Lisboa, p. 20-21.
- RUIVO, Pedro; MEDEIROS, Margarida (1993), «Território da Fotografia» (entrevista a António Sena), in *Politika*, n.º 6, Maio de 1993, Lisboa, p. 59-61.
- SAN PAYO, Manuel (1938), «O visto 'Objectivamente'», in *Objectiva*, n.º 8, Janeiro de 1938, p. 121-122.
- SAN PAYO, Manuel (1938a), «O que é o Flagrante», in *Objectiva*, n.º 10, Março de 1938, p. 154.
- SANTOS, Carlos Oliveira (1984), «Alguns Disparos», in *Jornal de Letras*, n.º 112, 28 de Agosto a 3 de Setembro de 1984, Lisboa, p. 10.
- SANTOS, Carlos Oliveira (1985), «Relvas, o amador», in *Jornal de Letras*, n.º 131, 8 de Janeiro de 1985, Lisboa, p. 17.
- SANTOS, David (2009), «Victor Palla: Lisboa triste e alegre», in *Arq./a.*, n.º 69, Maio de 2009, Lisboa, p. 78.
- SENA, António (1975/1976), «(O pensamento pinta no seu lugar de descanso...)», in *Nova, magazine de poesia e desenho*, n.º 1, Inverno de 75/76, Lisboa, p. 26-29.
- SENA, António (1976), «Desenho, sinal do diabo», in *Nova, magazine de poesia e desenho*, n.º 2, Outono de 1976, Lisboa, p. 14-18.
- SENA, António (1980), «1. A arte photographica», in *Gazeta do Mês*, n.º 1, Maio de 1980, Lisboa, p. 19.
- SENA, António (1980), «2. A arte photographica», in *Gazeta do Mês*, n.º 2, Junho de 1980, Lisboa, p. 19-20.
- SENA, António (1980), «Por uma arquitectura discreta», in *Arquitectura*, n.º 137, Ano II (4.ª série), Julho-Agosto de 1980, Lisboa, p. 76-77.
- SENA, António (1981), «Ver para não crer», in *Jornal de Letras*, n.º 3, 31 de Março a 12 de Abril de 1981, Lisboa, p. 30.
- SENA, António (1981), «Um atentado fotogénico», in *Jornal de Letras*, n.º 4, 14 a 27 de Abril de 1981, Lisboa, p. 35.
- SENA, António (1981), «Coimbra é uma lição», in *Jornal de Letras*, n.º 7, 26 de Maio a 8 de Junho de 1981, Lisboa, p. 34-35.
- SENA, António (1981), «Reproduzir ou interpretar», in *Jornal de Letras*, n.º 9, 23 de Junho a 6 de Julho de 1981, Lisboa, p. 30.
- SENA, António (1981), «O pormenor sou eu», in *Jornal de Letras*, n.º 11, 21 de Julho a 3 de Agosto de 1981, Lisboa, p. 11.
- SENA, António (1981), «Magritte q.b. de sonho», in *Jornal de Letras*, n.º 11, 21 de Julho a 3 de Agosto de 1981, Lisboa, p. 31.
- SENA, António (1981), «A falta de escola», in *Jornal de Letras*, n.º 13, 18 a 31 de Agosto de 1981, Lisboa, p. 31.
- SENA, António (1981), «A edição fotográfica em Portugal no século XIX», in *Jornal de Letras*, n.º 18, 27 de Outubro a 9 de Novembro de 1981, Lisboa, p. 18.
- SENA, António (1981), «O que de negado à nossa vida quotidiana vem nas ilustrações (Álvaro de Campos)», in *Jornal de Letras*, n.º 19, 10 a 23 de Novembro de 1981, Lisboa, p. 24.
- SENA, António (1981), «Foto-filantropia», in *Jornal de Letras*, n.º 20, 24 de Novembro a 7 de Dezembro 1981, Lisboa, p. 29.
- SENA, António (1981), «Por interposta luz», in *Jornal de Letras*, n.º 22, 22 de Dezembro de 1981 a 9 de Janeiro de 1982, Lisboa, p. 28.

SENA, António (1982), «Uma estética da intuição», in *Jornal de Letras*, n.º 23, 9 a 19 de Janeiro de 1982, Lisboa, p. 24.

SENA, António (1982), «A virtude do vinho», in *Jornal de Letras*, n.º 25, 2 a 15 de Fevereiro de 1982, Lisboa, p. 25.

SENA, António (1982), «Portugal: Abwesenheit — Unterschätzung — Ignoranz», in MULLER-POHLE, Andreas (Ed.) (1982), *Dumont Foto 4, Fotografie in Europa heute*. Köln, DuMont Buchverlag, p. 205-207.

SENA, António (1982), «Pontos de Fuga», in *Jornal de Letras*, n.º 28, 16 a 29 de Março de 1982, Lisboa, p. 27.

SENA, António (1982), «Lisboa e Tejo e tudo (história de uma exposição)», in *Jornal de Letras*, n.º 31, 27 de Abril a 10 de Maio de 1982, Lisboa, p. 27.

SENA, António (1982), «Pontos de Fuga — Histórias», in *Jornal de Letras*, n.º 29, 30 de Março a 12 de Abril de 1982, Lisboa, p. 29.

SENA, António (1982), «Pontos de Fuga (2): Manuais de Guerrilha», in *Jornal de Letras*, n.º 32, 11 a 24 de Maio de 1982, Lisboa, p. 30.

SENA, António (1982), «Fotografia de quarentena», in *Expresso (Revista)*, 22 de Maio de 1982. Lisboa, p. 28.

SENA, António (1982), «Metamorfoses (1915-1932)», in *Jornal de Letras*, n.º 35, 22 de Junho a 5 de Julho de 1982, Lisboa, p. 29.

SENA, António (1982), «A fotografia contra o património», in *Expresso (Revista)*, 27 de Novembro de 1982, Lisboa, p. 30-31.

SENA, António (1982), «Os senhorios do tempo», in *Jornal de Letras*, n.º 47, 7 a 20 de Dezembro de 1982, Lisboa, p. 29.

SENA, António (1984), «As fotografias/Les Photos/The photographs/Die Fotografen», in *Sábado*, 22 de Setembro de 1984, Macau, p. 20-22.

SENA, António (1984), «Fotografias antigas: as regras do jogo», in *Expresso (Revista)*, 22 de Setembro de 1984, Lisboa, p. 34-35.

SENA, António (1987), «Tirar imagens fazer realidade», in *Expresso (Revista)*, 10 de Janeiro de 1987, Lisboa, p. 44.

SENA, António (1987), «Histórias de pequenos nadas com 150 anos», in *Expresso (Revista)*, 14 de Fevereiro de 1987, Lisboa, p. 46-48.

SENA, António (1987), «Fotografia: 4 encontros em Coimbra», in *Expresso (Revista)*, 7 de Novembro de 1987, Lisboa, p. 70.

SENA, António (1987), «Exposições com concessões», in *Expresso (Revista)*, 14 de Novembro de 1987, Lisboa, p. 56-57.

SENA, António (1988), «José Afonso Furtado», in *Expresso (Revista)*, 13 de Fevereiro de 1988, Lisboa, p. 11.

SENA, António (1988), «O corpo inventado», in *Expresso (Revista)*, 12 de Março de 1988, Lisboa, p. 59.

SENA, António (1988), «Os géometras do ar», in *O Independente (Caderno IV)*, n.º 1, 20 de Maio de 1988, Lisboa, p. 20-21.

SENA, António (1988), «Atravessada nos olhos, encontrar imagens espalhadas por aí», in *O Independente (Caderno IV)*, n.º 2, 27 de Maio de 1988, Lisboa, p. 21.

SENA, António (1988), «O mês de todas as fotos», in *O Independente (Caderno III)*, n.º 27, 18 de Novembro de 1988, Lisboa, p. 7-9.

SENA, António (1988), «Transparência», in *O Independente (Caderno III)*, n.º 27, 18 de Novembro de 1988, Lisboa, p. 10-11.

SENA, António (1988), «Para quê escrever o que se pensa?», in *O Independente (Caderno III)*, n.º 27, 18 de Novembro de 1988, Lisboa, p. 13-14.

SENA, António (1988), «O anonimato da fotografia», in *O Independente (Caderno III)*, n.º 27, 18 de Novembro de 1988, Lisboa, p. 16-17.

SENA, António (1988), «Tanto e tão pouco», in *O Independente (Caderno III)*, n.º 27, 18 de Novembro de 1988, Lisboa, p. 18-19.

- SENA, António (1988), «O princípio do instante», in *O Independente (Caderno III)*, n.º 31, 2 de Dezembro de 1988, Lisboa, p. 10-11.
- SENA, António (1988), «As fotografias imperfeitas», in *O Independente (Caderno III)*, n.º 33, 16 de Dezembro de 1988, Lisboa, p. 8-9.
- SENA, António (1989), «O colecionador» (entrevista a Jorge Calado), in *O Independente (Caderno III)*, n.º 40, 17 de Fevereiro de 1989, Lisboa, p. 6-7.
- SENA, António (1989), «Um Manual de Fotografia», in *O Independente (Caderno III)*, n.º 40, 17 de Fevereiro de 1989, Lisboa, p. 8-9.
- SENA, António (1989), «Fotografar tudo», in *O Independente (Caderno III)*, n.º 40, 17 de Fevereiro de 1989, Lisboa, p. 14-15.
- SENA, António (1989), «Um álbum pessoal», in *O Independente (Caderno III)*, n.º 40, 17 de Fevereiro de 1989, Lisboa, p. 28-29.
- SENA, António (1989), «A fotografia é uma mecânica dos sentimentos», in *Jornal de Notícias (Cultural)*, 19 de Março de 1989, Porto, p. 13.
- SENA, António (1989), «Visão Pantográfica», in *Análise, revista quadrimestral de Filosofia*, n.º 12, Setembro-Dezembro de 1989, Lisboa, p. 25-30.
- SENA, António (1990), «Pequeníssima Historia de la Fotografía en Portugal», in *Lapiz. Revista Internacional de Arte*, n.º 70, Verão 1990, Madrid, p. 66-73.
- SENA, António (1990), «Paulo Nozolino», in *Jornal da Exposição*, Setembro de 1990, Porto, Fotoporto Bienal de Fotografia, Fundação de Serralves, p. 3.
- SENA, António (1990), «Neal Slavin», in *Jornal da Exposição*, Setembro de 1990, Porto, Fotoporto Bienal de Fotografia, Fundação de Serralves, p. 6.
- SENA, António (1991), «Fotografia ao vivo», in *Expresso (Revista)*, 23 de Fevereiro de 1991, Lisboa, p. 34-38.
- SENA, António (1991), «Notas às Fotografias», in *Colóquio/Letras*, n.º 121/122, Julho-Dezembro de 1991, Lisboa, p. 298-299.
- SENA, António (1992), «Um clima de salons», in *Jornal de Letras*, n.º 516, 23 de Maio de 1992, Lisboa, p. 21.
- SILVA, António Sena da (1983), «Gérard Castello-Lopes – fotógrafo/Notas para um auto-retrato», in *Jornal de Letras*, n.º 50, 18 de Janeiro de 1983, Lisboa, p. 34.
- SILVA, António Sena da (1990), «Saint-Exupéry e eu», in *Jornal da Exposição*, Setembro de 1990, Fotoporto Bienal de Fotografia, Fundação de Serralves, Porto, p. 6.
- SIMÃO, Margarida (1988), «Olhar a matéria para além da certeza», in *O Diário*, 12 de Novembro de 1988, Lisboa, p. 9.
- SIMÃO, Margarida (1988), «José Loureiro Luminosidades obscuridades», in *O Diário*, 3 de Dezembro de 1988, Lisboa, p. 6.
- SIMÕES, João Gaspar (1958), «A natureza já não imita as obras de arte», sobre “Lisboa, Cidade Triste e Alegre”, in *Jornal de Notícias*, 2 de Novembro de 1958, Porto, p. 1-3.
- SIZA, Tereza (1990), «A coisa mais importante é: não feches os olhos», in *Público (Fim de Semana)*, 21 de Setembro de 1990, Lisboa, p. 2.
- SIZA, Tereza (1990), «Christer Strömholm, Fotografias 1930-1990», in *Público (Fim de Semana)*, 5 de Outubro de 1990, Lisboa, p. 28-29.
- SIZA, Tereza (1990), «Sena da Silva», in *Público (Fim de Semana)*, 12 de Outubro de 1990, Lisboa, p. 31.
- SIZA, Tereza (1991), «A dificuldade do distanciamento», in *Público (Fim de Semana)*, 22 de Novembro de 1991, Lisboa, p. 3.
- SLAVIN, Neal (1971), «Portfólio de Neal Slavin — Portugal», in *Life*, Vol. 71, n.º 18, 29 de Outubro de 1971, p. 6-9.

- SOUSA, Ernesto (1959), «Exposição de fotografias de Victor Palla e Costa Martins», in *Imagem*, n.º 25, Fevereiro de 1959, Lisboa.
- SOUSA, Osvaldo de (1991) «Da Europália à cartoonopália», in *Artes plásticas*, A. 2, N.º 14, Dezembro de 1991, Lisboa, p. 42-43.
- STEPNIEWSKA, Agnieszka (2008), «Uma fotografia e nada mais», in *Revista ζ?*, n.º 17, Ano 7, Novembro/Dezembro de 2008, Instituto de Estudos Ibéricos e Ibero-americanos da Universidade de Varsóvia, Varsóvia, p. 27-29.
- VAN JOLE, Marcel (1991), «Europália. Portugal», in *Colóquio. Artes*, Lisboa, S. 2, a. 33, n.º 91, Dezembro de 1991, Lisboa, p. 12.
- VANHAELEN, Angela (2002), «Street Life in London and the organization of labour», in *History of Photography*, n.º 3, Vol. 26, Autumn 2002. London, Washington, Taylor&Francis, p. 191-203.
- VERCHEVAL, Georges (1991), «Photographie Ouverte», in *Revue du musée de la photographie*, n.º 77, Septembre/Octobre 1991, Charleroi, p. 2-12.
- VICENTE, António Pedro (2000), «Imagens comentadas», in *Arte ibérica*. A. 4, n.º 40, Outubro-Novembro de 2000, Lisboa, p. 12-26.
- VIDAL, Carlos (1991), «E as sardinhas?», in *O Independente*, 25 de Abril de 1991, Lisboa.
- VIEIRA, Joaquim Pinto (1980), «Frederick W. Flower: um fotógrafo calotipista em Portugal», in *Colóquio. Artes*, S. 2, a. 22, n.º 46, Setembro de 1980, Lisboa, p. 38-45.
- VIEIRA, Joaquim Pinto (1981), «O Fotógrafo Alvão e as suas Pupilas, subsídios para a História da Fotografia em Portugal», in *Colóquio. Artes*. S. 2, a. 23, n.º 51, Dezembro de 1981, Lisboa, p. 42-50.
- WANDSCHNEIDER, Miguel (2000), *Slow Motion, Carlos Calvet*, Caldas da Rainha, Art Attack/ESTGAD, Maio de 2000.

IV. DISSERTAÇÕES E TESES

- BORGES, José Pedro de Aboim (1984), *Joshua Benoliel: o rei dos fotógrafos*. Dissertação de Mestrado, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- CAMANHO, Luís (2004), *Proposta de trabalho de investigação sobre o livro Lisboa, Cidade Triste e Alegre*. Trabalho final de Licenciatura, Coimbra, Instituto Politécnico de Coimbra.
- CARMO, João Palla (2012), *O Lugar do Desenho na Obra de Victor Palla Parte I e II*. Tese de Doutoramento em Belas-Artes (Especialidade em Ciências da Arte), Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- FIGUEIREDO, Filipe (2000), *Nacionalismo e Pictorialismo na Fotografia Portuguesa na 1.ª metade do século XX: o caso exemplar de Domingos Alvão*. Dissertação de Mestrado em História de Arte, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas de Lisboa.
- GASPAR, Mariana (2013), *Retomar percursos que o tempo interrompeu, uma leitura dos Encontros de Fotografia de Coimbra*. Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- GORJÃO, Vanda (1996), «Não são fotógrafos, são artistas»? *A divulgação da fotografia como arte em Portugal (1980-1990)*. Dissertação em Sociologia da Cultura e Sociologia, Lisboa, Instituto Superior de Ciências do Trabalho e Empresa.
- MARQUES, Susana Lourenço (2007), *Apropriação da Obra de Arte na Modernidade*. Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- PAVÃO, Luís (1990), *The Photographers of Lisbon: Portugal from 1886 to 1914*. Master, Rochester (New York), University Educational Services e International Museum of Photography at George Eastman House.

PRATA, Rui (2008), *A génese da fotografia contemporânea portuguesa - a década de 1980*. Dissertação de Mestrado, Porto, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

REVEZ, Natasha (2012), *Os álbuns Portugal 1934 e Portugal 1940. Dois retratos do país no Estado Novo*. Dissertação de Mestrado em História da Arte, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

TONDELA, Nelson (2010), *O filme realista na Missão Cinegráfrica às Colónias de África*. Dissertação de Mestrado em Ciências de Comunicação, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

V. FONTES DOCUMENTAIS

Acta da reunião para exposição *Olhares Inquietos* na Europália 91, com data de 16 de Dezembro de 1989, redigida pela direcção da Ether.

Acta da reunião para a montagem da exposição 1839-1989, *um ano depois/one year later* na galeria Almada Negreiros, redigida por Mariano Piçarra e Luís Afonso.

Carta convite enviada no âmbito do lançamento da HIFP, assinada pela Porto Editora, Novembro de 1998.

Carta “Desvios”, redigida pela Ether/vale tudo menos tirar olhos, com data de 4 de Julho de 1987, Lisboa.

Carta dirigida pela Ether/vale tudo menos tirar olhos ao gabinete de Relações Culturais Internacionais do Ministério da Cultura e Coordenação Científica para realização da exposição de Carlos Relvas e de Joshua Benoiel, Lisboa, Ether/vale tudo menos tirar olhos, 29 de Dezembro de 1982.

Carta dirigida pela ether/vale tudo menos tirar olhos ao gabinete de Relações Culturais Internacionais do Ministério da Cultura e Coordenação Científica para realização da exposição de *Lisboa/Enseada Amena*, Lisboa, Ether/vale tudo menos tirar olhos, 7 de Abril de 1983.

Comunicado de imprensa do filme *Olho de Vidro, uma História da Fotografia*, Lisboa, 1982.

Comunicado de imprensa de *Lisboa e Tejo e tudo (1956/59)*, de Victor Palla e Costa Martins, Lisboa, Ether/vale tudo menos tirar olhos, 1982.

Comunicado de imprensa de *Fotografias 1945/84*, de António de Oliveira, Lisboa, 1986.

Comunicado de imprensa de *Revelações (1987/9)* de José Francisco Azevedo, Lisboa, 1990.

Comunicado de imprensa da exposição *Algés-Trafaria, 1990*, de Augusto Alves da Silva, Lisboa, 1990.

Comunicado de imprensa da exposição 1839-1989, *Um ano depois/one year later*, Lisboa, 1991.

CALDEIRA, Domingos; REIS, José (1981), *Estudo Estético Documental sobre os Eléctricos da Carris*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/Centro Português de Fotografia.

Carta convite para exposição *Olhares Inquietos* na Europália 91, redigida pela direcção da Ether e endereçada a Rui Fonseca a 20 de Novembro de 1989.

Ether/vale tudo menos tirar olhos, Folheto promocional, Lisboa, Dezembro de 1988.

MARTINS, Costa; PALLA, Victor (1958), *Lisboa Cidade Triste e Alegre, conjunto de fotografias extraídas de um livro a publicar*. Lisboa, Galeria de Exposições do Diário de Notícias.

MINASSIAN, Jacques, «Processo de concessão de bolsa a Jacques Minassian», Fundação Calouste Gulbenkian, Arquivo FCG:SI-S015 (microficha 1725)

Nível de Olho - fotografia em Portugal, anos 80, ed. Ether/SEC, Lisboa, Março de 1989, cartaz.

Projecto *Olhares Cruzados, A fotografia e o encontro das culturas*, Projecto de divulgação da Cultura Fotográfica, Lisboa, Junho de 1988.

Programa do curso *Bons olhos te vejam*, 3 de Abril de 1992, Lisboa, Ether/vale tudo menos tirar olhos.

Programa do curso *Uma História de Pequenos Nadas, uma História da Estética da Fotografia da Frente para Trás*, leccionado por António Sena, 1989, Porto, Casa de Serralves/Secretaria de Estado da Cultura

RÚBIO, Francisco (1983), *Ruído e Significação*. Trabalho desenvolvido para a disciplina de *Composição* leccionada pelo professor Jorge Pinheiro, Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, Lisboa.

RÚBIO, Francisco (1983), *Signos não-verbais em fotografia, no desenho e no vídeo e a sua interação*. Trabalho desenvolvido para a disciplina de *Composição* leccionada pelo professor Jorge Pinheiro, Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, Lisboa.

SENA, António (1977), Parecer Levantamento e Estudo da Fotografia em Portugal, solicitado pela Secretaria de Estado da Cultura.

SENA, António (1979), Curso livre de *Figuração (pelo desenho/pela fotografia/pelo cinema)*, leccionado na FCSH.UNL.

SENA, António (1980), *Justificação da Necessidade de Criação de um Centro de Estudo da Imagem Visual*, apresentado à FCSH.UNL.

SENA, António (1981), *Projecto de Investigação da Imagem Fotográfica*, proposta de tese de doutoramento entregue para desenvolvimento na FCSH.UNL.

SENA, António (1982), *Comunicação A fotografia contra o património*, apresentada pela ETHER, no *I Encontro Nacional de Fotografia Antiga*, 13 de Novembro de 1982, Lisboa, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS.

SENA, António (1982), *Comunicação Cinema de Fotografia na Boca*, apresentada no 2.º Congresso do cinema não profissional, Lisboa, 18 a 20 de Março de 1983.

SENA, (1996), *Comunicação «Uma estética dos índices — a tradição, a cegueira dos professores e os pressentimentos dos alunos»*, realizada nas Lajes do Pico, Açores a 1 de Março de 1996.

SENA, António (2007), Carta de apresentação do projecto *umus, um lugar no tempo?*, 3 de Maio de 2007, Ribeiras.

SILVA, Augusto Alves (2013), Testemunho de Augusto Alves da Silva sobre a sua colaboração em *O Independente*. Julho de 2013.

