

iscte

INSTITUTO
UNIVERSITÁRIO
DE LISBOA

**Fotografia de Ativismo Ambiental: o valor de ensaio fotográfico da série
Plastic Trees (2014) de Eduardo Leal**

Ana Cristina Rebelo Pacheco

Mestrado em Estudos e Gestão da Cultura

Orientador:

Prof^a Doutora Paula Cristina André dos Ramos Pinto, Professora Auxiliar
ISCTE- Instituto Universitário de Lisboa

Outubro, 2020



SOCIOLOGIA
E POLÍTICAS PÚBLICAS

Departamento de História

**Fotografia de Ativismo Ambiental: o valor de ensaio fotográfico da série
Plastic Trees (2014) de Eduardo Leal**

Ana Cristina Rebelo Pacheco

Mestrado em Estudos e Gestão da Cultura

Orientador:

Prof^a Doutora Paula Cristina André dos Ramos Pinto, Professora Auxiliar
ISCTE- Instituto Universitário de Lisboa

Outubro, 2020

Agradecimentos

Aos meus pais e avós, que sempre acreditaram em mim, e que me ensinaram que nenhum sonho é impossível.

Aos meus amigos de sempre, e todos os familiares que me incentivaram a continuar, ao longo dos vários momentos de construção da pesquisa, e que sempre serviram de exemplo e inspiração.

Aos meus padrinhos, que me deram um grande contributo na revisão e na preparação para a apresentação.

À professora Paula André, por me ter guiado e ajudado a tornar este momento possível, sempre de forma incansável.

Ao Eduardo Leal e a todos os fotógrafos e restantes profissionais que dedicam o seu trabalho à luta pela sensibilização ambiental da sociedade.

Resumo

A presente crise ambiental incentivou uma vaga de ações criativas cujas obras, pela presença de uma narrativa de protesto, adquirem uma natureza ativista. Alicerçada no campo da Cultura Visual, esta pesquisa pretende identificar as possibilidades do ensaio fotográfico enquanto elemento de discurso de protesto ambiental, estabelecendo como objeto de estudo a série *Plastic Trees* (2014) do fotógrafo português Eduardo Leal (Porto, 1980), um retrato da poluição no Altiplano Boliviano.

No primeiro capítulo, integra-se o surgimento do conceito de fotografia ambiental na Cultura Visual e nos fatores que levaram ao aparecimento do Ambientalismo enquanto movimento cultural, e averigua-se a forma como as preocupações ambientais foram retratadas na fotografia, desde as primeiras manifestações ambientalistas à emergência do movimento ambientalista contemporâneo originário na década de 60. Segue-se uma perspectiva histórica da utilização da fotografia como prática de ativismo. Defende-se a importância da documentação visual como estímulo para a discussão dos problemas no espaço público, demonstrando o peso que a fotografia desempenhou no despertar da consciência ambiental.

Num segundo momento, faz-se uma análise da série fotográfica *Plastic Trees*, à qual é atribuída o valor de ensaio fotográfico, por reunir um conjunto de qualidades intrínsecas ao género. Identificam-se os elementos das imagens que formam a sua retórica visual e que as capacitam enquanto ferramentas de ativismo ambiental, e reconhece-se como principal fator de sucesso da missão destas imagens, a opção por uma estética do *sublime tóxico*, ou esteticização da poluição, enquanto abordagem experimental e alternativa aos meios convencionais de denúncia.

Palavras-chave: fotografia ambiental; fotografia de ativismo; criações ativistas; ensaio fotográfico; *Plastic Trees*; Eduardo Leal.

Abstract

The current environmental crisis held to a wave of creative actions, whose works, through the presence of a narrative of protest, earns activist outlines.

Rooted in the visual culture field, this research aims to identify the possibilities of the photoessay as an element of environment protest discourse, establishing as object of study, the photoessay *Plastic Trees* (2014) by photographer Eduardo Leal (Porto, 1980), a portrait of pollution in the Bolivian Altiplano.

The first chapter integrates the rise of the environmental photography concept in Visual Culture and the factors that led to the emergence of Environmentalism as a cultural movement. It also investigates how environmental concerns were portrayed in photography, since the first environmentalist manifestations, to the emergence of the contemporary environmental movement originating in the 60s. A historical perspective follows on the use of photography as a practice of activism. The importance of visual documentation is defended as a stimulus for discussing problems in public space, demonstrating the importance photography played in the awakening of environmental awareness.

In a second step, the dissertation analyzes the photographic series *Plastic Trees*, which is attributed the value of a photo essay. The elements of the images that form their visual rhetoric and that enable them as tools of environmental activism are identified, and the option for an aesthetic of the toxic sublime, or aestheticization of pollution, is recognized as the main success factor of the mission of these images. , as an experimental and alternative approach to conventional means of reporting.

Keywords: environmental photography; activism photography; activist creations; photo essay; *Plastic Trees*; Eduardo Leal.

ÍNDICE

Agradecimentos	i
Resumo	iii
Abstract	v
Índice	vii, viii
Índice de Figuras	ix, x
INTRODUÇÃO	1
Apresentação do tema	1
Objetivos	2
Metodologia	3
Estado da Arte	5
Estrutura do Trabalho	22
Contributos	22
I - DA CULTURA VISUAL À FOTOGRAFIA AMBIENTAL DE ATIVISMO	
1.1 – A Cultura Visual enquanto esfera da Cultura	25
1.2 – Ambientalismo como Movimento Cultural	32
1.3 – Fotografia Ambiental	41
1.4 - Fotografia de Ativismo	48
II - DA SÉRIE <i>PLASTIC TREES</i> AO ENSAIO FOTOGRÁFICO	
2.1 - Eduardo Leal	57
2.2 - Série “ <i>Plastic Trees</i> ”	60
2.3 - A importância da Retórica Visual na Fotografia	80
2.4 - O Ensaio Fotográfico	88
CONCLUSÃO	103
BIBLIOGRAFIA	109
ANEXOS	
A - Elementos do ensaio	115
a) Texto	115
b) Fotografia	116
B - Entrevistas	119
a) Primeira entrevista a Eduardo Leal via e-mail (05/02/2020)	119
b) Segunda entrevista a Eduardo Leal via Skype (11/05/2020)	122

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1- *Yellowstone Canyon* (1871), William Henry Jackson. *Encyclopædia Britannica* (online). Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/William-Henry-Jackson#/media/1/298887/145429>

[consultado em 11 março 2020]

Figura 2 - *Mount Williamson—Clearing Storm* (1945), Ansel Adams, *Encyclopædia Britannica* (online). Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Ansel-Adams-American-photographer#/media/1/5091/3114>

[Consultado em 11 março 2020]

Figura 3 – *Oil Bunkering #1, Niger Delta, Nigeria* (2016), Edward Burtynsky (online). Disponível em: <https://www.edwardburtynsky.com/projects/photographs/anthropocene>

Figura 4 - *Uralkali Potash Mine #2, Berezniki, Rússia* (2017), Edward Burtynsky (online). Disponível em: <https://www.edwardburtynsky.com/projects/photographs/anthropocene>

Figura 5 - *Iberia Quarries #3, Cochicho Co., Pardais, Portugal* (2006), Edward Burtynsky (online). Disponível em: <https://www.edwardburtynsky.com/projects/photographs/quarries>

Figura 6 - *Campanha* contra a poluição de plásticos no oceano (2012), Pollinate Agency para a Fundação Surfrider. Disponível em: <https://www.surfrider.org/coastal-blog/entry/new-rise-above-plastics-print-psas-from-pollinate>

Figura 7 - *Campanha* contra a poluição de plásticos no oceano (2012), Pollinate Agency para a Fundação Surfrider. Disponível em: <https://www.surfrider.org/coastal-blog/entry/new-rise-above-plastics-print-psas-from-pollinate>

Figura 8 – "70% do plástico acaba no mar" (2015), *World Wildlife Fund*. Disponível em: https://www.adsoftheworld.com/media/print/wwf_fan_corals

Figura 9 – "O plástico que só usas uma vez tortura os oceanos para sempre" (2019), *Sea Shepherd Conservation Society* (online). Disponível em: <https://www.publico.pt/2019/03/21/p3/noticia/o-plastico-que-so-usas-uma-vez-tortura-os-oceanos-para-sempre-1866143>

Figura 10 – Capa da revista *Photoresearcher* No.32, edição *Poisoned Pictures* (2019), ESPh European Society for the History of Photography

Figura 11 - Cartaz da exposição *Plastic Trees* (2019), na Fundação Rui Cunha, Macau (online). Disponível em: <http://ruicunha.org/frc/?p=21503&lang=pt-pt>

