

**Fotografias de Identidade: Interobjetividade, Nostalgia e  
Criatividade**

**Rosa Areal Medeiros**

**Trabalho de Projeto**  
**em Antropologia, ramo de Culturas Visuais**

**Novembro de 2019**

Trabalho de Projeto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Antropologia, ramo de Culturas Visuais.

Realizado sob a orientação científica de Margarida Medeiros

## **Agradecimentos:**

À Joana

Ao António

À Hollie

\*

Por toda a paciência e ajuda

## **Trabalho de Projeto**

### Fotografias de Identidade: Interobjetividade, Nostalgia e Criatividade

#### **Autora**

Rosa Areal Medeiros

#### **Palavras-Chave:**

Fotografia, Documentação, Arquivo e Memória,  
Cultura Visual, Cultura Material,

#### **Resumo:**

Imagem impressa em papel fotográfico, 3,5 x 4cm. Neste retângulo de papel perdido figura a imagem do busto reto e grave do desconhecido. Houve algo que me chamou à atenção. A primeira vez que encontrei uma fotografia de identidade perdida, tive o instinto imediato de a guardar. Havia um estranho sentimento de reconhecimento e empatia pelo sujeito representado: não o conhecia, mas era como se conhecesse. Tão invisíveis quando omnipresentes, que fotografias são estas que povoam o imaginário contemporâneo? O que nos dizem sobre a relação entre o indivíduo e o estado? Sobre a relação das pessoas com a representação delas próprias e com das outras? Pode-se reclamar a fotografia de identidade, desviando-a da finalidade institucional? O objeto fotografia, tal como a imagem, não é jamais liberto das condicionantes espaço-temporais que determinam a sua existência. Num momento de transição da fotografia de identidade em papel para a completa automatização e computadorização do processo de identificação, o que é que muda?



**Project Work:**

**Id Photos: Interobjectivity, Nostalgia and Creativity**

**Author:**

Rosa Areal Medeiros

**Keywords:**

Photography, Documentation, Memory and Archive,  
Visual and Material Culture.

**Abstract:**

Small print, photographic paper: the image of a serious and rigid figure is represented on this lost object. Somehow, this picture caught my attention. The first time I found a lost ID picture, I kept it by instinct. Recognition and empathy towards the represented individual: I didn't know him, but I recognized the convention. Ubiquitous as much as unnoticed, what are these photographs so present in our contemporary imagery? What do they tell us about the relationship between the state and individuals? About the representation of one's own, and of others? Can one claim to himself this particular type of photographs, altering its institutional goal of production? The object as well as the image is determined by the temporal and spatial conditions of its existence. In a moment of transition from paper to digital, what can we say about old Id photos?

## Índice

Introdução.....	p. 8
a) Sobre o Filme que acompanha.....	p. 14
Corpo Culpável e o Princípio da Interobjetividade.....	p. 16
1.1) Valor Primário.....	p. 20
1.2) Visibilidade.....	p. 24
1.3) O Corpo.....	p. 26
1.4) Aprofundamento: Tecnologias digitais e vigilância.....	p. 28
1.5) Poder Dialético.....	p. 31
1.6) Notas finais e conclusão.....	p. 34
Corpo Nostálgico e a Criatividade do Gesto.....	p. 35
2.1) Encontro com o objeto perdido.....	p. 35
2.2) Fotografia/ Identidade: Dualidades.....	p. 38
2.3) Criatividade e Visualidade.....	p. 45
2.4) Materialidade e Agência.....	p. 48
2.5) Nino, Nostalgia e Ruína.....	p. 49
2.6) Milice e a Atualização da Presença: Caso Etnográfico.....	p. 53
Conclusão.....	p. 59

Lista de Figuras.....	p. 61
Apêndice A.....	p. 62
Apêndice B.....	p. 63
Apêndice C.....	p. 64
Bibliografia.....	p. 65

## Introdução:

*“Indeed, this is universally the peculiarity of phenomenological analysis. Every step forward yields new points of view from which what we have already discovered appears in a new light, so that often enough what we were originally able to take as simple and undivided presents itself as complex and full of distinctions.”*

(Husserl, 2005, p. 19)

Imagem impressa em papel fotográfico, 3,5 x 4cm. Neste retângulo de papel perdido figura a imagem do busto reto e grave do desconhecido. Houve algo que me chamou à atenção. A primeira vez que encontrei uma fotografia de identidade perdida, tive o instinto imediato de a guardar. Havia um estranho sentimento de reconhecimento e empatia pelo sujeito representado: não o conhecia, mas era como se conhecesse. Tão invisíveis quando omnipresentes, que fotografias são estas que povoam o imaginário contemporâneo? O que nos dizem sobre a relação entre o indivíduo e o estado? Sobre a relação das pessoas com a representação delas próprias e com das outras? Pode-se reclamar a fotografia de identidade, desviando-a da finalidade institucional? O objeto fotografia, tal como a imagem, não é jamais liberto das condicionantes espaço-temporais que determinam a sua existência. Num momento de transição da fotografia de identidade em papel para a completa automatização e computadorização do processo de identificação, o que é que muda?

Desconheço, até ao presente momento, qualquer trabalho que se tenha dedicado ao tema das fotografias de identidade observando o conjunto de perspectivas que aqui tomo como relevantes. Tenho como objetivo a discussão da fotografia de identidade enquanto objeto e enquanto imagem, sublinhando a importância de ambas as características. Partindo de uma coleção de retratos desta tipologia que reuni, traço um percurso exploratório com o objetivo de adquirir instrumentos para que de forma mais completa (mas não exaustiva) pensar estas fotografias do ponto de vista material, visual e utilitário. A reflexão parte, antes de mais, de uma pesquisa auto-etnográfica envolvida por comparação e revisão de outros autores e reflexão

teórica. Também tomo exemplos de pessoas que de algum modo recriem, reinventem e desviem o significado destas fotografias.

A coleção, e a minha experiência como coletora é o princípio de tudo, a origem do interesse, o núcleo que sustenta esta investigação. A relação com a coleção em causa é antes de mais emotiva e também de certo modo nostálgica. Parto para a reflexão sobre este tema, enquanto nativa, nativa da própria sociedade que critico e observo. Também eu sou produtora e reprodutora dos objetos e dinâmicas sobre as quais reflito; agora, a condição de nativo, inconsciente dos processos, é alterada pelo exercício do destacamento, por este “olhar de fora”. É então através deste olhar tornado consciente dos processos culturais e sociais que eu, nativa, me transfiro ao posto de antropóloga para me dedicar à tarefa de analisar a minha própria sociedade.

Feito em Portugal, o presente trabalho é um estudo sobre a fotografia de identidade situado na contemporaneidade porque a transnacionalidade destas fotografias é tão forte, que, maioritariamente, a discussão correrá sem que faça referência a nenhum contexto geográfico ou político específico. Um dos mais simbólicos artefactos da vida dos estados, este tipo de fotografia é um emblema transnacional que faz referência às dinâmicas sociais, políticas e visuais da modernidade. Proponho identificar o objeto fotografia de identidade como um dos mais importantes elementos de uma memória transnacional moderna, hoje em vias de mudança, na medida das transformações trazidas pela produção digital das imagens.

A proposta que faço é simples, porém a sua fundamentação é um processo mais complexo, que será servido por conceitos proeminentes nesta análise, tais como “interobjectividade”, “vigilância”, “controlo”, “nostalgia” e “criatividade”. O trabalho organiza-se em dois segmentos principais, capítulos aos quais dei, respetivamente, o nome de “Corpo Culpável e o princípio da Interobjectividade” e “Corpo Nostálgico e a Criatividade do Gesto”. Este são títulos que dão conta do caminho de pesquisa conceptual que percorri para elaborar esta investigação.

O primeiro capítulo serve a dar conta da dimensão pervasiva e inescapável da vigilância e do poder intrínsecos vertido nas fotografias de identidade, enquanto tipologia fotográfica de uso político. Contextualizando este objeto por referência à transformação da ideia de vigilância e segurança nas sociedades modernas, o texto revolve em torno de tópicos como a documentação, estados-nação, fronteiras, visibilidade, transnacionalismo. “O Corpo Culpável” situa a fotografia de identidade das dinâmicas políticas da contemporaneidade, recorrendo a

uma visão histórica. Revelar a fotografia de identidade como um objeto e uma imagem que correspondem à própria formação da globalidade e, conseqüentemente, de todos aqueles que voluntária ou involuntariamente a constituem.

A divisão entre os dois capítulos é artificial e funciona apenas em termos esquemáticos para permitir uma leitura mais organizada. A divisão neta entre estes dois corpos (o burocrático/institucional ou o íntimo/nostálgico) não existe. O corpo (do ser animado ou inanimado) faz parte de um *continuum* com o mundo que o circunda, variando em leituras e funções que lhe são concedidas socialmente, não se restringindo nunca a um só entendimento universalmente concordante. A fotografia serve tanto aos fins da memória nostálgica assim como à vigilância institucional pela sua natureza contingente, como procurarei demonstrar ao longo destas páginas. O conceito de inter(-)objetividade, que também uso, será de algum modo a rede que sustenta todo o trabalho, uma vez que faz referência à relação dialética entre o sujeito, a sociedade e o dispositivo.

O segundo capítulo “Corpo Nostálgico e a Criatividade do gesto” foca-se no modo através do qual as pessoas reapropriam e recriam significados deste tipo de fotografias. Na pesquisa teórica sobre o tema deparei-me com o facto de grande parte da literatura se focar somente sob a perspectiva da vigilância e controlo, deixando pois de parte a dimensão pessoal, nostálgica e recreativa que as fotografias de identidade podem ter. A evocação do termo da nostalgia não deve ser tida como encapsulamento da teorização visto que o título sinaliza o princípio dos caminhos teóricos que me levaram a pensar estas fotografias, mas não necessariamente o a totalidade da reflexão a que a pesquisa me conduziu.

Nostalgia é uma parte, mas não o todo, desta outra vida que estas imagens/objetos têm. É, no entanto, uma importante porta para pensar a ligação e os frutos da relação entre o indivíduo, o objeto e a memória, O termo Criatividade é associado à capacidade de reinvenção e re-proposição das normas e dos símbolos de uma burocracia que tendencialmente cremos estática e quase inumana. Para o desenvolvimento desta parte do trabalho faço recurso a tópicos de discussão e exemplos que provém tanto da auto-etnografia, caso de estudo etnográfico, e ainda exemplos artísticos provenientes da área da fotografia e do cinema. Delineada a estrutura principal, convido ainda à leitura restante desta introdução uma vez que será útil à compreensão de referências que serão recorrentes ao longo do trabalho.

Pensada enquanto imagem-artefacto, a fotografia de identidade é valorizada tanto a sua valência visual como material, sendo pensada nesta dupla medida. Antes de mais, estabeleço a

utilidade de empregar o binómio “imagem-artefacto” para a descrição destas fotografias. Ao empregar o referido termo, procuro sublinhar a importância tanto material como imagética desta tipologia fotográfica. O meu trabalho baseia-se na fotografia enquanto objeto (imagem impressa em papel fotográfico (*photobooth* ou fotógrafo profissional), pequenas dimensões) assim como na parte visual (retrato busto, fundo neutro, mais recentemente: posição frontal, interdição de sorrir, etc.). Com este termo, imagem-artefacto, pretendo acolher tanto as propriedades visuais como as materiais do objeto em questão, aspetos complementares que serão pensados em conjunto ao longo do trabalho.

No exercício de refletir e escrever sobre as fotografias de identidade, dei por mim a utilizar com frequência o binómio objecto-imagem no sentido de descrever a inseparável dimensão visual-material destas fotografias que trato. Acontece que “Objecto-imagem” é um conceito já determinado por uma definição fenomenológica referida na triádica divisão sobre a imagem feita por Edmund Husserl nas famosas lições de Gotinga de 1905/1906 (Husserl, 2005). Ali, o autor distinguiu pela primeira vez entre; imagem-física (o objeto físico que tocamos, ou seja, o papel em que é impresso por exemplo), imagem-sujeito (a pessoa ou objeto real que a câmara fotografou) e por fim imagem-objeto (a entidade artificial só existente graças à tecnologia e através da sua materialidade. Por exemplo o busto em miniatura do meu amigo que vejo impresso na fotografia que ele me deu. Sei que aquele não é o meu amigo, mas sim uma representação deste. O indivíduo não está presente, mas “presentificado” a entidade torna-se presente através do objeto. (Rozzoni, 2016; Husserl, 2005).

Tendo notado a sobreposição de terminologias, e a grande diferença de significados que comportam, faço antes uso do termo imagem-artefacto para dar conta desta dupla existência da fotografia: a imagem e a materialidade onde esta imagem é reproduzida. Fotografia que se vê e a fotografia que se toca. A palavra artefacto é particularmente adapta à descrição do objeto em questão pois faz referência não só a um objeto fabricado pelo Homem, mas também quando pensado do ponto de vista arqueológico, o artefacto é uma reminiscência do povo que a produziu, dando pistas sobre um modo de vida e uma sociedade.

O estudo, tal como mencionado anteriormente, é de natureza teórica e etnográfica procurando sublinhar a dimensão interobjetiva, criativa e nostálgica do uso que as pessoas fazem desta tipologia fotográfica. De pequenas dimensões, baratas e repetidas em série a fotografia de identidade é tanto símbolo do controlo social como é também, símbolo dos mais íntimos processos de evocação nostálgica. Em diversas fases da sua vida, um indivíduo que

viva sob as diretrizes de um governo nacional (ou até mesmo de instituições mais pequenas) é obrigado à produção de identificação fotográfica padronizada.

Se entre as cópias das fotografias que destina a fins oficiais selecionar uma para guardar ou oferecer, esta fotografia será enriquecida de um valor emocional. A fotografia é desviada do seu fim burocrático e transportada para uma dimensão de colecionismo e memorial privado. O meu encontro com a fotografia perdida que descrevo em mais detalhe no segundo capítulo teve origem no acaso. Foi este momento que impulsionou o interesse sobre a história, função e efeito destes objetos/imagens. No entanto sou nativa deste mesmo modo de organização social que se suporta da identificação dos seus constituintes para a legitimação do poder estatal.

Também eu tirei várias fotografias de identidade, assim o fizeram também os meus amigos e familiares. Ao longo do processo que levou à realização do presente trabalho uma das coisas que me deu mais prazer foi o fator do reconhecimento. De cada vez que discutia o objeto do meu estudo com aqueles que, curiosos, inquiriam sobre a natureza do meu trabalho, todos, independentemente da origem, classe social, ocupação etc., todos, sabiam do que estava a falar: “As fotografias de identidade. Aqueles retratos pequeninos que se tem no passaportes e bilhetes de identidade, sabes?!”. Que fotografias são estas que nos olham?

Amontoadas em arquivos, coleções, pilhas, estas fotografias são epítome da modernidade. Não se trata de uma modernidade de velocidade, teletransporte, luzes intermitentes. A modernidade de que estas fotografias são fruto, faz parte do projeto político e social da construção do estado nação enquanto macro comunidade de cidadãos identificáveis (sempre na iminência da exclusão) (Mezzadra & Neilson, 2013). Estas fotografias que nos olham, nós raramente olhamos de volta. Que histórias se podem contar acerca destas fotografias que registam tanto mundo? Individualizam e catalogam a humanidade daqueles “que pertencem”. As fotografias de identidade são um dos objetos que sustenta a relação entre as instituições e os indivíduos. Dada a sua valência de “catalogação científica”, serão estas as fotografias que representam a ausência do artifício? A fotografia é documental por excelência? A imparcialidade da relação entre a câmara e o objeto que esta fotografa? Não, estas não são o denominador mínimo do retrato, nem a ausência de artifício nem mesmo a franqueza da pose. Pelo contrário, a codificação é intrincada, os preceitos rigorosos, mas com o tempo e o hábito a burocracia começa a ser invisível aos olhos de quem lhe é afeito. *Fotografia de identidade*: Pensemos o termo, pensemos a materialidade do objeto, enquadramento da imagem, postura do corpo, finalidade e destino do produto. O que nos podem dizer estas fotografias sobre a relação entre o indivíduo e as instituições? A modernidade e o estado nação como projeto



político apoia-se na parafernália material (Navaro-Yashin, 2007) e nos elementos discursivos que legitimam a existência do projeto. Usada por milhões, elemento essencial à construção do estado moderno enquanto comunidade de indivíduos identificados e pertencentes, a fotografia de identidade tem ainda os usos dados pela natural tendência ao imprevisto de que os humanos são investidos (Hallan & Ingold, 2007). Se a fotografia de identidade inverteu o privilégio do retrato (Sekula, 1986), não lhe retirou, no entanto, a sua dimensão relacional, íntimo e nostálgica. Objetos evocativos à memória e nostalgia, as fotografias, fixam diferentes etapas e momentos da vida das pessoas. São de grande importância para lembrar o passado distante, mas também para manter e afirmar coerência e legitimidade do indivíduo enquanto membro de uma sociedade no presente. A essência positiva da fotografia, não se limita a servir os requerimentos de verosimilhança que fazem desta um dos elementos essenciais da identificação institucional: A referência íntima, pessoal e nostálgica, existe *pur sempre* subjacente. E as pessoas, intencionalmente, ou não, recriam e reinventam as finalidades e os usos. O meu interesse sobre as fotografias de identidade é particularmente versado sobre estes desvios, improvisações. De que modo um emblemático símbolo do controlo do estado sobre os seus cidadãos pode ser recriado e reinterpretado?

Tendo por base a literatura existente relativa ao tema, surgiu-me a necessidade de situar o paradigma no contexto atual. Encontramo-nos hoje, num momento de transição tecnológica, avizinha-se o desaparecimento da fotografia (para uso institucional) reproduzida em suporte de papel. Utilizando a seu favor, o incremental desenvolvimento das tecnologias digitais, o uso de fotografia e arquivo digital é progressivamente mais utilizado por uma pluralidade de instituições. Relativamente aos cartões de identidade prevê-se que dentro de poucos anos, seja possível na maior parte do mundo, aquilo que em Portugal se pratica desde 2009: A utilização de dados biométricos. A fotografia de identidade muda, muda a produção e o produto. A mudança dá-se a nível material, mas também daquilo a que chamarei de um “aprofundamento” do propósito da identificação fotográfica. A tecnologia de reconhecimento facial tem vindo a ser progressivamente aperfeiçoada e disseminada pelo mundo, e isto são mais do que meras fotografias. A capacidade de reconhecimento através da tecnologia de identificação facial é muito superior à limitada capacidade da tradicional fotografia. Esta capacidade é promovida ainda pela transformadora realidade dos arquivos digitais, cruzamento de dados e da cooperação interinstitucional. Em termos da relação íntima do sujeito com a fotografia de identidade, a mudança é significativa. Num contexto em que deixa de ser necessário que o cidadão faculte (pelos seus próprios meios) as fotografias em papel, este deixa de ter acesso à

produção e reprodução das suas próprias fotografias. Ao realizar o seu novo cartão de identidade, o cidadão não tem de se dirigir à photomaton ou ao fotografo, não terá de comprar as fotografias, não terá acesso às várias cópias em papel. Eram precisamente estas cópias que tão frequentemente se guardava para dar, trocar ou guardar em arquivos privados e sentimentais. Simplifica-se o processo, reduzem-se os custos, existem de facto mais valias em termos ecológicos, mas perde-se a materialidade e o contacto mais pessoal com a fotografia de si mesmo. Pode parecer coisa pequena, mas a perda de controlo sobre a própria imagem é um dos sintomas generalizados da automatização dos processos catalogação social e de cidadania. A modernidade chega e impõem-se sempre com o aparente objetivo de simplificar a vida do indivíduo tal como o funcionamento e a exerceram do poder. À medida que se desenvolvem as tecnologias, desenvolve-se o *apparatus* da segurança, o indivíduo é mais identificável, mais visível, mais controlado, tudo em nome da segurança. Naquilo que entendo como um momento de transição e mudança de paradigma relativamente às fotografias de identidade, é relevante a meu ver fazer um ponto da situação.