VI. DEPOIMENTOS

Luís Afonso, Lisboa, FEVEREIRO 2011

Leonor Colaço, Lisboa, FEVEREIRO 2011 e MAIO 2013

José Soudo, Lisboa, DEZEMBRO 2011

Alexandre Pomar, Lisboa, DEZEMBRO 2011

Cristina Grande, Porto, DEZEMBRO 2011

Luís Palma, Porto, FEVEREIRO 2012

Madalena Lello, Lisboa, FEVEREIRO 2012

Mariano Piçarra, Lisboa, FEVEREIRO 2012

Agnieszka Stepniowska, Varsóvia, MARÇO 2012

António Sena, Pico, MARÇO 2012

Rita Burmester, Lisboa, NOVEMBRO 2012

Rui Fonseca, Figueira da Foz, DEZEMBRO 2012

Francisco Rúbio, Coimbra, MARÇO 2013

António Carvalho, Guarda, ABRIL 2013

Paulo Nozolino, Lisboa, DEZEMBRO 2013

Augusto Alves da Silva, Santarém/Foz do Arelho, DEZEMBRO 2013

José Loureiro, Lisboa, JANEIRO 2014

Filmografia

CONSULTADA E/OU REFERENCIADA

- ADAMS, Peter (1982-1983), *Master Photographers*, England, BBC.
- ALLEN, Casey (1978), *In and out of Focus*, United States of America, The Center for Creative Photography.
- ARDISSON, Thierry (1988-1990), *Lunettes noires pour nuits blanches*, France, Antenne 2.
- BARROS, José Leitão de (1930), *Lisboa, Crónica anedótica*, Portugal, Artur Costa Macedo.
- BERGER, John (1972), *Ways of Seeing*, England, BBC.
- BLAUFUKS, Daniel (1998), *Life is not a picnic*, Portugal.
- BLAUFUKS, Daniel (2002), *Under strange skies*, Portugal.
- BLAUFUKS, Daniel (2006), *Slightly smaller than indiana*, Portugal.
- BOSCHET, Michel; MARTIN, André (1965), *L'invention de la photographie*, France, Argus Films.
- CALVET, Carlos (1959), *Venezia 1959*, Portugal.
- CALVET, Carlos (1963), *Estudo de camioneta abandonada*, Portugal.
- CALVET, Carlos (1964), *Momentos na vida do poeta*, Portugal.
- CALVET, Carlos (1964), sem título [Filme experimental], Portugal.
- CALVET, Carlos (1969), *Um dia no Guincho com Ernesto*, Portugal.
- CAMANHO, Luís (2005), *Lisboa, cidade triste e alegre*, Portugal, Esfera Cúbica.
- COCTEAU, Jean (1950), *Orfeu*, France, Andre Paulve Film.
- CUADRADO, Perfecto (2002), *Mário Cesariny "Ama como a estrada começa"*, Portugal, Fábrica de Imagens.
- DAMISH, Téri (1983), *Photographie et société d'après Gisèle Freund: 1. Images de la Réalité; 2. Réalité de l'image*, France, TF1, Ministère de la Culture.
- DYKE, William van (1948), *The photographer*, United States of America, Affiliated Film Producers, U.S. Office of Education.
- ESCUDEIRO, Mariana (1998), *Mário Novais, fotografias de uma exposição*, Portugal, Laboratório de Criação Cinematográfica.
- LUMIÈRES (1896), *Panorama du Grand Canal pris d'un bateau*, (n.º 295), France, Lumière.
- LUMIÈRES (1896), *Venize: Place Saint-Marc* (n.º 430), France, Lumière.
- GODARD, Jean-Luc (1988-98), *Histoire(s) du cinéma*. France, Canal+, La Sept, France 3 (FR 3).
- GODARD, Jean-Luc (1994), *J.L.G par J.L.G.*, France, Gaumont.
- GRUÈRE, Florence (1982), *A History of World Photography*, France, FR3.
- HOMEM, Luísa (2004), *Obsessões avulso (Daniel Blaufuks)*, Portugal, Laboratório de Criação Cinematográfica.
- KELLY, Gene; DONEN, Stanley (1949), *On the town*, United States of America, Metro-Goldwyn-Mayer.
- KIRBY, Tim; BOWERING, Hattie (2007), *The Genius of Photography*, England, BBC.
- KLEIN, William (2001), *Contacts 1*, France, La Sept/Arte.
- KLEIN, William (2003), *Contacts 2*, France, La Sept/Arte.

KLEIN, William (2005), *Contacts 3*, France, La Sept/Arte.

LEENHARDT, Roger (1971), *Daguerre: ou la naissance de la Photographie*, France, Films Roger Leenhardt-Multimedia Audiovisual.

LEVIE, Françoise; PEETERS, Benoît (2002), *L'homme qui voulait classer le monde*. Belgique, Sofidoc.

LOPES, Fernando (1964), *Belarmino*, Portugal, Produções Cunha Telles.

LOPES, Fernando; CASTELLO-LOPES, Gérard; BRAGANÇA, Nuno (1972), *Nacionalidade: Portugues*, Portugal, Filmes Castello-Lopes.

LOPES, Fernando (1998), *Olhar/ver, Gérard/Fotógrafo*, Portugal, A Quimera do Ouro, IPACA e RTP.

LOPES, Fernando (2002), *O Delfim*, Portugal, Gémini Filmes, ICAM.

LOPES, Fernando (2004), *Tomai lá do O'Neill*, Portugal, Pop Fiction.

MACDONALD, Gus (1979), *Camera: Early Photography*, England, Granada Television International.

MACEDO, Pedro (2012), *Entre Imagens – António Júlio Duarte*, Portugal, Framed Films.

MACEDO, Pedro (2012), *Entre Imagens – Daniel Blaufuks*, Portugal, Framed Films.

MACEDO, Pedro (2012), *Entre Imagens – Jorge Molder*, Portugal, Framed Films.

MACEDO, Pedro (2012), *Entre Imagens – José M. Rodrigues*, Portugal, Framed Films.

MARKER, Chris (1962), *La Jetée*, France, Argus Films.

MARKER, Chris (1966), *Si j'avais 4 dromadaires*, France, ISKRA, APEC.

MUSILLI, John (1964-1978), *Masters of Photography*, United States, Camera Three/CBS.

NOZOLINO, Paulo (1989), *A corps perdu*, France, La Sept, Coup d'Oeil, INA.

NOZOLINO, Paulo (1990), *Deadly Tango*, France, La Sept, Coup d'Oeil, INA.

PLÉCY, Albert; FAYARD, Claude; TOURNIER, Michel (1964-1968), *Chambre Noire*, France, ORTF.

POLIAKOFF, Sergei (1999), *Shooting the Past*. England, TalkBack Productions.

RIBEIRO, António Lopes (1938), *Exposição Histórica da Ocupação*. Portugal, Agência Geral das Colónias/ Missão Cinegráfica às Colónias de África.

RIBEIRO, António Lopes (1939), *Viagem de Sua Excelência o Presidente da República a Angola*. Portugal, SPAC.

RIBEIRO, António Lopes; OLIVEIRA, Manoel de (1957), *A visita a Portugal da Rainha Isabel II da Grã-Bretanha*. Portugal, Produtores Associados, SPAC.

RIDING, Peter (1978), *Exploring Photography*, England, BBC.

SCHIFF, Thomas (1983), *Photoprofile*, United States of America, Creative Arts Television.

SENA, António; GIL, Margarida (1982), *Olho de Vidro, uma História da Fotografia*. Portugal, RTP.

STOUMEN, Lou (1956), *The Naked Eye*. United States of America, Camera Eye Pictures.

TELMO, José Cottinelli (1933), *A Canção de Lisboa*, Portugal, Tobis Portuguesa.

TURNER, Ann (1975), *Pionners of Photography*, England, BBC.

VARDA, Agnès (1983), *Une minute pour une image*, France, Centre National de la Photographie.

VENAULT, Philippe (1991), *Histoire de Voir*, France, Centre National de Photographie.

Índice de Ilustrações

1 – 2

António Sena, *O Jogo do Sisudo*, 1978. Tinta sobre papel quadriculado, 31,5 × 22 cm. Argumento e *storyboard* da proposta inicial para o filme *Olho de Vidro, uma História da Fotografia*, respectivamente, primeiro episódio de uma série de dez (capa e primeira página). COLECÇÃO PRIVADA de António Sena

3

António Sena/Margarida Gil, *Olho de Vidro, uma História da Fotografia*, 1982, RÁDIO TELEVISÃO PORTUGUESA. Comunicado de imprensa. Fotocópia, 29,7 × 21 cm. COLECÇÃO PRIVADA de Alexandre Pomar

4 – 6

António Sena/Margarida Gil, *Olho de Vidro, uma História da Fotografia*, 1982, RÁDIO TELEVISÃO PORTUGUESA. Fotogramas do filme com Jorge Listopad, António Sena e Margarida Gil. ARQUIVO RÁDIO TELEVISÃO PORTUGUESA

7 – 10

António Sena, *O Jogo do Sisudo*, 1978. Tinta sobre papel quadriculado, 31,5 × 22 cm. Argumento e *storyboard* da proposta inicial para o filme *Olho de Vidro, uma História da Fotografia*, respectivamente, primeiro episódio de uma série de dez (selecção de páginas). COLECÇÃO PRIVADA de António Sena

11 – 13

António Sena/Margarida Gil, *Olho de Vidro, uma História da Fotografia*, 1982, RÁDIO TELEVISÃO PORTUGUESA. Fotogramas do filme: António Sena deitado sobre as fotografias utilizadas para a produção do filme e detalhe com máscara feita com a mão. ARQUIVO RÁDIO TELEVISÃO PORTUGUESA

14 – 19

António Sena/Margarida Gil, *Olho de Vidro, uma História da Fotografia*, 1982, RÁDIO TELEVISÃO PORTUGUESA. Da esquerda para a direita, fotogramas de inserts filmicos de *Panorama du Grand Canal pris d'un bateau* (n.º 295), Irmãos Lumière, 1896; *A Canção de Lisboa*, Cottinelli Telmo, 1933; *The Dickson Experimental Sound Film*, Thomas Edison/W. K. L. Dickson, 1877; *Lumière*, Paul Paviot, 1953; *On the Town*, Stanley Donen/Gene Kelly, 1949; *Lisboa, crónica anedótica*, Leitão de Barros, 1930. ARQUIVO RÁDIO TELEVISÃO PORTUGUESA

20 – 25

António Sena/Margarida Gil, *Olho de Vidro, uma História da Fotografia*, 1982, RÁDIO TELEVISÃO PORTUGUESA. Fotogramas de filmagens nos Estúdios da Rádio Televisão Portuguesa, Jardins da Fundação Calouste Gulbenkian, Parque Eduardo VII e Cemitério dos Animais no Jardim Zoológico de Lisboa. ARQUIVO RÁDIO TELEVISÃO PORTUGUESA

26 – 27

Susana Lourenço Marques, Prova de contacto realizada para o estudo do filme *Olho de Vidro, uma História da Fotografia*, página 2 de 25, Biblioteca Nacional de França (Département des Estampes et de la Photographie), Paris, Novembro de 2010. Impressão jacto de tinta, 29,7 × 21 cm.

28 – 36

António Sena/Margarida Gil, *Olho de Vidro, uma História da Fotografia*, 1982, RÁDIO TELEVISÃO PORTUGUESA. Fotogramas do filme com páginas de livros e periódicos usados na elaboração do filme. ARQUIVO RÁDIO TELEVISÃO PORTUGUESA

37 – 39

Herberto Helder, António Sena, António Paulouro (Eds.), *Nova magazine de poesia e desenho*, n.º 1, Fundão, 1975/1976. Capa e duplas páginas (p. 26-29) do poema-desenho *O pensamento pinta no seu lugar de descanso...*, da autoria de António Sena. *Offset*, 24 × 19 cm.

40 – 43

Herberto Helder, António Sena, António Paulouro (Eds.), *Nova, magazine de poesia e desenho*, n.º 2, Fundão, 1976. Capa e duplas páginas (p. 14-19) do poema-desenho *Desenho, Sinal do Diabo (sobre o desenho não contemporâneo)*, da autoria de António Sena. *Offset*, 24 × 19 cm.

44

ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, Programa (bilingue), 1981, Lisboa. 1 de 2 folhas polifotocopiadas, 29,7 × 21 cm. COLECÇÃO PRIVADA de António Sena

45

António Sena, Fachada da ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, rua Rodrigo da Fonseca, n.º 25, Lisboa, Abril de 1982. Prova cromogénea, 15 × 10 cm. COLECÇÃO PRIVADA de António Sena

46

Maria Madalena Soares Azevedo, Fachada da ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, rua Rodrigo da Fonseca, n.º 25, Lisboa, Julho de 1982. POP, 20 × 25 cm. COLECÇÃO PRIVADA de António Sena

47

ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, Organigrama, 1989. Folha polifotocopiada, 29,7 × 21 cm. COLECÇÃO PRIVADA de António Sena

48 – 50

ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, Folheto promocional, capa e selecção de páginas ilustradas com fotografias de António Sena da Silva e Costa Martins/Victor Palla, Lisboa, 1988. *Offset*, 21 × 15 cm. COLECÇÃO PRIVADA de António Sena

51

ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, Modelo de ficha PRT (*print*) *Luzitânia/ether pix data base*, Lisboa, 1988. Folha polifotocopiada, 29,7 × 21 cm. COLECÇÃO PRIVADA de António Sena

52

ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, Modelo de ficha PIX (*imagem*) *Luzitânia/ether pix data base*, Lisboa, 1988. Folha polifotocopiada, 29,7 × 21 cm. COLECÇÃO PRIVADA de António Sena

53

ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, Campanha de Valores da Apple, com fotografia de Costa Martins/Victor Palla, contracapa do *Expresso Revista*, 28 de Abril de 1990. *Offset*, 35,5 × 29,5 cm.

54 – 57

ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, Campanha de Valores da Apple, na contracapa do *Expresso (Revista)*, com fotografias de António Sena da Silva (12 de Maio de 1990), Gérard Castello-Lopes, (5 de Maio de 1990), Carlos Afonso Dias (21 de Abril de 1990), Mariano Piçarra (7 de Abril de 1990). *Offset*, 35,5 × 29,5 cm.

58 – 61

ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, Campanha de Valores da Apple, na contracapa do *Expresso (Revista)* com fotografias de António Sena da Silva, (13 de Abril de 1990), Cmdt. António José Martins (31 de Março de 1990), Paulo Nozolino (19 de Maio de 1990), Carlos Afonso Dias, (26 de Maio de 1990). *Offset*, 35,5 × 29,5 cm.

62 – 64

José Francisco Azevedo, Portfólio de 11 imagens fotográficas reproduzido em extratexto na revista *Colóquio/Letras*, n.º 113/114 (selecção de páginas), Lisboa, Janeiro-Abril 1990. *Offset*, 24,5 × 17 cm.

65 – 67

Mariano Piçarra, Portfólio de 11 imagens fotográficas reproduzido em extratexto na revista *Colóquio/Letras*, n.º 117/118 (selecção de páginas), Lisboa, Setembro-Dezembro 1990. *Offset*, 24,5 × 17 cm.

68 – 73

Francisco Neves/Francisco Rocchini, portfólio de 9 imagens fotográficas pertencentes à Colecção Luz r reproduzido em extratexto na revista *Colóquio/Letras*, n.º 121/122, com selecção de António Sena, Lisboa, Julho-Dezembro 1991. *Offset*, 24,5 × 17 cm.

74 – 79

s/a, portfólio de 12 imagens fotográficas pertencentes à colecção Luz reproduzido em extratexto na revista *Colóquio/Letras*, n.º 125/126, com selecção de António Sena, Lisboa, Julho-Dezembro 1992. *Offset*, 24,5 × 17 cm.

80

s/a, Fachada da associação ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, com cartaz de *about 70 photographs*, Lisboa, 1982. ARQUIVO JORNAL DE LETRAS

81

Chris Steele-Perkins (Ed.), *about 70 photographs* (capa do catálogo), London, Arts Council of Great Britain, 1980. *Offset*, 26 × 25,5 cm.

82

Mariano Piçarra/Luís Afonso, Esboço em planta para estudo prévio do projecto expositivo de 1839-1989, *um ano depois/one year later*, Lisboa, 1990. Lápis sobre papel vegetal, 29,7 × 21 cm. COLECÇÃO PRIVADA de Mariano Piçarra

83

Mariano Piçarra/Luís Afonso, Esboço em planta para estudo prévio do projecto expositivo de 1839-1989, *um ano depois/one year later*, Lisboa, 1990. Lápis sobre papel vegetal, 29,7 × 21 cm. COLECÇÃO PRIVADA de Mariano Piçarra

84

Mariano Piçarra/Luís Afonso, Planta do projecto expositivo (esc. 1/100) de 1839-1989, *um ano depois/one year later*, Lisboa, 1990. Tinta-da-china sobre papel vegetal, 21 × 29,7 cm. COLECÇÃO PRIVADA de Mariano Piçarra

85 – 87

Mariano Piçarra/Luís Afonso, Acta do processo de montagem da exposição 1839-1989, *um ano depois/one year later*, Lisboa, 1990. Lápis sobre papel, 29,7 × 21 cm. COLECÇÃO PRIVADA de Mariano Piçarra

88 – 90

Mariano Piçarra/Luís Afonso, Estudos prévios para disposição das fotografias (núcleo do século XIX) na exposição 1839-1989, *um ano depois/one year later*, Lisboa, galeria Almada Negreiros, 1990. Colagem sobre papel, 21 × 29,7 cm. COLECÇÃO PRIVADA de Mariano Piçarra

91 – 92

Luís Ramos, Fotografias da exposição 1839-1989, *um ano depois/one year later*, Lisboa, galeria Almada Negreiros, 1991. ARQUIVO JORNAL EXPRESSO

93 – 96

Jorge Calado (Ed.), capa do catálogo 1839-1989, *um ano depois/one year later* e selecção de duplas páginas, Lisboa, SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA, 1990. *Offset*, 21,5 × 24 cm.

97 – 99

António Júlio Duarte, Capa do catálogo *Ocidente Oriente East West* e selecção de duplas páginas, Lisboa, FUNDAÇÃO DO ORIENTE, 1995. *Offset*, 21 × 23,5 cm.

100 – 101

José M. Rodrigues, capa do catálogo *O prazer das coisas — uma antologia* e selecção de duplas páginas, Lisboa, CÂMARA MUNICIPAL DE OEIRAS/FUNDAÇÃO DO ORIENTE, 1998. *Offset*, 21 × 23,5 cm.

102 – 103

Costa Martins/Victor Palla, catálogo/desdobrável *Lisboa e Tejo e tudo (1956/59)*, com 8 laudas, frente e verso, Lisboa, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1982. *Offset*, 60 × 42 cm.

104 – 105

Costa Martins/Victor Palla, exposição *Lisboa, “Cidade Triste e Alegre”*, na galeria DIÁRIO DE NOTÍCIAS (Lisboa) e na galeria DIVULGAÇÃO (Porto), 1958. COLECÇÃO PRIVADA de António Sena

106 – 107

Costa Martins/Victor Palla, capa de fascículos por encadernar de *Lisboa, “Cidade Triste e Alegre”*, com carimbo da ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS e dupla página 4–5, Lisboa, Círculo do Livro, 1958/59. Rotogravura, 28,8 × 23 cm.

108 – 113

Madalena Lello, Fotografias da inauguração da exposição *Lisboa e Tejo e tudo (1956/59)*, em cima Victor Palla com António Sena, em baixo à esquerda Luís Afonso, Lisboa, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, Abril 1982. Diapositivo preto/branco. COLECÇÃO PRIVADA de Madalena Lello

114 – 117

Costa Martins/Victor Palla, fotografias expostas em *Lisboa e Tejo e tudo (1956/59)*, não publicadas em *Lisboa, “Cidade Triste e Alegre”*. Clorobrometos, 18 × 24 cm.

118

ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, *Lisboa e Tejo e tudo (história de uma exposição)*, comunicado de imprensa, página 1 de 3, Lisboa, Abril 1982. Folha fotopoliciada, 29,7 × 21 cm. COLECÇÃO PRIVADA de Alexandre Pomar

119

ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, *não quer vir ver?*, convite da exposição *Lisboa e Tejo e tudo (1956/59)*, Lisboa, 1982. Serigrafia sobre rotogravura, 23 × 11,5 cm.

120 – 121

Ana Leonor (Madeira Rodrigues), catálogo/desdobrável de *Abstracção Fotográfica (1982)*, com 8 laudas, frente e verso, Lisboa, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1982. Impressão serigráfica, 60 × 42 cm.

122

Ana Leonor (Madeira Rodrigues), *Abstracção Fotográfica*, 1981. Óleo sobre tela, 90 × 120 cm. COLECÇÃO PRIVADA de Ana Leonor Madeira Rodrigues

123 – 124

Jacques Minassian, catálogo/desdobrável de *Fotografias 1977-1980*, com 8 laudas, frente e verso, Lisboa, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1982. *Offset*, 60 × 42 cm. COLECÇÃO PRIVADA de Madalena Lello

125

Jacques Minassian, *Fotografias/Photographies 1973/1978*, capa do catálogo da exposição *51 Photographies*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1978. *Offset*, 23 × 23 cm.

126 – 127

Jacques Minassian, Fotografias expostas em *51 Photographies* (FCG, 1978): Portugal, 1973 e Portugal, 1975. Gelatina de prata, 30,2 × 45 cm. COLECÇÃO CENTRO DE ARTE MODERNA

128 – 130

Jacques Minassian, Fotografias expostas em *Fotografias 1977-1980*: Suíça, 1980; Paris, 1979; Lisboa, 1980, *ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS*, 1982. Gelatina de prata, 30,2 × 45 cm.

131 – 132

Gérard Castello-Lopes, catálogo/desdobrável de *Fotografias 1956/1982*, com 8 laudas, frente e verso, Lisboa, *ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS*, 1982. *Offset*, 60 × 42 cm. COLECÇÃO PRIVADA de Leonor Colaço

133 – 136

Gérard Castello-Lopes, Fotografias expostas em *Fotografias 1956/1982*: Lisboa, 1957 (fotografia n.º 1 da exposição); Paris, Marais, 1958 (fotografia n.º 4 da exposição); Monsaraz, 1963 (fotografia n.º 23 da exposição); Estoril, 1982 (fotografia n.º 18 da exposição). Clorobrometos, 30 × 40 cm.

137 – 138

Gérard Castello-Lopes, Fotografias expostas em *Fotografias 1956/1982*: Lisboa, 1956 (fotografia n.º 3 da exposição); Carcavelos, 1956 (fotografia n.º 19 da exposição). Clorobrometos, 30 × 40 cm.

139

Gérard Castello-Lopes, Monsaraz, 1963, in José Cutileiro, *A Portuguese Rural Society*, 1971 (separata de imagens fotográficas entre as páginas 78-79).

140

Gérard Castello-Lopes, carta enviada a António Sena, com data de 25 de Outubro de 1982, usada como folha de sala da exposição *Fotografias 1956/1982*, Lisboa, Dezembro de 1982. Folha polifotocopiada (1 de 5), 29,7 × 21 cm. COLECÇÃO PRIVADA de Alexandre Pomar

141 – 148

Gérard Castello-Lopes, *Perto da Vista*, capa, convite volante e selecção de duplas páginas (p. 22-23, p. 36-37, p. 42-43, p. 48-49, p. 56-57, p. 58-59), IMPRENSA NACIONAL/CASA DA MOEDA, Lisboa, 1984. *Offset*, 30 × 22 cm/15,5 × 11,5 cm.