Figura 12 – *Série de fotografias Figura Saltitante*, *Smithsonian Institution, Nova York* (1887), *Edward Muybridge*. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Eadweard-Muybridge>

Figura 13 – *Greenpeace Magazine*, Alemanha (março 2015). Primeira publicação de *Plastic Trees* na imprensa. Disponível em: <http://www.eduardoleal.co.uk/tearsheets>

Figura 14 – *Revista Natur*, Alemanha (maio 2015). Disponível em: <http://www.eduardoleal.co.uk/tearsheets>

- Figura 15 – *Plastic Tree #22* (2014), Eduardo Leal. Disponível em: <http://www.eduardoleal.co.uk/plastic-trees>
- Figura 16 - *The Var department. Hyères, França (1932)*, © Henri Cartier-Bresson | *Magnum Photos*, Henri Cartier-Bresson. Disponível em: <https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/henri-cartier-bresson-principles-practice/>
- Figura 17 – *Verificação da regra dos três terços em fotografia Plastic Tree #58*, Eduardo Leal (2014)
- Figura 18 - *Children and Shadows in Park*, Nova Iorque (1951), André Kertész (online). Disponível em: <https://flashbak.com/the-view-from-my-window-andre-kerteszs-views-of-new-york-417395/>
- Figura 19 – *Hot Coffee, Mojave Desert (1937)*, © 1981 *Center for Creative Photography, Arizona Board of Regents*, Edward Weston. Disponível em: <https://www.artic.edu/artworks/120970/hot-coffee-mojave-desert>
- Figura 20 – *Roots, Foster Garden*, Honolulu (1948), Ansel Adams. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/ansel-adams-roots-foster-garden-honolulu-hawaii>
- Figura 21 – *Plastic Tree #66* (2014), Eduardo Leal. Disponível em: <http://www.eduardoleal.co.uk/plastic-trees>
- Figura 22 – *Plastic Tree #20* (2014), Eduardo Leal. Disponível em: <http://www.eduardoleal.co.uk/plastic-trees>
- Figura 23 – *Plastic Tree #21* (2014), Eduardo Leal. Disponível em: <http://www.eduardoleal.co.uk/plastic-trees>
- Figura 24 – *Plastic Tree #59* (2014), Eduardo Leal. Disponível em: <http://www.eduardoleal.co.uk/plastic-trees>
- Figura 25 – O Processo da persuasão visual *In Andrews (2008), Social Campaigns. Art of Visual Persuasion. Its psychology, its semiotics, its rhetoric*
- Figura 26 - Capa do *Berliner Illustrirte Zeitung (Jornal Ilustrado de Berlim) 38, no. 34* (25 de agosto de 1929). Disponível em: <https://www.moma.org/interactives/objectphoto/publications/786.html>
- Figura 27 – Capa da Revista *LIFE* (7 de fevereiro de 1955) © Collection Fondation Henri Cartier-Bresson (online). Disponível em: <https://www.henricartierbresson.org/en/fondation/collection/>
- Figura 28 – Cartaz/catálogo da exposição *Lisboa e Tejo e Tudo* (1956 – 1959), Palla e Martins
- Figura 29 - Cartaz/catálogo da exposição *Lisboa e Tejo e Tudo* (1956 – 1959), Palla e Martins. Disponível em: <https://fasciniodafotografia.wordpress.com/2017/08/22/victor-palla-e-costa-martins-lisboa-cidade-triste-e-alegre-1959-2009-e-2015-2-a-ether-e-a-encadernacao-de-alguns-exemplares-1982/>

INTRODUÇÃO

Apresentação do Tema

A presente dissertação “Fotografia de Ativismo Ambiental – o valor de ensaio fotográfico da série *Plastic Trees*” será apresentada no âmbito do Mestrado em Estudos e Gestão da Cultura, com especialização no ramo de Gestão Cultural, do ano letivo 2019/2020 do ISCTE – IUL (Instituto Superior das Ciências do Trabalho e Empresas – Instituto Universitário de Lisboa).

A título introdutório, e num esforço de definir o conceito de fotografia de ativismo ambiental de que trata esta dissertação, estabelece-se a premissa de que a sua prática consiste em aplicar a fotografia com o fim de conduzir o ativismo, com vista a promover a consciencialização acerca dos impactos associados à poluição e deterioração ambiental. À medida que a preocupação com o meio ambiente tem vindo a crescer, mudanças significativas ocorreram na forma como a fotografia tem sido utilizada para abordar o impacto que os humanos têm no ambiente, embora já há muito que os fotógrafos se sirvam deste meio, numa tentativa de centrar na esfera pública problemas que envolvam pessoas, lugares e eventos. Foi nesse impacto humano negativo e na necessidade de alertar a sociedade, que o fotógrafo Eduardo Leal se inspirou para a criação das imagens fotográficas que compõem *Plastic Trees* (2014), através das quais pretende transformar a problemática da poluição ambiental numa narrativa visual de protesto. A série, à qual se atribui o valor de ensaio fotográfico, objeto de análise da presente dissertação, revela a diligência do fotógrafo em colocar a temática ambiental em discussão no panorama da fotografia portuguesa, um contributo orientado para a importância da consciencialização ambiental nos dias de hoje.

No artigo *Advocating Environmental Issues Beyond Photography* (2015), Michelle I. Seelig afirma que os “fotógrafos [ambientais] utilizam a fotografia para demonstrar o prejuízo causado pela sociedade em espaços abertos e em todos os habitantes terrestres. Desde a viragem do século, estes fotógrafos documentaram o impacto das nossas ações no meio ambiente, tais como o aquecimento global, a destruição de espaços exteriores, seca, empobrecimento da vida humana, espécies ameaçadas, desflorestamento, exploração excessiva de terrenos e outras ameaças ambientais” (Seelig, 2015: 47). Em finais do século XIX, os primeiros fotógrafos ambientais que documentavam a natureza criavam já, através do seu trabalho, um apelo à necessidade de preservar a natureza e os seus recursos. No entanto, com a modernização da sociedade e a continuidade da adoção, por muitos países, de um modelo de Estado Capitalista, o progresso ocorreu sem que se tivesse tido em consideração as suas consequências para o planeta. A crescente preocupação com o ambientalismo, no século XX, fez com que fotógrafos e ambientalistas migrassem o seu discurso de preservação para o de prevenção, deixando de

retratar o mundo na sua forma natural (Seelig, 2015: 46), face à necessidade emergente de documentar a invasão da modernidade na relação entre o Homem e Natureza. Motivados pela realidade com que se confrontavam, os fotógrafos de ambiente começam a usar a fotografia como ferramenta de denúncia para o prejuízo causado pela sociedade no meio ambiente e para os próprios seres humanos, documentando o impacto das ações que resultaram na crise climática, poluição, secas, condições humanas extremas, espécies em extinção e outras ameaças. Tal como afirmou Seelig (2015), tanto os fotógrafos do passado como os de hoje se mobilizam pela capacidade da fotografia de mostrar ao público, e aos agentes políticos, que essas ameaças são reais, e ainda, que algo tem de ser feito para mudar a situação.

A partilha destas convicções, assim como o gosto pela História da Fotografia aliado ao interesse pelo Ambientalismo enquanto Movimento Cultural, levaram à escolha da Fotografia de Ativismo Ambiental como tema para a presente dissertação. Partindo de uma tentativa de recontextualização da fotografia como uma ferramenta cultural capaz de comunicar uma mensagem de sensibilização, esta dissertação pretende estudar, a partir de uma perspetiva de evolução, a forma como a fotografia tem vindo a ser utilizada para representar as problemáticas ambientais ao longo da história, e perceber em que medida o ensaio fotográfico é um meio eficaz na promoção dos valores do ativismo pro-ambiental, considerando o clima cultural presente, fazendo um cruzamento entre as temáticas do Ambientalismo e Cultura Visual.

A multidisciplinaridade inerente a esta interseção fez com que um número elevado de investigadores, ambientalistas e filósofos se dedicasse ao estudo da representação do meio ambiente e da relação do Homem com este meio, sob diversos pontos de vista e métodos de análise.

Objetivos

Colocou-se como objetivo principal para esta investigação, identificar e analisar os aspetos das fotografias de *Plastic Trees*, que possam ser eficazes no exercício do ativismo ambiental. Ao mesmo tempo, atribui-se o valor de ensaio fotográfico à série, fundamentando-o devidamente. Deste modo, fez-se um estudo sobre a forma como a fotografia foi utilizada como meio de representação de questões ambientais e posteriormente, uma análise de *Plastic Trees* (2014), um retrato da poluição no Altiplano Boliviano feito para chamar a atenção para o fenómeno global da poluição ambiental.