### **1) Sobre o Anexo Vídeo**

Em primeiro lugar vê-se o filme. Quanto muito lê-se a descrição que acompanha. Porém, , idealmente este será o segundo movimento que o espectador interessado deve executar: o da leitura. Primeiro as imagens e depois a teoria, a explicação, o seu fundamento. Aparentemente residual, a contribuição de um vídeo de 4 minutos e meio para o desenvolvimento de um trabalho com algumas dezenas de páginas não deve ser, no entanto, desconsiderada. O objeto audiovisual não pretende ser uma ilustração visiva do trabalho teórico, nem o trabalho teórico uma explicação do que as imagens mostram. Importância do filme está no revelar da génese do trabalho, um primeiro encontro físico e psicológico com o objeto de estudo, enquanto precisamente: objetos de estudo. A origem é apresentada antes do desenvolvimento tal como foi cronologicamente vivido por mim enquanto investigadora.

Esta parte do trabalho centra-se na descoberta pessoal e na reflexão íntima acerca do encontro com a imagem e o seu suporte físico. Este corpo de conhecimento autónomo procura ser uma partilha desta reflexão a partir da imagem e do som numa narrativa não diegética. A pesquisa e a análise é suportada deste modo por uma aproximação mais profunda e intensa graças ao registo de som e vídeo. O percurso é aquele da reflexão, olhar demorado sobre estas fotografias enquanto imagem-artefacto portadoras de significados. O filme abre portas para um

interpretação e reflexão de natureza mais poética e observacional. Como mencionado anteriormente, o núcleo e início de toda a pesquisa é sentimental. Consequentemente, uma exposição do tema não estaria completa sem o apelo à empatia que o cinema permite (de uma forma tão particular). O som e a imagem, entram corpo adentro, os tempos do filme, compelem o espectador à vivência de um compasso estranho à rapidez dos gestos quotidianos. No ecrã, os planos demoram-se, cada detalhe é observado com atenção, a mente perde-se nos detalhes. Com uma duração total de quatro minutos e meio, as imagens e o som são acompanhados por legendas que facultam informação relevante relativa ao percurso conceptual que o filme percorre. Exclui-se o uso de voz-off ou mesmo entrevistas. Uma parede, algumas fotografias da minha própria coleção de fotografias de identidade (retratos de alguns familiares e muitos desconhecidos), uma faixa única e continua de som ambiente que acompanha os planos, e ainda as legendas pontuais que direcionam o espectador: São estas as personagens, é esta a história. O som ambiente, a lentidão dos movimentos de câmara e a disposição das fotografias na cena retiram estes objetos da sua prosaica existência. Que o som seja a meio gás e que haja paciência, há quem diga que as imagens que demoram no ecrã são convites a pensar.

## Corpo Culpável e o Princípio da Interobjetividade

O presente capítulo é dedicado à relação histórica, política e interobjetiva que é estabelecida com as fotografias de identidade no contexto contemporâneo. Nesta secção do trabalho serão evidenciadas as questões relacionadas à vigilância, controlo institucional, visibilidade social e entendimentos partilhados relativamente a esta tipologia de imagem, procurando evidenciar a escala transnacional e transcultural do fenómeno.

Estas são fotografias utilizadas em bilhetes de identidade (a quando da utilização de fotografia em suporte papel para o mesmo), cartões associativos, cartões escolares, etc. Com medidas que por norma não ultrapassam os 3x4cm, são fotografias de pequenas dimensões utilizadas regra geral para formalidades legais e institucionais. Impressas em papel fotográfico, a imagem tem formato retangular, o posicionamento do rosto deve ser ao alto com fundo neutro. Nas fotografias de identificação (legítimas de serem considerada em termos oficiais) não pode prefigurar mais do que um indivíduo, o enquadramento é dos ombros ou do pescoço para cima e o indivíduo deve apresentar-se em posição frontal. Existem dois modos, por excelência adotados por quem deseja tirar fotografias "tipo passe" ou "fotografia de identidade" como banalmente são chamadas: ora no fotografo profissional ora numa *photomaton*. A primeira opção é de alguma maneira a mais tradicional, eventualmente mais dispendiosa em termo monetários e de tempo, permite uma fotografia de maior qualidade pictórica, mais cuidado no embelezamento do indivíduo (luz e posicionamento de câmara). A segunda é a mais utilizada em grandes cidades, método mais rápido e barato, o uso de uma *photomaton* não carece de contacto humano, apenas a inserção de moedas na ranhura. De um modo geral não é difícil reconhecer a origem da fotografia pela qualidade da imagem e pelo papel de impressão. As fotografias de estúdio são impressas em papel fotográfico onde frequentemente o nome da marca vem impresso no verso da fotografia.

Poderá parecer um exercício desnecessário a detalhada descrição do que é uma foto de identificação sendo que dificilmente se encontrará alguém numa cidade do século XXI que não reconheça este objeto. É de notar a intensa transversalidade e transculturalidade do objeto.

Daqui mesmo, parte a necessidade de repensar objetos da cultura material considerados triviais e relocarmos historicamente o seu significado cultural e importância social. As fotografias de identidade não constituem à partida um exemplo de consumismo deliberado, uma vez que são geralmente realizadas enquanto obrigatoriedade institucional. No entanto são produtos de consumo uma vez que numa primeira instância são mercadorias compradas ou trocadas.

Naturalizada prática social, a produção de fotografias de identidade é um requisito essencial para o reconhecimento oficial, institucional e burocrático do sujeito em diferentes círculos sociais. Fazer um retrato faz parte de uma lista de pequenos passos para completar os ritos de passagem burocráticos que conferem a afirmação da presença do indivíduo a um determinado grupo. Para pertencer a um clube de futebol, a uma associação e definitivamente a um país é necessário a produção de uma prova material que confirme esta pertença: um cartão de identidade que sirva de prova lá onde a palavra, a declaração do sujeito e a presença física não têm poder de afirmação. A fotografia está por natureza entre as definições de arte e a de documento científico, assim como nas definições de ficção e realidade. As fotografias de identidade não são por norma consideradas objetos artísticos (a menos que extrapoladas da sua normal biografia), estas são por norma valorizadas na sua cadência de documental. É nesta perspectiva "científica" de documentação do real que escolas, prisões, associações desportivas, entidades empregadoras entre outros fazem uso da fotografia para catalogar a existência dos seus membros constituintes. A fotografia de identidade pode ser ilustração para qualquer fim - seja o empregado do mês ou procurado pela polícia, a fotografia serve ao destino que lhe é conferido pelas palavras e contexto. E o seu papel é fulcral na construção de uma sociedade moderna transnacional na qual são transfiguradas as tradicionais definições de tempo-espaco para dar lugar de um invasivo modelo modernidade global assente sobre as aparentes certezas da tecnologia e da ciência.

A nossa perceção do mundo está ancorada em mais do que nas relações intersubjetivas. Uma miríade de laços que se estabelecem entre o indivíduo e o meio envolvente, uma pluralidade de conexões que o corpo estabelece com as coisas provocam a formulação de conceções e categorizações subjetivas do mundo. A proposta é a de um desvio da atenção que se foca somente nas relações entre sujeitos, para conceder um olhar atento à nossa relação com os objetos e as imagens. Neste contexto a interobjetividade entra no horizonte da pesquisa. O modo como nos relacionamos com as coisas, influencia ou mesmo, em muitos casos determina a relação para com os outros seres. O conceito de Interobjetividade, bifurca-se em duas diferentes, mas dialéticas definições: Por um lado temos Bruno Latour (1996), que descreve a

importância da relação do sujeito com o mundo que o rodeia dando relevo à materialidade que molda o entendimento humano do mundo. Para este autor, Interobjetividade é um conceito que pretende garantir o reconhecimento de um papel fulcral dos objetos nas dinâmicas sociais. Latour expõe ainda uma verdadeira agência social aos artefactos. Deste modo é possível afirmar que os objetos inanimados são agentes na sua interação com o sujeito. Os objetos devem ser reconhecidos pelas suas capacidades sociais uma vez que implicam e modificam o meio em que se encontram (Latour, 1996).

Uma definição alternativa de Interobjetividade é proposta por Moghaddam (2003). Este autor, faz referência ao termo enquanto o conjunto de ideias e valores que um determinado grupo social utiliza na “fabricação do real”, ou seja, na percepção daquilo que é “objetivo”. Este acordo acerca da “objetividade do mundo” pode ser feito dentro do mesmo grupo ou entre diferentes grupos. Dado tratar-se de um “estabelecer de verdades” (intra ou inter) grupal, a interobjetividade é de grande importância para a formação dos princípios guias à comunidade, logo, um profundamente ligado às estruturas de poder. Enquanto processo social dialético, é através da interobjectividade que dentro de uma sociedade se estabelecem crenças e factos, percepções sobre o mundo em geral ditadas pelas maiorias e ou autoridades. Para Fathali Moghaddam, é necessária e urgente uma atenção maior à questão da interobjectividade, sendo que é esta a plataforma para a intersubjetividade. Segundo este autor a maneira como nos relacionamos uns com os outros (Intersubjetividade) tem como base o conjunto de valores e ideias socialmente construídos relativos ao entendimento sobre aquilo que é objetivo. O conceito de interobjetividade proposto to Moghaddam, convida a uma leitura mais abrangente sobre os processos coletivos que conduzem a um subjetivo entendimento sobre a realidade (Moghaddam, 2003).

Para fins de simplificação de uso e entendimento destes dois termos, utilizo a diferenciação proposta por Sammut, Dareen e Sartwi (2010) entre Inter-Objetividade e Interobjetividade. A utilização do hífen é feita pelos autores para distinguir aquilo que consideram uma ideia de interobjetividade enquanto processo (Latour,1996), e a interobjetividade enquanto produto (Moghaddam,2003). O primeiro faz referência à formulação de Bruno Latour: Interobjetividade (com hifenização) indica um processo relacional direto entre sujeito e objeto. Quanto a interobjetividade (sem hífen) remete para a formulação que Fathali Mogghadam faz do termo, no sentido de dar nome ao grande número de objetificações socialmente formuladas. Diferentes modos de interobjetividade

(entendimentos coletivos sobre a objetividade) conduzem a diferentes relações inter-objetivas (entre o sujeito e o objeto). (Sammut, Dareen, Sartwi, 2010, pp.7-8).

As fotografias de identidade servem a ilustrar estas duas dinâmicas diferenciadas. Ao centro das dinâmicas transnacionais de controlo de movimento e de identificação institucional (do clube de futebol ao estado-nação) a fotografia de identidade faz parte de um conjunto de elementos de finalidade burocrática reconhecida. Dado o largo uso, a nível internacional, deste *medium* de identificação visual, a fotografia de identidade é um objeto sobre o qual se formula um consenso relativamente vasto. Hoje ao nível transnacional e transcultural, a finalidade protocolar ao objeto é largamente reconhecida (interobjetividade em ação). No entanto, os modos através dos quais o sujeito, se relaciona e interage com o objeto (uso e significado e valor emocional) varia (inter-objetividade).

Frequentemente o interesse da antropologia pelas imagens está mais direcionado para a produção destas, o registo etnográfico das pessoas e coisas que o antropólogo encontra em campo. Nas últimas décadas, no entanto, a antropologia tem vindo a interessar-se mais e mais pelo arquivo, pela fotografia com objeto histórico. O estudo da imagem e do objeto, parte do interesse em pensar a fotografia enquanto técnica e que nasce e se desenvolve mediante o contexto espaço-temporal em que encontra (Edwards, 1992).

Para o estudo da fotografia dentro da antropologia, é importante ver a fotografia como um artefacto social, e procurar entender as ligações entre quem produz a imagem, o objeto registado pela câmara e por fim o recetor ou audiência destas fotografias (Scherer, 1992). Forma e estilo, uso e funcionalidade não são características que se possam ler individualmente, mas sempre em corelação (Wright, 1992). Para um entendimento crítico mais aprofundado, é premente a criação de hipóteses e, a análise de uma serie de questões referentes aos diferentes agentes (produtores, objeto e recetores) das imagens. Indagar sobre os diferentes elementos que constituem a fotografia e condicionam a leitura: origem, finalidade, material, sujeito representado, a relação deste com quem tira a fotografia etc. A técnica é fruto das preocupações e desejos, capacidades técnicas e aspirações de cada época. Entendida para além de um “reprodutor da realidade”, o poder da representação fotográfica é cada vez mais entendido ao nível do senso comum, enquanto um objeto que tem uma relação com a realidade sem que isto

signifique que seja sinónimo da mesma. É por esta razão manipulável, e sempre fruto de um específico projeto e objetivo.<sup>1</sup>

A padronizada fotografia de identidade subverte os privilégios do retrato: o retrato já não enquanto privilégio, mas enquanto obrigatoriedade civil (Sekula, 1989). Os métodos de vigilância alteraram em parte o conceito do retrato. A descrição visiva é neste âmbito, produzida não para memória futura, mas enquanto documento para eventual uso disciplinar. A fotografia de identidade não descende diretamente da tradição do retrato honorífico, aproximava-se sim, das funções da ilustração médica e científica (Ibid., p.7). O corpo é objetificado para fins de indexação: a arquitetura do enquadramento separa o sujeito do ambiente, a figura é normalizada e domesticada (Tagg, 1988, p. 76).

O sujeito retirado do seu contexto e individualizado torna-se mais um número, um corpo do catálogo que compõem uma "visão da generalidade". A individualidade é perdida no momento em que é agrupada, a singularidade é posta em segundo plano. Numa leitura geral, estas fotografias são sinónimo da coletividade que representam. A pertença a um determinado grupo é esquematizada segundo quadros visivos aos quais o contexto é conferido pelo comentário e legenda que acompanha. Em tais representações de coletividade, o indivíduo é denominador mínimo do conjunto que representa.

As fotografias de identidade possuem um princípio de agencia contraditório: este é o facto de estas terem a capacidade de humanizar e desumanizar em contemporâneo. Com isto refiro-me ao facto de a fotografia de identidade quando utilizada para um fim institucional, concede visibilidade e existência manifesta ao indivíduo dentro da organização a que remete. Ao mesmo tempo, esta fotografia, que se assemelha a tantas outras, diminui a identidade intrínseca do indivíduo ao mínimo denominar comum, este torna-se um corpo, nome e número. Mas nem mesmo a concessão desta visibilidade se deve considerar irrevogável ou benéfica, especialmente tendo em conta a subjetividade humana e as sucessões de poder que se alternam ao longo da história.

---

<sup>1</sup> Sobre a relação entre fotografia e verdade na contemporaneidade, ver a coleção de ensaios organizada por Kriebel, & Zervigón (2017).



Os primeiros registos desta tipologia fotográfica pertencem às secções de polícia urbana de cidades como Paris e Londres. Os hospitais psiquiátricos são igualmente rápidos na adoção do novo *medium* (Tagg, 1988). Em Inglaterra, um dos países pioneiros no uso da identificação fotográfica, é a partir de 1916 que o uso de fotografias nos passaportes se torna obrigatório (Salter, 2015); nos departamentos de polícia era já utilizado já desde as últimas décadas do século XIX. À medida que as tecnologias se tornam mais acessíveis o seu uso prolifera: aparelhos fotográficos de menor custo e fáceis de manobrar sem presença de um técnico especializado. As câmeras fotográficas tornam-se um elemento indispensável às estruturas policiais, médicas, mas também em sistemas de ensino escolar. Aos poucos generaliza-se o seu uso no controlo dos cidadãos por parte dos estados. Hoje em dia, pouco mais de 100 anos passados, tomamos como natural a ubíqua vigilância institucionalizada. Esta, opera fazendo uso recorrente de meios de controle visuais que eram vistos como “excepcionais” (Agamben, 2008). John Torpey, no seu livro *The Invention of the Passport* (2000) menciona precisamente o modo em como os documentos de identidade foram uma ferramenta essencial no controlo do movimento das populações desde a Revolução Francesa. E é este mesmo processo de monopolização dos meios legítimos de movimentos, que contribui para o desenvolvimento da ideia de estado tal como a conhecemos hoje. (Torpey, 2000, pp. 3-5).

A história da fotografia de identidade está ligada à história das instituições modernas. Com o decorrer do século XX e XXI torna-se progressivamente banalizado o uso da fotografia enquanto meio de controlo e identificação. E a questão não se trata descobrir qual é causa, e qual consequência, entre os desenvolvimentos tecnológicos e a ansiedade de controlo por parte das instituições: Ambos se desenvolveram (e desenvolvem) em paralelo e mútua cooperação. É desnecessário o exercício de definir uma origem precisa, retrazar o processo a uma fonte única, uma vez que tecnologia, fronteiras e vigilância são conceitos interligados e mutuamente consequentes.

A declaração de que os estados-nação são elementos inescapáveis da modernidade é uma observação óbvia até ao momento em que de facto prestamos atenção ao modo em como

---

<sup>2</sup> Valor Primário é uma referência ao termo utilizado em arquivologia, que determina a intenção original para a qual o documento é criado, antes de se tornar artefacto. O valor primário sublinha a importância do propósito inicial.

estes são frequentemente tratados pelas ciências sociais enquanto atores e não estruturas desta modernidade (Giddens, 1991). O que significa que a sua importância estruturante não é completamente reconhecida e ao invés, é sublinhado o seu destaque somente enquanto agentes. Anthony Giddens (1991) define a modernidade enquanto evento largamente concordante com o estabelecimento do “mundo industrializado”, entanto a industrialização não abraça a totalidade da definição do que caracteriza a modernidade. Outra das características principais da modernidade é o surgimento das organizações, instituições de grande escala, a compartimentalização e a constante categorização das atividades e do comportamento humano. Dinamismo é também uma característica do mundo moderno: tudo está sempre em constante transformação. Porém, nos traços mais largos, diz Giddens que são a industrialização, o capitalismo e a vigilância (que operam tendo o estado-nação por unidade organizativa) que definem a modernidade (Ibid.).