149 – 150

Johan Cornelissen, catálogo/desdobrável de *Desenhos dos slides imaginários, maio 1982/junho 1983*, com 8 laudas, frente e verso, Lisboa, *ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS*, 1983. *Offset*, 60 × 42 cm.

151

Johan Cornelissen, Azoren, Pico, Portugal, 1981. Desenho a tinta. COLECÇÃO PRIVADA de Johan Cornelissen

152 – 153

Johan Cornelissen, *Vista de varanda: equatorial circular 5*, fotografia de uma lâmina de cor, Malaita, Ilhas Salomão, 1982. Desenho e diapositivo cor. COLECÇÃO PRIVADA de Johan Cornelissen

154 – 155

Johan Cornelissen, *Vista do equador, o caminho para as ilhas galápagos*, Ilhas Galápagos, 1983. Desenho e diapositivo cor. COLEÇÃO PRIVADA de Johan Cornelissen

156 – 157

António de Oliveira, *Fotografias 1945/84*, catálogo/desdobrável com 8 laudas, frente e verso, Lisboa, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1986. *Offset*, 60 × 42 cm.

158 – 160

António de Oliveira, *Avanca*, Aveiro, fotografias expostas em *Fotografias 1945/84*, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1986. Clorobrometos, 18 × 13 cm.

161 – 162

Comandante António José Martins, catálogo/desdobrável *Bromóleos e alguns brometos 1922/43*, com 8 laudas, frente e verso, Lisboa, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1986. *Offset*, 60 × 42 cm.

163 – 165

Comandante António José Martins, Fotografias expostas em *Bromóleos e alguns brometos 1922/43: Terras Polares* (1937), *Iceberg e Sol* (1939) e *Portugal* (1936), ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1986. Brometos e bromóleo.

166

s/a., Retrato de Comandante António José Martins, fotografia não exposta mas reproduzida no catálogo de *Bromóleos e alguns brometos 1922/43*, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1986.

167

Comandante António José Martins, *Escuna Creoula*, Terra Nova, 1927. Bromóleo, 15 × 21 cm

168

Francis James Mortimer, F.R.P.S., *Mid Ocean*, Agosto de 1921, in *The Photographic Journal of America*, Frank V. Chambers, Philadelphia. SMITHSONIAN LIBRARIES

169 – 170

Francisco Rúbio, catálogo/desdobrável de *Videografias (1982/83)*, com 8 laudas, frente e verso, Lisboa, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1987. *Offset*, 60 × 42 cm.

171 – 175

Francisco Rúbio, selecção de videografias expostas em *Videografias (1982/83)*, Lisboa, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1987. Cibachrome de diapositivo day light, 20 × 30 cm. COLEÇÃO PRIVADA de Francisco Rúbio

176 – 177

Francisco Rúbio, páginas do arquivo de desenhos filmados em *Videografias (1982/83)*. Desenhos a tinta-da-china sobre cartolina, 29,7 × 21 cm. COLEÇÃO PRIVADA de Francisco Rúbio

178

Francisco Rúbio, *Ruído e Significação*, trabalho teórico apresentado na disciplina de Composição na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, com videografia colada, 1983. 29,7 × 21 cm. COLEÇÃO PRIVADA de Francisco Rúbio

179 – 180

Firmino Marques da Costa (e outros não identificados), catálogo/desdobrável de “*Imagens Fugazes*”, a viagem presidencial às colónias 1938/39, com 8 laudas, frente e verso, Lisboa, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1987. Offset, 60 × 42 cm.

181

«A viagem presidencial às Colónias» (capa e páginas 4 e 5), in *Ilustração Portuguesa*, 2.^a série, n.º 975, 6 de Setembro de 1938. 47 × 35 cm. HEMEROTECA MUNICIPAL DE LISBOA

182

«O regresso do Chefe do Estado» (capa e página 11), in *Ilustração*, n.º 305- 13.º ano, 1 de Setembro de 1938. Offset, 35 × 26 cm. HEMEROTECA MUNICIPAL DE LISBOA

183

Portugal 1940, Comissão Executiva dos Centenários, Lisboa, SECRETARIADO DA PROPAGANDA NACIONAL, 1940. Rotogravura, 34 × 24 cm. BIBLIOTECA MUNICIPAL DO PORTO

184

Imagens Portugaisas, Lisboa, SECRETARIADO DA PROPAGANDA NACIONAL, 1940. Offset, 23 × 23 cm.

185 – 187

Agência Geral das Colónias, capa e selecção de páginas de *Alguns aspectos da viagem presidencial às colónias de S. Tomé e Príncipe e Angola realizada nos meses de Julho e Agosto de 1938* (Vol. I e II), Lisboa, Ministério das Colónias, 1939, com fotografias de Firmino Marques da Costa, expostas em “*Imagens Fugazes*”, a viagem presidencial às colónias 1938/39. Rotogravura, 26 × 33 cm.

188 – 192

Agência Geral das Colónias, capa e selecção de páginas de *Alguns aspectos da viagem presidencial às colónias de Cabo Verde, S. Tomé, Moçambique e Angola e da visita do chefe de estado à União Sul-Africana realizadas nos meses de Junho, Julho, Agosto e Setembro de 1939* (Vol. I e II), Lisboa, Ministério das Colónias, 1940, com fotografias de Firmino Marques da Costa, expostas em “*Imagens Fugazes*”, a viagem presidencial às colónias 1938/39. Rotogravura, 26 × 33 cm.

193 – 194

António Sena da Silva, catálogo/desdobrável de *Fotografias 1956/57*, com 8 laudas, frente e verso, Lisboa, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1987. Offset, 60 × 42 cm.

195 – 199

António Sena da Silva, Fotografias expostas em *Fotografias 1956/57: Lisboa, 1956-1957*, fotografias n.º 1, 2, 13, 18, e 26 da exposição. Clorobrometos, 24 × 30 cm.

200 – 201

José Loureiro, catálogo/desdobrável de *Jose se quizeres come as sardinhas todas*, com 8 laudas, frente e verso, Lisboa, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1988. Offset, 60 × 42 cm.

202 – 204

José Loureiro, Obras expostas em *Jose se quizeres come as sardinhas todas: jarra, despertador, máquina* (n.º 4 da exposição), 1986. Óleo sobre tela, 75 × 100 cm; *leica, amassadeira* (n.º 7 da exposição), 1987. Óleo sobre tela, 50 × 75 cm; *kodak, amassadeira* (n.º 8 da exposição), 1987. Óleo sobre tela, 50 × 75 cm.

205 – 206

John Thomson, catálogo/desdobrável de *Street Life in London (1877-78)*, com 8 laudas, frente e verso, Lisboa, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1988. *Offset*, 60 × 42 cm.

207 – 209

John Thomson/Adolphe Smith, Capa e woodburytypes *London Nomades e Convent Garden Flower Women in Street Life in London: with Permanent Photographic Illustrations Taken From Life Expressly for this Publication*, London, Sampson Low, Searle & Rivington, 1877-1878. Woodburytypes, 27 × 21 cm. WIDENER LIBRARY HARVARD UNIVERSITY

210

António Sena, «O princípio do instante», in *O Independente (Caderno III)*, 2 Dezembro 1988, p. 10 e 11. *Offset*, 35,5 × 25,5 cm. BIBLIOTECA PÚBLICA MUNICIPAL DO PORTO

211

Gérard Castello-Lopes, catálogo/cartaz de *Uma fotografia, 1987*, Lisboa, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1989. *Offset*, 60 × 42 cm.

212

Gérard Castello-Lopes, Ensaio «*Reflexões sobre a escala*» com encarte fotográfico de 4 fotografias, in *Análise, Revista Quadrimestral de Filosofia*, n.º 12, Dezembro de 1989.

213

Paulo Nozolino, Fotografia da série apresentada para o prémio *Kodak Portugal* e no *European Kodak Award in Arles* 1988, 1988. Brometo de prata, 40 × 50 cm. COLECÇÃO PRIVADA de Paulo Nozolino.

214 – 223

Paulo Nozolino, capa do catálogo *Kuan*, e selecção de duplas páginas, Lisboa, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1989. *Offset*, 21 × 15 cm.

224

Nível de Olho, fotografia em Portugal anos 80, cartaz da exposição, Lisboa, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1989. *Offset*, 60 × 42 cm.

225

s/a, Fotografia da exposição *Nível de Olho, fotografia em Portugal anos 80*, com Pedro Miguel Frade, Lisboa, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1989. ARQUIVO JORNAL EXPRESSO

226 – 235

Capa do catálogo de *Nível de Olho, fotografia em Portugal anos 80* e duplas páginas dos autores expostos: **Carlos Manuel Gomes, Mariano Piçarra, Domingos Caldeira, António Pedro Ferreira, Daniel Blaufuks, Nuno Félix da Costa, António Carvalho, Luís Palma e António Motta**, Lisboa, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1989. *Offset*, 21 × 15 cm.

236 – 237

Carlos Manuel Gomes, portfólio em *O Independente*, 31 de Março de 1989, e **Luís Palma**, portfólio em *O Independente*, 16 de Junho de 1989. *Offset*, 35,5 × 25,5 cm. BIBLIOTECA PÚBLICA MUNICIPAL DO PORTO

238 – 247

Costa Martins/Victor Palla, Capa do catálogo *Lisboa e Tejo e tudo (1956/59)* e selecção de duplas páginas, Lisboa, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1989. *Offset*, 21 × 15 cm.

248 – 257

Carlos Afonso Dias, capa do catálogo *Fotografias (1954/69)* e selecção de duplas páginas, Lisboa, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1989. *Offset*, 21 × 15 cm.

258

Joshua Benoliel, *Curioso aspecto photographico de uma carga de cavallaria (instantâneo feito às 6 h. e 30 da tarde)*, in *Ilustração Portuguesa*, 2.ª série, 14 de Agosto de 1911. 47 × 35 cm. BIBLIOTECA PÚBLICA MUNICIPAL DO PORTO

259

Carlos Afonso Dias, *Anúncio totalmente grátis*, Lisboa, *O Independente*, 16 de Junho de 1989. *Offset*, 35,5 × 25,5 cm. BIBLIOTECA PÚBLICA MUNICIPAL DO PORTO

260 – 261

Carlos S. Duarte, «Arte Urbana: o banco de jardim», com fotografias de Carlos Calvet (capa e p. 29-33), in *Arquitectura*, série 2, ano 27, n.º 57/58, Janeiro/Fevereiro de 1957. *Offset*. BIBLIOTECA DE ARTE FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

262 – 263

Carlos S. Duarte, «A remodelação da Avenida», com fotografias de Carlos Calvet (capa e p. 12-17), in *Arquitectura*, série 2, ano 27, n.º 60, Outubro de 1957. *Offset*. BIBLIOTECA DE ARTE FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

264 – 273

Carlos Calvet, capa do catálogo *Fotografias (1956/75)* e selecção de duplas páginas, Lisboa, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1989. *Offset*, 21 × 15 cm.

274 – 276

Carlos Calvet, Fotogramas do filme *Momentos na vida de um poeta*, Lisboa, 1964. COLECÇÃO CENTRO DE ARTE MODERNA

287 – 297

João Francisco Azevedo, capa do catálogo *Revelações (1987/89)* e selecção de duplas páginas, Lisboa, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1990. *Offset*, 21 × 15 cm.

287 – 297

Rui Laginha, capa e contracapa do catálogo “*Absorver as vibrações dos eléctricos*” (1981/5) e selecção de duplas páginas, Lisboa, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1990. *Offset*, 21 × 15 cm.

298 – 307

Daniel Blaufuks, capa do catálogo *Fotografias (1988/89)*, *para mais tarde recordar* e selecção de duplas páginas, Lisboa, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1990. *Offset*, 21 × 15 cm. BIBLIOTECA KANDINSKY CENTRE POMPIDOU.

308 – 311

Christer Strömholm, capa do catálogo *Fotografias 1930-1990* e selecção de duplas páginas, Porto, FUNDAÇÃO DE SERRALVES e ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1990. *Offset*, 23,5 × 21 cm.

312 – 315

António Sena da Silva, capa do catálogo *Sena da Silva, uma retrospectiva* e selecção de duplas páginas com fotografia *Olivia I e Olivia II* (1960); *Stand Dialux* e *Stand Sacor* (Lisboa, 1959); *Carro* (Lisboa, 1956), Porto, FUNDAÇÃO DE SERRALVES e ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1990. *Offset*, 23,5 × 21 cm.

316 – 318

António Sena da Silva, Três fotografias da série *Caçadores de Patos*, Guadiana/1960, expostas em *Sena da Silva, uma retrospectiva*, FUNDAÇÃO DE SERRALVES, 1990. Clorobrometos, 29,7 × 29,5 cm.

319 – 322

Paulo Nozolino, capa do catálogo *Fotografias 1989-90 (um ano)* e selecção de duplas páginas com fotografias *Dune e Caroline* (1989), *Nouakchott* (1990), *Barcelona* (1999), Porto, FUNDAÇÃO DE SERRALVES e ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1990. *Offset*, 23,5 × 21 cm.

323

s/a, Fotografia da exposição de Paulo Nozolino *Fotografias 1989-90 (um ano)*, Porto, FUNDAÇÃO DE SERRALVES e ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1990. ARQUIVO JORNAL EXPRESSO

324

Jorge Alarcão, «*Conímbriga*», (ilustrado com fotografias de Neal Slavin), revista *Colóquio.Artes*, Abril 1968.

325

Neal Slavin, «*Gallery*», (portfólio sobre Portugal, 1968), revista *Life*, 29 de Outubro de 1971. *Offset*. ARQUIVO LIFE-TIME MAGAZINE

326

Neal Slavin, Capa do livro *Portugal*, Lustrum Press, 1971. *Offset*, 21,5 × 28 cm.

327 – 330

Neal Slavin, capa do catálogo *Portugal 1968* e selecção de duplas páginas, Porto, FUNDAÇÃO DE SERRALVES e ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1990. *Offset*, 23,5 × 21 cm.

331 – 333

Augusto Alves da Silva, *Algarve*, Lisboa, 1988/1989. Prova cromogénea. COLECÇÃO PRIVADA Augusto Alves da Silva

334 – 343

Augusto Alves da Silva, *Algés-Trafaria*, 1990, capa do catálogo e selecção de duplas páginas, Lisboa, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1990. *Offset*, 21 × 15 cm.

344

Georges Vercheval (Ed.), *Photographie Ouverte*, Charleroi, revue du Musée de la Photographie, 1991. *Offset*, 21 × 21 cm. Fotografia na capa de António Sena da Silva e contracapa de Helena Almeida.

345

António Sena, *Caderno com anotações da consulta do arquivo de Joshua Benoliel no Palácio Foz e desenho de fotografia «Uma casa debaixo de água, Ribeira do Porto, 1910»*, s/l, c. 1990. COLECÇÃO PRIVADA de António Sena

346

Joshua Benoliel, *Uma casa debaixo de água*, Ribeira do Porto, 1910. Exposta em *Joshua Benoliel, um fotógrafo de 1900*, no Musée de la Photographie Mont-Sur-Marchienne (não reproduzida no catálogo). ARQUIVO NACIONAL TORRE DO TOMBO

347 – 350

António Sena/Jorge Calado, capa do catálogo *Portugal 1890-1990* e selecção de duplas páginas, Bruxelles, Fondation Europalia International, 1991. *Offset*, 30 × 22,5 cm.

351 – 352

ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, carta convite para exposição *Olhares Inquietos*, Lisboa, 20 de Novembro de 1989. Duas páginas polifotocopiadas, 29,7 × 21 cm. COLECÇÃO PRIVADA de Rui Fonseca

353 – 357

Augusto Cabrita, *Portugal 1890-1990* (José M. Rodrigues a ver «*uma fotografia*» de Gérard Castello-Lopes; «*Visão Litoral*» de Rui Fonseca; «*Reportório dos Tempos*», de Francisco Rúbio; Mariano Piçarra a ver instalação fotográfica da sua autoria; «*Estou interessado no espaço entre as coisas*», de João António Motta), Musée de la Photographie Mont-Sur-Marchienne em Charleroi e Provinciaal Museum voor Fotografie, em Antuérpia 1991. Reportagem fotográfica da Europália 91, realizada por Augusto Cabrita e publicada em *Um ponto de vista fotográfico*, Lisboa, Europália 91–Portugal, 1993.

358

António Sena, Capa de *Uma História de Fotografia, Portugal 1839 a 1991*, Lisboa, IMPRENSA NACIONAL/CASA DA MOEDA, 1991. *Offset*, 14,5 × 21 cm.

359

António Sena, Capa da edição traduzida em mandarim de *Uma História de Fotografia, Portugal 1839 a 1991*, (com fotografia de António Júlio Duarte), Lisboa, FUNDAÇÃO DO ORIENTE, 1998. *Offset*, 14,5 × 21 cm.

360 – 369

ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, capa do catálogo *Olho por Olho, uma História de Fotografia em Portugal, 1839-1992* e selecção de duplas páginas, Lisboa, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1992. Polifotocopiado, 21 × 15 cm.

370

António Pedro Ferreira, Fotografia da exposição *Olho por Olho, uma História de Fotografia em Portugal, 1839-1992*, Lisboa, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, Junho de 1992. ARQUIVO JORNAL EXPRESSO

371

ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, Comunicado de imprensa da exposição *Olho por Olho*, Lisboa, 8 de Maio de 1992. Folha fotopolicopiada, 29,7 × 21 cm.

372 – 381

Rui Fonseca, capa do catálogo *Visão Litoral* e selecção de duplas páginas, Lisboa, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1993. *Offset*, 21 × 23,5 cm.

382 – 383

Mariano Piçarra, capa do catálogo *Carneiro* e selecção de páginas, Lisboa, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1993. *Offset*, 21 × 23,5 cm.

384

Mariano Piçarra, esboço do esquema de planos de impressão para o livro *Carneiro*, Lisboa. Lápis sobre papel de máquina, 30 × 63 cm. COLECÇÃO PRIVADA de Mariano Piçarra

385

Mariano Piçarra, esboço do esquema de planos de impressão para o livro *Carneiro*, com estudo para disposição das fotografias, Lisboa. Lápis sobre papel vegetal, 21 × 45 cm. COLECÇÃO PRIVADA de Mariano Piçarra

386

Mariano Piçarra, estudo final do esquema de planos de impressão para o livro *Carneiro*, com estudo para disposição das fotografias, Lisboa. Tinta-da-china sobre papel vegetal, 21 × 45 cm. COLECÇÃO PRIVADA de Mariano Piçarra

387 – 388

Mariano Piçarra, Fotografias expostas em *Carneiro*, Lisboa, ETHER/VALE TUDO MENOS TIRAR OLHOS, 1993, *s/título*, Pias, Outubro de 1989, brometo, 19,9 × 13,2 cm; *s/título*, Mértola, Março de 1990, brometo, 13,2 × 19,9 cm. COLECÇÃO PRIVADA de Mariano Piçarra

389 – 390

Mariano Piçarra, desenhos esquemáticos das fotografias n.º 4 e n.º 7, realizados no mono do livro *Carneiro*, Porto, 1993. Lápis sobre papel, 21 × 23,5 cm. COLECÇÃO PRIVADA de Mariano Piçarra

391 – 394

Mariano Piçarra, Esquema de dois planos/cadernos e respectivas dobras, com desenhos feitos a partir das fotografias sobre o mono do livro *Carneiro*, Porto, 1993. Lápis sobre papel, dimensões variáveis. COLECÇÃO PRIVADA de Mariano Piçarra

395 – 399

Mariano Piçarra, fotografias da exposição *Cenotáfio* (selecção de 5 de uma série de 31), Lisboa, Mãe d'Água, 1994. Diapositivo cor. COLECÇÃO PRIVADA de Mariano Piçarra

400

António Sena, *Organigrama das relações possíveis da História da Imagem Fotográfica em Portugal*, integrado no Parecer SEC-DGAR, Lisboa, 1977. Folha polifotocopiada, 29,7 × 21 cm. COLECÇÃO PRIVADA de António Sena

401

António Sena, *Figuração*, curso de Antropologia Cultural leccionado na FCSH.UNL (6.ª folha de apoio), Lisboa, 1979. Folha polifotocopiada, 29,7 × 21 cm. COLECÇÃO PRIVADA de António Sena

402

António Sena, *Justificação da necessidade de criação de um centro de estudo da imagem visual*, proposta para a criação de centro de estudo da imagem visual na FCSH.UNL (página 1 de 3), Lisboa, 1980. Folha polifotocopiada, 29,7 × 21 cm. COLECÇÃO PRIVADA de António Sena

403

António Sena, *Projecto de Investigação da Imagem fotográfica*, proposta de Doutoramento entregue na FCSH.UNL (página 1 de 5), Lisboa, 1981. Folha polifotocopiada, 29,7 × 21 cm. COLECÇÃO PRIVADA de António Sena

404

António Sena, artigo «1. A Arte Photographica», capa e p. 20, in *Gazeta do Mês*, n.º 1, Lisboa, Maio 1980. *Offset*, 33,5 × 47 cm. BIBLIOTECA PÚBLICA MUNICIPAL DO PORTO

405

António Sena, artigo «2. A Arte Photographica», capa e p. 19, in *Gazeta do Mês*, n.º 2, Junho, Maio 1980. *Offset*, 33,5 × 47 cm. BIBLIOTECA PÚBLICA MUNICIPAL DO PORTO

406 – 407

António Sena, «Portugal: Abwesenheit - Unterschätzung - Ignoranz»; (em baixo) **Paulo Nozolino**, Lisboa (1981) e Coimbra (1981), in Andreas Muller-Pohle (Ed.) *Dumont foto 4, Fotografie in Europa heute*, Koln, Dumont Buchverlag, 1982. *Offset*, 27 × 22 cm.

408 – 409

António Sena, «Pequeñísima historia de la fotografía en Portugal» (duplas páginas 66-67 e 70-71), in *Lapiz: revista internacional de arte*, n.º 70, Madrid, Verano 1990. *Offset*, 29 × 22 cm.

410

António Sena, Fotografar tudo, Quadro sinóptico ilustrado para a História da Fotografia, publicado em «Manual de Fotografia, especial 150 anos», página 1 de 2, número especial de *O Independente*, 17 de Fevereiro de 1989. *Offset*, 35,5 × 25,5 cm. BIBLIOTECA PÚBLICA MUNICIPAL DO PORTO

411

Robert Frank, *Boston, 20th March* [Illusion], 1985. Painel original composto por 6 impressões polaroid cor, com a Polaroid Studio 20×24, coladas e manuscritas, 70,3 × 56,4 cm. COLEÇÃO PRIVADA de Robert Frank

412

Paul Otlet, *Atlas: Encyclopedia Universalis Mundaneum*, 1920. Desenhos retirados das 20 pranchas originais de 134 × 64 cm, dobradas a meio, que compõem o exemplar único da enciclopédia ilustrada *Atlas: Encyclopedia Universalis Mundaneum*. ARCHIVE CENTRE OF THE FRENCH COMMUNITY OF WALLONIA-BRUSSELS

413

Ted Nelson, as duas capas de *Computer Lib, Dream Machines*, de *Dream machines: new freedoms through computer screens – a minority report*, Chicago, Junho de 1974. UNIVERSITY OF ROCHESTER LIBRARY

414 – 417

António Sena, *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*, duplas páginas n.º 62-63, 64-65, 336-337 e 338-339, Porto, Porto Editora, 1998. *Offset*, 41,6 × 23,5 cm.