Assim, realizou-se uma pesquisa respeitante à forma como o meio ambiente foi documentado na fotografia, recuando às primeiras manifestações ambientalistas

contemporâneas dos anos 1960, seguida de uma análise das possibilidades da fotografia de ativismo, da fotografia ambiental e por fim, da atribuição do valor de ensaio fotográfico à série *Plastic Trees*, no alcance de um efeito de sensibilização ambiental no público.

Metodologia

Tendo em consideração o objetivo principal desta investigação, foi necessário adaptar uma metodologia que permitisse otimizar o processo de pesquisa que fosse de encontro ao referido objetivo.

Para o estudo dos elementos da fotografia ambiental que possam contribuir para a consciencialização e conduzir a um protesto, motivando uma alteração de mentalidade e reflexão acerca da necessidade de proteger o meio ambiente, começou-se por reunir informação relativa à formação do conceito de fotografia ambiental.

Uma vez que a presente dissertação se insere na área de investigação dos Estudos da Cultura, é importante contextualizar no campo da Cultura Visual o surgimento dos conceitos de fotografia ambiental, e procurar conhecer a evolução das ideias referentes tanto à utilização da fotografia para os fins de documentação de questões ambientais, como ao Movimento Ambientalista, enquanto movimento cultural. Estabelecendo como objeto de estudo o ensaio fotográfico *Plastic Trees* de Eduardo Leal, fez-se um levantamento bibliográfico sobre alguns fotógrafos que trabalharam a fotografia como ato de ativismo, com o propósito de defender ou privilegiar a prática de transformação da consciência coletiva para a defesa ambiental, a fim de contextualizar o conceito na História da Fotografia. A consulta dos documentos foi realizada nos seguintes repositórios *online*: Repositório Científico de Acesso Aberto de Portugal, repositório de publicações académicas *Taylor & Francis Online*, *OpenThesis*, *Open Access Theses and Dissertations* (OATD), *ResearchGate*, Repositório do ISCTE-IUL, Repositório da Universidade Nova de Lisboa (RUN). Foram ainda consultadas obras na Biblioteca Camões e Biblioteca Orlando Ribeiro, ambas localizadas na área geográfica de Lisboa, e algumas pertencentes a acervos particulares.

Num segundo momento, foram identificados e analisados aspetos da fotografia que possam contribuir para a consciencialização do público. Para tal, recolheram-se algumas imagens para exemplificação e discussão de aspetos relevantes da composição. Aliada a esta discussão, indagou-se a importância da retórica visual na linguagem fotográfica, tendo sempre presente a noção de que a fotografia funciona simultaneamente como discurso ambiental – a fotografia como um meio de sensibilizar a consciência social para um problema – e artístico – a

fotografia como tecnologia para estetizar a degradação.

Os testemunhos do fotógrafo, obtidos em contexto de entrevistas focadas na obra e nos conceitos de fotografia ambiental e de ativismo, constituíram um contributo essencial à compreensão da perspetiva do fotógrafo, nomeadamente no entendimento dos seus objetivos ao realizar um ensaio fotográfico deste âmbito. As respostas do fotógrafo foram ainda importantes para o desenvolvimento dos conceitos e formulação de algumas conclusões sobre os possíveis efeitos de consciencialização das imagens.

Por fim, atribuiu-se o valor de ensaio à série *Plastic Trees*, de Eduardo Leal, e apurou-se se o ensaio fotográfico é, de facto, um meio eficaz na condução de um protesto ambiental. Em conformidade com este objetivo, fez-se uma análise das fotografias que constituem o ensaio *Plastic Trees* (2014) de Eduardo Leal, que retrata a realidade esteticamente notória, mas perturbadora do Planalto Boliviano, onde se pode verificar a omnipresença dos sacos de plástico num dos lugares mais remotos do planeta. A análise dos respetivos casos de estudo torna-se fundamental para traçar o fio condutor que define o objetivo principal desta dissertação, o de analisar criticamente a representação de questões de crise ambiental através da fotografia, de modo a formular conclusões a partir das mesmas. Os critérios de seleção do caso de estudo consistiram na preferência por um trabalho de um fotógrafo contemporâneo de nacionalidade portuguesa, que se tenha dedicado, recentemente, à temática do Ambiente. A opção pelo fotógrafo Eduardo Leal revelou-se ainda mais clara após se ter verificado a cobertura do seu trabalho num número significativo de peças noticiosas em meios de comunicação online,

nomeadamente nos sites dos jornais Público¹, Observador², Diário de Notícias³, e em sites especializados em fotografia, como o site da organização *World Photography Organisation*⁴ e o site *Lens Culture*⁵.

Estado da Arte

No decorrer da investigação, foi possível intercepar várias referências ao tema geral da fotografia ambiental, embora principalmente a partir de fontes estrangeiras, uma vez que o tema do ambiente foi descurado pelos investigadores e historiadores portugueses até há pouco.

Face aos resultados da primeira pesquisa bibliográfica, verifica-se que o tema é abordado sob várias perspetivas, e que os autores assumem diferentes termos e denominações para a análise dos casos de estudo. Foi possível encontrar algumas teses e artigos relevantes na área da fotografia documental e da fotografia enquanto discurso ambiental. Os contributos dos vários investigadores podem ser encontrados em publicações como:

¹ “Dois portugueses na corrida aos prémios Sony de fotografia”, Público (24 de fevereiro de 2015). Disponível em: <https://www.publico.pt/2015/02/24/culturaipilon/noticia/dois-portugueses-na-corrida-aos-premios-sony-de-fotografia-1687148>

“Prémios de fotografia Sony: Cante Alentejano e Bolívia levam portugueses à final”, Público (26 de fevereiro de 2015). Disponível em: http://fugas.publico.pt/Noticias/345291_premios-de-fotografia-sony-cante-alentejano-e-bolivia-levam-portugueses-a-final

“Jovens fotojornalistas portugueses que estão a dar cartas lá fora”, Público (23 de fevereiro de 2016). Disponível em: <https://www.publico.pt/2016/02/23/p3/noticia/jovens-fotojornalistas-portugueses-que-estao-a-dar-cartas-la-fora-1825359>

² “As melhores fotos do concurso da Sony. Uma é de um português”, Observador (24 de abril de 2015). Disponível em: <https://observador.pt/2015/04/24/as-melhores-fotos-do-concurso-da-sony-um-portugues/>

“O Ambiente agoniza e há um português que o mostra”, Observador (16 de agosto de 2015). Disponível em: <https://observador.pt/2015/08/16/o-ambiente-agoniza-e-ha-um-portugues-que-o-mostra/>

³ “Prémio internacional para português por fotografias a sacos de plástico na Bolívia”, Diário de Notícias (24 de abril de 2015). Disponível em: <https://www.dn.pt/artes/premio-internacional-para-portugues-por-fotografias-a-sacos-de-plastico-na-bolivia-4529580.html>

⁴ “*Question the World we live in through photography*”, *World Photography Organisation* (2019). Disponível em: <https://www.worldphoto.org/blogs/07-11-18/question-world-we-live-through-photography>

“Eduardo Leal, Portugal, *3rd Place*”. Disponível em: <https://www.worldphoto.org/sony-world-photography-awards/winners-galleries/2015/professional/winners/campaign/eduardo-leal>

⁵ “*Plastic Trees*”, *lensculture* (2015?). Disponível em: <https://www.lensculture.com/articles/eduardo-leal-plastic-trees>

- Obras de cariz académico – teses de doutoramento, dissertações de mestrado ou artigos - referentes à representação de questões ambientais na fotografia, que integram o primeiro indício de preocupação em retratar os problemas ambientais, e de pensar o papel da fotografia na conservação do ambiente;
- Teses, Dissertações e artigos sobre Ativismo na Fotografia e nas Artes;
- Capítulos de obras e artigos em publicações sobre Cultura Visual;
- Obras e artigos sobre a relação entre o Homem e a Natureza e o Antropoceno;
- Capítulos de livros e artigos académicos sobre Retórica Visual;
- Capítulos de livros sobre a História da Fotografia ou artigos, alguns decorrentes de apresentações em seminários ou congressos.

Um contributo que serviu como ponto de partida para o conceito de Cultura Visual desenvolvido nesta investigação é o de Anna Maria Guasch, Crítica de Arte e Professora de História da Arte Contemporânea e de Estudos Visuais Globais na Universidade de Barcelona.