A utilização de fotografias de identidade a nível global é um fenómeno que se move segundo contornos culturais trans-localmente definidos e localmente implementados. A crescente normalização da produção de fotografias de identidade dever ser lida como fruto de processos contemporâneos de globalização assim como das dinâmicas transnacionais de segurança e controle em grande escala. Sendo a fotografia de identidade meio para vários fins burocráticos, sugiro que nos concentremos acima de tudo na análise dos passaportes e documentos de identidade emitidos pelos estados, como exemplos extremos da relação entre a vida dos estados e a vida do indivíduo. As fotografias que se amontoam nos arquivos das instituições servem a conceder legitimidade a estas mesmas entidades, assim como reconhecer a legítima pertença dos que prefiguram índice. O poder da fotografia neste caso, não é o da singularidade, mas sim o da acumulação, indexação e arquivo. No seu conjunto estes arquivos propõem uma leitura e a formulação de novos modos de pensar a organização social. Propõem uma leitura simplificada e esquematizada da organização social, a pertença como situação passível de ser catalogada e esquematizada. Em 1983, Alan Sekula escreve à cerca da relação entre o arquivo e o poder, afirmando que o arquivo ‘*maintains a hidden connection between knowledge and power. Any discourse that appeals without scepticism to archival standards of truth might well be viewed with suspicion*’ (Sekula, 1983, p. 198). É, portanto, relevante considerarmos a localização histórica da nossa conceção de arquivo e mesmo da noção subjetiva de visão e controlo (Halpern, 2014).

A ideia da catalogação, identificação e controlo dos indivíduos é premente e inescapável no contexto do estado nação. Neste, o objeto fotografia de identidade é um

poderoso emblema das políticas de controle e vigilância. As dinâmicas políticas da contemporaneidade assentam nas fortes ligações transnacionais entre os diferentes poderes soberanos, modelos de ação política nacionais são fortemente influenciados por estas mesmas trocas e acordos entre diferentes estados. A importância destas dinâmicas transnacionais está profundamente embrenhada nos modelos de construção das unidades de governo contemporâneas e, por consequência, não poderia deixar de afetar os cidadãos que se encontram sobre a sua alçada. As fronteiras são linhas que demarcam limites, ao mesmo tempo que produzem específicas dinâmicas cujos efeitos vão muito além da sua localização geográfica. As fronteiras são produtivas, no sentido em que são linhas que geram um número de dinâmicas próprias e únicas, mais do que serem uma mera barreira, são motores para criação de ideias e práticas entre as pessoas e os espaços. (Mezzadra & Nielson, 2003, p. 8). Estas mesmas fronteiras, físicas e psicológicas que distinguem estados, são em grande parte sustentadas pelos alicerces políticos, e por uma retórica da pertença que replica o discurso religioso, mas também metáforas do parentesco e da pertença familiar. Neste particular, Michael Herzfeld deu conta que o sistema burocrático e a própria ideologia do estado-nação podem ser tratados de forma análoga ao sistema de crença religiosa, sendo que: 1) ambos são fundados no princípio da identidade; 2) os “pecados” dos indivíduos não destroem a grandeza do todo; 3) existe uma identificação direta entre a comunidade de “crentes” e unidade ideal (Herzfeld, 1992, p. 10). Também relativo ao parentesco, do corpo e da família, o vocabulário religioso é frequentemente utilizado para conferir legitimidade à retórica nacionalista (Ibid. p.17).

Ao discutir a vigilância sobre os cidadãos, e os documentos de identidade enquanto parafernália dos estados no tempo das deslocações, é útil pensar o desenvolvimento tecnológico como causa ao mesmo tempo que consequência desta ansiedade pela segurança. Os documentos de identidade fazem parte da parafernália utilizada pelos estados para a representação simbólica da autoridade. Herzfeld (1992) descreve a prática banalizada de pensar a simbologia como uma característica pertencente a sociedades exóticas e pré-modernas. Sendo que, por contrapartida, se associa a racionalidade e praticidade como características inerentes à civilização ocidental. Herzfeld sugere que também as macroestruturas do poder institucional Ocidental são construções simbólicas. Estas revestem-se porém de um véu de permanência que as isenta de interrogações. Esta ideia artificial de estabilidade é necessária à legitimação do poder, encobrendo a suas mudanças. Os modos e meios através do qual o indivíduo interage com o seu governo, estão em permanente negociação e é por esta mesma razão que sobrevivem

e prosperam. A mudança é o elemento de perigo ao mesmo tempo que assegura a continuidade do poder, se a adaptação for bem-sucedida.

Temos, pois, na leitura de Hezfeld, que o sentimento de coesão de uma comunidade nacional é estabelecido por um conjunto de discursos e objetos simbólicos que fortalecem a ideia de pertença. Note-se, simbologia não se destina unicamente a fortalecer os laços internos da comunidade, também a distingue aos olhos do observador estrangeiro. Os rótulos funcionam como elementos retóricos para contar a história de uma comunidade ao mesmo tempo que fixam significados que permitem o reconhecimento interno e externo desta “unidade de sentido”. O consumo, troca e circulação de bens torna firme e visível uma série de julgamentos presentes na classificação de pessoas e eventos. Já os rituais, estes são úteis para preservar a ordem. São convenções que se destinam a fixar na memória das pessoas, estruturas de significado comuns. Os documentos de identidade fazem parte da simbologia sobre a qual a burocracia se apoia, fortalece e se constrói.

### **Visibilidade**

A coesão política e económica das comunidades transnacionais têm grande implicação prática na vida das pessoas que constituem estas mesmas sociedades. A pertença a um ou outro país é determinante para o curso de vida dos indivíduos na contemporaneidade.

A identificação cria condição de visibilidade dentro de grandes estruturas de poder. Fixa um corpo a um conjunto de dados, cria uma identidade institucional legítima, passível de reconhecimento e visibilidade. Esta não se refere apenas ao facto de um sujeito/objeto ser passível de ser distinguido através do olhar. Visibilidade é um processo social com condições e consequências. Trata-se da consagração da existência, logo da sujeição a diferentes dinâmicas intersubjetivas e às hierarquias de poder.

Entre o estético (relativos à perceção) e o político (relativo ao poder), a visibilidade é um conceito que invariavelmente resulta de um processo que envolve tanto o ato de olhar como o de pensar. Andrea Brighenti (2007) sugere que é o simbólico que serve de meio entre as aquelas duas esferas. Quando equilibrado, o visível é categorizável enquanto tal pelo facto de ser reconhecível em termos sensoriais ao mesmo tempo que social/culturalmente relevante. Quer estético quer político, a visibilidade é sempre um adjetivo codificado pela simbologia cultural ou socialmente vigente. A partir do momento em que o indivíduo é visível e presente aos olhos do poder, este passa a ser portador dos privilégios e do peso das desvantagens que

este reconhecimento comporta (Tazzioli & Walters, 2016)<sup>3</sup>. Visibilidade é por isto uma espada de dois gumes, não representa imediatamente um salvo conduto para a segurança, nem uma condenação. A visibilidade permite a identificação. Esta identificação subdivide-se em 2 categorias, nomeadamente a identificação por categorização social e identificação por características individuais. No caso da vigilância ambas as categorias são utilizadas. Isto no sentido em que a vigilância almeja ao controlo da pessoa específica para então fazer a organização por categoria social: perigoso ou passivo (Brighenti, 2007).

Nas últimas décadas temos assistido a um aumento da mobilidade e dos fluxos de pessoas em movimento, fenómenos em grande parte fomentados pelo desenvolvimento das comunicações, meios de transporte, divulgação de informação a larga escala (Vertovec, 2001). As questões relacionadas com a cidadania tomam uma renovada atenção aquando do aumento dos fluxos transnacionais. Com este aumento afastamo-nos cada vez mais da idealizada concordância entre *demos* e *ethnos* (Matias, 2014) que o advento dos estados-nação propunha. Como resultado tem-se vindo a reforçar a necessidade imperativa de repropor a relação entre o indivíduo e o regime político do território que habita. Num mundo cada vez mais conectado, a multiplicação dos documentos visa a provar a coerência e legitimidade da identidade do sujeito móvel: comprovar que é merecedor e passível de ser aceite. As qualidades são determinadas não tanto pelo sujeito em si, quanto pelo estado, grupo étnico ou religioso que representa, estas categorizações tornam-se a medida de acesso a privilégios (ou não).

O indivíduo que atravessa a fronteira é a catalogação política-cultural em que se insere e consigo carrega. A criação de fronteiras requer mais do que a mera delimitação dos limites, a fronteira é o espaço híbrido de contacto entre soberanias. Este é o espaço onde se formula e aplica a essencial diferenciação entre "nós" e "eles" (Newman, 2003). A fronteira produz a desagregação entre corpo natural e corpo político, afirmando a dicotomia entre as duas (Cho, 2009). O indivíduo portador da insígnia contribui para a teatralidade da fronteira ao ser afeto à parafernália dos estados (Navaro-Yashin, 2007). Estes documentos são a “cara” dos estados.

---

<sup>3</sup> E não obstante todas as vantagens que a visibilidade pode conter, por vezes, é precisamente através da invisibilidade que se afirma uma força e uma ferramenta de grande utilidade e poder. Relativamente a este tópico Tazzioli e Walters, (2016) discutem o poder ou não que acompanha a visibilidade no caso dos migrantes que atravessam o mar mediterrâneo. Dando particular atenção aos avançados meios tecnológicos utilizados na vigilância e patrulhamento desta área do globo.

Os indivíduos que constituem esta unidade política são os portadores dessa responsabilidade. No tempo dos estados-nação a correlação política entre o indivíduo e o estado, é concedida à nascença. Ter uma nacionalidade é aceitar os limites e os privilégios negociados pelas hierarquias, e tal como afirma Salter (2008) o indivíduo que passa a fronteira é mais um representante do teatro político transnacional do que uma pessoa individual. Mas, ao mesmo tempo, como lembra Schiller (2007) o transnacionalismo, logo a sua parafernália e efeitos, encontra-se por toda a parte no cenário contemporâneo e não se limita aos que se movem. Limitar os estudos do transnacionalismo ao estudo de caso das pessoas que frequentemente atravessam fronteiras é delimitar as possibilidades dos estudos sobre este mesmo transnacionalismo. A mobilidade de pessoas, coisas e informação à escala global afeta mais do que os migrantes, afeta a maioria daqueles inscritos na unidade política dos estados (Schiller, 2007). Estudar os modos através do qual o estado exerce o controlo sobre o movimento dos seus membros é somente o estudo de um dos efeitos do projeto de *nation building*. Por esta razão um estudo localizado dificilmente poderá ficar completo a menos que enriquecido com informações sobre dinâmicas extra-locais que influenciam o meio. À medida que caminhamos para uma sempre maior padronização de procedimentos de vigilância e também cada vez mais significativa mobilidade humana, o estudo destas ferramentas e mecanismos destaca-se do seu compromisso com a localidade e os seus vizinhos mais próximos para se tornar um objeto da globalidade. É relevante salientar que este é um destaque parcial, por que ao mesmo tempo que os documentos de identidade são objetos produzidos e utilizados em todo o mundo a segundo de padrões estandardizados, estes continuam, no entanto, a ser parte dos documentos necessários à prova de pertença de um indivíduo a uma determinada área ou instituição, país ou outro. Documento de identidade apesar de ser o produto da modernidade transnacionalmente conectada, não constitui exatamente uma prova de globalidade: um documento de identidade é prova de condicionamento e pertença localizada. Mas no caso dos estados este é o “nacionalismo” sob o qual *transnacionalismo* opera. O estado como unidade basilar, funciona em necessária e inescapável dialética com os outros países, mais ou menos distantes. Na discussão do tema de território, autoridade e direitos no tempo da globalização, Saskia Sassen (2008) sublinha a importância de observar o movimento “desnacionalizado” da globalidade enquanto uma criação com profunda raízes na história dos estados-nação e consequentemente dependente das formulações que são associadas a esta organização política. A ideia de “um todo” (mundo global) é formada sobre as premissas do individual (identitário) diferenciado, categoricamente distinguível, nacional. O passaporte ou qualquer outro documento de identificação não é relativo apenas ao movimento do indivíduo. É relativo à mais

basilar tentativa de formatar a identidade ao mínimo denominador comum: A catalogação dos indivíduos que “pertencem” e são merecedores do *token* do soberano.

## O Corpo

Historicamente, o corpo não funciona enquanto prova suficiente da identidade. Nas sociedades que respondem a uma organização hierárquica cabe aos mais poderosos a gestão de recursos, e a mera existência do indivíduo não é suficiente para operar a divisão entre pertencente e não pertencente: há que corresponder a outros requisitos, como aquele da conduta aceitável segundo os padrões culturais vigentes, ou a pertença concedida por linhagem, nascimento etc. A relevância da pertença está intimamente ligada ao acesso aos recursos. As categorizações são criadas para a divisão e gestão destes mesmos. Para comprovar a existência do humano enquanto “indivíduo social” é necessária uma história, preferencialmente coerente, do mesmo (Lury, 1998)<sup>4</sup>. A autoridade que fixa e simplifica a história do indivíduo é responsável por toda uma arquitetura fenomenológica com implicações de ordem coletiva e individual. Não é o meu intuito diminuir a importância do corpo na história das sociedades, não pretendo retirar a relevância que a discriminação que características físicas tiveram e continuam a ter na distribuição de privilégios. A referência ao corpo é relativa ao modo, através do qual, o poder que governa inscreve na materialidade (no referido caso através documentos de identidade) a correlação entre o indivíduo e a teatralidade do poder que representa. Ao tomar em mãos a grave responsabilidade de determinar a história do indivíduo, o poder soberano cria aos poucos uma unidade de sentido responsável pela ideia de “comunidade”. Este processo é feito através de discursos e parafernália simbólica. Integração e exclusão são dois lados da mesma moeda - por isso a questão não é focada em saber se a exclusão existe ou não, é saber de que maneira existe e é operada, de que maneira nos influencia e molda (Neumman, 1996).

---

<sup>4</sup> Célia Lury (1998) escreve sobre a formulação da identidade individualista como um produto específico do período pós Iluminista na Europa e América do Norte. Segundo a autora as sociedades ocidentais são o motor e incentivo este tipo de “individualismo possessivo” euro-americano sobre o qual a cultura capitalista contemporânea se apoia. Visão e autoconhecimento/autoidentificação tornaram-se dois campos inseparáveis que se entrelaçam na sociedade contemporânea. O advento da fotografia traz ao mundo uma nova maneira de olhar, e esta influenciou largamente a maneira como o indivíduo e por consequência a sociedade se olha a si mesma.

Dentro deste sistema um vê a sua existência definida mais do que pela entidade viva de um corpo ou pela afirmação da palavra, mas sim pela existência formal de uma declaração tangível produzida por uma entidade burocrática que lhe é superior. Hoje documentos de identificação e suas fotografias correspondentes são documentos que de uma maneira cada vez mais padronizada são produzidos a segundo de modelos internacionalmente aceites. Reduzindo sempre as variantes locais, estes documentos são fabricados no sentido de preencherem os requisitos “da correta” e objetiva identificação indivíduo internacionalmente reconhecível. A produção de um certificado de nascença, carta de condução, passaporte, cartão de cidadão é a prova material de uma superação dos ritos de passagem que inscrevem o sujeito na sociedade. Estas são técnicas sociais para a produção de “nativos”, se não nativos pelo menos “assimilados”. A fotografias de identidade fazem parte de uma panóplia de documentos que são utilizados na produção de provas materiais que simbolizam o ser social. Para superar estas provas os obstáculos são vários, mas concentremo-nos na produção fotográfica. Por exemplo para produzir um passaporte nos hoje 192 países em que a International Civil Aviation Organization (ICAO) está presente, uma das condições necessárias é a da apresentação de uma fotografia de identidade. Apesar de ser deixado ao critério do fotografado que tipo de roupa, corte de cabelo quer utilizar, as normas para a produção de fotografias legalmente aceites dentro das normas da ICAO são rígidas.<sup>5</sup> De preceitos bem definitos, as fotografias de identidade contem um *savez-faire* preciso sem o qual serão desclassificada e negadas.<sup>6</sup> A progressiva rigidez da pose e ausência de adornos nas últimas dezenas de anos de existência e

---

<sup>5</sup> Link de referência para o site internacional da ICAO por relação às normas de produção de uma fotografia de identidade para o passaporte. Em Portugal, após a introdução dos meios automatizados de recolha fotográfica feito pelo Estado, as fotografias são realizadas nos próprios centros disponibilizados pelo governo Português. Estado a quando da realização de um passaporte ou bilhete de identidade, as normas passaram a ser reforçadas *in loco* por parte dos funcionários públicos que dão as diretivas de correta postura diretamente ao cidadão. Ver: Annex\_A-Photograph\_Guidelines (2008)

<sup>6</sup> Sobre este mesmo assunto, da correta apresentação frente à câmara, Nadia Gohar, artista Egípcio-Canadiana produziu uma serie fotográfica intitulada *Do's and Dont's of Passport Pictures* (2018). No site da artista lê-se “*Gohar re-stages the mistakes which would revoke a visa/passport application, questioning the notions of fear and prejudice embedded in one's display of national identity and self fashioning.*”



uso difundido das fotografias de identidade, está intimamente ao aumento da circulação transnacional de migrantes. Tal incita à adoção de medidas estandardizadas de alcance global, medidas estas cada vez mais inflexíveis e desagenciadoras. O desenvolvimento tecnológico e a questão do reconhecimento facial é um dos mais recentes pontos de discussão no que toca à vigilância civil e à recolha de dados pessoais por parte das instituições.

### **Aprofundamento: Tecnologias digitais e vigilância**

Dado que as fotografias de identidade fazem parte de uma tipologia fotográfica que é produzida com a finalidade de assegurar a semelhança entre o sujeito e a sua representação iconográfica, nestas, pressupõem-se a ausência de elementos que possam obstruir uma “correta” e direta identificação do indivíduo. O exemplo dos passaportes e cartões de identidade contemporâneos, são um exemplo, provavelmente dos mais extremos, para ilustrar esta “limpeza” da imagem. Esta necessidade de uma imagem “clara”, é mais significativa a quando do uso das novas tecnologias de reconhecimento facial. Esta é uma ferramenta digital, através do qual se torna possível, a partir de uma só imagem, proceder à identificação do rosto humano dentro do universo das imagens digitais. A tecnologia do reconhecimento facial é hoje utilizada em *smartphones*, *e-gates* em aeroportos, vigilância urbana. A recolha de dados para reconhecimento facial, é a par de outras modalidades como a recolha de impressão digital ou reconhecimento da íris, considerado um dos expoentes da biometria mais comumente utilizados para a vigilância em massa. A Europa não foi estranha aos mais recentes desenvolvimentos tecnológicos na área da biometria. A promoção desta tecnologia está associada a uma retórica de segurança, particularmente na luta anti-terrorista com promessas de maior liberdade para os Europeus. O século XXI tem sido de imersão vertiginosa nas tecnologias digitais, dando sempre continuidade ao rápido consumo e desenvolvimento tecnológico que tão caracteristicamente marca a era moderna, nos tempos da alta modernidade<sup>7</sup>, é às tecnologias digitais que devem os maiores avanços e descobertas. É graças

---

<sup>7</sup> O conceito de tarda ou alta modernidade faz referência ao trabalho de Anthony Giddens no seu livro *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age* (1991). Neste livro o autor, nega a questão Pós-Modernista, para identificar na contemporaneidade não um corte mas sim um processo contínuo que une o dito período moderno (desde os seus inícios ao tempo das primeiras industrializações) com o tempo que vivemos hoje: tempos de uma “late modernity”.

a estes mesmos avanços, que hoje, áreas tão distintas como a turismo, educação, defesa nacional tem vindo a alterar os seus padrões de funcionamento com o fim de abraçarem as mais valias e possibilidades das novas tecnologias. A tão celebrada era da globalização, deve em muito, a estes desenvolvimentos. Acontece, no entanto, que, a troca de informação, pessoas e bens que acontece hoje em dia com grande facilidade e rapidez, não é desprovida de receios e ansiedades protecionistas.