418 – 419

António Sena, capa e lombada de *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*, Porto, Porto Editora, 1998. *Offset*, 20,8 × 23,5 cm.

420

António Sena, cinta promocional de *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*, Porto, Porto Editora, 1998. *Offset*, 6,6 × 75,5 cm.

422

António Sena, *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*. Página 69, com detalhe circular de albumina *O Rabaçal*, de José Francisco Camacho. *Offset*, 23,5 × 20,8 cm.

421

António Sena, Panorama Cronológico Ilustrado da *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*. *Offset*, 23,5 × 83 cm

423

António Sena, transcrição das notas de pé de página com a variação de tonalidade com que são reproduzidas, entre as páginas 244 e 367 de *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*.

Anexos

Transcrição de Fontes Documentais

ANEXO 1

Parecer *Levantamento e Estudo da Fotografia em Portugal*, solicitado pela Secretaria de Estado da Cultura, **António Sena**, 1977.

[Transcrição integral do documento original dactilografado com 12 páginas]

Trata-se de um projecto ambicioso mas julgo que amputá-lo à partida, seria não perspectivar as acções iniciais independentemente da sua total realização.

Nessa medida, prevejo a necessidade primeira de levar a cabo as fases de levantamento e estudo – estas necessitam um investimento mínimo de pessoal e material (reduz-se à troca de correspondência e algum tempo de investigação para uma pessoa) possibilitando a minha actividade principal na divisão de Artes Plásticas desta Secretaria de Estado.

Num futuro, dependente dos resultados deste trabalho, das necessidades e condições existentes, abordar-se-iam as futuras fases. Por agora limitar-me-ia às duas primeiras fases: Levantamento e Estudo.

1 - LEVANTAMENTO

História da Fotografia

Da importância da fotografia julgo ser escusado perder tempo a justificá-la

Duas considerações serão oportunas:

- a) como meio de expressão de uma realidade visível (científica) ou visionária (artística), a fotografia tem já noutros países (Itália, USA, GB e França) a investigação básica que servirá de suporte a qualquer outra que se pretende fazer. No entanto, o desconhecimento total dessa realidade é a marca essencial de toda a actividade fotográfica em Portugal (desde a organização de exposições, à publicação de revistas ou livros, tudo sem a mínima perspectiva histórica)
- b) A actividade fotográfica em Portugal reduz-se a uma atitude tecnicista do processo fotográfico. Não existe a mínima investigação da imagem fotográfica, o que já não acontece com a História do Cinema Português.

3 – CONCLUSÕES

Os resultados, apesar de tudo não definitivos, seriam motivo de um relatório (ilustrado), base para uma História da Fotografia em e sobre Portugal (eventualmente publicável e (ou) exposição).

4 - ESTRUTURAÇÃO

Julgo que seria precipitado elaborar pormenorizadamente a sua estrutura organizativa sem os resultados obtidos no Levantamento.

No entanto, a fase de estruturação não seria eficaz se não ligasse a actividade fotográfica a sectores como a Literatura, Artes Plásticas, Cinema, etc.

Seria a ligação com estes sectores, não apenas burocrática mas através da criação de um grupo de animação iconográfica para estes sectores, desde a criação de monitores áudio-visuais (para a animação cultural) ao fornecimento de material fotográfico (previa-se o contacto com os sectores do Turismo para a eventual programação conjunta de diapositivos, cartazes, etc.), que determinaria fundamentalmente a organização de um arquivo vivo da imagem fotográfica.

5 - Exposições

Na medida em que estas exposições seriam patrocinadas por uma entidade oficial, recorrer-se-ia à divulgação da imagem fotográfica de

- a) instituições (centro de estudos de geografia, museu de etnologia, ministério da comunicação social)
- b) livros (Lisboa de V. Palla e Costa Martins, A portuguese rural society de J. Cutileiro, A arquitectura popular em Portugal)
- c) postais
- d) imprensa (jornais e revistas)
- e) arquivos particulares (Michel Giacometti, A arte urbana de José Santa Bárbara e Keil do Amaral)
- f) empresas (Companhia de Diamantes de Angola, Companhia do Açúcar, etc.)
- g) arquivos oficiais (Câmara Municipal de Lisboa)
- h) novos fotógrafos ou desconhecidos
- i) exposições colectivas ou temáticas (incluindo estrangeiros sobre Portugal)

(Aconselhar-se-ia um local, mesmo reduzido mas bem localizado por exemplo, lojas na esquina Rodrigo da Fonseca/Alexandre Herculano, perto da SNBA, para centro destas exposições.)

Pela facilitação de transportes e conservação da imagem fotográfica, seria possível a exposição em locais tão diferentes como centros culturais na província, tabernas ou cafés, juntas de freguesia ou colectividades, lugares públicos como mercados municipais, feiras ou jardins e miradouros.

Estas exposições não descurariam a natural realidade técnica do processo fotográfico, realizando paralelos com o desenvolvimento da física e química através do apoio fornecido pelas instituições específicas.

NOTA:

O apoio ou dinamização mais ortodoxo como bolsas, subsídios ou prémios, visto serem, na maior parte dos casos, motivo de um parasitismo cultural, seria dirigido para a encomenda de reportagem/ ensaios sobre aldeias, cidades, regiões, actividades, etc. — e, conseqüentemente, para exposições em curso, organizar-se-iam cursos, seminários, workshops, conferências, catálogos, folhas volantes e, principalmente, um boletim de divulgação das actividades do levantamento, arquivo e exposições (com poesia, ensaios, desenhos, além das fotografias).

HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA EM PORTUGAL

Ligando o material de arquivo às exposições, através do conhecimento da História da Fotografia, estaria fundamentada uma História da Imagem Fotográfica em Portugal que será, também, uma referência dos séculos XIX e XX, com as seguintes características:

- a) pesquisa de arquivos fotográficos particulares e oficiais em todo o país
- b) pesquisa de colecções de postais
- c) inventário e estudo de fotógrafos e estúdios
- d) a imagem fotográfica na História da Imprensa em Portugal
- e) depoimentos de fotógrafos
- f) pesquisa e antologia de fotógrafos estrangeiros sobre Portugal

g) permitir a descoberta, p. Ex., de um sapateiro coleccionador de fotografias ou a evolução topográfica da cidade de Aveiro em fotos de um comerciantes de tecidos.

h) pesquisa paralela de desenhos, poemas, romances, etc., que ligados poeticamente à fotografia, são corpo desta.

Mais que uma história da fotografia, uma história da fotosensibilidade.

MUSEU PORTUGUÊS DA FOTOGRAFIA

Como anteriormente, seria precipitado formular a organização de um pretenso Museu da Imagem Fotográfica.

Dou apenas uma ideia nuclear:

– Esse Museu não necessitaria de instalações próprias senão para serviço administrativo e arquivo (seria essencialmente um laboratório), existindo em todos os museus que não o de fotografia, através da exposição permanente e temporária de fotografias que, de qualquer modo, tenham relação com o âmbito e actividades do Museu onde são expostas, sendo acompanhadas por folhas volantes de interpretação e integração, preferindo obras existentes noutros museus e que lhes são complementares.

António Sena

ANEXO 2

Argumento *O Jogo do Sisudo*, **António Sena**, 1978. Proposta inicial para *Olho de Vidro, uma História da Fotografia* (primeiro de uma série de 10 episódios)
[Transcrição integral de documento original manuscrito com 20 páginas]

1. O JOGO DO SISUDO

[PLANO 1, 2, 2a, 2b, 2c, 2d, 3 e 3a]

Voz off a seguir ao “assim falava...”:

É difícil pensarmos hoje que um dia, há muitos anos, ã havia nada para ver.

Voz off:

Continua a ser difícil admitir o céu sem o mar... mas já se torna normal olhar o céu por cima do mar...

...e não o contrário. Voltemos ao princípio:

Será que existiu alguma coisa para ver antes de alguém ter visto?

[PLANO 3b, 3c, 3d, 4a, 4b, 5, 6 e 7a]

O narrador:

Por exemplo, hoje em dia ninguém se espanta ao ver a sua própria sombra, mas há muitos milhares de anos, qd. pouquíssimos homens existiam sobre a Terra, era natural que a sombra fosse a única companhia, a única forma de matar a solidão pré-histórica.

O narrador em off:

Um dia, ele descobriu que a sua sombra se moldava conforme os lugares por onde passava. A isso podemos dar o nome de espaço.

E descobriu que a sua sombra encolhia e estendia. A isso podemos dar o nome de tempo.

O narrador:

É natural que um dos grandes desejos fosse mostrar o outro, ausente, aquilo que se tinha visto; um animal novo, uma árvore, as mãos. Ele descobre que, além de fazer marcas involuntárias com os pés, pode fazer as que quiser com os dedos, com as unhas.

[PLANO 7b, 8, 9, 10, 11, 12, 13]

Recorriam à representação daquilo que viam ou, melhor, à representação da aparência daquilo que viam — a isso se chamam as imagens. Mas, como diz um senhor francês, G. Bataille, nosso contemporâneo:

(uma personagem)

— *Se a vida não tivesse levado plenamente esses homens ao nível da exuberância, da alegria, eles não a teriam representado com essa força decisiva.*

(repete off)

— *Se a vida não tivesse levado plenamente esses homens ao nível da exuberância, da alegria, eles não a teriam representado com essa força decisiva.*

O narrador:

A sombra era já um princípio de imagem, mas a sombra ã se mantém no mesmo lugar onde estava.

Acompanha-nos sempre e isso, como devem calcular, é terrível para quem gostar de mostrar a outro que esteve na praia x ou y, por exemplo. A sombra é qualquer coisa de muito bonito porque acompanha os nossos gestos dentro de um absoluto silêncio. Enquanto nós, ao acordarmos sobre as pedras, fazemos ruídos. Alguns de vocês já ouviu a sombra? Tanto faz passar por cima de pedras ou areia, o seu silêncio é profundo.

Mas tb. é aborrecida porque nunca fica para trás quando começamos a correr.

[PLANO 14, 15, 16, 17, 18a , 18b, 19, 20]

O narrador:

Mas todos sabemos que a lama seca mais depressa nos lugares onde apanha mais sol. A sombra poderá ficar marcada no chão pela diferença entre zona seca e zona molhada...

(off:)

...ou quando vamos à praia e ficamos mais queimados nos lugares onde apanhamos mais sol. É este o princípio físico da fotografia: a criação de imagens pela acção da luz.

(off:)

Para imprimirem estas mãos, os homens da pré-história usaram ossos cilíndricos e ocos onde colocavam um pó de cor, que era soprado sobre a mão, de encontro à pedra. Ficava, portanto, marcada a silhueta da mão. A silhueta é da família da sombra só que menos nervosa. Fica no lugar onde a deixamos. Podemos-nos ir embora que ela fica no mesmo sítio.

O narrador:

Como veremos mais tarde, ao longo destes programas, a silhueta e a sombra vão ser muito importantes para o aparecimento da fotografia mas, por agora (não legível)

(silêncio de repente)

Alguns de nós falamos sozinhos... outros entre si...

e outros ainda com alguém de que suspeitam a existência: um Deus, por exemplo.

[PLANO 21, 22a, 22b, 23, 24 , 25, 26, 27]

Mas tudo qto. se pretenda dizer obedecerá a uma organização própria, + ou – eficaz, daquilo q se usa para o dizer: os riscos do lápis ou o ar dos pulmões.

Tal como o pastor assobia para orientar o seu rebanho. Ele sabe que não pode fazer qq. assobio, nem de um modo contínuo e uniforme. É preciso saber ordenar as pausas, os intervalos, os silêncios, os tons, etc. A partir do momento em q se ordenaram estas pedras, aquilo que elas significavam ã é o mesmo do q. agora significam.

(off:)

Quando hoje falamos em pintar, lembramo-nos de um quadro, ou seja, de um lugar onde se pintou, limitado por margens e que, habitualmente, tem 4 lados.

No entanto, as figuras de animais desenhados na pedra, os contornos das mãos nas cavernas de Lascaux são feitos sobre uma superfície sem margens definidas.

[PLANO 28, 29, 30, 31a, 31b , 32, 33]

Assim como as janelas das casas nem sempre existiam e nem sempre eram regulares. Tanto as imagens

dos quadros como das janelas apareceram conforme as necessidades e o desejo do indivíduo e (ou) grupo a q. pertence no meio em que vive?

O narrador:

A não ser a chuva, as coisas não caem do céu.

(off:)

Cada um de nós arruma a casa ou o quarto conforme quer e pode.

Desenhar, fotografar, escrever ou pintar é sempre arrumar qq. coisa dentro de um determinado espaço.

Podemos gostar ou não da arrumação. A esta arrumação, chamam os pintores ou os fotógrafos — composição.

As 1.^{as} figuras desenhadas na pré-história existiram livres sobre a pedra. O homem era tão livre quanto a sua representação. As imagens eram feitas com ajuda de terra castanha como já vimos atrás ou com incisões tal como fazemos hoje nas árvores ou nos muros para escrever o nome da pessoa de que gostamos.

[PLANO 34, 35, 36, 37, 38, 39]

As 1.^{as} linhas que dividem as imagens deixando as figuras de existirem livres sobre a pedra, aparecem qd. tb. os homens se organizam em grupos, detentores uns do poder das armas, outros das ideias e outros ainda de coisa nenhuma.

Os 1.^{os} e os 2.^{os} começaram a dividir as terras intocáveis de modo a tirar o maior rendimento possível com a utilização do espaço dos 3.^{os}

As imagens dividem-se como os homens, em grupos também repartem as suas funções, limitando os seus serviços e obrigações, legislando, dividindo-se em classes e formando um Estado.

Aqui há gato!

O narrador:

Mas há mais; o aparecimento das 1.^{as} linhas fechadas cercando as personagens dão-se com a 1.^a civilização técnica na Grécia — ou seja, uma sociedade organizada que pensa através da criação de organismos e instituições a melhor maneira de se manter e conservar.

Ao contrário do que estamos habituados a ouvir, uma civilização é caracterizada por um espírito conservador, visto preferir manter-se a transformar-se mesmo quando se afirma pelo progresso — cercando-se a si própria, construindo logo as fortalezas necessárias.

É (ilegível) repensar, em termos urbanos, como essas fortalezas serviam + para ã deixar sair do q para ã deixar entrar; o que talvez explique a decadência da Europa mediterrânica e o desenvolvimento tecnológico da Europa do Norte.

[PLANO 40, 41, 42, 43, 44, 45]

Já tal não acontece na Idade Média e Renascimento onde o rectângulo (ilegível), adquire logicamente a profundidade que não tinha.

Três acontecimentos são suficientes para explicar a verdadeira revolução científica e artística dos séculos XV e XVI:

1.º Generalização através de maquinaria adequada dos processos para obter imagens repetíveis, palavras e desenhos.

2.º Leon Battista Alberti em 1435 divulga o método de desenho em perspectiva. Era possível, agora, representar com rigor, criando uma profundidade ilusória.

Mas mais importante do que representar um objecto em profundidade é, o próprio rectângulo onde se pinta, adquirir a sua profundidade.

3.º Em 1440 Nicola de Cusa enunciou as 1.ªs doutrinas sobre a relatividade do conhecimento e a continuidade dos retornos através das transições e dos termos médios.

Nada haveria de perspectiva sem a mais misteriosa das linhas, só comparável às linhas das mãos dos Homens: a linha do horizonte. (o narrador olha-se a percorrer com o dedo a LH)

E vejam bem o que diz Nicola di Cusa:

A continuidade do exterior através das transições e dos termos médios.

(o narrador sai de campo e off:)

A LH unindo lados opostos, o suficiente para se encontrar a viagem, aumentando os lucros da mercadoria transportada de um lado para o outro.

A linha do horizonte não é apenas um mistério dos marinheiros que partiam em viagem no Mediterrâneo, no Atlântico ou no Índico — é também um segredo dos pintores. É provável que eles não fossem tão diferentes como isso: uns e outros procuram o domínio de um estado físico que não é o seu: o estado líquido. Os marinheiros dominam o mar, os pintores, as tintas.

Mas afinal qual de nós ã tem uma atracção pelos líquidos:

O prazer de beber um copo de água num dia de calor ou um chá ou bagaço num dia (ilegível)?

A História do homem é feita de ligações, pensamentos com materiais e matérias distintas da sua.

Temos um fascínio por olhar as coisas novas, procuramos com insistência descobrir coisas que não conhecíamos. O nosso entendimento e desentendimento é feito de diferenças, tanto como semelhanças.

Voltamos um pouco antes e com mais atenção. Com a multiplicação das imagens decorando os vasos, os potes, etc. pela 1.ª vez na história, grupos de homens podem perceber a sua existência pelas diferenças que descobriram nos modos de representar o mundo assim como escolher (ilegível).

O comércio dessas imagens inscritas nos objectos de uso diário, permitem a comparação recíproca e daí a formação do conceito de valor — imagens boas e más, estabelecendo em seguida uma hierarquia para essas imagens por ordem de preferência.

No entanto, a multiplicação das imagens não é sinónimo da sua acessibilidade ou da sua democratização. O preço dos vasos ou potes com tais imagens era elevado ou, então os lugares onde elas existiam com mais frequência, eram sempre os lugares falsamente colectivos: templos, catedrais. E digo falsamente colectivos na medida em que, estavam reservados aqueles que aceitavam, por princípio, as leis e os costumes da civilização a que pertencem.

Com o advento do sistema feudal, a abolição da servidão e o crescimento das cidades, o aumento da (ilegível), permitirá a expansão da indústria e do comércio e as consequentes iniciativas particulares — a independência do capitalista, do industrial ou do comerciante clarifica a posição do artista, seja escritor ou pintor.

O artista separa-se do artesanão, abandonando os grémios onde estava até aí inscrito e o próprio reportório se transforma.

A pintura adquire outra magia: em lugar da representação de motivos religiosos, torna-se ilustradora da história antiga — forma inteligente de justificar a política expansionista de casa nação, da casa estado, agora mais centralizados que nunca.

A pintura de fresco em tábuas de pequeno formato será substituída por meios mais rentáveis.

Utiliza-se o óleo e o linho. O óleo pela facilidade de manuseamento, pela durabilidade e resistência, permite que o artista obtenha a participação de ajudantes, cabendo-lhe apenas a caracterização da obra.

O linho, pelas dimensões variadas que pode atingir e pela facilidade de transporte.

O espectador já imaginou que uma obra de 3 × 1,90 m pode desmontar-se da sua armação em madeira e ser levada enrolada para Itália e aí, novamente montada?

Mas nada disto teria sido tão importante para a futura evolução das expressões do homem se não fosse a imprensa com caracteres móveis, ou seja, aquilo que hoje chamamos tipografia. Com o aparecimento da imprensa, vêm, sobretudo, os tratadistas.

O que são os tratadistas?

Podemos compreender a dificuldade que teríamos em aprender os nossos ofícios sem a presença de alguém que nos ensinasse ou de algum meio, livros ou revistas, onde pudéssemos encontrar o modo de resolver determinados problemas. A existência deste programa é prova disso. Eu tenho pretensão a tratadista?

Numa altura em que o progresso tecnológico é acentuado e em que as repercussões no domínio económico e social é tão grande, é fácil reconhecer o aparecimento de homens que, sintetizando os conhecimentos até então obtidos, os irão divulgar através de uma publicação.

É curioso reparar como a maior parte dos livros publicados até ao século XVII são tratados, ou seja, uma literatura essencialmente demonstrativa tanto no âmbito da filosofia, como da técnica.

Antepassados dos livros “como fazer arranjos de flores” ou “1001 maneiras de cozinhar carne”.

É de 1435 a publicação do método da perspectiva de Alberti, de 1440 são conclusões relativistas de N. Di Cusa e de 1558 *Magia Natural* de Giovanni Baptista della Porta — este último livro revela, pela 1.ª vez, o uso sistematizado da camera obscura já descrita por Leonardo da Vinci nestes termos e conhecida desde 300 a.C.

a luz, entrando por um pequeno orifício de uma parede de um quarto escuro, forma na parede oposta uma imagem invertida do que quer que esteja do lado de fora.

Não faria sentido um livro que falasse de plantas sem ilustrações, não faria sentido um livro de ensino do desenho geométrico sem ilustrações. Por isso, a maioria dos livros auxiliaram-se de imagens gravadas em madeira e depois impressas, permitindo aumentar o seu consumo e a sua difusão. Também assim se passou para a divulgação da câmara obscura, antepassado da máquina fotográfica. Esta máquina, cobiçada por tantas fotógrafos profissionais ou amadores ambiciosos, não é mais do que o aperfeiçoamento extremo desta simples caixa de sapatos. Foi Della Porta que descreveu as possibilidades para o desenho da utilização da câmara obscura:

Se você não consegue desenhar, poderá desta maneira contornar as imagens com um lápis. Bastará escolher as cores, isto é, reflectindo a imagem por baixo de uma prancha de desenho, e para uma pessoa habilidosa, isto é bastante fácil.

A substituição do simples buraco por uma lente biconvexa, com a vantagem de resultar uma imagem mais nítida e contrastada, foi recomendado pelo milanês Giordano e explicado em 1568 por Daniele Bárbaro, professor em Pádua: «Close all shutters and doors until no light enters the camera except through the lens, and opposite hold a piece of paper, which you move forward and backward until the scene appears in the sharpest detail. There on the paper you will see the whole view as it really is, with its distances, its colours and shadows and motion, the clouds, the water twinkling, the birds flying. By holding the paper steady you can trace the whole perspective with a pen, shade it and delicately colour it from nature»
in D. Bárbaro *Pratica della Perspectiva*, Veneza, 1568-69

Estas câmaras tornaram-se o equipamento obrigatório dos pintores. Um velho sonho se realizava. Mas obter imagens tão próximas daquilo que se vê, podê-las desenhar como se o lápis desliza-se no contorno dos próprios objectos.

Mas convém acentuar o seguinte:

Para além da facilidade com que agora se poderia desenhar monumentos, paisagens, retratos e a sua multiplicação e divulgação através da gravura em madeira ou metal, ilustrando livros ou comercializadas em estampas, é indispensável sublinhar uma consequência lógica deste procedimento para a história da imagem e do homem: a variação da escala de uma realidade exterior. As árvores e as montanhas modificam proporcionalmente as suas dimensões relativas, os homens dominam com outro rigor aquilo que veem.

Por outro lado, a variação da distância focal, ou seja, da distância entre o plano da lente e o plano onde se projecta a imagem faz variar o campo abrangido pela câmara obscura.