No artigo *Los Estudios Visuales. Un Estado de La Cuéstion*, 2003, publicado na revista espanhola *Estudios Visuales*, especializada em teoria e crítica da Cultura Visual e Arte Contemporânea, Guasch atribui à constituição da Cultura Visual um duplo sentido estratégico. Em primeiro lugar, como disciplina académica que vem renovar e expandir o campo da História da Arte, aliando a esta, as teorias procedentes de diferentes áreas das humanidades. A respeito deste primeiro sentido, Guasch (2003) observa que enquanto projeto interdisciplinar, a Cultura Visual designa uma viragem no estudo da História da Arte tradicional, no qual o conceito de “história” dá lugar ao de “cultura”, e o de “arte” é substituído pelo mais abrangente “visual”. Rosalind Krauss e Hal Foster são apontados como os principais críticos da nova Cultura Visual. Nela projetam uma preocupação face à desvalorização do historiador académico, e questionam-se se existe maneira de criar uma crítica da Cultura Visual, assim como de colocar limites concetuais num campo tão amplo. Já W. J. T. Mitchell é indicado como um dos principais teóricos interessados no potencial do novo campo de estudos, que este afirma possibilitar o diálogo e convergência de linhas disciplinares distintas, tendo criado a sua própria teoria à volta da imagem. Apelidada de *the pictorial turn*, a teoria de Mitchell propõe uma transformação da História da Arte numa “história das imagens”, cujo pressuposto principal privilegia o papel da perceção visual em prol da experiência cultural, como alternativa aos processos de descodificação associados à forma tradicional de leitura.

Em segundo lugar, a criação da disciplina de Cultura Visual não como ferramenta metodológica, mas como estratégia tático-política com maior impacto no campo da política

cultural (Guasch, 2003:16), assumindo em ambos os casos o papel fundamental que o *visual* e as condições do recetor desempenham na construção das questões sociais.

Mais tarde, em 2005, Guasch publica na mesma revista o artigo “*Doce Reglas para un Nueva Academia: La “Nueva Historia del Arte” y los Estudios Visuales*”, no qual volta a acentuar a vantagem do maior nível de abrangência de objetos de estudo dos Estudos Visuais, relativamente à História da Arte. As contribuições de Charles Jencks na teorização de uma Sociologia da Cultura Visual, e de Jessica Evans, Stuard Hall e Nicholas Mirzoeff, na reivindicação de uma Semiótica Visual, são assinaladas neste artigo, indicando, mais uma vez, a possibilidade do cruzamento da História da Arte com a sociologia e outras Ciências Humanas.

Corrêa e Freisleben (2018) compreendem também a legitimidade das relações conceituais estabelecidas entre arte e Cultura Visual nos discursos contemporâneos, no artigo “*Entre arte e cultura visual: possibilidades conceituais nos discursos contemporâneos*”, publicado na revista académica *Apotheke*⁶. A Cultura Visual é apresentada como um espaço que proporciona uma rutura nas práticas restritivas que impunham o campo da História e Crítica da Arte, onde a importância do significado cultural se impõe ao valor estético, embora sem o renunciar.

As autoras defendem a pertinência da libertação das estruturas canónicas, que pensam o conteúdo dos elementos visuais e o que pretendem representar, em benefício de questionar as interpretações já consolidadas. A vantagem reflete-se na possibilidade de criar um diálogo aberto a qualquer tipo de discurso que priorize as imagens como portadoras de um discurso (Corrêa e Freisleben, 2018).

O contributo de Medeiros e Castro (2017) em “O que é a Cultura Visual?” acrescenta às propriedades já descritas da Cultura Visual, a faculdade de cobrir o papel das imagens como arma política e “como um conceito de visualidade não necessariamente visual, mas necessariamente politizado” (2017:5), e a possibilidade de pensar a imagem fora da sua literalidade, além do discurso mais evidente que a mesma pode mostrar. Em síntese, este texto acrescenta a visão de uma Cultura Visual que alarga o sentido da imagem consoante o observador, o contexto em que se insere e aquilo que se espera encontrar.

Um dos trabalhos mais recentes e relevantes sobre a temática da fotografia ambiental e de ativismo é a tese de doutoramento de Conohar Scott, “*The Photographer as Environmental*

⁶ Revista do Grupo de Estudos Estúdio de Pintura *Apotheke* do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil.

Activist: Politics, Ethics and Beauty in the Struggle for Environmental Remediation” (2014)⁷. O fotógrafo e professor de Teoria da Fotografia na *School of Media and Film* da Universidade de Lincoln, no Reino Unido, e fundador do coletivo *Environmental Resistance*, concentrou a sua investigação no estudo do papel do fotógrafo como ativista. O seu trabalho, de natureza teórico-prática, parte de duas questões com propósito de determinar a forma como o fotógrafo desempenha um papel na promulgação do ativismo ambiental. O autor começa por questionar se algumas abordagens estéticas, referentes à documentação da temática da poluição industrial, podem ser consideradas como antiéticas aos valores do Ambientalismo, refletindo sobre o papel da beleza na documentação de cenas de crise ambiental. Questiona, posteriormente, de que forma a fotografia é utilizada como um meio de construção de um discurso de protesto ambiental, alegando que a produção e disseminação do ensaio fotográfico é um método de pôr em prática a capacidade “controversa” da arte de criar condições necessárias para que a reforma aconteça.

A sua tese final é a de que, na sua forma mais eficaz, os “objetos de arte” (de defesa) da informação visual têm potencial para contribuir para uma transformação do imaginário social, assumindo as injustiças sociais e ambientais. A partir do conhecimento adquirido com a leitura de documentação fotográfica de poluição industrial, Scott pretende contribuir para o desenvolvimento da tradição de defesa da informação visual como forma de alcançar o ativismo através da indexicalidade da fotografia. Neste sentido, defende que a fotografia não só consegue dar visibilidade à poluição existente, como também dá início a uma forma de subjetividade democrática participativa, permitindo que as demandas do artista se tornem também visíveis.

No decorrer da sua pesquisa, Scott afirma a necessidade de análise à eficiência de várias abordagens estéticas, contrastantes à documentação fotográfica da poluição ambiental, numa tentativa de questionar a ética de uma abordagem estética à documentação da poluição. Assim, a discussão do seu ponto de vista divide-se em duas questões, relacionáveis, mas independentes: quais as implicações éticas de fotografar a poluição industrial, e de que forma a fotografia pode ser utilizada para conduzir um protesto ambiental. Para discutir a questão da ética da estética, o autor recorre aos conceitos de Kant de ‘beleza’ e do ‘sublime’, e interroga-se sobre os problemas éticos consequentes do uso das qualidades estéticas como a beleza, quando o objeto fotografado envolve a exposição de ambientes contaminados, e que mostram problemas sociais resultantes. Sobre a questão da utilização da fotografia como ferramenta de protesto, e

⁷ Scott, Conohar (2019) “The Photographer as Environmental Activist: Politics, Ethics and Beauty in the Struggle for Environmental Remediation”. Tese de Doutoramento em Filosofia, Universidade de Loughborough (Reino Unido)

para sustentar a ideia do potencial comunicacional da informação visual nas questões socioambientais, Scott baseia-se na obra *Visualising for information advocacy*⁸, que incide no tema da Persuasão Visual e trata a utilização de elementos visuais nas campanhas por agentes públicos e ativistas, e como estes influenciam e capturam a atenção para certa mensagem, utilizando a combinação certa de elementos visuais. Para ser eficaz, um exemplo de informação visual deve criar uma relação com a audiência em três níveis: um apelo racional, um apelo moral e um apelo emocional. Posto isto, levanta-se a dúvida: em que medida a fotografia, como meio que remete para o real, sofre limitações profundas no que toca à documentação de poluição industrial?

Scott faz ainda uma breve contextualização do Ambientalismo como Movimento Cultural, percorrendo os conceitos de Ecologia Superficial e Ecologia Profunda, de Arne Naess (1912, Oslo), que considera essenciais para a compreensão do Ambientalismo, uma vez que assume na sua própria tese o confronto entre o Ambientalismo e o capitalismo neoliberal (pp.28, 29). Ao longo da sua exposição, não é referida a ‘natureza’, mas sempre o ‘ambiente’, pelo facto de o autor considerar ‘natureza’ um termo problemático, que representa algo irreal, porque até nos lugares mais selvagens, a natureza é sempre cultura (Berleant, 1997 *apud* Scott, 2014). Este pensamento é corroborado pela asserção de Timothy Morton, de que “para ativar plenamente a consciência ecológica é necessário abandonar o conceito de Natureza”, como uma entidade separada da Cultura. (Morton, 2012 *apud* Scott, 2014)

Neste contexto, Conohar Scott formula um dos primeiros movimentos de consciencialização da importância de estudar, de forma exaustiva, a representação das crises ambientais na fotografia, assim como da aplicação deste meio como uma ferramenta importante para a defesa do ambiente.