Através das novas tecnologias e do cruzamento de dados, a informação sobre os indivíduos circula rapidamente entre as instituições de todas as partes do mundo. Ao mesmo tempo assistimos ao surgimento de uma burocracia de segurança de desígnio transnacional que opera a segundo de exigências e parâmetros autogeridos.<sup>8</sup> Particularmente na esfera de influência Europeia e Norte Americana, a luta contra o terrorismo e a questão da securitização estão na ordem do dia. O significado da imagem para fins de vigilância social adensa-se, aprofunda-se. As imagens de reconhecimento facial superam as antigas fotografias em termos da informação a que dão acesso. Através da identificação computadorizada é possível o cruzamento de dados relativos a outros arquivos digitais transnacionais e trans-institucionais. A vigilância e controlo de movimento opera numa ótica securitização (Mueller, 2004), ou seja valorizando a prevenção. No combate ao eventual perigo (estrangeiro) e eminente a vigilância encontra argumentos para a perversidade do uso: deixa de ser local e direta para se tornar-se onnisciente. Para um melhor funcionamento desta tecnologia executada por complexos sistemas operativos, as novas fotografias (para fins de reconhecimento facial) devem ser ainda

---

<sup>8</sup> Didier Bigo (2008): *“The field is thus established between these “professionals”, with specific “rules of the game”, and rules that presuppose a particular mode of socialization or habitus.”* (p. 11) mais ainda o autor acrescenta: *“The field of (in)security is thus at the heart of the field of power, as a bureaucratic field composed of experts having the capacity to claim that they know better than others, even if others are the professionals of politics, including the head of states”* (p. 27) por último: *“Security is then, conceptually, reduced to technologies of surveillance, extraction of information, coercion acting against societal and state vulnerabilities, in brief to a kind of generalized “survival” against threats coming from different sectors, but security is disconnected from human, legal and social guarantees and protection of individuals.”* (p.8).

mais “diretas, claras e limpas”.<sup>9</sup> Progressivamente a liberdade indivíduo é reduzida, é conferida ao sujeito a possibilidade de demonstrar presença, não a possibilidade de se autorrepresentar. Agência é por natureza um conceito que tem que ver com poder, assimetria e desigualdade em qualquer patamar de observação, macro ou micro (Ortner, 2006). Poder e subordinação são sempre guiados por um projeto que neste caso é o da indexação e catalogação social com o objetivo de alegadamente proteger e organizar.

### **Poder Dialético**

Apesar de um conjunto de referências que podem levar a crer que a crítica deste trabalho vá somente na mira do poder soberano, é importante sinalizar a essência deste poder como relacional e imanente (Deleuze, 2005) É Michael Foucault (1995) que aponta para esta mais abrangente e produtiva noção de poder. No seu livro *Discipline and Punish* (1995), o autor destaca o poder não como um atributo pertencente a uma qualquer entidade, mas sim, como o exercício estratégico que a entidade gera. O poder não é um atributo, mas uma inescapável relação dialética entre dois polos: dominantes e dominados. Não cingível a uma fonte ou localização precisa, o poder tem a imanência como uma das suas principais características. A

---

<sup>9</sup> Lê-se no cabeçalho de uma notícia do Jornal Público (Lusa,2009), faz agora 10 anos: “NORMAS INTERNACIONAIS OBRIGAM A EXPRESSÃO NEUTRA: Mais de 1,6 milhões já pediram Cartão do Cidadão apesar de não poderem sorrir para a fotografia.” Em Portugal, foi introduzido em 2009 o Cartão de Cidadão. Este é um documento de identidade com faceta tecnológica que veio substituir o ultrapassado Bilhete de Identidade. Com *chip* eletrónico, acumulação de dados provenientes de departamentos como o das finanças, e da segurança social, este cartão contém ainda dados biométricos nomeadamente impressões digitais e reconhecimento facial. O novo C.C. promete “Um novo cartão, para uma nova cidadania”. No que toca ao uso desta tecnologia por parte dos estados, cito o exemplo da União Europeia que no presente ano de 2019 se comprometeu a que dentro de 5 anos, todos os cartões de identidade dos países aderentes venham a ser substituídos por versões mais tecnológicas e contenham informação biométrica (reconhecimento facial e impressões digitais). Ou seja, todos residentes e nacionais europeus terão a sua informação biométrica recolhida e armazenada numa plataforma digital de alcance europeu (Ver Deprez, 2019 & Council of the EU, 2019). Para sustentar a patente intrusão do estado na monitorização dos corpos e movimento dos indivíduos pertencentes, a UE evoca a liberdade. A compressão de tempo e espaço disponibilizada pelas novas tecnologias (nas áreas do transporte e telecomunicações) faz da mobilidade umas das características de uma cidadania flexível, moderna, ativa (Ajana,2011). Liberdade e mobilidade surgem como sinónimos. Diremos então que os meios de controlo são uma garantia da liberdade. Tal é uma das mais caricatas contradições inerentes ao projeto de securitização dentro da União Europeia.

constante negociação e performance de poder, transversal a todos os extratos e sociedades, tal como às mais diversas relações humanas faz deste elemento (poder), não reduzível à ideia de poder institucional *per se*. Poder está presente numa pluralidade de relações. A disciplina e a vigilância funcionam como meras ferramentas deste mesmo poder. Acontece que no contexto moderno, particularmente naquilo que Giddens(1991) descreve como tarda ou alta modernidade, assistimos a uma inaudita penetração das organizações institucionais nos mais íntimos aspetos da vida do indivíduo e a vigilância e a disciplina não são outro que a demonstração deste macro-poder vigente.<sup>10</sup> À diferença dos modos de que visam ao exercício da vigilância e disciplinas numa escala micro ou pessoal, o poder das instituições modernas difere em escala e preceitos padronizados específicos. A obrigatoriedade da identificação institucional funciona no sentido paternalístico tanto da proteção quanto da disciplinariedade. Didier Bigo (2008) nota na vigilância institucional do século XXI, a tendência transnacional para uma vigilância omnipresente de estampo prevenido e repressivo que funciona em permanente estado de alerta para o possível suspeito.<sup>11</sup> A disciplina e vigilância como ferramentas do poder fazem uso da identificação como alicerce para um estado de permanente suspeita. O panótico de Foucault difunde-se em moldes cada vez mais suportados pelo desenvolvimento tecnológico. Por Panótico refiro-me a largamente mais do que ao edifício de Bentham. Panótico é metáfora para a imposição de uma conduta a uma multiplicidade humana qualquer (Deleuze,2005). Contudo a dominação não pode ser atribuída apenas à vontade do poder soberano exatamente pela previamente mencionada relação dialética inerente ao poder. Falando numa macro escala social, são com frequência os próprios cidadãos que tendem a aderir voluntariamente ou pelo menos sem qualquer resistência aos modos e praticas de

---

<sup>10</sup> Relativamente ao desacordo e divergências entre Anthony Giddens e Michael Foucault ver: Gomes & Quintão de Almeida & Vaz (2009).

<sup>11</sup> Ver o conceito de *governmentability of unease* em Bigo, 2008, neste mesmo texto o autor propõe a ideia de *Banoptico* enquanto versão alternativa do conceito Foucaultiano de Panopticon (1995). O termo faz referência à ideia de que a vigilância de estampo ocidental contemporaneamente praticada não é destinada à patrulha e observação de todos os indivíduos, mas antes é direcionada apenas a determinados elementos que servem de bode expiatório aos males da maioria. Estes, são por razões culturais, étnicas, religiosas, de classe identificados como perigosos, e se não excluídos em eminência de o serem. Em estado de permanente alerta, o poder que vigia tem especial atenção aos que identifica como perigosos e em eminência de serem banidos (*Banned*), uma vez que opera maioritariamente em sistema de securitização e prevenção, o poder de definir o perigoso do não perigoso é frequentemente arbitrário e xenófobo (Bigo, 2008).

vigilância institucionais em prol dos benefícios que lhes são associadas. Em nome da segurança e proteção do indivíduo o uso de vídeo vigilância em espaços tanto públicos como privados alastra-se, nos aeroportos, museus e outros as barreiras de segurança são fortalecidas, através de telefoneis e outros aparelhos digitais o nosso rosto e impressos digitais é concedido em troca de segurança, conforto e eficácia.<sup>12</sup> A questão da segurança é assim um tópico que se reformula a quando da alta modernidade e o seu projeto globalizante.

### **Notas finais e conclusão:**

O entendimento interobjetivo do objeto é globalmente aceite, seja em cartão de identidade, passaporte, outras variantes, fotografias de identidade são fotografias que pomos nestes cartões sempre que nos pedem. Estas fotografias são um dos elementos através do qual o estado estabelece a condição essencial de existência social do indivíduo nos termos do transnacionalismo burocrático. Passa pela concessão de visibilidade legítima e reconhecível, insígnia que correlaciona o indivíduo e o poder numa relação de dependência desigual, mas mutua. Os estados dependem das pessoas e as pessoas ainda mais dos estados. O mesmo sucede em toda a variedade de organizações que fazem uso desta tipologia fotográfica: Os documentos de identidade são objetos através dos quais se tornam visíveis as categorias da pertença (e consequentemente o princípio da exclusão).

Existe um acordo generalizado sobre a fotografia de identidade como objeto útil à identificação formal do indivíduo. Estes são imagens-artefacto de criadas com um objetivo prático, e o seu uso é retraçável na história moderna da burocracia, controlo e vigilância já desde meados do século XIX até aos dias de hoje. O mesmo objeto, fora este encontrado em diferentes partes do mundo, teria sido reconhecido por milhões de pessoas. Estas mesmas

---

<sup>12</sup> Relativamente à mudança de atitude civil por relação à vigilância urbana: Os recentes protestos contra a imposição de políticas Chinesas no território de Hong Kong são um exemplo de um caso em que no âmbito de uma insubordinação civil os cidadãos procedem à destruição câmeras de reconhecimento facial nas ruas da cidade. Estes e outros modos de obstrução (ou destruição) dos modos de identificação civil utilizados pelo governo chines, são uma tentativa de os cidadãos procederem ao protesto e luta procurando a invisibilidade que caso contrário conduziria a repercussões eventualmente mais sérias ainda do que aquelas que se demonstram nos confrontos corpo-a-corpo com a polícia. Notar ainda o caso de São Francisco, a primeira cidade Norte Americana a banir o uso das tecnologias de reconhecimento facial em espaços públicos. Ver Adams (2019), Doffman (2019), Mozur (2019).

peessoas que no formato e pose reconheceriam provavelmente as fotografias que elas próprias tiraram em algum momento da sua vida. Poucas imagens-artefacto são tão intrinsecamente transculturais. Ao longo deste texto foram sendo introduzidos alguns conceitos, como aquele da interobjectividade, visibilidade, dialética do poder, conceitos estes que visam a informar a discussão sobre a fotografia de identidade. Retirando este objeto da banalidade do uso e colocando sob escrutínio, pode ser interpretado enquanto sintoma de alguns das mais prementes questões da política de controlo social, vigilância, poder e pertença dos últimos séculos.

No contexto moderno, história das instituições é inseparável da história do indivíduo social. Os modos de organizar a sociedade (reação ou aderência) talham modos de pensar e agir dos indivíduos que a constituem. No caso da identificação institucional compulsiva, os fins para o qual são utilizados estes arquivos é circunstancial apesar da tendência em pensar os protocolos políticos e os seus fins como rígidos. Dependente da orquestração de uma série de performances, o poder mantém-se. Esta estrutura apesar de possante é tudo menos rígida, dependente das motivações e princípios sob os quais as diferentes sucessões do poder soberano se movem e transformam. A redução política que é feita do conceito de identidade, redução que se destina à simplificação dos processos de identificação das massas, é responsável por um específico modo de pensar a vida social. A distinção entre pertencente ou não, legal ou ilegal são categorias gravemente influenciadas pelas diretivas burocráticas das instituições com as quais o indivíduo convive no seu dia a dia. É esta burocracia que funciona nas sociedades ocidentais enquanto alicerce da comunidade. E mais, é esta burocracia, que representa as fundações simbólicas através das quais a comunidade global é estabelecida.

No entanto a imagem-artefacto, é portador da imagem de alguém, e este alguém desperta sentimentos ao humano que observa. O próprio objeto incita leituras específicas, que em pouco ou nada tem que ver com a finalidade indexical institucionalmente praticada. Existem outros modos de pensar e usar as fotografias de identidade e nesta divisão do trabalho trato as fotografias essencialmente como objeto ao serviço de fins institucionais específicos (e sentindo que de algum modo a crítica e a contextualização política foram já delineadas). A frase serve de ponte para introduzir a divisão que se segue. Uma vez tratadas as explícitas capacidades políticas e práticas da imagem para fins de organização social, o próximo capítulo será dedicado às capacidades implícitas desta mesma tipologia fotográfica.

## Corpo Nostálgico e a Criatividade do Gesto

No presente capítulo introduzo os conceitos de “nostalgia”, “criatividade” e “agência”. Tomo-os como ferramentas úteis para o conhecimento dos caminhos da fotografia tipo institucional que percebo inexplorados. Darei destaque ao processo pessoal de descoberta e encontro com esta imagem-artefacto que começarei por descrever. Neste capítulo dedicar-me-ei igualmente à explicação do que é uma *fotografia tipo institucional* e posteriormente introduzo a noção de *atualização da presença*. Tomo neste percurso exemplos tanto provenientes do mundo da arte (fotografia e cinema) como exemplos resultantes da experiência e da pesquisa etnográfica que conduzi. No seu conjunto servirão para ilustrar a seguinte questão: “De que modo um símbolo do controlo institucional pode ser recriado e reinterpretado?”

### Encontro com o objeto perdido

Em meados de 2007, não muito longe de minha casa, existia uma *photomaton* que, por estar avariada, revelava as fotografias só várias horas depois de terem sido tiradas, ao invés dos 5 minutos que a publicidade prometia. As fotografias feitas quedavam-se abandonadas pelos seus donos que se cansavam de esperar. Eventualmente eram deitadas para o lixo pelo cliente seguinte, que tão pouco teria as suas fotografias.... Comecei a recolher estes objetos abandonados durante a semana em que a avaria durou. Mantive a atenção na busca de fotografias perdidas desde então e nos anos que se passaram desde 2007 acumulei uma considerável coleção de fotografias de identidade perdidas (mais ou menos 100). À parte das

que foram recolhidas daquela máquina avariada, as outras foram encontradas pelo chão das ruas, nas cidades que visitei ou onde vivi.

*Serendipity* é uma palavra inglesa que descreve o encontro imprevisto de coisas interessantes ou valiosas, supõe a "sorte" de se encontrar algo que não se procura. As cidades, sobretudo, são propícias ao encontro de objetos, muitos dos quais considerados lixo, desperdícios, excessos ditados pelos hábitos de consumo em massa. O *flâneur* (Benjamin, 1973) na cidade moderna encontrará nos seus passeios todo o tipo de objetos.; coisas perdidas ou deitadas fora. Estes objetos encontrados nas ruas, tem uma biografia própria, passível de reconhecimento mesmo ao olho destreinado. De uma lata de refrigerante, um chapéu de chuva partido, um casaco, de uma fotografia etc., pode perguntar-se, por exemplo, quem os fabricou, a que propósito servia?

*Flâneuse*, a cada achado entro no jogo de pensar o caminho que aquele objeto fez para ali chegar. É um processo que envolve metade de imaginação, metade de conhecimento factual. No caso de um objeto extraviado, que não se encontre no seu lugar expectável (uma fotografia perdida na rua ao invés da fotografia incluída no álbum de família) as perguntas postas sempre são mais prementes. Joga-se um jogo de adivinhas que parte de pressupostos e estereótipos e que dá asas à imaginação para reconstruir o seu percurso.

Na maioria das fotografias que encontro, adivinha-se no busto enquadrado e sem expressão a finalidade burocrática do seu destino. O olho, habituado a associar a pose inexpressiva com fim prático a que aquela imagem se destina encontra um significado imediato para o enquadramento.<sup>13</sup> Provavelmente, não chegarei nunca a saber qual teria sido o destino concreto das fotografias todas que encontro perdidas: o jogo é aquele de adivinhas e suposições. No entanto, olhando a produção de fotografias de identidade que se multiplica aos milhões, existem boas razões para crer que existe uma correlação direta entre a pose e a finalidade para a qual ela se exerce.

Estes objetos não são amplamente comprados e vendidos dada a sua densidade simbólica e ligação ao referente (Weiner, 1994 p. 394). A cultura é aquilo que delimita as

---

<sup>13</sup> *Being a skilled practitioner of one's home culture means that one immediately and non-consciously knows what the meaning of commonplace objects, people (represented in commonplace roles), and practices are without having to deliberate upon them* (Sammut, Daneen, Sartawi, 2001, p. 4)



barreiras à extrema comoditização dos objetos. Dentro das culturas existe sempre o espaço do sagrado, do singular, místico, sentimental, raro, existe sempre uma força que resiste a mercantilização total (Kopytoff, 1988, p. 73). Num caso como o meu, que recolho fotografias perdidas, o valor destes mesmos objetos advém daquilo a que Appadurai chamou de “estética do desvio” (Appadurai, 1986, p.27), estética familiar ao meio artístico que se apoderou há muito do conceito de “*object-trouvè*”, que supõe a utilização de um objeto encontrado, ou objeto retirado do seu estado ou uso banal para ser reproposto - exposto - enquanto obra de arte. Objetos encontrados são objetos que saem do circuito normal de troca: não são trocados por dinheiro, outros objetos ou favores. Nas sociedades onde o consumo massificado reina, multiplicam-se os objetos deitados fora, abandonados ou perdidos e o acaso proporciona o encontro inesperado do *flâneur/flâneuse* com o objeto.