É este o princípio das objectivas que todas as pessoas, mesmo aquelas que (ilegível) a fotografia, dizem que “aproximam” ou “afastam” ou, por outros nomes mais correctos, se identificam por tele-objectivas ou grandes angulares. Claro está, a variação da escala e do campo, paralelamente com a facilidade de representação daquilo que vemos, origina uma transformação natural dos modos de ver.

O telespectador poderá construir uma câmara obscura em sua casa e até obter imagens.

Só que por esta altura, as imagens não se podiam fixar e o telespectador imaginava qual seria a (ilegível) da ansia com que o artista dos séculos XVI e XVII olhava para os seus desenhos e para aquilo que via.

E se não consegue imaginar pense pelo menos, quando eles não tinham a sua alegria ao ver a fotografia que você pode, hoje, obter com esta simples máquina.

ANEXO 3

Justificação da necessidade de criação de um centro de estudo da imagem visual, proposta para Centro de Estudo da Imagem Visual entregue à FCSH.UNL, **António Sena**, 1980

[Transcrição integral de documento original dactilografado com 3 páginas]

Justificação da necessidade de criação de um centro de estudo da imagem visual

No âmbito do Centro de Estudos de Comunicação Social englobado na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa julgo do maior interesse a formação de um núcleo de investigação da imagem visual em Portugal e, em particular, da imagem fotográfica.

A exemplo da investigação histórica, literária ou científica, de certo modo já creditada com técnicos e trabalhos qualificados, os meios audio-visuais têm sido habitualmente menosprezados pelas entidades competentes, consequência de um ensino mal estruturado e projectado que divide abstractamente o ensino científico do ensino artístico. Deste modo, a fotografia será olhada primariamente como um meio de expressão essencialmente mecânico (com soluções tecnicistas) ou artístico (com soluções estetizantes). Daqui resultando:

1º O total desconhecimento histórico dos meios de expressão visual de reprodução mecânica em Portugal, nomeadamente fotografia, televisão, vídeo, fotonovela, banda desenhada, etc. (exceptuando o cinema que, paradoxalmente tem tido um considerável apoio mesmo que deficiente).

2º E, como consequência lógica, o total desconhecimento das transformações/mutações provocadas por este tipo de comunicação na sociedade portuguesa.

3º Onde: a pobreza visual contemporânea da comunicação visual mecânica com total ausência de critérios de produção e consumo. Não há publicações periódicas da especialidade ou, pelo menos, com qualidade de ilustração, assim como insuficiência da comunicação não periódica de deficiente impressão.

Ora, os princípios em que se deve assentar a formação de um núcleo como este, e que evitará o eterno mal entendido da imagem de reprodução mecânica, é este:

a fotografia é uma consequência lógica do desenvolvimento dos processos de gravura e, como tal, tem a sua pré-história na história da reprodução xilográfica, calcográfica, litográfica, etc.

Não é de espantar, assim, que a fotografia não tenha a sua história correcta e corrigida já que a própria gravura, mais velha que os próprios livros impressos nunca teve a investigação que merecia (J. Adhémar, H. Focillon, W. M. Ivins, P. Hogarth entre poucos outros), apesar de ter sido, juntamente com a fotografia, a fonte principal das histórias da pintura e da escultura. O que falta fazer é uma espécie de história dupla, dos originais e dos seus tradutores.

Podemos considerar ainda a formulação de histórias da fotografia gravemente tendenciosas e opostas: as que se referem à história dos originais fotográficos de autor (quer dizer, que fazem a história da fotografia como imagem única ou, no máximo, de fraquíssima tiragem - exposições ou colecções particulares) e aquelas que referem a história das tecnologias fotográficas (quer dizer, que fazem a história da fotografia como puro processo de registo físico-químico). São histórias da excepção que poderiam, eventualmente, confirmar a regra que raramente foi escrita: a fotografia como imagem de reprodução mecânica serve-se da realidade para transformar a sociedade em espectáculo, obedecendo sobretudo à procura de um público que é, ele próprio, agente do espectáculo a que assiste. (entre poucos

outros veja-se P. Bourdieu - un art moyen, interessante mas pessimamente escrito; D. Boorstin - l'image, estimulante, G. Freund - Photographie et Société, irregular e, sem d vida alguma, os estudos mais interessantes feitos por Ando Gilardi). O que não poderemos escamotear   que a fotografia resulta de uma ciência físico-química, de uma ciência social e de uma est tica particulares, dificilmente separáveis mesmo que por razões metodológicas de investiga o.

Daí, e será este o segundo princípio, "a fotografia   um meio para realizar, multiplicar, transportar e difundir as imagens" num compromisso cada vez mais sofisticado entre uma capacidade tecnológica e uma capacidade expressiva capazes de corresponder às exigências sociais da oferta e da procura dessas mesmas imagens e, também, da própria concorrência tecnologia-expressão no interior da sociedade.

António Sena

ANEXO 4

Projecto de investigação da imagem fotográfica, entregue à FCSH.UNL, António Sena, 1981

[Transcrição integral de documento original dactilografado com 5 páginas]

Projecto de investigação da imagem fotográfica (1981)

~~Justificação da necessidade de criação de um centro de estudo da imagem visual~~

~~No âmbito do Centro de Estudos de Comunicação Social Sociologia, linha de Comunicação Social, englobado na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, julgo de maior interesse a formação de um núcleo de investigação da imagem visual em Portugal e, em particular, da imagem fotográfica.~~

1. Introdução

A exemplo da investigação histórica, literária ou científica, de certo modo já creditada com técnicos e trabalhos qualificados, os meios audio-visuais têm sido habitualmente menosprezados pelas entidades competentes, consequência de um ensino mal estruturado e projectado que divide abstractamente o ensino científico do ensino artístico. Deste modo, a fotografia será olhada primariamente como um meio de expressão essencialmente mecânico (com soluções tecnicistas) ou artístico (com soluções estetizantes).

Daqui resultando:

1º O total desconhecimento histórico dos meios de expressão visual de reprodução mecânica em Portugal, nomeadamente fotografia, televisão, vídeo, fotonovela, banda desenhada, etc. (exceptuando o cinema que, paradoxalmente tem tido um considerável apoio mesmo que deficiente).

2º E, como consequência lógica, o total desconhecimento das transformações/mutações provocadas por este tipo de comunicação na sociedade portuguesa.

3º Onde: a pobreza visual contemporânea da comunicação visual mecânica com total ausência de critérios de produção e consumo. Não há publicações periódicas da especialidade ou, pelo menos, com qualidade de ilustração, assim como insuficiência da comunicação não periódica de deficiente impressão.

Objecto e princípios metodológicos da Investigação

Ora, os princípios em que se deve assentar qq. investigação sobre imagem fotográfica ~~a formação de um núcleo como este~~, e que evitará o eterno mal entendido da imagem de reprodução mecânica, é este:

a fotografia é uma consequência lógica do desenvolvimento dos processos de gravura e, como tal, tem a sua pré-história na história da reprodução xilográfica, calcográfica, litográfica, etc.

Não é de espantar, assim, que a fotografia não tenha a sua história correcta e corrigida já que a própria gravura, mais velha que os próprios livros impressos nunca teve a investigação que merecia (J. Adhémar, H. Focillon, W. M. Ivins, P. Hogarth entre poucos outros), apesar de ter sido, juntamente com a fotografia, a fonte principal das histórias da pintura e da escultura. O que falta fazer é uma espécie de história dupla, dos originais e dos seus tradutores.

Podemos considerar ainda a formulação de histórias da fotografia gravemente tendenciosas e opostas: as que se referem à história dos originais fotográficos de autor (quer dizer, que fazem a história da fotografia como imagem única ou, no máximo, de fraquíssima tiragem – exposições ou colecções

particulares) e aquelas que referem a história das tecnologias fotográficas (quer dizer, que fazem a história da fotografia como puro processo de registo físico-químico). São histórias da excepção que poderiam, eventualmente, confirmar a regra que raramente foi escrita: a fotografia como imagem de reprodução mecânica serve-se da realidade para transformar a sociedade em espectáculo, obedecendo sobretudo à procura de um público que é, ele próprio, agente do espectáculo a que assiste. (entre poucos outros veja-se P. Bourdieu - un art moyen, interessante mas pessimamente escrito; D. Boorstin - l'image, estimulante, G. Freund - Photographie et Société, irregular, W. Benjamin, tão antecipado como fundamental e, sem dúvida alguma, os estudos mais interessantes feitos por Ando Gilardi). O que não poderemos escamotear é que a fotografia resulta de uma ciência físico-química, de uma ciência social e de uma estética particulares, dificilmente separáveis mesmo que por razões metodológicas de investigação.

Daí, e será este o segundo princípio, "a fotografia é um meio para realizar, multiplicar, transportar e difundir as imagens" num compromisso cada vez mais sofisticado entre uma capacidade tecnológica e uma capacidade expressiva capazes de corresponder às exigências sociais da oferta e da procura dessas mesmas imagens e, também, da própria concorrência tecnologia-expressão no interior da sociedade.

António Sena

2. Projecto prioritário

No âmbito do Centro... e dentro da tese de doutoramento do signatário, Hist. Da Imagem Fotográfica em Portugal, propõem-se um projecto prioritário (durante 1981) que consistirá numa 1ª fase de levantamento de dados recolhidos por 2 vias:

1º Inquérito - Pesquisa

2º Investigação - Pesquisa bibliográfica Pesquisa iconográfica

com vista a-

3º estabelecimento de uma cronologia biblioiconográfica exaustiva

(ver organigrama junto fases 1 e 2)

e uma 2ª fase de estudo tratamento desses com vista ao estabelecimento de uma cronologia biblioiconográfica exaustiva.

investigação

Dirigida

- a) à fotografia impressa em Portugal (antologia de reportagens fotográficas na imprensa portuguesa e edições de postais)
- b) a álbuns fotográficos de algumas famílias portuguesas como documentação de época
- c) livros e revistas de fotografia ou fotografias de autores estrangeiros sobre Portugal
- d) livros, revistas e catálogos de fotografia em Portugal
- e) à descoberta de arquivos particulares ou oficiais e sua organização
- f) a entrevistas e depoimentos de fotógrafos ou sobre fotografia
- g) à pesquisa de romances, poesia, pintura, etc. de autores portugueses que tenham a ver com fotografia
- h) ao estudo e inventariação do próprio material fotográfico em Portugal
- i) à inventariação de exposições onde a fotografia fosse, no mínimo, um factor de compreensão

- j) a fotografia publicitária e as artes gráficas
- k) as fotografias feitas à margem de actividades como a escrita, a pintura, etc.

inquérito

- a) para além de elementos já conhecidos, distribuir-se-ia uma circular a todas as Câmaras do país pedindo informações sobre a existência e localização de fotógrafos, estúdios ou arquivos que só elas porventura conhecessem.
- b) O inquérito consta de oito tipos distintos: fotógrafos (amadores ou profissionais), estúdios fotográficos, jornais e revistas, associações, colectividades e partidos, arquivos particulares, arquivos oficiais, empresas e famílias. (juntam-se os exemplares respectivos.)
- c) este inquérito nunca seria definitivo. Prolongar-se-ia permanentemente - não dentro da intensidade inicial - mas sempre se actualizando nos processos já arquivados e nos de futuro aparecimento.

ANEXO 5

Programa da ether/vale tudo menos tirar olhos, 1981

[Transcrição integral de documento original dactilografado com 2 páginas]

ether pretende ser um lugar de exposição, difusão e circulação da imagem fotográfica em Portugal, lugar de encontro de pessoas que, de alguma maneira, a utilizem nos seus mais variados aspectos: do estudo ao documento, da necessidade à experimentação.

Entenda-se imagem fotográfica toda e qualquer forma de realização gráfica que utiliza a luz como agente ou meio descritivo para a sua concretização e reprodução.

São todos os processo de fotogração, dos fotomecânicos aos fotoelectrónicos passando pelo fotoquímicos onde vulgarmente se engloba a fotografia.

Mas também todos os resultados indirectos do passado pré-fotográfico, desde a xilogravura à calcografia, da influência na literatura, no cinema, na televisão, etc.

Por outro lado, não se restringe a imagem fotográfica ao domínio da Arte mas, não a restringindo, estamos a incluí-la sem sequer nos preocuparmos se o é ou não.

Pretende-se realizar exposições individuais ou colectivas, documentais, críticas ou experimentais.

Cada exposição seria o melhor pretexto para a edição de um catálogo-livro onde se incluiria um máximo de 24 páginas de imagens reproduzidas com qualidade, uma biografia, um texto crítico de apresentação ou um texto do autor. Na sequência das exposições e com a publicação dos catálogos formar-se-ia uma pequena colecção ether.

Cada exposição teria também um cartaz, um postal e um press-release.

Criar uma biblioteca de consulta para sócios através de quotas. Criar uma iconoteca de consulta para sócios através de portfolios à disposição pelos autores interessados.

Criar um ficheiro de endereços de pessoas interessadas na imagem fotográfica com especificação da área do seu interesse para eventuais contactos entre si.

Publicação de um boletim ether - trimestral - de ensaio, crítica e panorama das actividades fotográficas do mundo.

Todas as pessoas interessadas podem contactar a ether enviando os seus projectos e portfolios.

ANEXO 6

Argumento de *Olho de Vidro, uma história da fotografia*, António Sena e Margarida Gil, 1982

[Transcrição integral* do argumento (narração em voz-off) do filme]

* a numeração incluída ao longo da transcrição permite fazer a correspondência visual com o anexo 7, onde se apresenta a prova de contacto do filme, devidamente legendada.

«Não há prazeres como a fotografia. O que se apanha da presença do ser amado não é mais do que uma película negativa, revelando-a mais tarde logo que chegamos a casa, quando reencontramos à nossa disposição essa câmara interior cuja entrada se alargará enquanto esse alguém se dispuser a entrar.»

Marcel Proust — excerto de *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1919).

1.ª PARTE

— A LUZ DOS FOTÓGRAFOS DE 1820 A 1920

[NARRADOR: António Sena]

[1] Vale tudo menos tirar olhos.

[2] Mas afinal o que são estes ‘pedaços de papel’ que tanto guardamos como deitamos fora, tanto amamos como detestamos? Tanto nos enganam como nos dizem verdades que nos lembramos e esquecemos?

[3] Sem luz não haveria nada para ver. Os olhos de nada serviriam. Talvez os não tivéssemos.

[4] Se hoje em dia ninguém se espanta ao ver a sua própria sombra, há muitos milhares de anos, quando pouquíssimos homens ainda existiam sobre a Terra, era natural que a sombra fosse a sua única companhia. A sombra era já um princípio de imagem, mas a sombra não se mantém no mesmo lugar onde estava. Não se podia, por enquanto, guardar as sombras e, salvo quando não há luz, elas nunca nos largam.

[5] A sombra desenha-nos um contorno irrequieto, instável.

[6] Para marcarem estas mãos, os homens da pré-história usaram ossos cilíndricos e ocós onde colocavam um pó de cor, que era soprado sobre a mão, de encontro à pedra. Desta maneira já podia ficar marcado um contorno mais quieto e estável do que a sombra, isto é, uma silhueta. A silhueta era um avanço em relação à sombra.

[7] Se fizermos um pequeno orifício na face de uma caixa e olharmos lá para dentro, poderemos confirmar o que Leonardo Da Vinci dizia no século XV: «a luz, entrando por um pequeno orifício de uma parede de um quarto escuro, forma na parede oposta uma imagem invertida do que quer que esteja do lado de fora.»

[8] As máquinas fotográficas de hoje não são mais do que um aperfeiçoamento deste aparelho a que se chama câmara obscura.

[VOZ OFF: Joaquim Furtado a citar Giovanni Battista della Porta]

«Se você não consegue desenhar, poderá desta maneira contornar as imagens com um lápis. Bastará escolher as cores, isto é, reflectindo a imagem por baixo de uma prancha de desenho, e para uma pessoa habilidosa, isto é bastante fácil.»

[NARRADOR: António Sena]

[9] Estes aparelhos tornam-se o equipamento obrigatório dos pintores do século XVII e XVIII.

Um velho sonho se realizava. Já não eram apenas as sombras que se podiam desenhar, mas que nos fugiam sempre, as silhuetas que se contornavam mas não tinham profundidade. Mas o poder obter imagens tão próximas daquilo que se vê, podê-las desenhar como se o lápis desliza-se em torno da própria realidade e dela nos desse alguma ilusão.

[10] [Giovanni] Canaletto ou [Francesco] Guardi utilizaram-nas com frequência para desenharem e posteriormente pintarem os canais e as praças de Veneza, glu, glu, glu, ... onde voltariam os fotógrafos regularmente, glu, glu, glu.

[11] Faltava agora fixar instantaneamente esta imagem, sem o auxílio dos nossos dedos.

Uma imagem que fosse melhor do que a sombra, porque já permaneceria quieta, e melhor do que a silhueta, porque já se veria o interior dos contornos.

[12] Muitas e diferentes tentativas construíram, progressiva e lentamente, a invenção da fotografia. Dois minutos deste programa poderiam não ser suficientes para citar os nomes daqueles que, coitados, dispersos na história e na geografia mas concentrados no mesmo objectivo, contribuíram afinal para esta invenção colectiva e quase intemporal que foi a fotografia. Este programa é portanto um programa injusto. Como não podemos dividir o ecrã em tantas partes, reduziremos a quatro. Começemos pelo primeiro. Foi Joseph Nicéphore Niépce que introduziu pela primeira vez a acção da luz numa técnica de gravura tradicional — a gravura em cobre.

[13] Os livros que lemos, as revistas, jornais, cartazes, tudo isso são aperfeiçoamentos diferenciados deste processo de fotografação e da fotomecânica e até a própria televisão é uma consequência da fotografia e da electrónica.

[14] Mas Niépce queria que as imagens se desenhassem sozinhas. Por volta de 1826 conseguiu obter uma imagem da sua janela. Péssima. Em Gras, França, depois de oito horas de exposição. Mas era uma imagem que não se podia reproduzir e, coitado, muito menos multiplicar. Chamou-lhe heliografia.

[15] No ano seguinte, arruinado pelas suas experiências, o desgraçado do Sr. Niépce associou-se a Louis Jacques Mandé Daguerre, pintor de cenários e negociante interessado nos processos de Niépce. Talvez um oportunista.

[VOZ OFF: Jorge Listopad, a citar William Henry Fox Talbot, em *The Pencil of Nature*, 1840]

«Num dos primeiros dias de 1833, divertia-me nas margens do lago de Como, em Itália, fazendo esboços com uma câmara lúcida de Wollaston, ou pelo menos, devo dizê-lo, tentando fazê-los, mas com muito pouco sucesso. Pensei então em projectar a imagem dos objectos num pedaço de papel sobre o seu foco. Foi durante estes pensamentos que a ideia me ocorreu. Como seria encantador se fosse possível imprimir estas imagens de forma duradoura.»

[NARRADOR: António Sena]

[16] Não são palavras de Niépce, mas poderiam muito bem ser. Quem as escreveu foi William Henry Fox Talbot, cientista inglês, matemático e linguista. Entre ele e Niépce havia também isto em comum. Ambos não sabiam desenhar. Enquanto Daguerre aperfeiçoava o método de Niépce, em total segredo, Talbot, em 1835, conseguiu registar a imagem de uma janela, mas em negativo.

[17] A 7 de Janeiro a invenção do daguerreótipo é anunciada em França, na Academia das Ciências, pelo seu padrinho François Arago. O estado apropriava-se do daguerreótipo e com ele podia agora fazer os seus próprios retratos e oferecer ao mundo o seu próprio espelho e até, legislar desde logo, o direito à imagem, com a lei da Fotografia de 7 de Agosto de 1839.

[18] Talbot soube do anúncio do daguerreótipo e passados 24 dias leu o seu relatório na Royal Society de Londres sob o título elucidativo de: *Processo do Desenho Fotogénico ou como os objectos naturais se desenham a eles próprios sem o auxílio do lápis.*

[19] O lápis da natureza é a luz. O seu papel passaria a ser o papel fotográfico.

[20] Em Junho desse ano de 1839, Hippolyte Bayard expôs as suas fotografias obtidas por um processo distinto mas relativamente semelhante ao de Talbot.

[VOZ OFF: João César Monteiro, a citar Hippolyte Bayard, em legenda da fotografia *Retrato do fotógrafo como afogado* (1840), manuscrita no verso pelo próprio fotógrafo]

[21] «O cadáver do senhor que aqui vêm é o do Sr. Bayard, inventor do processo que acabaram de conhecer e de que irão ver os maravilhosos resultados.»

[NARRADOR: António Sena]

[22] Um homem estava no entanto por trás de Talbot mais ou menos indiferente à evolução dos processos fotográficos: John Herschel. Astrónomo e matemático inglês, amigo e de certo modo conselheiro de Talbot. Dele não conhecemos nenhuma fotografia mas essa palavra fotografia que tanto repetimos, assim como a utilização do negativo-positivo, devemos-a a ele. E se isso ainda não fosse muito, Talbot deve-lhe a possibilidade de fixar as imagens com uma base de hipossulfito de sódio, que ainda hoje utilizamos na cozinha. Tudo quanto se conhece de Herschel no domínio da fotografia é através dos seus escritos, mas essas palavras não se apagaram.

[23] O espelho tinha-se tornado transparente ou pelo menos translúcido, nas obras de Hill e Adamson, ao utilizarem o talbótipo.

[24] Hill era um pintor desajeitado a quem um dia foi encomendada uma pintura, em 1843, onde deveria aparecer nada mais nada menos que 473 cabeças de altas individualidades da Assembleia da Igreja Livre da Escócia. Incapaz de as executar, também não sabia desenhar, e na continuação de desenhadores frustrados como Nièpce e Talbot, pediu auxílio a Adamson para os fotografar primeiro. A pintura demorou, imaginem, 23 anos a ser feita.

[VOZ OFF: João César Monteiro, a citar David Octavius Hill em carta de Janeiro de 1848]

[25] «A superfície rugosa e a textura desigual do papel são as principais causas do fracasso do calótipo, nos detalhes em relação ao daguerreótipo, mas essa é a natureza da sua própria vida. Parece o trabalho imperfeito do homem e o não tão diminuto trabalho, apesar de perfeito, de Deus.»

[NARRADOR: António Sena]

[26] Desenhadores frustrados e gravadores ambiciosos foram assim os pioneiros da fotografia.

[27] Com a fotografia nós podemos saber como são e como não são, como vivem e como não vivem as pessoas, que nós nunca podemos conhecer directamente. Podemos ver paisagens diferentes, registar fenómenos da natureza que, sem o auxílio de um aparelho fotográfico, nunca poderíamos fixar. Vemos também o universo à nossa escala.

[28] Aquilo que se tinha desenhado e gravado em estampas era agora fotografado. Voltavam-se a fazer as mesmas viagens, do Oriente ao Ocidente, à procura da verosimilhança, cada vez mais desejada, apesar das dificuldades dos cinquenta quilos de material que era necessário transportar e dos processos físicos-químicos extremamente complicados.

[VOZ OFF: Joaquim Furtado]

[29] «Toda a gente andava de carroça e só os pintores deviam andar a pé.»