Dando continuidade ao estudo do assunto do ativismo, importa referir o artigo de Nithin Kalorth e Rajeesh Kumar T. V. (2018), *Photojournalism for Environmental Activism: Analysing the Works of Madhuraj*, no qual os autores fazem uma análise à atuação do fotógrafo Madhuraj, que utilizou fotografias como documentos para mostrar a realidade de vítimas de atentados ambientais no estado indiano de Querala, tendo gerado respostas sociais e políticas.

Ao longo da análise descritiva dos trabalhos do fotógrafo, os autores descrevem o papel que este ocupou no impulso dos protestos sociais e na sua sustentação, e na colocação das questões ambientais de Querala na discussão pública. À medida que o interesse público se virava

⁸ Tactical Technology Collective (2014) “Visualising information for Advocacy” (online), disponível em <https://tacticaltech.org/#/>

para as questões ambientais, rapidamente começaram a sair notícias nos *media* principais a nível global, apesar de a cobertura dos assuntos ambientais ter sido sempre alvo de controlo crítico pelos proprietários das empresas mediáticas (Kalorth e Kumar, 2018: 27). Para além disso, verificou-se que grande parte das reportagens de cunho ambiental nos media não tinha por princípio priorizar a intensidade do assunto, mas sim o aproveitamento da oportunidade de sensacionalizar o assunto para consumo público. “Os interesses comerciais desempenham um papel crucial na representação de questões ambientais. Problemas ecológicos como poluição ou riscos para a saúde ou regiões suburbanas relativamente menos conhecidas ou problemas que afetam minorias nunca são discutidos pelos média globais” (Melosi, 1997 apud Kalorth e Tumar, 2018:27).

No entanto, as fotografias de Maduraj popularizaram eficazmente um protesto contra a exploração de nascentes de água potável pela Coca Cola e contra a utilização de Endosulfan⁹ em campos de cultivo, através do retrato de adultos e crianças deformados pela contaminação de químicos decorrentes das atividades industriais e agrárias. Por via da fotografia de Madhuraj, os temas que eram subestimados pelos media e partidos políticos foram veiculados de forma poderosa em manifestações públicas, e popularizados através das imagens icónicas das questões, através de exposições e discursos públicos (Kalorth e Tumar, 2018, p.28), acentuando a força interventiva das fotografias icónicas¹⁰, que “são alertas para a ação cívica, locais de controvérsia, veículos de controle ideológico e fontes de invenção retórica” (Hariman R e Louis Lucaites J, 2003 *apud* Kalorth e Tumar, 2018).

Evidenciada a eficácia das imagens do fotógrafo na colocação da problemática ambiental e social na discussão pública, os autores concluem que o fotojornalismo possui autoridade para disseminar mensagens para as massas de uma forma eficiente. As imagens “icónicas” de Madhuraj ataçaram o ativismo ambiental, voltando o problema para o discurso global. A ampla e diversificada reprodução das mesmas favoreceu a discussão, mostrando o ativismo ambiental a um alargado espaço público de debate. Finalmente, os autores acrescentam ainda que outro fator que teve importância para o sucesso do protesto foi a posição política e social do fotógrafo no seu contexto geográfico.

Ainda no registo do Ativismo na fotografia, Soledad Soler Quesada (2016) desenvolveu a dissertação de mestrado *La Fotografía como herramienta de intervención social*, cuja principal motivação é analisar as práticas em torno do trabalho de dimensão social, utilizando a fotografia

⁹ Pesticida altamente tóxico utilizado como spray em plantações (Kalorth e Tumar, 2018, p.29)

¹⁰ No sentido semiótico da representação de outro objeto, por força de semelhança.

como ferramenta de intervenção. Através do estabelecimento de um paralelismo metodológico entre as práticas de uso da fotografia em intervenções sociais e a metodologia da Mediação Artística, a autora estrutura o trabalho em torno destes dois conceitos, definindo-os e refletindo o seu papel no objetivo da transformação social.

Quesada (2016) amplia o seu objeto de estudo à denominação de “Fotografia como ferramenta de intervenção social”, para evitar cingir o termo exclusivamente às práticas da Fotografia Participativa, que define como “aquelas práticas que rendem os meios de produção de imagens fotográficas aos protagonistas de uma realidade a ser narrada por eles mesmos”. É ainda dedicada uma parte do trabalho à definição de “Intervenção Social”, que, segundo Fernando Fantova (2006), citado pela autora, consiste numa atividade que reúne as seguintes características: é realizada de maneira formal ou organizada; visa responder a necessidades sociais, ou aquilo que as pessoas precisam para melhorar a qualidade de vida; o objetivo é o desenvolvimento da autonomia e integração das pessoas no seu ambiente social quando o objetivo primário é a conservação, construção do vínculo relacional; aspira a uma legitimação pública ou social, o que implica que a definição e delimitação das necessidades às quais a intervenção social deve responder, tendam a ser consideradas como questão de responsabilidade social, ou pública.

Posteriormente, acrescenta que a fotografia tem vindo a ser utilizada em métodos de investigação social há várias décadas (Hurworth, 2003 *apud* Quesada, 2016), e desenvolve conceitos referentes a métodos como as Entrevistas com fotografias, o método *Photovoice*¹¹, a Fotografia Aplicada à Psicoterapia, a Fotografia Colaborativa e a Arte Ativista Aliada à Fotografia, tendo este último conceito especial interesse na presente investigação.

Num outro capítulo, de importância assinalável para a presente investigação, Quesada (2016) reflete sobre a noção de Ativismo artístico, descrevendo-o pormenorizadamente através da evidência da sua qualidade híbrida e interdisciplinar, e ainda do papel que as novas tecnologias de comunicação desenvolvem na prática do mesmo. Uma referência no estudo do Ativismo artístico, mencionada por Quesada na sua investigação, é Nina Felshin (1995), que adiciona alguns pontos à caracterização anterior, como o facto de estas práticas serem processuais, no sentido em que o foco significativo está orientado para a sua realização e receção, ao invés do objeto ou produto; normalmente situam-se em locais públicos e não no

¹¹ *Photovoice* (Quesada, 2016 *apud* Wang C. e., 1997, p.29) é um método de pesquisa-ação participativa através do qual as pessoas podem identificar, representar e melhorar as suas comunidades através de uma técnica fotográfica específica.

contexto de exposição habituais do mundo da arte; ganha forma de intervenção temporal, performance. A autora acrescenta ainda a qualidade de “materialidade débil”, devido à frequente limitação de recursos (Expósito, 2012 *apud* Quesada, 2016: 44) na prática do Ativismo artístico.

Relativamente às duas possíveis utilizações da fotografia no ativismo, a fotografia como meio, ou a fotografia como um fim, existem divergências relativamente à importância que deve ser dada à técnica fotográfica, consoante os objetivos de cada iniciativa, uma vez que o exercício da fotografia requer, por si, conhecimentos mínimos sobre a utilização da câmara fotográfica e, posteriormente, conhecimentos especializados quanto à qualidade da composição e da narrativa visual (Quesada, 2016, p.84).

No que diz respeito ao carácter documental da fotografia, verificou-se nos casos de estudo daquela investigação, que a fotografia analisada tinha como base conceptual a sua qualidade de documento, como objeto que faz referência incontestável à realidade; e ainda, que foi utilizada com intenção de chegar a uma análise da realidade, para chegar à sociedade (Quesada, 2016, p.85), facto inteiramente coerente com o objetivo dos projetos em questão – a comunicação.

Ainda dentro da temática do ativismo, Maxine Newlands (2013) realizou a tese de doutoramento intitulada “*Environmental Activism, Environmental Politics, And Representation: The Framing of The British Environmental Activist Movement*”, onde explora a relação entre ativistas ambientais e jornalistas, e como a mesma é mediada pela ação do Estado, no contexto geográfico do Reino Unido.

A definição de “ativista ambiental” é dada segundo Dryzek (1997), que categoriza dois diferentes tipos, os *Realos* e os *Fundis*, em que *Realos* são aqueles que acreditam na ação através do sistema político, e os *Fundis*, grupos que formam um movimento social, e acreditam na ação como uma ferramenta política (Dryzek, 2000 *apud* Newlands, 2013), sendo o foco colocado sobre o segundo tipo.