Acostumada aos ritos institucionais, às suas premissas, não estranho o objeto (fotografia) que me detém no caminho, é a sua deslocação contextual, que me põe questões. O antropólogo Viveiros de Castro (2002) escreve que não há mundo pronto para ser visto, é antes o horizonte do pensamento humano que institui a divisão entre o visível e o invisível. Até ao momento do encontro casual com as fotografias que passei a colecionar não me questionara jamais sobre a presença ubíqua de uma tipologia de imagem que de tão banalizada se naturalizara no meu entendimento. Então marcou-me a empatia que senti para com o indivíduo desconhecido que via representado, cuja presença ficava evocada. (Re)conhecia-me no seu lugar, reconhecia a prática a que se sujeitara. Nunca me demorara demasiado a pensar estes objetos, aceitava-os na sua ausência de artificios e pretensões naturalizada, como “fotografias objetivas”.

O feliz encontro com o objeto perdido, provocou o meu interesse, e deste mesmo interesse derivou, a prazo, a pesquisa de que dou conta aqui. A imagem e o seu suporte, com que tantas vezes lidara, ganharam uma profundidade inesperada no processo, desdobrando olhares mais atentos, a fixação da importância dos pequenos detalhes feita a par e passo. Nestes anos de coleta, com quem quer que discutisse o meu interesse por esta tipologia de retrato, de uma coisa poderia estar certa: todos sabiam perfeitamente do que falava. Independentemente do seu *background*, profissão, estado civil ou qualquer outra medida de diferença, encontrei um consenso no reconhecimento destas imagens-artefacto. Uma tipologia de objeto tão largamente disseminada pelo mundo, utilizada por milhões, reproduzida em maiores números ainda, estranho seria que não deixasse a sua marca.

Elemento essencial à constituição do estado moderno enquanto comunidade de indivíduos identificados e pertencentes (Navaro-Yashin, 2007), a fotografia de identidade tem ainda os usos dados por esta natural tendência ao imprevisto de que os humanos são investidos. Se a fotografia de identidade subverteu o privilégio do retrato (Sekula, 1986), não lhe retirou, no entanto, a sua dimensão relacional, íntima e nostálgica. Objetos evocativos, as fotografias fixam diferentes etapas e momentos da vida das pessoas. São de grande importância para lembrar o passado distante, mas também servem para manter e afirmar coerência e legitimidade do indivíduo nas suas relações com os outros. Sem polarizar mente e matéria, é imperativo valorizar a materialidade dos objetos. Um objeto como as fotografias de identidade é moldado para os objetivos da sua existência burocrática indiscutivelmente prática, a par e passo com os modernos modos de produção fotográfica rápida e acessível. São objetos como estes que nos moldam aos imperativos da burocracia estatal ao mesmo tempo que molda o modo como construímos a própria ideia de identidade (Giddens, 1991).

Toda a fotografia tem em si uma suposta e implícita relação com o real, dado que o olho mecânico reproduz com exatidão aquilo que lhe é posto de frente, é um espelho de imagens fixas daquilo que também o indivíduo poderia ver, estivesse estado presente. A relação, porém, não é inequívoca ou inquestionável (Edwards, 2004). Particularmente no século XXI, com o desenvolvimento da fotografia digital, programas de retoque e manipulação de imagem, a relação estreita entre fotografia e verdade tem vindo a ser progressivamente questionada. Também o acesso mais generalizado às tecnologias fotográficas se alterou: mais pessoas hoje tiram e partilham fotografias, a escala desta produção fotográfica é inaudita na história de toda a fotografia. (Fontcuberta, 2017). Esta democratização dos acessos, permite uma proximidade com a tecnologia que resulta em subsequente questionamento, mais informado sobre os meios, os modos e os fins da fotografia (Kriebel & Zervigón, 2017). A qualidade de uma percepção variará na medida da crença na realidade do que a fotografia cristaliza.

### **Fotografia / Identidade: Dualidades**

No seguimento das questões de natureza política tratadas no anterior capítulo, dedico agora algumas páginas à explicação e fundamentação daquilo que entendo como a “dupla vida” da tipologia fotográfica tratada neste trabalho. Sugiro distinguir “fotografia de identidade” e a “fotografia tipo institucional”, uma distinção que passarei a explicar de seguida, e que fundamenta a divisão em duas partes que proponho neste trabalho que trata o mesmo objeto.

No seguimento das ideias de Giddens (1991) acerca da construção da identidade pessoal no seio da sociedade moderna, a fotografia de identidade é um interessante objeto para pensar o modo como a autodefinição de identidade é fortemente influenciada pelas estruturas e funcionamento das instituições modernas. É através do aparelho fotográfico que é cristalizada a existência do corpo físico e esta imagem padronizada, representação institucionalmente aceite do sujeito, damos o nome de fotografia de identidade. A fotografia faz parte de um conjunto de elementos que provam a existência institucional do indivíduo, parafernália dos estados, esta não constitui uma autoridade *per se* (Navaro-Yashin, 2007).

A identidade pensada enquanto característica objetiva, referente aos atributos sociais do indivíduo, é um produto cunhado pelo pensamento ocidental particularmente na era da hegemonia global do nacionalismo como ideologia (Handler, 1994). Devemos desconfiar de simplificações nacionalistas, mas ao mesmo tempo, hoje, parece não podermos descartar o seu ascendente (Ibid.). A banalização da palavra identidade provém da afiliação política que o termo tomou na era dos estados-nação. Existe uma correlação específica entre a utilização política do termo *identidade* e o seu uso disseminado na caracterização de grupos económicos, étnicos e religiosos. Este uso disseminado contribuiu para um entendimento belicoso do conceito de identidade e alimentou as ansiedades identitárias que cresceram no período moderno.

A utilização do termo, associada a um adensamento da normatividade de estampo global, resultam num fenómeno político e económico que conta já com algumas décadas de existência. Após anos de grande otimismo e expectativas nas possibilidades que um mundo globalizado traria, seguem-se anos de decepção quanto à concretização deste projeto, que ao invés das promessas de unidade e cooperação acabou por trazer mais divisão e sectarismo a nível político, económico e religioso em diferentes partes do mundo (Appadurai, 2006 & Ortner, 2016, p. 48). Por via dos processos instaurados pelo advento do capitalismo, tanto o culto como o controlo do indivíduo devem ser vistos como fenómenos paralelos. Hoje, vivemos precisamente os frutos desta necessidade de definição e categorização redutora que provém das convenções políticas potenciadas pelo capitalismo.

Fabricar um documento que por um número de informações padronizadas e uma fotografia confere uma identidade social ao indivíduo é o fruto de uma essencialização. Visa a simplificar a aderência/pertença do indivíduo ao sistema político, mas também valores e características idealizados da comunidade a que pertence. Porém, estas definições não devem ser tomadas como universais e não problemáticas uma vez que os modos de perceber a

identidade que assentaram no ocidente nas são universais. Isto não significa, que o conceito de identidade seja unicamente europeu, ou unicamente moderno (Handler, 1994). Significa antes que existiu/existe um paradigma de cunho ocidental que se dissemina e sobrepõe a outros entendimentos culturais da identidade. Com a expansão de um regime transnacional de formas de fazer a identificação, a definição política de identidade que se definiu modernamente no ocidente propaga-se no mundo e entra frequentemente em conflito com outras formas de essencialização identitária como é aquela religiosa.<sup>14</sup>

O percurso do termo “identidade” dentro do meio académico foi estudado primeira vez por Philip Gleason (Berger & Del Negro, 2004, p. 128 & Handler, 1994 p. 34). Este historiador remete o uso deste conceito a Erik Erickson que em meados de 1950 começa a empregar o termo identidade precisamente dentro do contexto migratório norte americano, tendo associado identidade com proveniência e nacionalidade. Identidade é deste modo lida enquanto um termo politicamente marcado, referenciado pelas políticas de nacionalização que marcam a paisagem da política moderna europeia e norte americana.

Uma “fotografia de identidade” é um dos elementos da parafernália burocrática sobre a qual o poder se apoia e legitimiza. Uma fotografia que identifica serve a demonstrar a semelhança o corpo físico do homem natural e a insígnia da pertença institucional (Agamben,

---

<sup>14</sup> Em 2019, o jornal Aljazeera, no seu formato online, lança uma notícia referente à questão retirada da cidadania a vários grupos étnicos e religiosos assim como migrantes residentes no estado de Assam na Índia. No cabeçalho lê-se: *'Humiliated': Ex-Indian army man in Assam declared 'foreigner'*. A imagem principal que acompanha o texto é a de um retrato pendurado na parede: emoldurado, vê-se um militar fardado, 3 estrelas em cada ombro indicam a posição de capitão. O artigo parte da história deste homem, explicando como ao fim de 30 anos enquanto capitão ao serviço das forças armadas Indianas é agora enviado para um campo de detenção por não conseguir provar a legitimidade da sua cidadania. Em 2015 governo nacionalista Hindu chefiado por Narendra Modi, dá início a um “programa de cidadania” que visa a distinguir estrangeiros de nacionais com o objetivo da expulsão dos ditos forasteiros. Num projeto que tem como objetivo ser de alcance nacional, as primeiras experiências na elaboração de “listas de cidadãos” e consequentes excluídos decorreram particularmente no estado isolado de Assam. Circundado pelo Bangladesh, Butão e Myanmar este é um estado com grande percentagem de população muçulmana. No ano de 2018 foram considerados estrangeiras 4 milhões de pessoas residentes neste estado. Considerados ilegais por não conseguirem provar terem nascido no território indiano, a estas pessoas é retirada a cidadania, tornando-as apátridas. Cito este como exemplo das dinâmicas de concessão e retirada de direitos operado pelos estados. Este é um caso ilustrativo do modo em como a ideologia política de um determinado estado pode mudar de maneira drástica e trazer graves consequências para a população. Ver: Gani (2019) e “Millions wait in fear as India plans to publish citizens list” (Aljazeera, 2019)

1994).<sup>15</sup> Mas fora deste contexto burocrático, fotografia nenhuma revela identidade de ninguém. A fotografia pode dar-nos inúmeras informações, mas não resume nem revela a identidade entendida enquanto marca particular e distintiva de um ser. Neste particular ponto devemos ter em conta e atenção a dupla vida do próprio conceito de identidade: por um lado referente ao análogo e homogêneo, por outro ao característico e ímpar.<sup>16</sup>

Contraditória, mas patente, esta dupla significação da palavra “identidade” induz a uma certa confusão. A fotografia de identidade utilizada para fins burocráticos serve em termos gerais à primeira definição de identidade enquanto “qualidade do idêntico”. Serve a para comprovar a aderência a um modo padronizado de existência social e cívica. Também pode ser entendida dentro do conjunto de elementos que permitem a identificação do indivíduo (provar que este é quem diz ser). Estas fotografias comprovam a existência (mesmo que momentânea) do corpo frente à câmara (Edwards, 2015) e funcionam enquanto recurso categórico por estarem ancoradas nesta relação aparentemente não artificial, direta e real com o sujeito. O nosso próprio vocabulário promove a simplista ideia de que a identidade é um objeto passível

---

<sup>15</sup> Referencia ao conceito de Homo Sacer presente no livro com o mesmo título, de Giorgio Agamben (1998).

<sup>16</sup> Segundo o dicionário Priberam o termo identidade é definido segundo as seguintes variantes: 1. Qualidade de idêntico; 2. Paridade absoluta; 3. Circunstância de um indivíduo ser aquele que diz ser ou aquele que outrem presume que ele seja; entendido neste sentido de semelhança e homogeneidade e reconhecimento, a tipologia de fotografias tratada merece de facto o epíteto de “identidade” (Identidade, n.d). Também o dicionário da Porto Editora sublinha o significado de identidade como “qualidade do idêntico” ao que acrescenta a definição relativa à área do Direito, na qual Identidade significa um “conjunto de características (nome, sexo, impressões digitais, filiação, naturalidade, etc.) de um indivíduo consideradas para o seu reconhecimento” (“Identidade”, n.d).

A quando da busca do termo identidade em dicionários de língua inglesa as primeiras entradas para o significado da palavra “identity” variam consideravelmente da palavra em português:

*“The fact of being who or what a person or thing is.”* [Lexicon by Oxford (Identity, n.d.)];

*“Who a person is, or the qualities of a person or group that make them different from others”* ([Cambridge (Identity, n.d.)].

*“the distinguishing character or personality of an individual.”* [Merriam-Webster Online (Identity, n.d.)].) É precisamente a este significado de identidade, enquanto característica única e diferenciadora a que faço referência.

de ser fotografado, uma vez que se baseia na definição de identidade enquanto semelhança e identificação. Não excluo o uso do termo para fins de simplificação, mas que este uso seja consciente, de que, ao falarmos de fotografias de identidade estamos a falar de uma determinada imagem-artefacto fruto de um projeto de político e social muito específico.

O conceito de fotografia de identidade enquanto fruto dos desenvolvimentos políticos e tecnológicos da modernidade não dá conta dos caminhos alternativos e usos pessoais que as pessoas no seu dia a dia fazem deste objeto.<sup>17</sup> Sendo que estas imagens contém um valor referencial muito forte, não podemos fazer a menos que sublinhar a importância da relação direta entre o objecto-imagem e o sujeito-imagem ao nível íntimo.

Relativamente à dimensão pessoal a que as fotografias podem servir, o contacto com a imagem desenvolve-se em diferentes modos mediante a existência ou não de uma relação com o sujeito-imagem. No caso de haver uma íntima relação entre o observador e o sujeito-imagem ou de ao contrário de se tratar de um perfeito desconhecido, aquilo para que se sente é de naturezas diversas. A imagem, tão universal quanto específica, denuncia-se a si mesma pela sua invariável irredutibilidade: por mais que sujeita a interpretações, é sempre testemunha de uma “presença” irredutível e irrepitível (Edwards, 2009 & 2015). A presença humana transborda, não se pode conter. A identidade de um indivíduo (qualquer que seja os contornos delimitadores que a ansiedade da definição estanque providencie), a identidade entendida enquanto conjunto de características únicas que fazem da pessoa o que ela é, isso não é coisa que se possa meramente fotografar.

A identidade para se apresentar como uma crónica coerente precisa de uma narrativa. Esta necessidade de uma narrativa que estructure as fundações do termo é identificável em diferentes dimensões da vida do indivíduo. Tanto no íntimo como no político para explicar/fundamentar a identidade, fazemos referência a um conjunto de eventos, lugares, emblemas que muitas vezes se encontram para lá do corpo físico ou do tempo-espço em que nos encontramos. O indivíduo apropria-se do seu passado interpretando os eventos á luz das expectativas do futuro antecipado (Giddens, 1991, p. 75). Particularmente no ambiente urbano contemporâneo, o processo que leva à criação desta narrativa (identitária) é fortemente

---

<sup>17</sup>“(Science) It is, and always has been, that admirably active, ingenious, and bold way of thinking whose fundamental bias is to treat everything as though it were an object-in-general—as though it meant nothing to us and yet was predestined for our ingenious schemes.” (Merlau-Ponty, 1964, p. 1). Excerto retirado do texto *Eye and Mind* escrito pelo fenomenologista Maurice Merlau-Ponty a quando de um ensaio relativo à questão da pintura como uma forma de percepção, particular e única.

influenciado pelas instituições modernas que conferem ao indivíduo os parâmetros de ação dentro da esfera social. Através da imposição hierárquica de um poder detentor da autoridade (leis, segurança, educação, saúde etc.) a formatação de um determinado modo de pensar e ser (individual e/ou grupal) faz parte dos efeitos destes mesmos mecanismos de organização social.

A imprecisão consiste no erro ao mesmo tempo que o triunfo dos projetos políticos que se fundam sobre o princípio da identidade. A identidade é formulada como uma coisa: se não uma marca visível, um sentimento, uma pertença, uma afiliação que aparentemente nos distingue, mas que na realidade nos uniformiza. Por esta razão, identidade é sempre um termo/narrativa essencialista utilizado segundo as necessidades. A identidade é uma catalogação quase perfeita exatamente por ser inacreditavelmente imprecisa e parcial. Serve a todos e não serve a ninguém: é utilizado a segundo das necessidades que se apresentam. Por isso as fotografias de identidade fotografam o mundo quase todo e, no entanto, dizem nos relativamente pouco acerca dele. Mas este “pouco” que nos dizem é já massivo, porque estas fotografias dão conta de um projeto político, social e tecnológico bem sucedido que tomou contornos globais. Fala-nos a omnipresença desta fotografia de uma normalização da vigilância social que transcende fronteiras e costumes, e ainda de uma organização social baseada na identificação, pertença e possibilidade de exclusão. As fotografias de identidade são provas de um dos ritos de passagem mais amplamente praticados no século XXI: provam a assimilação e o pertença do indivíduo ao estado-nação. Isto não é de facto pouco!

A minha proposta é a de que o termo “fotografia de identidade” enquanto imagem-artefacto só pode ser utilizado a quando do destino e emprego deste objeto para uma finalidade particular: aquela de servir enquanto parafernália institucional. A meu ver, uma fotografia de identidade só o é, segundo o preciso nome, quando a visualidade e a materialidade do objeto se encontram em concordância com as normas impostas pela finalidade institucional que lhe é tradicionalmente associada. A imagem que é produzida para outros fins, mas, que em estrutura se assemelha à referida fotografia de identidade, deve ser entendida como um retrato: um retrato que perfaz ou se assemelha particularmente às normativas associadas à fotografia de identidade. Levo mais longe, para dizer que uma fotografia de identidade que seja desviada do seu fim burocrático, fazendo parte de um álbum, guardada na carteira como recordação e em situações de desvio afins, também esta não é uma “fotografia de identidade”, mas sim um retrato tipo institucional. Ou seja, todas as fotografias que assemelham à fotografia de identidade, mas não cumprem a sua função burocrática, são Fotografias Tipo Institucional.

No gesto autoritário normativo, imposto pelas hierarquias políticas, está passível a concessão (tal como a retirada) do privilégio que é a pertença nacional. Se identidade fosse apenas o conjunto das características únicas que marcam aquilo que somos, uma fotografia num documento de *identidade* serviria de prova eterna à essência do indivíduo. Mas isto é uma abstração. Cabe ao poder vigente a definição e atribuição de significados relativamente à cidadania enquanto emblema da pertença. No conceito de cidadania está presente uma contradição insuperável que é aquela entre o homem e o cidadão.<sup>18</sup>

A quem os homens pertencem é uma abstração, uma construção social que muda a segundo da interpretação, contexto e (des)fortuna do indivíduo (Azoullay, 2008). Arielle Azoulay, coloca em confronto cidadania e fotografia na sua reflexão sobre aquilo a que chama “*the civil contract of photography*” (2008)<sup>19</sup>. Segunda a autora, a fotografia à semelhança do que acontece com a cidadania, é uma zona cinzenta em que poder é orquestrado de maneira arbitrária e contingente. Este poder é relativo ao facto de tanto cidadania como fotografia não pertencem a ninguém, ambas são enunciados ao quais é concedido significado através da concordância (ou não) das leituras impostas (Ibid., p. 25). A quem é que a fotografia pertence? Ao sujeito fotográfico? Ou fotografo? Ao dono da imagem-física? A todos e a ninguém. O mesmo sucede com a cidadania. O seu valor é relativo ao uso e aplicação dos significados atribuídos.