[NARRADOR: António Sena]

Dizia um ditado de oitocentos.

[VOZ OFF: João Abel da Fonseca]

[30] «O viajante e o artista que partiam para esses lugares encantados. Aqueles que voltavam e os espíritos curiosos e apaixonados das coisas belas, serão incapazes de esquecer as maravilhosas imagens que constituíam essas notáveis publicações. Aqueles que por razões de saúde, falta de dinheiro ou situação profissional, não podem fazer tão longas jornadas, devem considerar-se felizes por conseguirem realizá-las, sem abdicar dos seus hábitos regulares.»

[NARRADOR: António Sena]

[31] Enquanto alguns viajam por terras desconhecidas ou inóspitas, outros fazem um tipo diferente de viagem — revoltam-se.

[32] Entre 1848 e 1871 dão-se na Europa grandes movimentações sociais. Da Guerra da Secessão nos EUA, em 1864, passando pela Inglaterra e Península Ibérica, onde as revoltas e as pressões populares exigem reformas democráticas, culmina-se na comuna de Paris, em 1871.

[33] Foi este o primeiro período revolucionário totalmente documentado pela actividade de fotógrafos e tão totalmente documentado que as próprias fotografias dos revoltosos serviram posteriormente para a polícia os identificar e fuzilar.

[VOZ OFF: Helena Domingos, a citar Herberto Helder]

[34] «O assassino leve que de leve composição extrai o nome devoluto e tumultuoso, tem uma vida inóspita, biografia voraz, fotografia insensata.» Herberto Helder

[NARRADOR: António Sena]

[35] Entre 1848 e 1871, período que corresponde a uma aceleração das lutas sociais, dá-se o desenvolvimento técnico dos processos de aceleração da sensibilidade dos produtos fotográficos. O tempo médio de exposição reduz-se de 10 minutos para 2 segundos, quer dizer 300 vezes mais rápido. A revolução industrial produzia a máquina fotográfica que a haveria de registar para sempre.

[36] A fotografia assume também dois projectos bem diferentes: por um lado, torna-se um meio para que a imagem das massas atravesse, pela primeira vez, os retratos solitários de grandes personagens que enchem as páginas da história e por outro, torna-se um meio para que esses grandes personagens estabeleçam uma relação mais íntima, portanto mais cativante, com o seu público.

[37] [Édouard] Manet, [Jean-Baptiste Camille] Corot, [Alexandre] Dumas, [Claude] Monet, [Charles] Baudelaire, [Mikhail] Bakounine, [Eugène] Delacroix, Sarah Bernhard passaram, não pelas mãos mas pelo olho de vidro de Nadar.

[38] Balonista, foi ele que obteve as primeiras fotografias aéreas, em 1858, e as voltou a usar pela Comuna, durante o cerco em Paris. Mas assim como foi o primeiro para cima, também foi o primeiro para baixo, realizando com luz artificial a exploração das catacumbas de Paris, em 1861.

[39] Em 1854, foi registada a patente do primeiro *photomaton* da história. André Adolphe Disdéri comercializava aquilo que se chamou a *carte-de-visite*, um cartão de visita que em lugar de ter apenas um nome tinha o retrato da pessoa.

[40] Imaginemos Napoleão III, parado num qualquer *photomaton* do metropolitano, com todas as suas tropas, aguardando vez para se fotografarem, como ele o fez no estúdio Disdéri antes de partir para a sua campanha de Itália, em 1859. Trocava-se um nome por um rosto. Dava-se a cara.

[41] Mas um rosto pode ser mais ou menos atraente e desejado, conforme a pessoa de quem é, da luz que o ilumina, do olhar que nos deita.

[VOZ OFF: Helena Domingos, a citar Júlia Margaret Cameron, em *The Annals of my Glass House*, 1874]

[42] «O meu marido via cada imagem com alegria do princípio ao fim, e era sempre uma alegria cada vez que corria para ele com um novo triunfo para lhe mostrar a última imagem, ouvir as suas felicitações e palavras de entusiasmo. Esse hábito de correr na casa de jantar com as minhas imagens ainda húmidas, manchou de tal maneira as toalhas da mesa que eu teria sido expulsa por qualquer família menos indulgente.»

[NARRADOR: António Sena]

[43] O estúdio dela era uma capoeira transformada e a câmara escura era a cave do carvão.

Só uma certa perversidade poderia contrariar esta tendência de imitação da pintura. E essa veio de Lewis Carroll autor de *Alice nos país das maravilhas* e de *Alice do outro lado do espelho*, que é também o outro lado da fotografia.

[44] E a propósito das suas fotografias poderia muito bem dizer aquilo que escreveu num dos seus livros, do outro lado do espelho.

[VOZ OFF: Dobragem em brasileiro de *Alice no País das Maravilhas* na produção da Walt Disney de 1951]

[45] «Oh, muito obrigada, muito obrigada... Gostei muito.

— É tarde, é tarde, tão tarde até que arde. Ai ai meu deus, allô adeus é tarde é tarde é tarde.

— Quem esteve pintando minhas rosas de vermelho? Corte-lhes a cabeça!

— Oh não majestade! Por favor...

— Corte-lhes a cabeça!

— Majestade, tenha piedade do jardineiro!

— Quem, quem é você?

— Eu sou Alice!»

[VOZ OFF: Manuel João Gomes, a citar Lewis Carroll, em *Through the Looking Glass and What Alice Found There*, 1871]

[46] «Ora olha para a estrada e diz-me se vês algum deles.

— Ninguém vem na estrada, é o que vejo, disse Alice.

— Quem dera ter os teus olhos, respondeu o rei agastado, para conseguir ver ninguém e ainda por cima a esta distância.

— Olha, o mais que consigo ver com esta luz, é ver alguém.»

[VOZ OFF: Dobragem em brasileiro de *Alice no País das Maravilhas* na produção da Walt Disney de 1951]

«Um sorriso, um rosto, um corpo.»

[NARRADOR: António Sena]

[47] Entre um e outro duas tendências evidentes se defrontavam: aquela que quer fazer a fotografia parecida com a pintura, e aquela que quer fazer a fotografia parecida com a fotografia.

[VOZ OFF: Isabel Castro]

[48] «Até parece uma pintura!»

[NARRADOR: António Sena]

[49] Uma nova espécie de animal aparecia na paisagem. Vinda do interior da caverna, agora câmara escura, o monstro com um único olho, e de vidro, o ciclope, mais conhecido por fotógrafo.

[VOZ OFF: Margarida Gil, a citar Carlos de Oliveira, em *Finisterra – Paisagem e Povoamento*, 1978]

[50] «O quê, outro dilema? Escolher entre a câmara escura e o osso de baleia, a casa e o ar livre? Não estou interessado. Fecha-se a janela, identifica-se a casa com a câmara escura e a opção custa menos.» Carlos de Oliveira

[NARRADOR: António Sena]

[51] Para além das pessoas e dos lugares com esta actividade quase desesperada, destes homens que pedem a protecção da noite e tanto precisam do sol para sobreviverem, também o tempo se tornou fotogénico.

[52] Podemos fotografar os lugares onde nunca podemos chegar com os olhos, a formação de um feto, o interior do cérebro. Claro que, ver as coisas não é suficiente, mas a partir do momento em que se vê já é mais fácil transformar o que não gostamos e gostar mais do que gostamos. Procurava-se e contemplava-se a evidência.

[VOZ OFF: Joaquim Furtado, a citar Jacob Riis em *The Making of an American*, 1901]

[53] «Foi durante os meus passeios da meia noite com a polícia de costumes que começei a nascer em mim o desejo de descobrir uma maneira de mostrar às pessoas o que eu via ali. Um desenho, poderia tê-lo feito, mas eu não sei desenhar. De qualquer modo, um desenho não seria tão evidente como eu pretendia.»

[NARRADOR: António Sena]

[54] Palavras de um fotógrafo da polícia, Jacob Riis, emigrante dinamarquês nos EUA, em 1870.

Passou três anos desempregado à beira do suicídio. As fotografias, obtidas na sua maioria com aparelhos de detective, não podiam no entanto ser impressas nos periódicos do seu tempo. Como noutros tempos, continuava a ser necessário o auxílio, tão indispensável quanto precioso, dos gravadores que interpretavam as suas fotografias.

[55] Se as fotografias de Riis nos dão essa metade de uma evidência urbana as de Adam Clark Vroman, ou de Edward Curtis, dão a outra parte de uma mesma evidência. A civilização ameríndia. A publicação de manuais de viagem torna-se corrente. Os impérios tornam-se fotogénicos, muito antes do primeiro guia Michelin.

[VOZ OFF: João César Monteiro]

[56] «Como eu gostaria de falar a sua língua. E poder testemunhar os dez dias de cerimónias. E ter alguém para me explicar tudo. Entrar na sua Ordem. Ser iniciado como se assim fora.»

[NARRADOR: António Sena]

[57] Também em Portugal, Cunha Moraes edita o álbum *África Occidental*, em 1885.

[58] Carlos Relvas fica-se por cá. O Dr. José Júlio Rodrigues organiza a secção de fotografia da Direcção Geral dos Trabalhos Geodésicos, onde se desenvolvem e estudam os processos fotográficos na sua aplicação à cartografia.

[59] O império fotografa-se. A partir do momento em que se vê, já é mais fácil transformá-lo ou mantê-lo. Conforme os gostos.

[VOZ OFF: João César Monteiro, a citar Edward Curtis em *The North American Indian*, 1907]

[60] «Um estudo pessoal de um povo que está a perder rapidamente os traços do seu carácter aborígene e que está destinado a ser assimilado pela raça superior. O tratamento dado aos índios por aqueles que se reclamavam da civilização e do cristianismo tornou-se, em muitos casos, pior que criminoso.»

[NARRADOR: António Sena]

[61] Entre 1903 e 1913, dez milhões de imigrantes entraram entretanto nos EUA, ou seja, um décimo da sua população. Rapazes com 10 a 12 anos trabalhavam em minas durante 10 horas seguidas.

[62] Em 1914, Hine ainda não tinha obtido qualquer resultado com a divulgação restrita das suas fotografias mas, a parte que nos importa reter da sua incansável actividade de sociólogo e fotógrafo, será a utilização que ele dava às suas fotografias ao projectá-las durante as suas aulas e conferências, aproximando o professor da testemunha e o saber da evidência.

[63] Quis fazer duas coisas: mostrar as coisas que deveriam ser corrigidas, e mostrar as coisas que deveriam ser apreciadas.

[64] *Documentos para Artistas* — estava escrito na porta de casa de Jean Eugène Atget. Levantava-se cedo, pela madrugada, e percorria as ruas ainda húmidas e desertas de Paris, os seus jardins, as suas praças, à procura de realidades, que depois de reveladas, vendia a pintores como [Maurice] Utrillo, [Carolus] Duran, [Georges] Braque, ou eram promovidas a surrealidades nas obras de [Pablo] Picasso ou [Salvador] Dali. Cada pessoa tem o seu acaso e Atget tinha o seu. Ordenadas e registadas rigorosamente por Atget e a sua companheira, vendidas por necessidade de sobrevivência por preço irrisório, a alguns departamentos do estado francês, as suas fotografias são documentos voluntários.

[65] A velhice pesada e ignorada de Atget, opõe-se à juventude leve e privilegiada de Jacques-Henri Lartigue.

[VOZ OFF: António Sena da Silva, a citar Jacques-Henri Lartigue, em *Diary of a Century*, 1970]

[66] «O meu pai era um homem de negócios. Durante as férias usava uma enorme máquina fotográfica. Eu divertia-me a olhar através do vidro despolido. Em miúdo pintava e escrevia muito. Um dia o meu pai deu-me uma máquina e eu comecei a fotografar. Tinha 6 anos e a máquina era uma 13 por 18.»

[NARRADOR: António Sena]

[67] Qualquer momento das suas imagens é um momento privado. Filho de famílias francesas abastadas, pintor e fotógrafo.

[VOZ OFF: António Sena da Silva, a citar Jacques-Henri Lartigue, em *Diary of a Century*, 1970]

[68] «Sou, de certo modo, egoísta. Faço fotografias por prazer e não necessariamente para as mostrar.

Nunca trabalho por encomenda.»

[NARRADOR: António Sena]

[69] Atget e Lartigue dão-nos esses dois lados da fotografia documento. Voluntário e ordenado o de Atget, involuntário e desordenado o de Lartigue.

2.^a PARTE

— OS FOTÓGRAFOS DA LUZ DE 1920 AOS NOSSOS DIAS

[NARRADOR: António Sena]

[70] Com a Kodak de 1888, primeira máquina com película fotográfica em rolo, permitindo cem imagens, já uma criança poderia fotografar. O repórter poderia estar presente em qualquer lugar.

[71] As fotografias tinham já essa dimensão privada que tornava os álbuns de família em documentos pessoais. Às fotografias faltava essa dimensão pública, apenas possível quando a privacidade de alguns, fosse acessível à privacidade dos outros. Das revistas pornográficas aos álbuns de família, construídos na ilusão da intimidade entre aqueles que veem e aqueles que, encarnados em papel, são vistos e olhados sem o sentirem, a diferença é praticamente nula.

[72] A privacidade dos outros tornou-se menos privada. Os acontecimentos públicos de alguns tornaram-se mais públicos de todos. A fotografia torna-se doméstica e com isso deixava de ser uma imagem que incessantemente se guardava para igualmente ser motivo de lixo. Tanto se guardavam como se deitavam fora.

[73] A história velocíssima do fotojornalismo será consequência de uma permanente insatisfação – a ilustração: *A Ilustração* de Berlim, *Illustrated London News*, *Le Journal Illustré*, a *Ilustração Portuguesa*.

[74] Com as ilustrações dava-se luz ao entendimento e logo se procurou dar luz à noite.

[75] O fotógrafo, esse animal que vinha das trevas do Inferno e nelas se recolhia para revelar as suas imagens, pode agora, através de objectivas luminosas e de películas cada vez mais sensíveis, tentar fotografar a própria escuridão.

[VOZ OFF: Jorge Listopad, a citar Brassai em *Le Paris secret des années 30*, 1976]

[76] «Durante os meus primeiros anos de Paris, vivi de noite, deitando-me de madrugada e levantando-me ao anoitecer, vagueando pela cidade de Montparnasse a Montmartre. E apesar de eu ter sempre ignorado e até nem gostar de fotografia, o desejo de traduzir todas as coisas que me encantavam, o Paris nocturno que eu vivia, levou-me a ser um fotógrafo.»

[NARRADOR: António Sena]

[77] Palavras de Brassai, nascido na Roménia no último ano do século XIX, amigo dos *graffitis* das paredes e das árvores de Paris, de Picasso, Miller, Genet.

[VOZ OFF: Jorge Listopad, a citar Brassai, em *I invent nothing, I imagine everything*, 1952]

[78] «Eu não invento nada, eu imagino tudo.»

[VOZ OFF: Jorge Listopad, a citar Brassai]

[79] «Eu não sou um surrealista, sou completamente realista.

Eu não tenho contacto, eu não toco.»

[NARRADOR: António Sena]

[80] Em 1903, [Alfred] Stieglitz publica *Camera Work* em papel de arroz e com imagens impressas por processos sofisticadíssimos e quase artesanais da fotogravura. Uma revista que passou à lenda, eleita por críticos e historiadores da fotografia como pioneira da fotografia não manipulada, o que é totalmente falso, exceptuando as fotografias do seu teórico editor Stieglitz.

[81] O período entre as duas guerras, de 1918 a 1940, é designado por um nome que nos convém perceber, não apenas no sentido económico ou político, e que é Depressão.

[82] [August] Sander, nascido na Alemanha em 1876, estabeleceu o seu próprio estúdio, em 1910, em Colónia. Passados oito anos travou conhecimento com o pintor Franz [Wilhelm] Siewert, que acreditava que a arte poderia revelar a estrutura da sociedade. Pessoas do século XX, é o nome do projecto de Sander. Sem qualquer manipulação, os seus retratos são limpos, frontais, longos, com o tempo suficiente para que não sejam apenas as fotografias, mas também os seus personagens a revelarem-se. Em 1929, publicou *Face of our Time*, posteriormente destruídas as chapas de impressão pelos Nazis.

[83] 250 000 fotografias foram feitas pela Farm Security Administration, Departamento Financeiro do Estado, constituído nos Estados Unidos, durante a crise agrícola de 1935, para concessão de crédito e ajuda aos agricultores arruinados. Roy Stricker, sociólogo e economista, é convidado para criar e dirigir o Departamento de Fotografia, directamente dependente daquela organização. Tratava-se de um projecto de propaganda e informação estatal, que lhe permitia resguardar-se das contestações inevitáveis e que se mobilizassem as massas urbanas, em torno de uma eventual solidariedade de classe. Deste modo, Roy Stricker

tornava-se o primeiro grande homem da informação fotográfica de massas e, independentemente da sua qualidade, essas imagens fotográficas tornaram-se documentos de uma realidade, mais ou menos manipulada.

[84] Feito de simulações, de encantos e desencantos, o alimento principal destas publicações periódicas, viria a ser as regras privadas e as guerras públicas, de ladrões e polícias, de políticos e concubinas, de militares e escroques.

[85] Se as reuniões políticas, entre 1928 e 1934, não o eram sem a presença de Salomon, como dizia o político francês Aristide Briand.

[VOZ OFF: Jorge Listopad a citar Aristide Briand, a apontar o dedo a Erich Salomon]

[86] «Ah! Cá está o rei dos indiscretos!»

[NARRADOR: António Sena]

[87] Nenhuma guerra o teria sido depois, sem Robert Capa. Pseudónimo de Andrei Friedman, refugiado em Paris com a subida ao poder dos Nazis, Robert Capa esteve presente em cinco guerras ao longo de 18 anos.

[VOZ OFF: Joaquim Furtado, a citar Robert Capa, em *Slightly out of Focus*, 1942]

[88] «Se as suas fotografias não estão suficientemente boas, é porque você não está suficientemente perto.»

[NARRADOR: António Sena]

[89] Esteve presente no desembarque das tropas aliadas, na Guerra Civil de Espanha com a sua companheira Gera Tardo e realizaram a primeira reportagem completa, para as páginas da então efervescente revista *Life*.

[90] Robert Capa a preto e branco tem o seu sucessor a cores: Larry Burrows. Nasceu em Londres. Primeiro emprego, mensageiro do departamento fotográfico do *Daily Express*. Segundo emprego, assistente de câmara escura da Agência *Keystone*. Terceiro emprego, aos 16 anos, torna-se impressor para a revista *Life*. Quarto emprego, reproduções a cores de pintura para a *Life*, vai para os Estados Unidos, à sede da *Life* e pede para ir para o Vietname fotografá-lo a cores. Quinto emprego, fotógrafo no Vietname a cores, escreve também os seus próprios artigos. Sexto emprego, não chega a tê-lo, morre num acidente no Vietname.

[VOZ OFF: António Sena, a citar Larry Burrows]

[91] «Não posso dar-me ao luxo de pensar no que algum dia me poderá acontecer.»

[NARRADOR: António Sena]

[92] Ingres já o tinha dito no princípio do século XIX e logo que soube da invenção da fotografia.

[VOZ OFF: Jorge Listopad, a citar Jean Auguste Dominique Ingres]

[93] «É uma coisa maravilhosa, mas não se deve dizê-lo.»

[NARRADOR: António Sena]

— Mas,

[VOZ OFF: não identificada a citar Walter Benjamin, em *Pequena História da Fotografia*, 1927]

[94] «Se alguma coisa caracteriza as relações actuais entre a arte e a fotografia, é a tensão que continua sensível entre elas e que é devida à fotografia das obras de arte.»

[NARRADOR: António Sena]

[95] Um facto imperdoável fazia o gosto de uns e o desgosto de outros.

[VOZ OFF: Jorge Listopad a citar Tristan Tzara no prefácio de *Les Champs Délicieux* de Man Ray, 1922]

[96] «Quando tudo o que se chamava a arte se tornou paralítico, o fotógrafo iluminou a sua ampola de 1000 velas e, pouco a pouco, o papel sensível absorveu o escuro de alguns objectos de uso. Ele tinha descoberto o alcance de um termo e virgem relâmpago, mais importante que todas as constelações oferecidas ao prazer dos nossos olhos.»

[NARRADOR: António Sena]

[97] A escola do Bauhaus na Alemanha e o movimento Construtivista Russo, com um estudo exaustivo da tipografia, dos processos de visão através de pesquisas teóricas e práticas interdisciplinares, das técnicas de impressão e a sua eventual relação com a fotografia de propaganda e experimental, transporta-nos para um contacto mais didáctico e pedagógico com a fotografia.

[VOZ OFF: António Sena, a citar László Moholy-Nagy, em *Malerei, Fotografie, Film*, 1927]

[98] «O inimigo da fotografia é a convenção, as regras fixas ou o como fazer. A salvação da fotografia vem da experimentação. O experimentador não tem qualquer ideia pré-concebida da fotografia. Ele entende chamar fotografia a todos os resultados que se podem obter por métodos fotográficos, com ou sem câmara.»

[NARRADOR: António Sena]

[99] Enquanto se multiplicam as fotografias de reportagem e as fotografias de amador, mais ou menos anónimas, através da sua progressiva automatização e mecanização, reduz-se o número de fotografias e tiragens limitadas de fotógrafos de renome, através de um trabalho de laboratório aprofundado.

[100] O que fará as fotografias terem estes dois lados?

[101] Viveu a juventude na Alemanha e estudou fotografia em Paris, com Man Ray. Em 1930, realizou reportagens em Inglaterra sobre os mineiros, as cidades industriais e a vida doméstica durante a depressão: Bill Brandt.

[VOZ OFF: António Sena, a citar Bill Brandt na revista *Album*, Março 1970]

[102] «Depois do fim da Guerra, o meu estilo mudou completamente. Perguntaram-me várias vezes porque que é que isto aconteceu. Penso que perdi gradualmente o meu interesse pela reportagem. A fotografia documental tinha-se tornado uma moda. Toda a gente fazia isso. Qualquer que seja a razão, o caminho poético da fotografia, que sempre me tinha excitado nos meus primeiros dias de Paris, começou a fascinar-me de novo, pareceu-me haver ainda florestas selvagens, completamente inexploradas. Comecei a fotografar nus, retratos e paisagens.»

[VOZ OFF: António Sena a citar Henri Cartier-Bresson em *The World of Henri Cartier-Bresson*, 1968]

[103] «Deve-se fotografar sempre com o maior respeito pelo objecto e em função do seu próprio ponto de vista»

[NARRADOR: António Sena]

[104] Henri Cartier-Bresson nasceu em França, em 1908. As suas primeiras fotografias tinham a intimidade dos surrealistas, de [André] Breton e de Man Ray, mas também da realidade de André Kertész. De Henri Cartier-Bresson, disse Claude Roy:

[VOZ OFF: Jorge Listopad, a citar Claude Roy]

[105] «É ao mesmo tempo arco e a flecha e o caminho mais curto de uma sensibilidade peculiar.»