Newlands (2013) enfatiza a importância da abordagem semiótica neste estudo, que pode ajudar a perceber como os meios de comunicação social denotam o significado na representação do eco ativismo; no entanto, analisar apenas a forma como a linguagem produz significados não contextualiza nem providencia nenhum contexto histórico. Por outro lado, a abordagem de Foucault foca-se em como o significado é produzido no discurso, conduzindo às respostas para as questões de pesquisa. Com a análise e percepção das relações de poder entre os ativistas ambientais e os media, Newlands (2013) percebeu como o discurso ambiental é constantemente moldado e desafiado pelo discurso mediático. A abordagem histórica de Foucault ao discurso permitiu examinar como o discurso ambiental nos media começou com uma cobertura intensa da temática do ativismo. Ao mesmo tempo, dava-se um desenvolvimento incipiente da governação

ambiental. Com o ativismo sob os holofotes dos media, o governo recuou, desenvolvendo lentamente novas relações de poder (2013: 266). Para além disso, a ideia de Foucault sobre como o poder persuade os indivíduos a se comportarem de uma maneira específica, tornou-se útil para explorar as dificuldades discursivas do discurso ambiental. Esta investigação veio preencher uma lacuna no conhecimento de como as relações e mudanças de poder entre ativistas ambientais e os órgãos políticos têm impacto no discurso mediático e na linguagem utilizada para retratar as ações ambientalistas. Preencheu ainda uma falha no conhecimento da formulação do discurso ambiental na esfera pública.

Não podemos dissociar a questão da crise ambiental com a influência que o homem exerce no meio ambiente; desta forma, surgem alguns trabalhos que refletem essa relação entre Homem ou sociedade com a natureza. Um contributo relevante para o tema desta relação é a tese de Pilar Soto Sánchez (2017), *“Arte, ecología y consciencia. Propuestas artísticas entre de la política, el género y la naturaleza”*. A pesquisa pretende compreender em que sentido a arte pode intervir eficazmente na questão ambiental e consciencializar o público, e como essa particularidade da arte adquire um papel fundamental, quando relacionada com os problemas socioambientais resultantes da atual crise global. De outro modo, como é que a arte, mediante diferentes estratégias, pode constituir uma ferramenta de vínculo e reequilíbrio da relação homem-natureza.

A autora começa por desenvolver uma reflexão sobre o contexto de crise socioambiental e expor algumas ideias para a tomada de consciência. Para tal, apresenta práticas artísticas que tomam parte de um compromisso socioambiental, colaborando interdisciplinarmente para a tomada de consciência sobre o estado da crise. O critério que une estas práticas é a utilização de estratégias icónicas e narrativas de alta pregnância visual¹² que usam materiais característicos da “sociedade do resíduo” (Sánchez, 2017), estratégias que se servem do imaginário ecológico para alertar para o desequilíbrio existente, com o objetivo de criar uma mudança de perceção e aumento de empatia (Sánchez, 2017:26).

Num outro ponto, apresenta vínculos entre ecologia, género e práticas artísticas como estratégia para reverter o imaginário, e reconstruir um novo campo simbólico e prático de apreender o mundo em prol da sustentabilidade. Fá-lo ao expor diferentes ligações resultantes do encontro entre ecologia e género, a fim de alterar a visão do mundo, e apresentando um conjunto de mulheres artistas que dos anos 60 até hoje, desenvolveram formas diferentes de

¹² De acordo com a teoria da Gestalt, a pregnância visual mede a facilidade de compreensão, leitura e identificação de uma composição visual.

denúncia das agressões exercidas sobre a natureza e a mulher, pelos padrões da cultura dominante.

No âmbito desta investigação, destaco ainda a reflexão e o questionamento sobre a consciência, o indivíduo e a possibilidade do despertar ecológico, através da prática artística, a partir dos quais Sánchez (2017) conclui que, embora seja praticamente impossível quantificar o despertar da consciência dos observadores, o campo artístico tem o poder de modificá-la, de forma benéfica, e ativa processos colaborativos ou uma consciência coletiva, que se mostrou essencial para a mudança. Ao ativarem modos de pensar, as práticas artísticas tornam-se ferramentas eficazes no despertar de uma ligação de empatia com o meio ambiente.

A tese doutoral de Ofelia Beatriz Agoglia Moreno (2010), *“La Crisis Ambiental Como Proceso. Un Análisis Reflexivo Sobre Su Emergencia, Desarrollo Y Profundización Desde La Perspectiva De La Teoría Crítica”*, centra-se na análise da crise ambiental, considerando-a um fenómeno complexo cuja evolução é incerta, por ser fruto de um processo socio-histórico que remonta ao início da modernidade. Parte-se ainda do pressuposto de que a crise se deve às circunstâncias expressas pelo paradoxo do modelo socioeconómico, cujo crescimento se sustenta na produção e na economia.

A abordagem à relação sociedade-natureza é feita através de uma revisão das contribuições da teoria crítica¹³, para compreender eficazmente a raiz do problema da crise ambiental e dos elementos que a constituem. A ciência social crítica ocupa-se do desenvolvimento das relações sociais e da forma como a História oculta o interesse e o papel ativo do ser humano, numa abordagem em que são feitas tentativas de desmistificar as transformações sociais, e responder a determinados problemas decorrentes dessas transformações. Esta centra-se, assim, em tentar mudar o mundo e não apenas descrevê-lo (Popkewitz, 1984 *apud* Moreno, 2010).

Outro conceito desenvolvido é o de Pensamento Ambiental Crítico, que, segundo a autora, tem uma existência temporal paralela à da conceção do sistema socioeconómico. Moreno (2010) acrescenta que as medidas adotadas no âmbito do sistema económico atual, geralmente limitadas a aspetos subsidiários, são insuficientes para lidar com problemas ambientais. Pelo contrário, os processos de degradação ecológica e social aceleram a sua taxa de destruição à medida que se impõem e generalizam os ideais do neoliberalismo, que as atividades económicas do mercado global desregulam e que os Estados perdem, gradualmente, o controlo das suas

¹³ A teoria crítica é apresentada como uma alternativa à teoria tradicional, considerando que a linha divisória entre as duas posições é dada pela sua funcionalidade ou rutura com o processo de reprodução social e maneira de conceber o conhecimento. (Moreno, 2010, p.26)

capacidades. Nesta perspetiva, a rutura ambiental é aqui considerada um produto da ação de um sistema que funciona de acordo com critérios de racionalidade económica positiva (Moreno, 2010, p.31), ignorando os impactos negativos nos restantes sistemas. No sentido de refletir sobre possíveis soluções, deve-se atentar que este é um problema de natureza social, que implica um posicionamento ético, político e ideológico que responda a interesses e modelos de sociedade diferentes (Caride e Meira, 2001 *apud* Moreno, 2010).

A importância da educação ambiental é enaltecida na investigação, uma vez que o seu fim não se limita ao educar para conservar a natureza, ao aumentar da consciencialização ou à mudança de comportamentos, mas ao de educar para mudar a sociedade, com a garantia de que a consciencialização é orientada para um desenvolvimento humano que seja, simultaneamente, causa e efeito de sustentabilidade e responsabilidade (Caride e Meira, 1998 *apud* Moreno, 2010).

Outra questão relevante mencionada nesta investigação é a reflexão da relação Homem-Natureza do ponto de vista da visão antropocêntrica, baseada na possibilidade de o homem intervir na natureza através dos avanços científicos e tecnológicos. Foi sob essa forma de conhecimento que emergiu, segundo Moreno (2010), uma “conceção mecânica da natureza, que é percebida como um conjunto de elementos manipuláveis, ao serviço do progresso do Homem.” (2010:71). Esta visão reforça a rutura homem-natureza a partir de um carácter hierárquico, que se sustém numa nova conceção de “civilização” e “natureza”, pela qual, todas as sociedades que não correspondem ao padrão cultural ocidental são excluídas. Os contributos desta autora podem sumarizar-se na conjectura de que a crise ambiental é parte de um processo social, cujo contexto é evidenciado pelas ruturas causadas pela transição para uma racionalidade antropocêntrica. A análise das estruturas de poder mostra-se essencial para perceber, não só a origem, mas também as consequências do desenvolvimento e aprofundamento da crise ambiental.