Na fotografia encontram-nos frente a uma abissal contradição: por um lado na relação científica e tecnológica (objetiva) que a fotografia forja com o real. Por outro a extrema contingência do objeto fotográfico, afeito a diferentes interpretações e catalogações. A imagem é contingência pura, como afirmava Roland Barthes (2015, p. 37). Esta é a sua qualidade de, à vez, poder ser tal, ou ser outro; tudo depende do contexto e da legenda que lhe é dada. A

---

<sup>18</sup> Giorgio Agamben (2005), questiona precisamente esta essência contraditória presente no conceito de cidadania. Conceito este que desde a sua origem aos tempos da Revolução francesa até aos dias de hoje coloca em destaque uma aparentemente inconciliável relação entre o homem natural e o cidadão apresentando estes como entidades mutuamente excluíveis. Deste modo é mantida em aberto a possibilidade de decadência ou ascensão de uma categoria para a outra.

<sup>19</sup> Arielle Azoulay (2008), desenvolve um trabalho aprofundado (tanto fotográfico como teórico) sobre os territórios palestinianos ocupados e sobre a vida dos palestinianos. A este propósito escreve extensamente sobre esta importância de “tornar real” que a fotografia possui.



fotografia tem um contrato privilegiado com a realidade, mas ainda assim carece de contexto. Mesmo aparentemente inequívoca, a cena representada na fotografia pode sempre ser contestada e reinterpretada à luz das diferentes perspectivas. As fotografias estão no mundo à mercê da variedade de leituras que lhe são concedidas. (Azoulay, 2008 pp. 12-13). A essência positiva da fotografia, não se limita a servir os requerimentos de verosimilhança, um dos elementos essenciais da identificação institucional. Também possibilidades de referência íntima, pessoal e nostálgica lhe são subjacentes, e as pessoas, intencionalmente ou não, recriam-lhe e reinventam-lhe finalidades e usos.

### **Criatividade e Visualidade**

Discuto de seguida alguns exemplos provenientes tanto do mundo da arte e da pesquisa etnográfica que desenvolvi, para dar conta dos desvios e novos caminhos para a fotografia de identidade. Pretendo interrogar os modos através dos quais esta tipologia fotográfica é reinterpretada e pensada para além da sua função institucional. Intento, desta maneira, aprofundar contextualmente algumas questões relativas à relação entre as pessoas e esta tipologia de fotográfica.

É importante sublinhar que a ideia de criatividade sustenta toda a estrutura deste trabalho, tomo-a com centro nevrálgico deste estudo, como quis sublinhar no título que escolhi. Na tríade de conceitos que o compõem o título, criatividade é o mais intuitivo. Este procedimento inventivo informa tanto as noções interobjetivas como a relação inter-objetiva que o ser humano estabelece com o mundo que o rodeia. As sociedades, organismos em constante mutação (social, cultural, religiosa, económica), são terrenos férteis à criação de novas conceções interobjetivas relativamente ao mundo. Modos de ação, práticas e crenças são baseados em noções mutáveis daquilo que o grupo considera como objetivo e verdadeiro. A quando da mudança externa, o grupo utiliza a criatividade para se adaptar. Quanto ao nível mais pessoal, este mesmo processo de adaptação e improvisação prospera igualmente.

Deixo claro que o tipo de criatividade a que me refiro não é um tipo de criatividade própria do génio inspirado. A criatividade que de falo tem que ver com os modos mais comuns, de desviar o sentido pré-existente dos objetos, símbolos e práticas, recriando os seus significados e introduzindo novas dimensões relacionais e dialéticas. Não é o tipo de criatividade celebrado somente em grandes museus ou obras de arte, antes aquela mais disseminada e menos gritante exatamente presente todos os tempos e lugares habitados pelos

seres humanos; afinal poucas as coisas que unem os humanos mais do que esta inerente capacidade de criação e improvisação (Paul & Kaufman, 2014, p. 3).

Apresento um exemplo claro daquilo que anteriormente descrevi como fotografias tipo institucional. Para tal, instrumentalizo, um exemplo claro de outra vida desta tipologia fotográfica, fora do entendimento institucional. Neste caso faço tomo o trabalho do artista alemão Thomas Ruff, como exemplo. Desde o início dos anos 1980 e até ao presente, Ruff tem se dedicado (entre outros trabalhos) a uma série de fotografias intituladas *Portraits*. Pouco depois de terminar os seus estudos universitários, o artista começa a fotografar amigos e conhecidos em posição rígida enquadrando somente o busto. Preceitos do retrato de identidade são levados a preceito: a expressão



Figura 1) Ruff, T. (1989) *Portraits*

é neutra, o fundo igualmente descaracterizado, todo o enquadramento e pose reconhecíveis. Estas fotografias de Thomas Ruff, parecem fotografias de identidade. Mas não o são. As dimensões e o contexto de produção e exibição, toda a biografia destes objetos permite a negação. proposta. Impressa em grande formato, esta obra que reproduzo mede no seu tamanho original 152.4 x 120cm. Encenada e produzida por um artista, exposta em grandes dimensões numa galeria de arte ou em museus, esta é uma fotografia que reproduz códigos visuais de uma tipologia de imagem muito familiar, ao mesmo tempo que subverte a sua leitura. Na reprodução da imagética associada à fotografia de identidade para fins artísticos, é precisamente a atitude do alvo e a técnica do operador que provocam a leitura reconhecível. No entanto o suporte e o contexto alteram as leituras. A intenção é alterada pelos desvios na reprodução e contexto de exposição desta imagem.

Thomas Ruff começou a sua série *Portraits* em 1981, mas só em 1986 imprimiu estes retratos em grande formato, um pormenor é significativo, transtornando o seu entendimento de uma forma radical. Passo a citar um extrato de uma entrevista feita em 2018 ao artista, por Hans Ulrich Obrist, um curador e historiador de arte suíço; Nesta, Ruff diz:

*“When I had my first show with my small portraits somebody came across and pointed to the photograph and said, “That’s Heinz.” I told him, “No, that’s not Heinz, that’s a photograph of Heinz. He is over there looking at a photograph of Pia.” I realised that most people mixed photography with reality, they didn’t look at a photograph as a medium, but they looked through, as if it was a window into reality. But when I showed my first big portraits, people standing in front of it were saying, “Wow, this is a big photograph of Heinz.” So, with the big portraits they realised, or recognised, the photographic media, and that was very important at that time.” (Obrist, 2018)*

Contrariamente ao que sucede com o caso das fotografias desviadas para fins nostálgicos e memorial privado que tratarei posteriormente neste capítulo, as obras de Thomas Ruff pretendem transcender a imediata relação empática e relacional com o sujeito, e evidenciar a importância do meio de comunicação mais do que a pessoa retratada. Para o artista, como vimos, um dos aspetos importantes é o da revolução que a mudança de escala introduz na leitura das obras, particularmente no contexto dos anos 80, em que eram ainda relativamente incomuns as impressões destas dimensões (Obrist, 2018). Confrontado com a obra, o espectador desloca-se da sua habitual leitura, de uma posição de paridade e reconhecimento para com o sujeito representado. As enormes dimensões evocam uma dimensão ultra-humana. As normas da visualidade impostas pelo hábito burocrático são alteradas<sup>20</sup>.

A leitura que o indivíduo faz da realidade que o circunda desenvolve-se de modo diferenciado a segundo das contingências ao mesmo tempo que baseado numa série de códigos perpetuados socialmente. Olhar para estas fotografias e reconhecê-las remete para a construção cultural e social que permite ler as fotografias de identidade enquanto imagem e objeto

---

<sup>20</sup> Sobre as questões da visualidade, particularmente a quando do diálogo com a materialidade ver o trabalho de Tolia-Kelly & Gillian Rose (2016). Neste as autoras referem o conceito de visualidade para a construção social e cultural que está inerente ao olhar humano. Visualidade não é a mera capacidade de ver, é a maneira inevitavelmente condicionada (social e culturalmente) com que o indivíduo aprende a perceber o mundo. É uma palavra que remete à construção de um determinado número de códigos e símbolos utilizados numa partilhada proposta interpretativa dos elementos que a visão oferece.

inteligível, relacionável com a experiência. No presente caso não só se trata da distorção da visualidade, mas também a reproposição material. O elemento físico confunde e altera as leituras desta fotografia. Evidencia-se, assim, a importância de uma leitura conjunta de materialidade e visualidade enquanto um contínuo fértil. Uma chamada de atenção igualmente para as práticas e os modos de uso e interação entre cultura visual e cultura material (Tolia-Kelly & Rose, 2016).

### **Materialidade e Agência**

Quando vemos uma imagem, não vemos meramente a “imagem-física”, frequentemente esta dimensão é até esquecida tão poderoso que é o magnetismo do objecto-imagem. A atenção concedida ao suporte material é frequentemente deixada para um segundo plano, ou mesmo desconsiderada. A fotografia enquanto meio de comunicação não é desapegada do formato em que se apresenta. Todos os artefactos são performativos na medida em que convidam a pensar a biografia e percurso do mesmo (Gell, 2010, p.98). A partir do momento em que interage com o humano o objeto é vivo de significados e potencialidades. Objeto no sentido "morto" do termo, só o é quando fossilizado, invisível ou inutilizado (Latour, 1993, pp.11-12).

A materialidade é uma importante articulação e vínculo do ser humano com o mundo. O ser humano constrói o mundo do pensável e do fazível através de correntes de associações entre a matéria que o circunda. Esta visão correlacional dar-nos-á uma compreensão mais rica do que aquela que procura uma divisão platónica entre as coisas e as ideias. Todos os objetos carregam consigo significado, mas nenhum é bastante a si próprio. Para explicar esta última afirmação, recorro ao trabalho de Alfred Gell (2010) que pensou a agêncialidade dos objetos de maneira influente.<sup>21</sup> Gell distingue dois tipos de agentes, os primários e os secundários, mantendo que os primários são os agentes motores da ação ao mesmo tempo que concedem agência aos agentes secundários (estes são aqueles que não possuem agência autossuficiente, mas a quem lhes é atribuída o dom agência). Se os agentes primários são os humanos, agentes

---

<sup>21</sup> A questão da agência dos objetos de Alfred Gell dialoga com a proposta da agência social dos artefactos proposta por Bruno Latour (1996 & 2000) já mencionada no anterior capítulo (p.17 deste trabalho).

secundários podem ser os objetos aos quais atribuímos poder de intervenção e influência (Ibid. pp. 48-51).

Pensando com Gell, podemos sugerir como exemplo a ideia de que as fotografias dão sorte, acompanham, protegem e também transportam para um tempo e memória nostálgica que ficou registado no papel. Seria inexplicável o propósito do “objeto não funcional” caso este não tivesse uma razão de existência. É o apego e a motivação emocional que nos faz precisar destes objetos. Estes objetos aparentemente não funcionais, são tecnologias psicológicas que encorajam e sustentam as motivações necessárias à vida social (Gell, p. 105). Para além das dinâmicas políticas de que a fotografia de identidade é emblema, as fotografias tipo institucional são agentes em situações de carácter artístico, emocional e íntimo. A fotografia é um mecanismo prático para recordar, nutrir laços afetivos em situações de distância física, mostrar aos outros parte do que somos através de quem consideramos como “nossos” entre tantos usos. Aqui se demonstra a importância da inter-objetividade no sentido de privilegiar a relação íntima entre o indivíduo e os artefactos que o circundam para a criação do mundo social. “Essentially, ‘objects’ are infused with ‘subjectivity’ and ‘subjects’ are infused with ‘objectivity.’” (Sammut & Daanen & Sartawi, 2010, p. 6).

### **Nino Nostalgia e Ruína**

Num filme popular *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain* (Jeunet & Deschamps & Ossard, 2001) as referências às fotografias de photomaton são marcantes e sugestivas; como pude perceber ainda há pouco tempo, de forma inconsciente foram influentes para mim. O meu objeto de estudo no que toca à perspectiva do desvio e criatividade é muito próximo do objeto da fotografia no já mencionado filme, pelo que não poderia deixar de fazer referência a este paralelismo.<sup>22</sup> Por volta 2001, aquando da estreia do filme, eu era ainda criança quando vi este filme que de algum modo me marcou. Anos mais tarde, aquando da descoberta da minha primeira fotografia perdida (o episódio já narrado que serviu de base para que lançar este trabalho), a influência inconsciente de *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain* teria sido

---

<sup>22</sup> Ver igualmente o trabalho do artista Dick Jewell que em 1977 compõe e edita o livro *Found Photos* (1977) fazendo apenas uso de fotografias encontradas.

importante para no meu encontro com os objetos abandonados o *photomaton*. Apenas recentemente, quando em discussão sobre o meu tema de projeto, fui relembrada deste filme, e acorri a revê-lo, tendo dado conta de como ali também estavam presentes temas importantes neste segundo capítulo, nomeadamente no que diz respeito à questão da *serendipity* e o encontro com o desconhecido e acima de tudo a nostalgia enquanto gesto refletivo da relação entre o indivíduo e a modernidade.

Em *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain* é à personagem de Nino Quincampoix que se deve a introdução das fotografias de *photomaton* perdidas na narrativa do filme.<sup>23</sup> De uma excentricidade discreta, Nino vive apaixonado pelos



Figura 2) Jeunet & Deschamps & Ossard (2001) Cena do filme *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain*

encontros que uma grande metrópole proporciona. Encontrando-os no chão e nos caixotes do lixo das maiores estações ferroviárias de Paris, Nino coleciona retratos tipo institucional. Desviadas do seu fim burocrático por não corresponderem aos requerimentos, a personagem do colecionador procura ativamente estes restos e excessos: as fotografias “que não servem”. O objeto do banal é reinvestido de significados e na cadencia nostálgica o espaço urbano (e as relações que o constituem) é reinterpretado.

Amélie, a personagem principal, descreve-o como “um verdadeiro álbum de família” o álbum que reúne a coleção de Nino. Aqui a relação de Nino e Amélie com a imagem-artefacto é suportada por um nostálgico desejo de posse (Goyarrola, 2018).<sup>24</sup> O ato de encontrar, guardar e acima de tudo encantar-se com a imagem do desconhecido funciona de contra ritmo à acelerada velocidade, mudança e desfasamento que a metropolitana vida moderna instala. A

---

<sup>23</sup>A outros níveis este filme poderá ser fortemente criticado, por propor uma visão açucarada, cheia de clichés e irrealista visão pro-nacionalista da vida parisiense. Estas seriam observações relevantes, que deixo, no entanto, de lado para focar apenas na questão do encontro com a fotografia.

<sup>24</sup> Estudo de caso sobre o *photoboot* realizado no âmbito do Antropologia Visual.

relação com o objeto fotográfico é aquela do mistério do encontro urbano, este acontece através posse ilícita do rasto do desconhecido. A relação interobjetiva é permeada de um certo fetichismo na medida em que a fotografia presentifica a existência do sujeito-imagem a que faz referência, logo colecionar uma fotografia é colecionar uma presença. Nino coleciona os vestígios da presença humana (à coleção das fotografias junta-se outra coleção de fotografias de pegadas no cimento). O colecionismo é a evocação da presença passageira dos milhares de desconhecidos que habitam a cidade. Este é o movimento nostálgico direcionado a um tempo, espaço e indivíduos não necessariamente conhecidos ou diretamente experienciados.

No filme ambas as personagens (Amélie e Nino) vivem a vida um compasso de tempo diferente, através do encontro “maravilhoso” com o banal; a nostalgia é a rebelião contra a ideia moderna de tempo. As fotografias são como uma ruína desse tempo.<sup>25</sup>

Ruína nefasta já por si, as fotografias de identidade em papel não fazem referência a nenhum tipo de passado idílico, são já o produto da ansiedade de controlo, e da vigilância de facto que os estados estendem sobre os seus cidadãos na modernidade. É, no entanto, o distanciamento físico e temporal que produz uma visão mais branda, nostálgica destes objetos, marcas de um tempo que passou e não retorna. Seja esta marca visível nas características do objecto-imagem ou na imagem-física, é esta marca que confere à fotografia como que um véu de inocência e ingenuidade através do qual olhamos o sujeito representado. Como se soubesse menos do que o eu presente, pela mera razão de se encontrar preso no passado.

Nos termos descritos por Svetlana Boym (Boym, 2001), nostalgia é a relação entre o indivíduo e o grupo, um entremeio entre a memória coletiva e a memória pessoal, através desta cria-se uma ligação afetiva e estética a um tempo que passou e ao qual não há regresso. A nostalgia é uma reação contra a moderna noção desenraizada de tempo e de espaço. O tempo que corre sem cessar e as mudanças que se sucedem, são contrabalançadas pelo repescar de um passado: aparentemente finito e irrecuperável (apenas passível de celebração): o passado é

---

<sup>25</sup> “*Ruin*” literally means “collapse”—but actually, ruins are more about remainders and reminders. A tour of “ruin” leads you into a labyrinth of ambivalent temporal adverbs—“no longer” and “not yet,” “nevertheless” and “albeit”—that play tricks with causality.” (Boym,2011). Sobre o conceito de ruína ver o trabalho da autora Svetlana Boym sobre o termo Ruinophilia. Neste trabalho a autora disserta sobre a relação do homem moderno com as reminiscências do passado desmoronado: o interesse e reflexão que advém do confronto com este.

seguro por esta mesma razão. A nostalgia comunica entre o indivíduo e a coletividade. A nostalgia, diz ainda Svetlana Boym (2001), consiste num gesto profundamente moderno exatamente por se tratar de um movimento que busca no passado referencial os alicerces para suportar a incerteza de um tempo e espaço em constante mudança. Este movimento nostálgico não é aquele da restauração, como acontece com aquilo que Boym define por “Nostalgia Restaurativa” (2001, pp. 41-48). Este particular tipo de nostalgia remete para o ímpeto nostálgico versado sobre a ponderação, reflexão e incorporação de elementos do passado na contemporaneidade. Esta é uma nostalgia *refletiva*, logo não tem como objetivo um restabelecimento do passado, mas sim uma reproposição e diálogo com o mesmo (Ibid., 2001, pp. 49-56).

Com frequência, tenho encontrado fotografias “antigas” de desconhecidos a servir de decoração em cafés e outros espaços que desejem criar uma atmosfera “vintage”. O interesse pela fotografia não é somente aquele da memória pessoal, mas também de uma memória coletiva. Uma fotografia é mais do que a sua imagem parada, e para proceder à leitura da imagem é necessário mais do que olhar para a cristalização do momento. É por esta razão de grande utilizada pensar as dinâmicas inscritas no tempo e no espaço que deram origem à fotografia (Azoulay, 2008, p. 14). Ou seja, ao olhar um retrato de um desconhecido, frequentemente a questão não é “quem”, mas sim o modo específico de representação que importa.