[NARRADOR: António Sena]

[106] Fotografia, como eu a percebo, é apenas outra maneira de tirar apontamentos visuais. Como todos os apontamentos, os apontamentos fotográficos são necessariamente incompletos e, como tal, não podem exprimir o seu objecto em todos os seus ângulos e facetas. O importante é que cada apontamento toque na importância do objecto fotografado.

[107] Os amadores amam a 43 graus centígrados.

[VOZ OFF: Margarida Gil, a citar Diane Arbus em *Five Photographs by Diane Arbus*, Maio de 1971]

[108] «Uma vez sonhei que estava num navio fabuloso, todo branco e dourado, com cupidos incrustados, rococó, como um bolo de casamento. Havia fumo no ar e gente que bebia e jogava. Eu sabia que o barco estava a arder mas nós cantávamos, lentamente, em voz baixa. Eles também sabiam mas estavam muito contentes, dançando e

cantando e beijando, um pouco delirantes. Não havia nenhuma esperança. Eu sentia-me terrivelmente eufórica, podia fotografar tudo o que quisesse.»

[NARRADOR: António Sena]

[109] Diane Arbus, suicidou-se em 1971, com 48 anos de idade.

[VOZ OFF: Margarida Gil, a citar Diane Arbus em *Diane Arbus: aperture monograph*, 1970]

[110] *«Eu sinto que vi um pouco as coisas como se estivessem em estado de coma, quer dizer, é muito subtil e para mim muito embaraçante. Mas de facto, acredito que há coisas que ninguém veria se eu não as tivesse fotografado.»*

[NARRADOR: António Sena]

[111] Weegee podia ser o companheiro nocturno de Diane Arbus. Quando se encontrou com Alfred Stieglitz perguntou-lhe:

[VOZ OFF: Joaquim Furtado a citar Weegee em *Naked City*, 1945]

[112] *«Você é Stieglitz, eu sou Weegee! Aqui está a minha fórmula. Tratando como trato com as pessoas, acho-as maravilhosas. Eu deixo-as sós e deixo-as serem elas próprias. Levantando as mãos com uma luz encantadora nos olhos, dormindo ou apenas descendo a rua. O truque é estar onde as pessoas estão.»*

[NARRADOR: António Sena]

[113] Nos anos 50 são publicados dois livros que têm uma grande influência nas gerações posteriores: *Nova Iorque* de William Klein, 1956 e *Les Américains* de Robert Frank, 1959.

[VOZ OFF: Paulo Nozolino, a citar Robert Frank, em *Robert Frank par Robert Frank*, 1962]

[114] *«1947: cresci em Zúrique. Aí nasci mesmo a 9 de Novembro de 1924.*

1950: parto para a América. Como será que se pode ser Suíço?

1954: caso em Nova Iorque, ela chama-se Mary, dois filhos Pablo e Andrea.

1955: atravesso os Estados Unidos e Delpire publica os “Americans” — Ich bin ein American.

1960: uma decisão, meto a minha Leika, no armário, basta de observar, caçar, de apanhar por vezes a essência do que é negro do que é bom, de saber onde está Deus. Faço filmes, agora tenho que falar às pessoas que se movem no meu visor. Não é simples nem estou particularmente contente.

1969: Mary e eu separamo-nos. A vida continua. June e eu vamos viver para o fim de uma estrada na Nova Escócia. Construimos uma casa com vista para o mar. Olho pela janela muitas vezes durante muito tempo. A máquina continua no armário. Espero. Andrea morre num acidente de aviação em Tikel, na Guatemala, no dia 28 de Dezembro de 1974.

1975: trabalho na Califórnia. Ensino. June e eu casamo-nos e depois voltamos para junto do mar gelado. Isn't it wonderful to be alive? É tão bom viver, mas a vida é uma merda.

Neste momento faço um filme, pessoas que vivem e que mal sobrevivem numa ilha, em barracas. O Inverno chega, o faroleiro sozinho, no alto da ilha, fala-me de como está o tempo e como era dantes. A minha mãe guardou fotografias que eu por vezes deixava para trás. Obrigado por ter acreditado em mim quando eu começava.»

[VOZ OFF: António Sena, a citar William Klein]

[115] *«Não encontrei editor Americano. Era 1955. Todos os que eu encontrei disseram, bugh... isto não é Nova Iorque. Muito feio, muito mau, demasiado subjectivo. Foi apenas mais tarde que aceitaram Nova Iorque como um dos depósitos do universo. De volta a Paris, fui ter com o Chris Marker, que me disse logo de seguida: Publicaremos isto ou vou-me embora.»*

[NARRADOR: António Sena]

[116] Ele ficou e o livro saiu em 1956.

[117] Também em Portugal se publicava um livro da autoria de Costa Martins e Victor Palla, em 1959: Lisboa, “*Cidade Triste e Alegre*”.

[VOZ OFF: Helena Domingos, a citar Fernando Pessoa (Álvaro de Campos), em *Lisbon Revisited 1926*]

[118] «*Outra vez te revejo, cidade triste e alegre, outra vez sonho aqui, outra vez te revejo, Lisboa e Tejo e Tudo.*»
Álvaro de Campos

[NARRADOR: António Sena]

[119] Os amadores multiplicam-se e apontam-se como defeitos ou perigos, aquilo que os fotógrafos contemporâneos mais frequentam, porquê?

As pessoas cortadas, as verticais distorcidas, as coisas tremidas, o flash nos olhos, o horizonte inclinado, os objectos desfocados. A influência mútua, silenciosa e imperceptível entre a fotografia de amador, a fotografia científica e a fotografia artística é o fenómeno mais importante do princípio de uma era, que ainda agora partiu de viagem.

[VOZ OFF: Joaquim Furtado]

[120] «*O analfabeto do futuro, costumava dizer Moholy-Nagy, não será aquele que não sabe ler mas aquele que não sabe fotografar. Ao que Walter Benjamin acrescentou, mas será menos analfabeto o fotógrafo que não sabe ler as suas próprias imagens?*»

[VOZ OFF: António Sena a citar Tony Ray-Jones]

[121] «*Eu procuro levar as coisas ao limite da razão.*»

[NARRADOR: António Sena]

[122] Tony Ray-Jones sabe que foi atingido de leucemia e morre em 1972, com 31 anos.

[123] Tentei mostrar alguns desses anacronismos quotidianos de uma forma honesta e precisa. A fotografia pode ser um espelho e reflectir a vida tal como ela é, mas penso também possível fazer como Alice. Passar para o outro lado do espelho, observar os enigmas do seu espírito e de descobrir, graças à máquina fotográfica, um outro universo.

[124] Mas afinal o que resta de tudo isto? Ainda hoje conhecemos mais coisas que nunca cheirámos, apalpámos, saboreámos ou ouvimos e que apenas vemos. E nem sequer vemos as coisas, mas as suas imagens. E nem sequer vemos as imagens, mas as suas reproduções. Apesar de tudo, ainda nos parece um contacto suficientemente próximo, para nos encantar ou desiludir, para as guardarmos ou deitarmos fora. Continuaremos a passar noites em branco e no fixador tudo se tornará transparente.

ANEXO 7

Olho de Vidro, uma história da fotografia, António Sena e Margarida Gil, 1982

[Panorâmica ilustrada de prova de contacto realizada a partir de cópia em VHS do filme, cedida por Margarida Gil, com indicação do tempo e identificação adicional de todas as imagens fotográficas, inserts filmicos e outras referências*]

* a numeração incluída ao longo da prova de contacto permite fazer a correspondência com o anexo 6.

ANEXO 8

Curso de Teoria e História da Fotografia *As fotografias e o resto, a percepção da imagem fotográfica: o que veem e como veem as mãos, os ouvidos, a boca, o nariz, os olhos e o resto*, leccionado na Ether/vale tudo menos tirar olhos, **António Sena**, s/d

[Transcrição integral de documento original dactilografado com 8 páginas]

As fotografias e o resto

– a percepção da imagem fotográfica: o que veem e como veem as mãos, os ouvidos, a boca, o nariz, os olhos e o resto.

Introdução

Curso de síntese bibliográfica e iconográfica com uma preocupação primeira: expor problemas e ideias novas sobre as relações e resultados da fotografia com todos os sentidos: do olfacto à visão, e também com o resto. Curso em forma de interrogação permanente entre esses cinco sentidos sobre o que é para que servem as fotografias, como nos servimos delas e como elas se servem de nós. (Referência indiscriminada à fotografia “científica”, artística” ou de “Amador”)

1/A máquina fotográfica não é um olho

da falsa relação entre a máquina e o olho:

- da opacidade da realidade e o “jogo das escondidas”
- o “mascarar” na câmara escura, o equilíbrio tonal, a decisão sub e sobreexposição
- as correcções de perspectiva
- a instabilidade da imagem (o sal)
- o piscar de olhos
- a câmara escura de olhos fechados
- as sobrancelhas, as pestanas e os brilhos
- o brilho nos olhos e o brilho no papel
- a imagem esférica e a imagem rectangular
- a reprodução da imagem fotográfica e a não reprodutibilidade da imagem visual
- “não há mão - nem olho - que agarre o tempo”
- o olho e os olhos

2/os olhos e as mãos

da manipulação das fotografias, dos olhos, da sua visão e do seu registo:

- proporção e escala entre a mão e o objecto fotografado
- os dedos à frente da objectiva
- as fotografias comemorativas (casamentos, enterros, baptizados, etc.)
- a fotografia da namorada
- a fotografia e os formatos
- o álbum de família
- as mãos, os dedos e as margens das fotografias

- as manchas dedos, as “dedadas”
- as molduras e as distâncias protocolares
- o tratamento às claras e às escuras
- a fotografia lavável
- a fotografia intocável

3/a decomposição do campo visual

da realidade e da “realidade” depois de fotografada:

- a fotografia subtrai as coisas
- a fotografia por aquilo que não mostra
- a organização decomposta: velocidade, diafragma, enquadramento
- as máquinas visionárias: da camera obscura ao vídeo
- a fotografia e a janela/a fotografia e a porta
- a fotografia e o sol (o flash e as sombras novas)
- a distância do fotografar
- a fotografia e a instabilidade
- o universo ambidextro
- o rectângulo e o círculo
- os formatos da realidade

4/os elementos em decomposição

do resultado manuseável de:

- velocidade/obturador
- diafragma/profundidade de campo
- filtros
- focagem
- sobreposição
- solarização
- montagem
- colagem
- grão
- fotogramas
- sequências
- a realidade descomposta
- as imagens diversas: visual, fotografável, fotografada e fotográfica

5/As cores da fotografia

da realidade que temos para colorir:

- o tempo, o espaço e a cor
- as cores da fotografia, do corpo e do cérebro
- o papel mate, o brilhante, o creme e o plastificado

- as deformações de cor (o flash nos olhos, os céus, os tons de pele, etc.)
- os filtros
- as viragens na tradição cinzenta
- a coloração dos cinzentos
- os processos bi e trichrome
- as alterações da cor com o tempo
- “a cabeça de cor”
- as cores aditivas e as cores substractivas
- os daltónicos
- as cores desbotadas

6/a sensibilidade fotográfica

das ideias que “se fazem”:

- a identificação fotográfica: “quem é esta pessoa?”
- a porta da câmara escura ou a porta da noite
- “não me tires fotografias, não sou nada fotogénica...”
- a fotografia clandestina, pornográfica e contemporânea
- a fotografia no divã
- o silêncio do obturador
- a sensibilidade rectangular
- a referência temporal
- a imagem latente
- a instamatic
- a fotografia de imprensa
- a fotografia publicitária
- a fotografia e a “arte”
- a reprodução da obra de arte
- a fotonovela
- a fotocópia
- o photomaton
- a fotografia criminal, sinalética, judiciária

mas também das ideias que se “fizeram”:

- os “equivalentes” de Stieglitz
- a “objectividade” de Paul Strand
- o “momento decisivo” de Cartier-Bresson
- os “pedaços de papel” de Robert Frank
- o “documental” de tantos outros
- o “rigor” de f.64
- as Guerras de Capa, Burrows, Griffiths e McCullin
- a alternativa de Moholy-Nagy

- a alternativa de Man Ray
- a “pré-visualização” de Weston
- o ter visto de Weegee
- os sonhos virtuais de Duane Michals
- o cândido “Salomon”
- a “sequência” de Minor White
- as virtudes de Les Krims

7/os olhos e as bocas

daquilo que se diz “sem pensar” ou “sem saber o que se disse”:

os olhos das bocas — aquilo que as pessoas dizem sobre as imagens que vêem, no sentido em que as bocas que se dizem revelam o modo como os olhos vêem:

- “tire-me fotografias para me dar dinheiro”
- “ah, eu não quero aparecer”
- “onde é que eu já vi isto?”
- “parece mesmo verdade”
- “pareço um assassino”
- “ah, isso não tem filme”
- “não sei se vão ficar boas”
- “não sei se vou ficar bem”
- “fui apanhado”
- “desculpe”
- “pareces muito mais novo”
- “pareces muito mais velha”
- “isto era quando o teu pai...”
- “já viste como ficaste?”
- “parece que está vivo...”
- “tire-me uma fotografia”
- “vê lá se fica tremida”
- “ponha a cara mais para a esquerda”
- “espera aí, vou-me pentear”
- “sai da frente”
- “até parece uma pintura”
- “sorria”
- “isto é uma fotografia?”
- “depois, tem que me deixar ver”
- “aqui, era eu na...”
- “estás-me a ver aí?”
- “esteja à vontade, um ar natural”
- “isto foi na...”
- “Meu Deus, que lindo”

- “olhe o passarinho”
- “não ficámos todos, falta o antónio que...”
- “olhe para mim”
- “amanhã venham todos bem vestidos”
- “se isto fosse a cores”
- “os mais altos atrás, os mais baixos à frente”
- “não posso crer”
- “tão pequenas que elas eram na altura”
- “posso ficar também na fotografia?”
- “onde é que estou eu?”
- “faz-me lembrar o padrinho...”
- “mas isto és tu?”
- “cortaste-lhe a cabeça...”
- “não olhes para a máquina”
- “a cor dos olhos dele não é esta mas também fica bem”

as bocas dos olhos – aquilo que as pessoas dizem sobre a visão no sentido em que os olhos exprimem-se pelas bocas que dizem:

- “vale tudo menos tirar olhos”
- “deixa mexer para ver”
- “ver para crer”
- “contra a poeira nos olhos”
- “coisas que entram pelos olhos adentro”
- “abre o olho que assam carne”
- “o amor é cego mas vê muito ao longe”
- “antes cegues que deixes de ver”
- “antes torto que cego de todo”
- “ao cego não dão cuidado os espelhos”
- “ao cego, sobejam olhos”
- “bem cego é quem muito vê por aro de peneira”
- “cada um vê mal ou bem conforme os olhos que tem”
- “em terra de cegos quem tem olho é rei”
- “cego e não de nuvem, todo o mal encobre”
- “a corvos não se tiram os olhos”
- “a bom entendedor, poucas palavras”
- “à porta do farol faz escuro”
- “longe da vista, longe do coração”
- “a luz onde está, logo aparece”
- “mais comem os olhos que a boca”
- “mais olhos que barriga”
- “só vendo”
- “o mal do olho coça-se com o cotovelo”

- “a mão na dor e o olho no amor”
- “minha filha Teresa, quanto vê quanto deseja”
- “os mortos aos vivos abrem olhos”
- “mulher de cego para quem se enfeita?”
- “nada é bom para os olhos”
- “não entendo flamengos à meia-noite”
- “só contado, visto ninguém acredita”
- “não há coisa encoberta, senão os olhos da toupeira”
- “não há pior cego que o que não quer ver”
- “não pode o cego distinguir cores”
- “não se deseja o que o olhar não veja”
- “nem todo o grão vai ao olho do moinho”
- “ninguém vê a tranca no seu olho e todos vêem a palhinha no do vizinho”
- “ninguém vo-lo deu por seus olhos belos”
- “nos olhos se vê quem tem lombrigas”
- “olhar para a noiva não mata a sede”
- “o olho do dono engorda o cavalo”
- “olho no garfo, olho no prato”
- “olho por olho, dente por dente”
- “olho que a tudo vê, a si não vê”
- “os olhos e as mãos não medem duma maneira”
- “os olhos não comem sopas”
- “a paciência é boa para a vista”
- “palavras leva-as o vento”
- “palavras não adubam sopas”
- “pão com olhos, queijo sem olhos e vinho que salte aos olhos”
- “pé leve, olho vivo”
- “os peixes não veem a água”
- “o preto no branco fala como gente”
- “quatro olhos a um tempo, nunca viram um fantasma”
- “quatro olhos veem mais que dois”
- “o que é bom é para se ver”
- “quem ao longe não olha, perto se fere”
- “quem diz que não viu, arrisca-se a mentir”
- “quem não é visto, não é lembrado”
- “quem quer ver o lobo fale-lhe na pele”
- “quem quer ver, quer ser visto”
- “quem quer vista que lhe assista”
- “quem quiser o olho são, até a mão”
- “quem se presa de boa mulher tudo há-de olhar”
- “quem te viu e quem te vê”

- “quem vê o céu na água, vê peixes nas árvores”
- “se não vejo pelos olhos, vejo pelos óculos”
- “sonhava o cego que via, sonhava o que queria”
- “um olho no prato, outro no gato”
- “uma coisa é ver, outra ouvir”
- “ver com os olhos, comer com a testa”
- “ver é fácil, prever é difícil”
- “o espectador vê melhor que o jogador”
- “se tu visses”

Regime:

Duas aulas por semana de duas horas casa, alternadamente teórica e prática. Duas semanas para cada capítulo – incluindo introdução – com exceção do penúltimo que seria de quatro semanas, num total de 18 semanas (36 aulas de duas horas)

As aulas seriam acompanhadas intensamente de imagens e alguns sons e de referências bibliográficas. Nas aulas práticas os alunos serão obrigados a realizarem trabalhos de especulação e aplicação das ideias adquiridas e das imagens latentes.

É aconselhável uma preparação mínima no campo da história e/ou técnica fotográfica e, sobretudo, a vontade de olhar sem restrições, sem pôr a mão à frente dos olhos.

ANEXO 9

Dossier de apresentação do projecto *Luzitânia ether/pix data base*, 1988

[Transcrição do documento original dactilografado com 12 páginas]

“LUZITÂNIA”

Pesquisa Tratamento e Difusão da Imagem Fotográfica

Objectivo

Fazer a pesquisa tratamento e difusão das imagens fotográficas realizadas em Portugal ou de autores portugueses no estrangeiro através da criação e exploração de uma iconoteca portuguesa de utilidade científica, artística e quotidiana, consultável por buscas verbais e/ou visuais.

Serviços

Os serviços prestados pela LUZITÂNIA dividem-se em duas áreas específicas:

Classificar imagens

– para o qual dispõe de uma **Organização de Arquivo** especificamente orientada para a catalogação informatizada das imagens, sem descurar o seu suporte iconográfico.

Fornecer imagens

– para o qual dispõe de um **Arquivo** informatizado de uma **Iconoteca** e de um equipamento específico capazes de localizar, obter e ou produzir a imagem pretendida.

Público Alvo

Os interessados podem variar entre o museu que deseja dispor de um arquivo informatizado das suas próprias imagens, a escola que as requisita como material de apoio disciplinar, o poeta que gosta de ver imagens, o editor que quer documentar os seus livros, o cientista que procura imagens para a sua tese, o particular que deseja preservar o património fotográfico de um ascendente, o pintor que transforma imagens, o jornalista que quer uma imagem para o seu artigo de revista ou o mágico que as faz desaparecer.

Tempo e recursos

O projecto requer cerca de 800 horas de trabalho qualificado por mês, tendo como base a criação de um arquivo de 35 000 imagens, no prazo de dois anos, com um custo total orçamentado em 50 000 000\$00.

«Luzitânia - s.f. terra da luz | terra dos filhos de Luso ou Lysa. Do antr. lat. Lusos, filho de Liber, velha divindade latina confundida mais tarde com Baco que deu seu nome a Luzitânia. Entre as diversas hypotheses a que me parece mais aceitável e a que busca etymologia da Lusitânia em Lusones, nome de uma tribo celtibérica, como já lembrara Herculano, seguindo (Charles) Romey”. Leite Vasconcellos

“LUZITÂNIA”

Pesquisa Tratamento e Difusão da Imagem Fotográfica

Objectivo

Fazer a pesquisa tratamento e difusão das imagens fotográficas realizadas em Portugal ou de autores portugueses no estrangeiro através da criação e exploração de uma iconoteca portuguesa de utilidade científica, artística e quotidiana, consultável por buscas verbais e/ou visuais.

Serviços

Os serviços prestados pela LUZITÂNIA dividem-se em duas áreas específicas:

Classificar imagens:

– para o qual dispõe de uma **Organização de Arquivo** especificamente orientada para a catalogação informatizada das imagens, sem descurar o seu suporte iconográfico.

Fornecer imagens

– para o qual dispõe de um **Arquivo** informatizado de uma **Iconoteca** e de um equipamento específico capazes de localizar, obter e ou produzir a imagem pretendida.

Justificação

Como um historiador inglês da fotografia disse a 26 de Junho de 1989, “Early photography in Portugal is probably one of the worst documented of any country with the exception of some of the more obscure areas of África” e o mesmo se pode dizer do séc. XX.

Com a metodologia e os objectivos propostos poderão obter-se os seguintes resultados:

- Cobrir uma lacuna da investigação histórica e artística na fotografia em Portugal, através de uma sistematização de autores e obras.
- Dispor de um arquivo de acesso público de simultânea qualidade artística e documental, oferecendo um banco de imagens informatizado acessível por telecomunicações.
- Desenvolver um software inovador de buscas verbais e visuais passível de ser integrado num sistema interactivo.

Conhecimentos

Como ficou dito anteriormente a investigação fotográfica é praticamente nula. Limita-se à publicação de alguns artigos de jornal ou revista, comunicações dispersas sem o apoio de qualquer sistematização bibliográfica ao nível de autores e/ou obras. Salvo o artigo pioneiro de Augusto Silva Carvalho no Boletim da Academia das Ciências onde se relatam as notícias dos primórdios do aparecimento da fotografia em Portugal, todas as outras publicações são escassas em informações metodologicamente organizadas.

Não esquecendo, no entanto, a publicação de António Pedro Vicente sobre Carlos Relvas – mais um filantropo da fotografia do que um fotógrafo – de uma resenha demasiado incompleta para a SUMMA ARTIS ou uma tese de mestrado sobre Benoliel, a bibliografia existente pode resumir-se a artigos de Joaquim Vieira, António Sena e o mesmo António Pedro Vicente. Esses artigos foram publicados em órgãos tão diferentes como a Colóquio Artes, Jornal de Letras, ou a revista do Automóvel Clube Médico Português entre 1980 e 1989.