Outro autor que se dedica a analisar com profundidade a relação Homem – Natureza, na perspetiva do Antropocentrismo, assim como a representação de questões ambientais na fotografia é David J. Summerill. Na sua tese de doutoramento “*Contemporary Photographic Representation of Environmental Issues with an emphasis on Arts Based Constructed Imagery*” (2017)¹⁴, Summerill estuda a forma como a relação Homem - Natureza é comunicada na fotografia e, mais precisamente, que processos e estéticas são utilizados. Inicialmente, desenvolve a pesquisa numa perspetiva cronológica, no sentido de entender como a prática fotográfica mudou com as alterações na perceção dos problemas ambientais, explorando a forma

¹⁴ Summerill, David J. (2017), “Contemporary Photographic Representation of Environmental Issues with an emphasis on Arts Based Constructed Imagery”. Tese submetida para obtenção do grau de Doutor em Filosofia na universidade de Brighton (Reino Unido)

como se desenvolveram as tradições estéticas ao mesmo tempo que se alterava a compreensão dos problemas referentes a danos ambientais.

Focando-se nos géneros de Paisagem e Documental, Scott avalia os impactos da ação humana na transformação de uma paisagem, com recurso à fotografia “construída” ou “manipulada”, onde as questões ambientais são representadas através do envolvimento direto com os elementos de poluição e estragos ambientais. Como referido anteriormente, a questão que se mantém no pano de fundo do projeto de Summerill é a crise na relação entre a humanidade e a natureza, reconhecida por muitos líderes mundiais como a principal questão global do nosso tempo. Deste modo, o autor assume como preocupação central da sua pesquisa, a perceção e a representação desta relação, discutindo conceitos históricos e filosóficos relacionados com a mesma, como o conceito de Antropoceno, cuja aceitação crescente no meio científico sugere que a sociedade se está a tornar consciente do facto de que a atividade humana está a aquecer a Terra, causando a extinção de espécies e a prejudicar o ecossistema como um todo (Summerill, 2017:15). O uso deste termo para designar o período em que os seres humanos tiveram os efeitos mais poderosos nos ecossistemas globais, proposto pela primeira vez em 2000 por Paul J. Crutzen, Prémio Nobel de Química e pelo ecologista Eugene F. Stoermer (Mikgail, 2016 *apud* Summerill, 2017), tem sido amplamente adotado pelos cientistas para definir a nova era geológica, caracterizada pelo facto de ser a primeira vez em que os humanos alteram radicalmente os ecossistemas em vez de serem afetados por eles. (Summerill, 2017:15)

Summerill dedica a Introdução a um breve olhar sobre a Fotografia Ambiental, delineando cronologicamente os primeiros passos que foram dados neste género de fotografia, nomeadamente a composição das primeiras fotografias de paisagem, como as de Ansel Adams, da década de 1930, que retratam a beleza sublime e intocada da cordilheira de Sierra Nevada, na Califórnia, sendo estas imagens já consideradas pelo autor como um uso da fotografia para observar mudanças resultantes da ação humana nas paisagens pelo mundo. (Summerill, 2017: 17, 18). Robert Adams e Lewis Baltz também fotografaram, nos anos 70, a paisagem alterada para transformação em centros urbanos, mas as suas imagens eram, segundo Summerill (2017), “desprovidas de estética sublime predominante na fotografia de paisagem que tinha sido feita até ao momento, o que significou uma quebra propositada na forma de ver a fotografia de paisagem”. O autor refere ainda outros fotógrafos e exposições que contribuíram para a consolidação deste género fotográfico, que serão referidas posteriormente, no I Capítulo desta dissertação.

No Capítulo 1, “*Environmental Concern in Landscape and Documentary Photography*”, Summerill examina a Fotografia de Paisagem, a estética adjacente ao género e as mudanças que ocorreram na forma como as preocupações ambientais foram apresentadas ao longo da

História, partindo da premissa de que a estética do sublime e do banal é relevante para a representação da preocupação ambiental (Summerill, 2017:39). O conceito de “Paisagem” é visto pelo autor como categoria da percepção visual humana, não uma categoria do objeto em si, e que consiste, portanto, numa construção da mente humana, definida pela nossa visão e intelecto. Ainda neste contexto, a utilização de natureza e objetos concebidos por humanos, pelos fotógrafos, leva-nos ao conceito de “paisagem humanizada”, um regresso à ideia de que os humanos são ainda parte da imagem da natureza, logo, são parte integrante dela. Estamos perante a ideia de que a compreensão da distância entre Homem e natureza é essencial para o entendimento do impacto negativo da ação humana, defendida tanto por Summerill (2017) como por Ana Pinho (2010), na sua tese “Géneros de Paisagem: O Lugar da Paisagem na Fotografia Documental”.

No seguimento desta análise, e para concluir o primeiro capítulo da obra, David J. Summerill afirma que “a fotografia de paisagem fornece uma compreensão visual da capacidade dos seres humanos de mudar o ambiente físico, de maneiras que melhor se adaptam à habitação e aos esforços humanos” e ainda que através dela, “as maneiras pelas quais a ação humana prejudica o ambiente podem ser entendidas” (Summerill, 2017: 43).

Para além da estética, uma perspetiva comum de análise da fotografia enquanto discurso ambiental é através da Retórica Visual, disciplina da Semiótica. Um exemplo é o artigo das autoras finlandesas Janne Seppänen e Esa Välierronen (2013), “*Visualizing Biodiversity: The Role of Photographs in Environmental Discourse*”. Neste texto escrito para a revista *Science as Culture*¹⁵, as autoras defendem o papel da Fotografia enquanto elemento crucial na produção de significados, criando um paralelismo com as metáforas linguísticas, e recorrendo várias vezes ao significado de metáfora para discutir a vantagem da imagem sobre o texto. A Fotografia é abordada como um signo, ou, por outras palavras, uma “combinação de diferentes sistemas de signos cujos significados dependem dos contextos culturais, das práticas sociais nas quais a fotografia está envolvida e nas quais a própria fotografia se mantém.” (Seppänen e Välierronen, 2003: 60). Neste sentido, há que considerar a fotografia como uma representação da realidade que nunca é neutra, pois “está sempre ligada, de várias maneiras, a questões de poder, política e práticas de representação (Lister, 1995; Tagg, 1988, 1992; Sekula, 1982; Burgin, 1982 *apud* Seppänen e Välierronen, 2003: 60). O contributo deste artigo para o estudo da fotografia

¹⁵ Publicação Periódica sobre Estudos Culturais, Científicos e Filosóficos, editada pela Taylor & Francis, registada no Reino Unido

ambiental reside no facto deste, pela primeira vez, referir o papel da metáfora¹⁶ na simplificação, ou auferir substância aos conceitos relacionados com as questões ambientais globais. A ideia surge da premissa de que “a natureza é muda” (Haila and Levins, 1992 *apud* Seppänen e Välierronen, 2003: 60), sendo incapaz de nos transmitir, através dos sentidos, os riscos que corre. Por esta razão, considera-se que estamos à mercê das informações e interpretações produzidas pelos especialistas e pelos media, numa “expropriação dos sentidos” (Beck, 1995 *apud* Seppänen e Välierronen, 2003: 60). De facto, apesar de alguns tipos de poluição serem facilmente detetados pela visão, a interpretação que fazemos das perceções sensoriais são mediadas de várias maneiras, pelo que a visualização desempenha um papel fundamental na identificação e interpretação do problema (Macnaghten and Urry, 1998 *apud* Seppänen e Välierronen, 2003: 60).

É através da representação da natureza pela metáfora que as questões ambientais se materializam, ou se tornam mais concretas, transformando as imagens em elementos importantes do Discurso Ambiental e de Discussões Políticas. Assim, é enaltecida a função da metáfora de mobilizar o pensamento e a ação em certas direções, ao evocar sentimentos e estabelecer ligações com normas existentes. As autoras acrescentam ainda que este tipo de Metáfora serve para moldar o pensamento e o comportamento, dando-se-lhe o nome de “metáforas generativas” (Schön, 1993 *apud* Seppänen & Välierronen, 2003: 61), sendo que o sucesso da sua utilização depende da própria ressonância, em contextos múltiplos e em vários níveis do discurso, e no estabelecimento de um “campo comum” para as diferentes interpretações e sentimentos. Para além do ponto de vista semiótico, este texto aborda a fotografia também como meio que “não é apenas parte da natureza, mas que traduz e formula constantemente a natureza em representações culturais” (Seppänen e Välierronen, 2003). Esta binariedade reflete-se no facto de a sua essência não residir exclusivamente na Natureza ou na Cultura, mas sim nas duas esferas.