A fotografia (mesmo de desconhecidos) remete a um tempo e um lugar que o sujeito fotografado aduz. Também o tipo de imagem e a materialidade do suporte contribuem para informar arqueologicamente. A localização espaço-temporal da fotografia é regra geral denunciada por elementos visuais e materiais que nos dizem: esta fotografia pertence a este tempo. Sejam eles roupas e adereços, enquadramento, formato ou tipo de papel, são uma série de elementos que só com um distanciamento temporal faz notar. As marcas do tempo revelam-se apenas na reflexão retrospectiva. Através da imagem, que serve de referência, o indivíduo dialoga com o passado vivido (ou não), e mesmo de forma casual ou inconsciente, olhar para um objeto do passado despoleta um diálogo entre o Agora e o Outrora (Didi-Huberman, 2017).

Na era da tecnologia digital a fotografia em papel é em si um objeto histórico. À leitura da fotografia enquanto de “cristalizador de realidade”, hoje acrescentamos o significado consagrado pela historicidade do objeto. Quando olho a fotografia de um desconhecido, o sujeito-imagem perde importância e passa a ser o objecto-imagem que domina. O meu interesse



é versado especialmente sobre a representação da pessoa e não sobre a pessoa real a quem faz referência.

A fotografia funciona enquanto objeto-histórico que serve de médium entre o Agora e o Outrora. Esta operação de comunicação, ocorre se o observador reconhecer esta imagem-artefacto enquanto pertencente a um sistema de referência que lhe seja familiar. Neste caso o passado é incorporado no presente por meio de imagens-artefacto que recriam e reinvestem memórias vividas ou imaginadas. Frequentemente idealizações ou instrumentalização do passado servem de fundação à noção de tempo presente.

A história, não como disciplina, mas como narrativa eloquente de um determinado grupo ou pessoa, é um processo que se suporta tanto nos eventos como na criatividade e na ideologia. Observar estes objetos como marcas de um passado dialético, significa colocar em confronto o estado das coisas atual com as arqueologias de um passado relacionável. O encontro com a imagem é um encontro com o eterno. Mas um eterno precível uma vez que a cristalização do momento, feito preciso e definitivo pela exatidão do aparelho tecnológico, é possível apenas mediante o seu suporte físico, material e mundano, logo precível (Rozzoni, 2016). O momento, cristalizado no suporte físico, é uma imagem que podemos ver outra e outra vez, examinando cada detalhe de um tempo passado. Representa o encontro com o eterno, uma vez que perpetua a memória, materializa e fixa a representação daquilo que se encontrava frente à câmara.

### **Milice e a Atualização da presença– caso etnográfico**

Dando continuidade ao tema do tempo, colecionismo e da nostalgia, esta secção propõe-se como vinheta etnográfica, um interregno. Na sequência retomo a questão do tempo e da memória, mas desta vez pensada sob a perspectiva da *atualização da presença*. Regressando ao registo pessoal, esta secção é primeiro lugar dedicada ao estudo de caso que teve origem num encontro com uma informante. Em ambiente informal, através de conhecidos, ouvi falar de uma senhora que vivia no Porto e colecionava fotografias. Disseram-me que apenas colecionava fotografias de tipo passe onde se perfilassem homens de bigode. Quase ano mais tarde, em Junho de 2019, viajo para a cidade do Porto para conhecer Milice. A coleção existia de facto, extensa e bem organizada, porém constituída não apenas por fotografias de homens de bigode. Num bloco A4 de folhas grossas, a colecionadora organiza algumas centenas de fotografias que possui. As restantes, estão ainda guardadas, ainda por organizar. Milice começara a guardar fotografias de tipo passe em finais dos anos 1960. Originária do Porto,

vivia então em Lisboa, e estava ligada aos movimentos de resistência estudantil anti-salazarista, e também em contacto com um vasto número de artistas. Milice fazia parte de um círculo de pessoas interessadas em fazer a diferença, evocou-me “o território Vává” como ponto de partida de todas as iniciativas juvenis. Mudou-se de Lisboa para Paris, onde passou o Maio de 68 e outros anos que se seguiram. Após o 25 de Abril de 1974 e o fim da ditadura, regressa a Portugal, e hoje vive na sua cidade natal.

Milice teve os privilégios da pertença a uma classe abastada, com educação e acesso a uma pluralidade de privilégios em termos culturais e de mobilidade de que a maioria não usufruía durante os tempos do Salazarismo. Foi este conforto de meios e o desconforto ideológico que deu a possibilidade a alguns membros da sua geração para se dedicarem à cultura e à política de forma apaixonada, resistir ao omnisciente controlo impingido pela ditadura. Pergunto-lhe de que modo se ligam as experiências da sua juventude com a iniciativa de fazer uma coleção tão particular. A resposta é negativa, o que sempre interessou Milice foram os laços com as pessoas de quem era próxima, e as emoções que estas fotografias suscitavam. Trocar, trocar, comparar, elogiar estas fotografias era comum, estas eram fotografias que estavam por todo o lado e toda a gente tinha. Dado os processos analógicos de reprodução típicos à época e a pluralidade de cópias que “Eu também acho que uma coisa que é interessante quando eu vejo as fotografias do passado é pensar nas emoções que saem na cara, não é ?!”.

Quanto às imagens, a figura paterna foi de grande importância para Milice, que acabou por seguir as pisadas do pai, um homem que viveu muito ligado às fotografias (e cujas obras ainda hoje, Milice guarda num corredor inteiro da casa que herdou). Para além da relação dos antepassados com a fotografia, falámos igualmente da relação das suas filhas com a fotografia. Aparentemente o colecionismo de fotografia passa de geração em geração, a mimese e a repetição instauram tradições familiares. Eu e Milice encontrávamo-nos a sós na sua sala de estar, decorada por quadros, desenhos, pinturas, fotografias e ainda os livros que compunham as estantes; as imagens estavam de facto por todo o lado. Lamentou a sua falta de organização, com a quantidade de fotografias que tinha, e as que ainda hoje amigos e familiares lhe ofereciam. Aquele álbum não era suficiente, teria que fazer um novo, afirmou. Ainda hoje se acrescentavam elementos à coleção que começara no final dos anos 1960.

Milice tem presente a excecionalidade da sua coleção, e muitos daqueles que lhe são queridos sabem-no também: amigos e familiares vão se lembrando dela e ainda lhe oferecem

fotografias destas “tipo passe”. Mas, como afirma, as fotografias que hoje lhe vão dando são maioritariamente fotografias antigas, de há muitos anos, de quando a fotografia de identidade em papel era mais comum. Hoje ainda se fazem, mas é menos, e muitas são brincadeiras e não fotografias para fins burocráticos. O fio condutor de toda a coleção de Milice são as relações. Coleciona imagens de pessoas que lhe são queridas, pessoas que foi conhecendo ao longo da vida, amigos e familiares. Durante a nossa conversa e por entre dezenas de fotografias só me apontou uma que pertencia a alguém que mal conhecia e outra que era uma “fotografia estragada” (Apêndice B, figura 2) que encontrara numa *photomaton*. Todas as outras fotografias eram pessoas que lhe eram ou foram importantes. Algumas com quem mantivera uma relação longa viam-se representados várias vezes, em diversas fases da vida, as fotografias acompanhavam as mudanças do corpo e dos ornatos.

Apesar da prevalência de fotografias anteriores aos anos 1990, fotografias antigas e mais recentes misturam-se. “Hoje já ninguém tira fotografias (destas “tipo passe”)”, reconhece que há coisas que se perdem e coisas que se ganham, mas reconhece que a fotografia digital trás novos trajetos e novas vidas às fotografias que tiramos. Quando iniciara a sua coleção, enquanto frequentadora do círculo de intelectuais e artistas que paravam no Café Vává, entre amigos comparavam-se fotografias, cartões de identidade, trocavam-se retratos. Das noites passadas entre amigos, lembra as fotografias de identidade “Toda a gente tinha fotografias na carteira”, porque eram baratas, era divertido de tirar. Ainda hoje Milice leva sempre consigo um conjunto de fotografias na sua carteira, um pequeno “altar” de entes queridos se assim quisermos um *aide-mémoire* dos tempos pré-digitais.<sup>26</sup> Mas são as relações, mais uma vez, que fazem a importância desta seleção que guarda na carteira.

Ao fim de quase uma hora de entrevista, Milice começa a procurar, sem sucesso, um cartão que me queria mostrar, era um cartão do tempo de estudante universitária que quando deixou Lisboa por Paris emprestara a uma amiga. Uma vez que se assemelhavam, deixara o

---

<sup>26</sup> A quando do início do meu interesse por estas fotografias umas das primeiras coisas que saltou à vista foi o modo em como não só Milice mas tantas outras pessoas em Portugal, transportam ainda destas fotografias nas suas carteiras. Fotografias em determinado momento tiradas para fins burocráticos, mas que, das várias cópias terão algumas sido desviadas para fins de memorial privado. Uma prática que se aproxima da extinção à medida que se a fotografia se afirma. Hoje são telemóveis e aparelhos eletrónicos afins que funcionam de recetáculos a estas coleções privadas.

cartão para que a sua amiga pudesse gozar das refeições a preços de estudante na cantina da universidade. Recentemente esta amiga devolvera-lhe o dito cartão, mais de 40 anos passados. Milice introduz este segmento da conversa falando da importância que os cartões, e a identificação tinham na vida das pessoas. Como eram largamente utilizados, como determinavam acessos e privilégios e como antes eram mais fáceis de forjar. Foi no seu período de emigrante que realmente deu conta desta extraordinária importância e na capacidade que os “cartões” têm em nortear a vida de uma pessoa. O *permit* que lhe concedeu a possibilidade da permanência em França não poderia ser esquecido como um dos elementos emblemáticos do expatriamento.

Ao longo da nossa conversa, que foi de pendor nostálgico, foram referências e narrativas sentimentais que animaram a conversa. Com calma, Milice ia apontando com o dedo, as diferentes personalidades que figuravam as páginas daquele caderno. Diferentes bustos, diferentes histórias, relações e reflexos de uma memória mais ou menos longínqua. Havia um contexto e um tempo. A mudança e os frutos desse tempo, positivos ou nefastas são o que constitui o hoje. Uma linha de continuidade, causa e efeito, lugares e nomes faziam o Outrora dialogar com o Agora. Toda uma narrativa e contexto que marcavam a passagem do tempo ao qual não se volta, tempo que teima em passar. Mas Milice, quando olha as fotografias pensa em termos narrativos? Há uma história tão complexa e com tantos nomes como aquela que conta aos outros?

Quando explicamos, mostramos, contamos aos outros a nossa história pessoal a narrativa forma-se. É através destes objetos do Outrora que o Agora se reforça e constitui. De algum modo esta relação com o passado é importante para a criação de uma narrativa que sustenta as fundações da identidade relacional do indivíduo. Quando diante de uma imagem, estamos diante de tempo (Didi-Huberman,2017), é este tempo que faz de terreno fértil para a nostalgia. O tempo que desagregado do espaço se vai domesticando eterno segundo a nossa conceção limitada de Homem finito.

Não foi até ao meu encontro com *Diante do Tempo* (2017) e Didi-Huberman, que me dei conta de algo simples, mas elementar, me escapava. Notei que ao olhar a fotografia de alguém que me é querido, não é imediatamente de um sentimento nostálgico que me toma. Que apesar de todo o peso que tinha atribuído à relação nostálgica entre o sujeito e a fotografia tipo-institucional, em muito casos, como o de Milice, (ou as outras tantas pessoas que transportam consigo fotografias na carteira), o sentimento é aquele de reconhecimento e atualização da presença.

A aura das imagens, refere-se a uma presença ultra-material, evocação anímica que os objetos propõem enquanto *medium* da relação entre os diferentes tempos e espaços da memória do indivíduo: despoleta a presença virtual do sujeito. As fotografias são uma ponte entre o tangível e o imaterial. É na verdade bastante simples: ao olhar estas fotografias de carteira (ou fotografias em molduras ou outras frequentemente expostas ao olhar<sup>27</sup>) existe uma *atualização da presença*. Para esta presença virtual, pouco importa a real existência física do sujeito (vivo, morto, desaparecido) o que importa é que a sua presença e existência é reanimada pelo pensamento do observador. Com o olhar, o sujeito por instantes lembra e reanima a presença de um ser que existiu, mas que agora só a cristalização fotográfica desse momento certifica.

Em situações de ausência ou distância, a fotografia, qualquer que seja a tipologia ou o destino para a qual esta fora criada, reanima no pensamento do sujeito a existência virtual de uma presença. Esta presença, por mais que momentânea (o tempo de abrir e fechar a carteira, passar pela moldura da sala), é uma presença que contribui para fortalecer os laços sentimentais e relacionais do indivíduo com aqueles que lhe são mais próximos. Através da cristalização técnica e precisa do momento, operada pelo aparelho fotográfico, o sujeito suporta e sustenta relações íntimas e aspetos mais etéreos da vida social que tem que ver com a memória, laços pessoais, relações, lidar com a ausência, etc. Este processo de análise da imagem não se encontra livre de condicionantes. Se os sentimentos mudam, as memórias fogem, as ideias se alteram, a fotografia, ali tão parada e “eterna” muda de significados.

A diferença entre atualização da presença e o sentimento nostálgico é manifesta. Derivam do mesmo objeto, representam apenas diferentes níveis de interação entre o sujeito e a imagem-artefacto. As fotografias utilizadas para memorial privado são frequentemente pensadas em termos de uma narrativa e cronologia nostálgica. Estrutura-se uma narrativa sentimental (íntima ou partilhada) sobre o objeto que serve de alicerce para a revisão de um passado dialético. Acontece, no entanto, que frequentemente, diria mesmo na maior parte das vezes, estas mesmas fotografias servem a um enunciado mais simples que é aquele de, por momentos, e sem a necessidade de uma narrativa complexa (ou sequer de narrativa alguma), a

---

<sup>27</sup> Ver Apêndice C, figura 1. Fotografia de Rui Amado (2018), tirada na sala de estar da sua avó Maria da Estrela em Figueiró do Campo. Na moldura vemos que fotografias tipo institucional são colocadas lado a lado com outros tipos de fotografia para decorar o espaço com retratos de netos e filhos. Ambas as tipologias servem a ilustrar várias etapas da vida daqueles que são queridos.

representação fotográfica atualizar a existência virtual do sujeito-imagem na imaginação do observador.

Por mais que símbolo político, ou menos, uma fotografia é uma imagem-artefacto de grande peso para quem vê nesta, a cristalização de um momento reconhecível e evocativo à memória. A relação íntima que o observador estabelece com as fotografias que coleciona é um sustento à vida sentimental que o conecta ao seu passado.

*“A photograph is both a pseudo-presence and a token of absence.”*

(Sontag, 2007, p. 12)

## Conclusão:

Primeiro as imagens e depois a teoria, a explicação e o fundamento e é então que, uma vez mais a imagens. O trabalho termina evocando o início. O caminho exploratório a que este trabalho se deu teve como objetivo a recolha de ferramentas para a elaboração de uma análise sobre as fotografias de identidade enquanto elemento pervasivo da cultura visual contemporânea. Evocando elementos e conceitos de distintas áreas como a filosofia, antropologia, política e estudos sobre a imagem, procurei informar a discussão de uma panóplia de conceitos que fui recolhendo ao longo de dois anos de “pensar” estas fotografias. O começo de tudo dá-se através do encontro inesperado (e fortunado) com o objeto perdido (*serendipity*), ao que se segue todo um trabalho de pesquisa versado maioritariamente sobre o carácter político e institucional da fotografia de identidade enquanto objeto pertencente à panóplia de elementos sobre a qual se funda a própria ideia de indivíduo e de estado nação dentro dos limites da política transnacional globalizante. Progressivamente, começo a pensar a fotografia de identidade mais do que uma imagem ou um objeto, mas antes, uma imagem-artefacto. O binómio destina-se a evidenciar a importância da imagem para o código que compõe a visualidade moderna, mas também objeto em si: produto do engenho humano que tão bem (re)produz as necessidades dos tempos que habita. É posta em evidência a necessidade de sublinhar a vida material e imagética do objeto para uma leitura mais completa do mesmo. É então que o conceito de Inter(-)objetividade entra em cena. Latour e Mogghadam propõe distintas mas complementares definições do termo interobjectividade, sendo que a primeira se destina a identificar a relação pessoal entre o objeto e o indivíduo, enquanto a segunda, de Mogghadam, se refere aos entendimentos sociais, coletivamente aceites relativamente ao que é “objetivo”. Este desdobrar de conceitos revela-se útil para explicar 1) a nossa interação pessoal com os objetos (materialidade). 2) O nosso entendimento social sobre o que consideramos objetivo (factos). Com o avançar do tempo e os desenvolvimentos das tecnologias, as fotografias têm-se generalizado. Quer em número, em modos de uso ou produção. Com este proliferar da imagem fotográfica, a relação do homem com a imagem (pictórica e material) vai se tornando mais próxima. Aos poucos, as pessoas foram-se habituando a ser fotografadas por prazer, mas também para cumprir requisitos institucionais.

Fotografias em cartões de identificação são exemplos claros desta normalização da imagem para provas de existência burocrática. A evolução e normalização da vigilância e identificação, desenvolve-se em paralelo com as tecnologias que a suportam. As fotografias para fins de vigilância ocupam progressivamente um espaço mais amplo na vida dos cidadãos. Ao longo do século XX e XXI, a fotografia de identidade eleva-se ao estatuto histórico de uma imagem-artefacto transnacionalmente ubíqua. Emblemas da modernidade marcada pelas deslocções.

O entendimento objetivo quanto ao lado funcional e organizativo das fotografias *tipo institucional* não é suficiente para dar conta da relação mais pessoal que os indivíduos estabelecem com estas imagens-artefactos. As fotografias, independentemente dos fins para que sejam produzidas são sempre elementos que evocam a presença. A fealdade da representação, potenciada pelas qualidades técnicas do *medium*, servem a criar no observador a projeção mental de uma presença anímica. Uma fotografia que represente uma pessoa é um ponto de referência para imaginarmos ou lembrarmos indivíduos, mas também tempos e lugares. É através deste processo criativo, da memória, da imaginação, que as pessoas reapropriam as imagens. A estas concedem novos destinos e leituras. Ao integrar a imagem-artefacto na malha das relações sentimentais, nostálgicas e até artísticas, as pessoas reclamam a si a imagem burocrática.



## **Lista de Figuras:**

Figura 1) Ruff, T. (1989) Portraits.....p. 45

Figura 3) Jeunet & Deschamps & Ossard (2001) Cena do filme Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain..... p. 50

## Apêndice A

Screenshots – Vídeo Gravação: Milice, Porto, 2019



Figura 1 Retratos de Milice em diferentes épocas.