Para a fotografia da segunda metade do séc. XX pode destacar-se o catálogo da exposição Nível de Olho, onde se relatam os principais acontecimentos tanto ao nível das exposições como de publicações. Saliente-se também 18 catálogos/monografias em particular as referentes às obras de Victor Palla/Costa Martins, Gérard Castello-Lopes, Sena da Silva, Carlos Calvet, Carlos Afonso Dias, Cte. António José Martins, Marques da Costa e Paulo Nozolino.

As outras publicações de natureza fotográfica, monografias de autores – Benoliel, Alvão – ou topográficas – Lisboa, Porto, Guimarães, etc. – que poderiam ajudar na formação de um corpus fotográfico, escapam à falta de qualidade e exigência científica ou artística por inexistência de critérios de organização e selecção devidamente justificados, quer por uma base histórica e estética minimamente erudita, quer pela falta de referencias devidamente disponíveis.

Assim resta-nos apontar dois objectivos simultâneos: por um lado estabelecer uma base de referencias de autores e obras, por outro consultar de uma forma sistemática os documentos originais – publicações periódicas, livros e fotografias.

Programa, Metodologia e Técnicas

Difusão

Consideramos a difusão um factor determinante na progressão do projecto em todas as suas fases, dadas as características de simultaneamente classificar e fornecer imagens.

Assim a difusão dos trabalhos efectuados englobará a realização de exposições e edições diversas, dentro de critérios de rigorosa qualidade gráfica e documental.

Todos os trabalhos realizados no âmbito do projecto LUZITÂNIA, bem como todos os documentos dele resultantes (i.e. fotocópias, fichas, diapositivos, cópias de arquivo, catálogos, livros, publicidade e outros), terão a indicação expressa dos vários apoios.

Interessados

Os interessados podem variar entre o museu que deseja dispor de um arquivo informatizado das suas próprias imagens, a escola que as requisita como material de apoio disciplinar, o poeta que gosta de ver imagens, o editor que quer documentar os seus livros, o cientista que procura imagens para a sua tese, o particular que deseja preservar o património fotográfico de um ascendente, o pintor que transforma imagens, o jornalista que quer uma imagem para o seu artigo de revista ou o mágico que as faz desaparecer.

Clientes

São utentes potenciais de arquivo

– Os que necessitam de organizar as imagens que possuem e requisitem a sua classificação por parte da LUZITÂNIA, privados ou públicos.

São clientes potenciais do arquivo

– Os que necessitam de imagens geograficamente realizadas em Portugal ou de autor Português e, para tal, consultam o arquivo LUZITÂNIA, privados ou públicos.

Iconoteca

É um banco de imagens geograficamente realizadas em Portugal ou de autores portugueses no estrangeiro. Inclui, prioritariamente imagens feitas a partir de 1839 até à actualidade.

São, prioritariamente imagens de natureza fotográfica ou fotomecânica, originais e/ou reproduções.

Arquivo

Parte-se de um princípio:

– com as tecnologias de hoje, qualquer arquivo centralizado de imagens originais (fotografias, desenhos, gravuras, pinturas, etc.) é excessivo e inoperacional. O projecto LUZITÂNIA baseia-se na concepção de um arquivo de síntese e remetência. Quer dizer:

podemos não possuir as imagens mas sabemos onde elas estão e como as obter.

Parte-se de uma hipótese:

– todo o documento é passível, com maior ou menor eficácia, de ser reduzido (indexado) a um dado geográfico (local e data).

Parte-se com uma estratégia:

– São tão importantes as imagens mais antigas como as mais recentes.

Sempre que seja possível adoptar uma estratégia cronológica de arquivo, procurar-se-á caminhar simultaneamente em dois sentidos – de 1839 para a actualidade e da actualidade para 1839.

1839 -----> -----<----- 1988

Organização

Fichas

Dois tipos de fichas:

- a) ficha de edição PRT (print)
- b) ficha de imagem PIX (Picture) – originais e/ou reproduções

a) a ficha de edição é uma ficha bibliográfica com as seguintes referências: autor – título – tradutor – editor – local – data – localização – ISBN – tema – indexação visual.

b) A ficha de imagem é uma ficha iconográfica com as seguintes referências: autor – título – suporte – dimensões – local – data – localização – copyright – tema – indexação visual

O que há de comum entre fichas é o tema e o que poderá haver de comum é o local – data – autor – título – indexação visual.

Índices Verbais

Temos assim cinco índices verbais

Principal: índice temático

Secundários: autor – local – data – título

O índice temático é baseado em três vocabulários/*

1. Científico
2. Mitológico
3. Etno-antropológico

Suporte Iconográfico

O arquivo LUZITÂNIA é apoiado por uma iconoteca base, cujo suporte físico é a fotografia. Caso o original não tenha positivo far-se-á um contacto positivo simples.

Progressivamente será formada uma iconoteca de diapositivos e, finalmente, uma iconoteca de cópias recentes positivas de características arquivais.

O diapositivo e a cópia positiva arquival são executados por decisão da LUZITÂNIA, por requisição do seu proprietário ou em resultado da sua procura.

O objectivo a médio prazo é a digitalização e a sequente armazenagem em suporte de leitura óptica, sem nunca descurar o suporte físico da fotografia.

Ligações

Prevêem-se ligações do arquivo a outras fontes de informação — de natureza iconográfica, bibliográfica, etc. — seja da Biblioteca Nacional, Fototeca Storica Nazionale, Victoria and Albert Museum, Museum of Photography/Rochester, Center of Photography, BBC/British Broadcasting Corporation, etc.

Ficheiro bio-bibliográfico

O arquivo é apoiado por um ficheiro bio-bibliográfico permanentemente actualizado onde se encontram os dados sobre os fotógrafos portugueses ou estrangeiros que tenham trabalhado em Portugal.

Biblioteca

A iconoteca LUZITÂNIA é complementada com uma biblioteca básica de referencia e consulta.

Conselho Científico

O projecto LUZITÂNIA tem um órgão consultivo para definição das prioridades e critérios de indexação. O Conselho Científico é constituído por um cientista, um historiador, um artista, um etno-anthropólogo e um elemento da entidade proponente.

Exemplo

Imaginemos então o seguinte exemplo:

Numa tarde invernosa, o senhor Campos, engenheiro e poeta, decide-se a visitar a entidade proponente. Tem como objectivo procurar imagens fotográficas para ilustrar um seu poema “Lisbon Revisited”, antigo de 1923. Aí chegado rapidamente toma conhecimento do processo informatizado de acesso ao arquivo LUZITÂNIA. O programa é dialogante, acessível aos poetas, pelo que o próprio senhor Campos procede à sua consulta.

Dos 35 000 registos disponíveis faz uma primeira selecção: interessam-lhe as imagens fisicamente obtidas em Lisboa (local - Lisboa), o que de imediato reduz aquele número para cerca de um milhar.

Desses, o senhor Campos não está interessado em imagens recentes pelo que impõe novo critério: as imagens têm de ser anteriores a 1960 (data < 1960) e assim reduz para cerca de metade as opções possíveis.

Não se dando ainda por satisfeito o nosso poeta decide-se a fazer uma última triagem: da lista de temas que lhe é mostrada escolhe um e ainda outro: (seria, por exemplo: tema - cidade). Destas o nosso poeta

pretende obter uma imagem nocturna (seria, por exemplo, percentagem densitométrica média 80%) obtendo uma selecção final de referencias cuja listagem faz sair na impressora.

De posse dessa listagem vai o poeta consultar a iconoteca LUZITÂNIA onde encontra digitalizadas as imagens referenciadas. Selecciona então o conjunto de imagens com que pretende ilustrar o seu poema. Os originais dessas imagens não se encontram disponíveis mas a sua localização vem inserida na ficha permitindo a sua obtenção.

Entusiasmado o nosso poeta propõe a classificação do arquivo das imagens que possui, tiradas ao longo da sua actividade como engenheiro naval, maioritariamente realizadas nos portos portugueses. Após reunião do Conselho Científico o trabalho é aceite pela LUZITÂNIA - Pesquisa, tratamento e difusão da imagem fotográfica - dado o seu interesse para o arquivo LUZITÂNIA. São então definidos os custos e prazos da operação.

Esta história poderia acabar aqui. E também poderia prolongar-se por uma exposição (na entidade proponente, claro!) das fotografias e poemas com o título "Lisboa e Tejo e tudo", por exemplo. E há até quem afirme que o Eng. Álvaro de Campos já adquiriu um micro-computador e que agora consulta o arquivo LUZITÂNIA via modem.

(não assinado mas de autoria de Luís Afonso)

ANEXO 10

Regulamento interno da ether, normas para um óptimo funcionamento de alguns dos seus serviços, 1990

[Transcrição integral de documento original dactilografado com 15 páginas]

Norma Prévia – A Ether é uma associação de educação popular sem fins lucrativos, com sede na Rua Rodrigo da Fonseca, 25, em Lisboa

A Ether é formada essencialmente por dois tipos de sócios:

- os sócios trabalhadores
- os sócios aderentes

Este regulamento contempla, segundo o organigrama Ether, os sócios trabalhadores e apenas algumas das suas actividades

Ficam de fora:

- os Olhares Cruzados
- o projecto Luzitânia
- a gestão/contabilidade
- os subsídios/mecenato
- as itinerâncias
- a investigação e os cursos
- o laboratório
- o projecto gráfico e a oficina gráfica

Serão, pois, objecto destas normas:

- o serviço de atendimento público
- a livraria
- as exposições na Ether (oficina, montagem e secretariado)
- a documentação
- a manutenção, limpeza e conservação das referidas instalações

Normas

1. O serviço de atendimento ao público é feito de 3.ª a Sábados, das 15 às 20h
 - 1.1. aconselha-se o cumprimento rigoroso do horário e um atendimento educado, simpático, mas sem servilismo
 - 1.2. quando o atendimento for telefónico, devem usar-se as expressões: Ether, boa tarde ou Ether, boa noite, e pedir para deixarem recado (caso a pessoa procurada não se encontre nesse momento nas instalações)
 - 1.3. os recados ou as mensagens serão sempre colocados no “placard” existente para esse efeito no interior da galeria
 - 1.4. a partir das 20 horas o telefone será ligado ao atendedor automático

- 1.5. são totalmente interditas ao público (incluindo os sócios aderentes) as instalações interiores (arrumações e casa de banho)
2. na loja do rés-do-chão existem livros (e revistas) expostos para venda ao público e catálogos das exposições da Ether
 - 2.1. uns são encomendas da Ether à livraria Buchholz, outros são livros (e revistas) à consignação
 - 2.2. a venda dos livros ou revistas Buchholz é registada em caderno próprio (só Buchholz) e obedece às normas constantes no respectivo caderno. A venda de livros e revistas à consignação é registada no caderno Ether e etc., bem como a dos catálogos Ether
 - 2.3. os livros, revistas e catálogos expostos podem ser vistos, lidos ou consultados pelo público durante o horário de atendimento, não sendo contudo permitida a sua saída das instalações
 - 2.4. os sócios fundadores da Ether têm direito a um desconto de 15% na compra de livros e revistas, os outros sócios têm direito a 10%
 - 2.5. as relações da Ether com a Buchholz e a arrumação e exposição dos livros são da exclusiva responsabilidade do elemento da Ether constante no organigrama Livraria
3. todas as actividades relacionadas com as exposições Ether são regulamentadas por um cronograma previamente afixado no início de cada temporada
 - 3.1. relembra-se, contudo, a necessidade de se cumprirem rigorosamente as datas e prazos constantes no citado cronograma
 - 3.2. todos os trabalhos da oficina exposição serão sempre efectuados na sobreloja, na semana que antecede a exposição
 - 3.3. durante a exposição, na mesa da entrada da loja do rés-do-chão, estarão para consulta ou venda catálogos, além de alguns exemplares do preçário e de um caderno de sugestões (não esquecer visionar os catálogos antes de os entregar ao público, para detectar defeitos de impressão)
 - 3.4. o preçário deve incluir as regras segundo as quais se efectuam as vendas de fotografias e portfólios
 - 3.5. o registo das vendas de fotografias e portfólios é feito em caderno próprio segundo normas constantes no mesmo
4. a documentação Ether é arquivada em dossiers próprios e obedece ao esquema seguinte:
 - exposições Ether (nossos olhares)
 - exposições não Ether (outros olhares)
 - textos sobre fotografia publicados em Portugal
 - textos sobre fotografia publicados no estrangeiro
 - outras exposições (olhares estranhos)
 - outros textos
 - 4.1. a documentação Ether só pode ser consultada pelos sócios (trabalhadores e aderentes)
5. a manutenção, limpeza e conservação das instalações é da responsabilidade de todos os sócios trabalhadores
 - 5.1. quando necessário, e sempre que possível antes da abertura da galeria, deverá ser feita uma rápida limpeza da loja, escadas e sobreloja (15 minutos antes)
 - 5.2. depois do fecho, todas as luzes e aparelhos serão desligados (à excepção do desumidificador, ventilador e fax) e as cassetes guardadas nas respectivas caixas. Não esquecer despejar o lixo e desligar o alarme.

- 5.3. sugere-se que cada sócio trabalhador demarque no espaço interior da galeria uma zona para arrumação dos seus objectos pessoais e do material necessário à(s) sua(s) actividade(s).
6. as normas omissas deste regulamento ficam ao critério do “bom senso e bom gosto” dos interessados
7. será entregue um exemplar deste regulamento a todos os sócios trabalhadores da Ether
8. estas normas foram elaboradas e aprovadas pelos elementos da Direcção/Coordenação que as assinam

PROJECTO DE EXPOSIÇÕES

1. projecto (preparação/investigação)

Qualquer pessoa que tenha um projecto pessoal que se enquadre nos objectivos definidos no “Projecto Ether” (mod. 000/2) pode apresentar uma proposta de exposição, todos os anos até 9 de Dezembro, com entrega e possível resposta durante a 2.ª semana de Janeiro do ano seguinte.

2. elementos do projecto (preparação/investigação)

A proposta da exposição deverá compreender:

- o portfolio das imagens
- a maquete da exposição com a respectiva sequencia
- a maquete do catálogo dentro do layout do catálogo Ether
- uma biografia resumida, de acordo com a ficha do catálogo Ether/Luzitânia
- um texto de apresentação

3. catálogo (preparação/investigação)

Se a proposta for aceite pelo serviço de Preparação/Investigação, a Ether responsabiliza-se pela obtenção do subsídio para a edição do catálogo. No caso de ser a 1.ª exposição individual, caberá ao autor obter o subsídio para molduras e catálogo, salvo acordo em contrário. Algumas instituições apoiam estas primeiras exposições: Fundação Calouste Gulbenkian, Secretaria de Estado da Cultura. A Ether dará por escrito um parecer de recomendação.

4. catálogo/preços (preparação/investigação)

Para as exposições com catálogo a cores o autor terá de obter sempre o valor excedente em relação ao catálogo a preto e branco. Estimativas de preços em Janeiro de 1990 para 500 exemplares: preto e branco – 360 contos/cores – 600 contos (cerca de 30 imagens)

5. número de imagens (preparação/investigação)

O número de imagens necessário será, para as dimensões da Galeria, entre 20 e 30. Movendo a possibilidade de colocação e encenação de imagens a vários níveis e com vários tratamentos, são de considerar todos os casos validamente justificados.

6. montagem (montagem)

Cabe ao autor a responsabilidade da montagem da sua exposição dentro dos prazos estabelecidos no início de cada temporada Outubro/Julho, de acordo com o serviço de Montagem da Ether.

7. molduras (montagem)

As imagens têm de ser emolduradas pelo autor nas suas próprias molduras, de acordo com serviço de Montagem da Ether. Só excepcionalmente, e com prévio acordo, a Ether cederá as suas, se estiverem disponíveis.

8. passe-partout (montagem)

As imagens não podem estar directamente em contacto com o vidro da moldura. Terá por isso, o autor de os proteger com um passe-partout biselado em cartão de 2 ou 3 mm de espessura.

9. obras (preparação/investigação)

A Ether reserva-se o direito de ficar com 2 obras expostas, assim como o direito à sua reprodução sem, no entanto, ter a sua exclusividade.

10. promoção (promoção)

O autor deverá colaborar na promoção da sua exposição, eventualmente com entrevistas

11. pub prints/press prints (promoção/laboratório)

O autor terá de fornecer um mínimo de 35 pub prints e ampiecópias 9/12 ou 10/15 das obras expostas, escolhidas por ele e pela Ether, para serem utilizadas na promoção da exposição, salvo acordo em contrario, em que a Ether o assegurará.

12. catálogo (edição)

Não há exposição sem catálogo com todas as imagens da exposição

13. qualidade do catálogo (edição)

O controlo gráfico e litográfico do catálogo é da responsabilidade da Ether.

14. oferta do catálogo (manutenção/edição)

O autor terá direito a 30 catálogos

15. exposição (manutenção)

As exposições duram em média 1 mês e meio, e não têm inaugurações

16. espaço da exposição (manutenção)

O espaço da Ether não é alugado. A responsabilidade da sua manutenção e segurança cabe inteiramente aos sócios que nela trabalham actualmente, nomeadamente os em serviço de Manutenção. O controlo da montagem e da desmontagem da exposição é da responsabilidade da Ether.

17. acordo com fotógrafos (preparação/investigação)

Caso a exposição se realize, o autor terá de tomar conhecimento das condições do Acordo com Fotógrafos.

18. o resto

“O resto falta” (Bento de Espinosa)

CONDIÇÕES DE ACORDO COM FOTÓGRAFOS

1.1. percentagens

a) Sobre o preço de venda de provas de autor (sem moldura)

30% Ether/70% Autor

b) Sobre o preço de venda de provas executadas pela Ether (sem moldura)

50% Ether/50% Autor

1.2. catálogos

O catálogo é uma produção da Ether, obrigatória para todas as exposições.

a) O autor tem direito a 30 catálogos oferecidos pela Ether

b) Para mais 50 exemplares tem direito a 15% de desconto

c) A restante edição pertence à Ether até o máximo de 920 exemplares

d) As reedições serão negociadas com o autor na base de uma percentagem de direitos.

e) O autor assinará um conjunto de 100 catálogos, dos exemplares da Ether.

1.3. itinerância

Todas as exposições da Ether são itinerantes durante o prazo de um ano e meio. Isto implica que:

a) Não se devolvem ao autor as provas da exposição original durante esse prazo, havendo a possibilidade de se fazerem provas recentes de todas as provas vendidas, as quais ficam na posse da Ether pelo prazo de 5 anos, para serem expostas e vendidas.

b) Num caso excepcional introduzem-se novas fotografias.

1.4. portfolio

Salvo indicação contrária e caso o autor não possa ou não queira fazê-lo, a Ether reserva-se o direito de produzir um portfolio até um máximo de 15 exemplares.

a) o portfolio poderá ser executado pela Ether, a partir dos negativos originais – e neste caso a Ether ficará com 50% e o autor com 50% do preço de venda ao público.

b) O portfolio poderá ser executado pelo próprio autor – e neste caso a Ether ficará com 20% e o autor com 80% do preço de venda ao público.

1.5. oferta

De entre as fotografias da exposição que são para venda, a Ether fará uma selecção de três das quais uma ser-lhe-á oferecida pela autor.

1.6. provas

Todas as provas, para venda, serão assinadas com a respectiva data da assinatura, data do negativo, data da tiragem (indicação do autor da tiragem) e nº da tiragem, se houver. Sempre que possível gostaríamos de ter a indicação do local. Todas as outras indicações serão facultativas.

1.7. negativos

Os negativos serão, sempre, propriedade do autor. Ressalva-se a possibilidade de acordo entre a Ether e o autor para a sua protecção, fichagem e difusão.

1.8. tiragens – ether

No caso de tiragens realizadas pela Ether estabelece-se previamente, com o autor a quantidade das edições.

1.9. difusão

Para a difusão das obras expostas a direcção da Ether reserva-se o direito da reprodução em revistas, livros ou outros meios de comunicação, durante um prazo de cinco anos, a partir da data do início da primeira exposição.

1.10. cedência da exposição

O autor poderá estabelecer expressamente um prazo mais alargado para a cedência à Ether da exposição e dos respectivos direitos de reprodução.

1.11. inscrição na s.p.a.

Os autores de exposições realizadas pela Ether deverão inscrever-se na Sociedade Portuguesa de Autores, a partir do momento em que tenham em mão o catálogo da sua exposição.

APRESENTAÇÃO DE PORTFOLIOS

1. Qualquer pessoa interessada na apresentação de um portfolio poderá fazê-lo até 9 de Dezembro de cada ano.

2. A entrega do portfolio na Ether deverá ser feita contra a entrega de um recibo da Ether com indicação do nº de provas que o compõem, assinado pelo autor e pelo responsável de serviço na galeria. (original para o autor e cópia para a Ether). O recibo deve ainda conter o endereço e nº de telefone do autor.

3. O portfolio deverá obedecer a condições mínimas de apresentação e segurança das provas contidas. Estas condições poderão ser suficientes para a recusa na entrega do portfolio, por parte do responsável de serviço na Ether.

4. A devolução do portfolio é feita na Ether durante a 2ª semana de Janeiro do ano seguinte, contra a assinatura do autor pela confirmação da devolução.

5. A resposta de apreciação por escrito e/ou oral, não é obrigatória por parte da Ether.

6. Caso a Ether esteja interessada no portfolio, poderá ser marcada uma entrevista com o seu autor.

LABORATÓRIO – OBJECTIVOS

O Laboratório tem como objectivo prestar os seguintes serviços à Ether e aos seus sócios:

- Expo prints e portfolios
- Pub prints
- Press prints
- Diapositivos e reproduções
- Contactos a preto e branco
- Cópias positivas
- Cópias arquivais
- Cópias especiais
- Fotocópias
- Aluguer de Laboratório
- Apoio às aulas dos Cursos

A partir do dia 1 de Fevereiro de 1990, iniciar-se-á:

- Acesso dos sócios ao Laboratório
- dentro do horário normal de funcionamento da Galeria, das 15h às 20 horas, de Terça a Sábado.
- Preço/hora - 300\$00
- Tempo mínimo admitido - 1 hora
- A marcação pode ser feita com reserva nos dias anteriores ou no próprio dia, no início da sessão.
- O aluguer dá acesso à utilização do ampliador e material fixo do Laboratório
- A Ether, em princípio, não fornece papel nem químicos
- Só trabalha uma pessoa de cada vez

Serviço de revelação de rolos a preto e branco e realização de contactos - responsável Gabriela

- os rolos são revelados todas as Terças entre as 15 e as 16 horas e poderão ser entregues a partir de Quarta
- preços de revelação normal - 350\$00/especial - 450\$00
- os contactos só são realizados com um prazo de 6 dias
- preço/folha de contacto 18x24 - 450\$00

Previsões

Está encomendada uma mesa de reproduções que persistirá a partir do início de Março, fornecer:

- Pub-prints
- Diapositivos
- Reproduções a preto e branco

Está a ser criado um dossier técnico de amostras de papéis existentes no mercado e respectivas reacções aos diferentes reveladores e viragens

A Ether está a negociar com a CIFOTO diversos apoios e patrocínios, assim como o fornecimento de uma lavadeira 40/50 e uma guilhotina