Figura 2. Amigos e familiares



*Figura 3. Milice vira as páginas do álbum.*

## **Apêndice B**

*Screenshots – Vídeo Gravação: Milice, Porto, 2019 (2)*



*Figura 1. Fotografias mais e menos recentes figuram a coleção.*



*Figura 2. "Fotografia estragada" onde se o tronco e o casaco de um homem, esta em contraste com a maioria, pertencia a um desconhecido. Milice recolhera, à época, esta fotografia perdida de uma photomaton.*



## **Apêndice C**

### **Atualização da Presença**

*Figura 1. Fotografias de tipo institucional são exibidas juntamente com outras fotografias. Decoração da sala de estar de Dona Estrela em Figueiró do Campo. Fotografia cedida por Rui Amado (2018)*

## Bibliografia:

Adams, R. (2019, August 17). *Hong Kong Protesters Are Worried About Facial Recognition Technology. But There Are Many Other Ways They're Being Watched*, Retrieved from: <https://www.buzzfeednews.com/article/rosalindadams/hong-kong-protests-paranoia-facial-recognition-lasers>.

Agamben, G. (1998). *Homo Sacer. Sovereign power and bare life*. Stanford, California: Stanford University Press.

Agamben, G. (2005). *State of exception*. Chicago: University Press.

Agamben, G. (2008). "No to Biopolitical Tattooing", translated by Murray, S. J., *Communication and Critical/Cultural Studies*, 5:2, pp. 201-202.

Ajana, B., (2011) Biometric citizenship in *Citizenship Studies*, Vol. 16, No. 7, October 2012, pp. 851–870

Annex\_A-Photograph\_Guidelines (2008, July 31) Retrieved from:

[https://www.icao.int/Security/mrtd/Downloads/Technical%20Reports/Annex\\_A-Photograph\\_Guidelines.pdf](https://www.icao.int/Security/mrtd/Downloads/Technical%20Reports/Annex_A-Photograph_Guidelines.pdf)

Appadurai, A. (1996). "The Production of Locality", *Modernity at Large: The Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Azoulay, A. (2008). *The Civil Contract of Photography*, New York: Zone Books.

Batchen, G. (2001). *Each Wild Idea/Writing. Photography. History.* London/MA, The MitPress.

Batchen, G. (2004). *Forget Me Not: Photography & Remembrance.* New York: Princeton Architectural Press.

Batchen, G. (2008) SNAPSHOTS: Art history and the ethnographic turn, *Photographies*, 1:2, pp. 121-142

Barthes, R. (2015) *A Câmara Clara: Nota Sobre a Fotografia*, Lisboa: Edições 70

Bauman, Z. (2007). *Liquid Times: Living in an Age of Uncertainty*, Cambridge: Polity Press.

Benjamin, W. (1973). *Charles Baudelaire: A lyric poet in the era of high capitalism.* London: NLB.

Berger, J. and Mohr J. (1995). "Appearances" in *Another Way of Telling*, EUA: Vintage Books, pp.81-130.

Berger, H. M. & Del Negro, G. P. (2004). Identity Reconsidered, the World Doubled, *Identity and Everyday Life: Essays in the Study of Folklore, Music and Popular Culture*, Middletown: Wesleyan University Press, pp.124-158

Biber, K. (2007). *Captive Images: Race, Crime and Photography*, New York: Routledge.

Bigo, D. (2008). Globalized (In)Security: The field and the Ban-Opticon. in D Bigo & A Tsoukala (Eds), *Terror, Insecurity and Liberty. Illiberal practices of liberal regimes after 9/11*. Abingdon: Routledge, pp. 10 - 48.

Boym, S. (2001). *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.

Boym, S. (2011) Ruinophilia: Appreciation of Ruins in *Atlas Of Transformation* Retrieved from: <http://monumenttotransformation.org/atlas-oftransformation/html/r/ruinophilia/ruinophilia-appreciation-of-ruins-svetlana-boym.html>

Brighenti, A. (2007) "Visibility: A Category for the Social Sciences", *Current Sociology*, Vol. 55, No. 3, pp. 323–342.

Brubaker, R. & Cooper, F. (2000). Beyond "identity", *Theory and Society*, University of California & University of Michigan, 29: pp. 1-47.

Cho, L. (2015). Citizenship, Diaspora and the Bonds of Affect: The Passport Photograph, *Photography and Culture*, 2:3, pp. 275-287.

Collier, J. & M. Collier (1986). *Visual anthropology: photography as a research method*, Albuquerque: University of New Mexico Press.

Council of the EU (2019), “*Better security for ID documents: Council Presidency and European Parliament reach provisional agreement*”. Retrieved from: <https://www.consilium.europa.eu/en/press/press-releases/2019/02/19/better-security-for-id-documents-council-presidency-and-european-parliament-reach-provisional-agreement/pdf>

Deprez, G. (2019), “*Legislative train schedule, area of justice and fundamental rights: legislative initiative to improve the security of id cards and residence documents of EU citizens and of their non-eu family members*”, Retrieved from: <http://www.europarl.europa.eu/legislative-train/theme-area-of-justice-and-fundamental-rights/file-security-of-id-cards-and-residence-documents-of-eu-citizens>

Deleuze, G., (2005) *Foucault*, Lisboa: Edições 70

Didi-Huberman, G. (2017) *Diante do Tempo*, Translated by L. Lima.). Lisboa: Orfeu Negro

Doffman, Z. (2019, August 26). Hong Kong Exposes Both Sides Of China's Relentless Facial

Recognition Machine, Forbes Media, Retrieved from:

<https://www.forbes.com/sites/zakdoffman/2019/08/26/hong-kong-exposes-both-sides-of-chinas-relentless-facial-recognition-machine/#3bf40c9a42b7>

Edwards, E. (1992). *Anthropology and photography, 1860-1920*. London: Yale University Press in association with the Royal Anthropological Institute.



- Edwards, E. (2001). Introduction: Observations from the Coal-Face, *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*, Oxford: Berg, pp. 1-23
- Edwards, E. and Hart, J. (2004). *Photographs Objects Histories: On the materiality of images*, London: Routledge.
- Edwards, E. (2009). Photography and the Material Performance of the Past. *History and Theory*, 48(4), 130-150. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/25621444>
- Edwards, E. (2015). Anthropology and Photography: A long history of knowledge and affect, *Photographies*, Vol. 8, No. 3, pp. 235–252.
- Fedyuk, O. (2012). Images of Transnational Motherhood: The Role of Photographs in Measuring Time and Maintaining Connections between Ukraine and Italy, *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 38:2, pp.279-300.
- Fontcuberta, J. (1997). *El Beso de Judas: Fotografía y Verdad*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (2017). *La Furia de las Imágenes: Notas sobre la Postfotografía*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Foucault, M. (1995). Discipline and Punish: *The Birth of the Prison*. New York: Vintage Books.
- Foucault, M. (2009). *Security, Territory, Population: Lectures at the College De France, 1977 – 78*, London: Palgrave Macmillan.

FRA: European Union Agency for Fundamental Rights (2014), “Biometric data in large EU IT systems in the areas of borders, visa and asylum – fundamental rights implications”, <https://fra.europa.eu/en/project/2014/biometric-data-large-eu-it-systems-areas-borders-visa-and-asylum-fundamental-rights>

Gani, A. (2019, May 30). 'Humiliated': Ex-Indian army man in Assam declared 'foreigner', Aljazeera, Retrieved from: <https://www.aljazeera.com/news/2019/05/indian-army-man-assam-declared-foreigner-190530103723300.html>

Gell, A. (2010). *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford: Clarendon Press.

Giddens, A. (1991) *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*, California: Stanford University Press.

Gillis, J. R. (Ed.) Memory and Identity: History of a relationship, *Commemorations: The politics of national identity*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, pp. 3-26.

Gomes, M. & Quintão de Almeida, F. & Vaz, A. F. (2009) Sobre corpo, reflexividade e poder: um diálogo entre Anthony Giddens e Michel Foucault, *Politica e Sociedade*, Volume 8, No 15 (Outubro)

Goodrich, P. (2012). The Theatre of Emblems: On the Optical Apparatus and the Investiture of Persons. *Law, Culture And The Humanities*, 8(1), pp. 47-67.

Goyarrola, É. (2018) “Case Study on the Photobooth: Proof, Identity, Appropriation” in Neumüller, M. (ed.), (2018) *The Routledge Companion to Photography and Visual Culture*, New York: Routledge

- Hallam, E., & Ingold, T. (2007). *Creativity and cultural improvisation*. Oxford: Berg.
- Halpern O. (2014). *Beautiful Data: A History of Vision and Reason since 1945*, London: Duke University Press.
- Hamilton, P., Hargreaves, R., & National Portrait Gallery (Great Britain). (2001). *The beautiful and the damned: The creation of identity in nineteenth century photography*, Aldershot, Hampshire, England: Lund Humphries.
- Handler, R., (1994) "IS "IDENTITY" A USEFUL CROSS-CULTURAL CONCEPT?" In Gillis, J. R. (Ed.) *Commemorations: The politics of national identity*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, pp. 27-40
- Herzfeld, M. (1992). *The social production of indifference: Exploring the symbolic roots of Western bureaucracy*. New York: Berg.
- Herzfeld, M. (2008). *Intimidade Cultural: Poética Social No Estado-Nação*, Lisboa: Edições 70.
- Husserl, E. (2005). *Phantasy, Image Consciousness, and Memory (1898-1925)*. Collected Works Vol. XI. Springer.
- Ingold, T. (2007). "Materials against materiality", in *Archaeological Dialogues*, Cambridge: Cambridge University Press, 14(1), pp. 1–16.
- Identidade [Def. 1;2;3;4]. (n.d). In *Dicionário Priberam*, Retrieved September 24, 2019, from <https://dicionario.priberam.org/identidade>

Identidade [Def. 1;2;3;4]. (n.d.). In *Infopedia*, Retrieved September 24, 2019, from <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/identidade>

Identity [Def. 1; 1.1]. (n.d.). In *Lexicon by Oxford*, Retrieved September 24, 2019, from <https://www.lexico.com/en/definition/identity>

Identity [Def. 2]. (n.d.). In *Cambridge English Dictionary*, Retrieved September 24, 2019, from <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/identity>

Identity [Def. 1]. (n.d.). *Merriam Webster Online*, Retrieved September 24, 2019 <https://www.merriam-webster.com/dictionary/identity>

Lusa (2009, July 11) “NORMAS INTERNACIONAIS OBRIGAM A EXPRESSÃO NEUTRA: Mais de 1,6 milhões já pediram Cartão do Cidadão apesar de não poderem sorrir para a fotografia.” *Jornal Público*, Retrieved 01 March, 2019, from: <https://www.publico.pt/2009/07/11/sociedade/noticia/mais-de-16-milhoes-ja-pediram-cartao-do-cidadao-apesar-de-nao-poderem-sorrir-para-a-fotografia-1391333>

Kofman, E. (2005). Citizenship, migration and the reassertion of national identity. *Citizenship studies*, 9(5), pp. 453-467.

Kopytoff I. (1986). “The cultural biography of things: commoditization as process”, Appadurai A., Ed, *The Social life of things*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 64-91.

Kriebel, S. T. & Zervigón, A. M. (Eds) (2017) *Photography and Doubt*, Oxon: Routledge

Kuhn, A. (2007). Photography and cultural memory: a methodological exploration, *Visual Studies*, Vol. 22, No. 3, pp. 283-292.

- Lassila, M. (2017). Interview with Anna Tsing, *Suomen Antropologi*, volume 42, issue 1 Spring, pp. 22-30
- Latour, B. (1996). On Interobjectivity, *Mind, Culture, And Activity*, 3(4), pp. 228-245.
- Latour, B. (2000). "The Berlin Key or how to do words with things" in *Matter, Materiality and Modern Culture* (ed.) P.M Grave-Brown, New York: Routledge, pp. 10-19.
- Macdougall, D. (2005). Introduction: Meaning and Being in *The Corporeal Image; Film, Ethnography and the Senses*, New Jersey: Princeton University Press, pp. 1-11
- Marcoux, J. S. (2001). "The Refurbishment of Memory" in Miller, Daniel (ed.), *Home Possessions. Material Culture Behind Closed Doors*, Oxford: Berg, pp. 69-86.
- Matias, G. S. (2014) *Migrações e Cidadania*, Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos e Gonçalo Saraiva Matias
- McKay, D. (2008). Ghosts of Futures Present: Photographs in the Filipino Migrant Archive, *Visual Anthropology*, 21:4, pp. 381-392.
- Medeiros, M. (2006). *Nostalgics and powerless: city life, photography's surveillance and the influence of Foucault*, Presented at :“International Conference: Photography and the City”, Dublin: Bill Clinton Institute/UDC
- Merleau-Ponty, M. (2004). *The World of Perception*. London: Routledge.
- Merleau-Ponty, M. (1964) Eye and Mind in *The Primacy of Perception*. Evanston, USA: Northwestern University Press. pp. 159-190.

Mezzadra, S., & Neilson, B. (2013). *Border as method, or, the multiplication of labor*. London: Duke University Press, pp. 1-26.

Moghaddam, F. M. (2003) Interobjectivity and Culture in *Culture & Psychology* Vol. 9(3), pp. 221–232

Mozur, P. (2019, July 26) In Hong Kong Protests, Faces Become Weapons, *New York Times*, Retrived from: <https://www.nytimes.com/2019/07/26/technology/hong-kong-protests-facial-recognition-surveillance.html>

Millions wait in fear as India plans to publish citizens list (2019) Aljazeera, Retrived from: <https://www.aljazeera.com/indepth/features/millions-await-fate-india-plans-publish-citizens-list-190830091610747.html>

Muller, B. J. (2004) (Dis)Qualified Bodies: Securitization, Citizenship and ‘Identity Management’, *Citizenship Studies*, Vol. 8, No. 3, September, pp. 279–294.

Navaro-Yashin, Y. (2007). Make-believe papers, legal forms and the counterfeit: Affective interactions between documents and people in Britain and Cyprus. *Anthropological Theory*, 7(1), pp. 79-98.

Navaro-Yashin, Y. (2009). Affective Spaces, Melancholic Objects: Ruination and the Production of Anthropological Knowledge, *Journal of the Royal Anthropological Institute* 15(1), pp. 1-18.

Newman, D. (2003). On borders and power: A theoretical framework, *Journal of Borderlands Studies*, 18:1, pp. 13-25.

Nield S. (2008). The Proteus Cabinet, or 'we are Here but not Here', *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, Volume 13, 2008 - Issue 2: PERFORMANCE AND ASYLUM: EMBODIMENT, ETHICS, pp. 137-145.

Obrist, H. U. (2018, 11 of October) *In conversation with Hans Ulrich Obrist: renowned photographer Thomas Ruff looks back on his career*, Retrieved from: <http://hero-magazine.com/article/134091/in-conversation-with-hans-ulrich-obrist-renowned-photographer-thomas-ruff-looks-back-on-his-career/>

Ong, A. (2007) Citizenship in Nugent, D., e Vincent J. (Eds.) *A Companion to the Anthropology of Politics*. Malden, MA: Blackwell Pub., Blackwell Companions to Anthropology, pp. 438-448.

Ortner, S. (2006). "Power and Projects. Reflections on Agency" in *Anthropology and Social Theory, Culture, Power and the Acting Subject*, Durham: Duke University Press, p. 129-153.

Ortner, S. (2016). Dark Anthropology and its Others. Theory since the Eighties, *Hau* 6 (1) p. 47-73.

Paul, E., & Kaufman, S. (2014). *Introducing: The Philosophy of Creativity*. in *The Philosophy of Creativity: New Essays*. Oxford University Press. Retrieved 11 Aug. 2019, Retrieved 01, March, 2019 from: <https://www.oxfordscholarship.com/view/10.1093/acprof:oso/9780199836963.001.0001/acprof-9780199836963-chapter-1>.

Pink, S. (2001). *Doing Visual Ethnography*, London: Sage Publications.

- Postill, J. e Pink, S. (2012). Social Media Ethnography: The Digital Researcher in a Messy Web, *Media International Australia*, Vol 145, Issue 1, pp. 123 – 134.
- Rose, G. (2000). Researching visual materials. Towards a critical visual methodology in *Visual Methodologies*. London: Sage Publications.
- Rose, G. (2016). *Doing family photography: the domestic, the public and the politics of sentiment*, London: Routledge.
- Rozzoni, C. (2016) Cinema Consciousness: Elements of a Husserlian Approach to Film Image in *Studio Phaenomenologica, Romanian Journal for Phenomenology* ,Vol. XVI
- Ruff, T. (1989) Portrait (Photography), retrieved from: <https://www.moma.org/collection/works/50870>
- Salter, M. B. (2008). When the exception becomes the rule: borders, sovereignty, and citizenship, *Citizenship Studies*,12:4, pp.365-380.
- Salter, M. B. (Ed.) (2015). *Making things international: 1: Circuits and Motion*, Minneapolis: University of Minnesota Press
- Sassen, S., (2006) *Territory, Authority, Rights: From Medieval to Global Assemblages*, Oxfordshire: Princeton University Press
- Sekula, A. (1986). The Body and the Archive, *October*, Vol.39 (Winter 1986) pp. 3-64.
- Scherer, J. C. (1992) The Photographic Document: Photographs as Primary Data in Anthropological Enquiry in Edwards, E. (Ed.). *Anthropology and photography, 1860-*



1920. London: Yale University Press in association with the Royal Anthropological Institute.

Schiller, N. (2007). Transnationality in Nugent, D., e Vincent J. (Eds.) *A Companion to the Anthropology of Politics*. Malden, MA: Blackwell Pub., Blackwell Companions to Anthropology, pp. 438-448.

Sobchack, V. (1992). *Address of the eye. a semiotic phenomenology of cinematic embodiment*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Sobchack, V. (2004). *Carnal thoughts: Embodiment and moving image culture*. Berkeley: University of California Press.

Sontag, S. (2007). *On Photography*, Rosetta Books.

Tagg, J. (1988). *The Burden of Representation*, Manchester: MacMillan.

Tazzioli M. and Walters W. (2016). The Sight of Migration: Governmentality, Visibility and Europe's Contested Borders, *Global Society*, 30:3, pp. 445-464.

Tolia-Kelly, D. and Gillian Rose (Eds.), (2012). *Visuality/Materiality*. London: Routledge

Torpey, J. (2000). *The Invention of the Passport: Surveillance, citizenship and the state*, Cambridge: Cambridge University Press.

Tsing, A. L., (2005), *Friction. An Ethnography of Global Connection*, Princeton: Princeton University Press.

Turner, V. (1979). Frame, Flow and Reflection: Ritual and Drama as Public Liminality. *Japanese Journal of Religious Studies*, 6(4), pp. 465-499.

Vertovec, S. (2001). Transnationalism and identity, *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 27:4, pp. 573-582.

Viveiros de Castro, E., (2002), "O Nativo Relativo", *Mana* 8 (1), pp. 113-148.

Weiner A. (1994). Cultural Difference and the Density of Objects, in *American Ethnologist*, Vol. 21, No. 2, pp. 391-403.

Wright, T. (1992) Photography: Theories of Realism and Convention in Edwards, E. (Ed.) *Anthropology and photography, 1860-1920*. London: Yale University Press in association with the Royal Anthropological Institute.