Em mais uma tentativa de caracterização da fotografia com recurso à Retórica Visual, surge o trabalho de Patrícia Kiss Spinel (2013), “O Design Gráfico e as Mensagens Socioambientais: a Fotografia como linguagem no discurso do Greenpeace Brasil”, que utiliza a semiótica de Pierce como método de análise das imagens. A partir da campanha da ONG *Greenpeace* “Meia Amazónia Não” (2008), a autora tenta apurar se a linguagem visual contemporânea, utilizada no design gráfico em campanhas socioambientais, tem potencialidade

¹⁶ Metáforas como “buraco do ozono”, “efeito estufa”, gráficos de temperaturas e imagens de satélite da atmosfera são alguns exemplos apresentados de metáforas utilizadas pelos cientistas para simplificar a comunicação das questões ambientais.

para convencer o recetor a aderir às causas defendidas pela organização, e se essa linguagem possui elementos persuasivos que possam convencer o leitor da causa e temas abordados, criando assim uma base de análise de campanhas através da Linguagem Persuasiva, Retórica Visual e Semiótica de Pierce na fotografia e no design.

Embora a dissertação se debruce sobre questões especificamente do âmbito da semiologia como a persuasão, a atribuição de significado na mensagem e percepção estética, constitui uma ferramenta útil na construção de uma base teórica para a compreensão das ferramentas das quais se podem servir os recetores, para entender a mensagem presente em determinada fotografia. A fotografia, sendo um meio de expressão específico¹⁷, é dotada de um código fotográfico com efeitos particulares no observador. Além da informação icónica, transmite mensagens sociais, simbólicas, etc., sendo, portanto, multicodificada (Lindekens *apud* Spineli, 2013). Spineli (2013) conclui que o recurso às ferramentas da retórica enriquece a comunicação visual, ou, por outras palavras, o uso eficiente da imagem fotográfica como figura retórica pode persuadir o leitor a refletir ou a agir em determinada causa socioambiental (Spineli, 2013: 115).

No artigo “Toxic Sublime: Imaging Contaminated Landscapes” (2011), Jennifer Peeples faz uma análise crítica direcionada para as tensões provocadas pela representação de paisagens poluídas, motivada pelo facto de os artistas contemporâneos que fotografam estes locais, serem frequentemente julgados pelo facto de a beleza das suas imagens ofuscar os riscos para a saúde e para o meio ambiente, implícitos nas imagens fotografadas, fazendo ainda referência a alguns aspetos relacionados com a Retórica. O ensaio discute o “Sublime”, e a forma como a ideia adjacente ao mesmo varia, consoante o local a que é associado - um lugar na natureza ou um lugar alterado pelo homem e com paisagens danificadas, algumas das quais geram um “sublime tóxico” (Peeples, 2011: 373). Neste contexto, a autora define Tóxico Sublime como as “tensões que resultam do reconhecimento da toxicidade de um lugar, objeto ou situação, enquanto, simultaneamente, se aprecia o seu mistério, esplendor e capacidade de inspirar admiração.” (2011: 375). Através de uma análise rigorosa de paisagens fabricadas, criadas pelo conhecido fotógrafo ambiental Edward Burtynsky¹⁸, J. Peeples (2011) pretende contribuir para uma maior “compreensão da invenção do sublime em imagens”, repensando a resposta sublime a lugares

¹⁷ Caracterizada por ter vários graus de iconicidade. Ver autores como Charles Sanders Peirce, Louis Hjelmslev, Algirdas Julien Greimas e Roland Barthes (Santaella e North, 1999 *apud* Spineli, 2013, p. 84)

¹⁸ Edward Burtynsky (1955), fotógrafo conhecido pelas suas fotografias de paisagens industriais, cujas imagens exploram o impacto coletivo que, como espécie, estamos a provocar na superfície do planeta. (Edward Burtynsky Studio, 2012)

contaminados, e acrescentando ao conhecimento geral a forma como as narrativas visuais funcionam como incentivo à contemplação da posição dos espetadores num mundo poluído.

No quadro dos autores que se dedicaram a fazer uma síntese histórica cronológica da evolução da consciencialização ambiental e dos primeiros passos dados nas abordagens estéticas da fotografia ambiental, destaca-se o artigo da artista, escritora e professora de História da Arte Deborah Bright, "*The Machine in The Garden Revisited. American Environmentalism and Photographic Aesthetics*" (1992)¹⁹. A autora explora, neste artigo, de que modo a indústria fotográfica reflete e cria os modelos de compreensão da natureza pelos Americanos, ao longo do último século e meio, desde a apresentação ao público da fotografia de Daguerre, em 1839, até aos anos 90, considerando que, desde a sua primeira aparição nos Estados Unidos, a fotografia ocupou uma posição privilegiada nos discursos públicos sobre natureza (Bright, *The Machine in the Garden Revisited*, 1992). Bright (1992) descreve o percurso evolutivo da fotografia americana de ambiente, elucidando primeiramente que existiu sempre uma espécie de conflito entre aqueles que viam apenas a sua qualidade material, que garantia a autoridade do meio enquanto verdade científica, e os artistas, que defendiam o seu potencial expressivo, enaltecendo o seu prestígio simbólico (Bright, Taylor and Francis Online, 2014). Esta descrição é feita traçando um paralelo entre o desenvolvimento da consciência ambiental pública e a evolução das imagens comercializáveis da natureza, através da qual Bright nos evidencia os vários estilos influentes da fotografia de natureza norte-americana, nos seus contextos sociais, vistos como respostas às constantes pressões de um império industrial que cresceu, desenvolveu-se e tornou-se um movimento global no curto espaço temporal de dois séculos (Bright, *The Machine in the Garden Revisited*, 1992: 60).

Toda a discussão sobre como os fotógrafos reagiram às mudanças de ideais sociais sobre a natureza, vem provar que as estratégias artísticas e ambientalistas permanecerão ineficientes, enquanto agentes de uma política ecológica viável na junção das respostas para o debate natureza e cultura (1992: 71). De qualquer forma, e como defende Bright (1992) na conclusão do artigo, a fotografia, enquanto ferramenta eficiente de comunicação e como portadora de valor de representação da natureza nas sociedades industriais, continuará a desempenhar um papel crítico nesse debate.

É preciso considerar o formato pelo qual a fotografia é apresentada ao público, e de que forma este fator influencia a sua fruição. O formato em foco nesta dissertação é o ensaio fotográfico, debatido por Fiuza e Parente (2008) em "O conceito de ensaio fotográfico", publicado

¹⁹ Deborah Bright, *The Machine in the Garden Revisited*, *Art Journal*, 1992: Vol. 51, pp. 60-71.

na revista *discursos fotográficos*²⁰. Apesar de o termo estar presente no léxico do quotidiano, nem sempre é empregue de forma adequada. É a partir deste pressuposto que as autoras partem à desmistificação do que é um Ensaio, recuperando o termo à sua origem na literatura.

Declarado pioneiro do ensaio moderno, Montaigne definiu-o como uma tentativa de opinar assuntos diversos, num tom pessoal e despretensioso, que oferece ao autor um grande grau de liberdade (Fiuza e Parente, 2008), mas só no século XX é concedido ao ensaio o status de género literário. Nesse século, a expansão do género ao cinema criou condições para a posterior passagem para a fotografia.

Quanto à data precisa da adaptação do ensaio para o campo da fotografia, não existem certezas, embora se assuma que está intimamente relacionado com o surgimento do fotojornalismo em publicações ilustradas de referência como as revistas *Vu*, a *Münchner Illustrierte Presse*, e mais tarde, a *LIFE*. As autoras citam Magalhães e Peregrino (2004)²¹, que afirmam ter sido na Alemanha de 1928 a primeira publicação de um ensaio fotográfico, um trabalho de André Kertész sobre uma antiga ordem de monges franceses intitulado *A casa do silêncio*, editado por Kurt Korff e Kurt Safranski, para a *Berliner Illustrierte Zeitung* (2008: 166).

Nas *Atas do I Seminário Internacional de Investigação na Arte y Cultura Visual* (Uruguai, 2017) pode ler-se o texto de Samuel José Gilbert de Jesus, “O Ensaio Enquanto Género Fotográfico em Três Modos”, que discute como o ensaio, enquanto forma literária, é capaz de criar, na fotografia, um diálogo entre uma seleção particular do seu objeto de representação.

A particularidade do ensaio de poder articular imagem com pequenas parcelas de texto, como se observa na fotografia contemporânea, vem criar um diálogo tanto plástico como poético, cada vez mais conveniente aos artistas, que se podiam agora complementar entre si. A prática emerge em Portugal com o trabalho de Victor Palla e Costa Martins, *Lisboa, Cidade Triste e Alegre*, que integrava versos de vários autores portugueses à fotografia dos dois arquitetos. Jesus observa como a aproximação das duas formas narrativas traz aos artistas formas inovadoras de direcionar a atenção para o assunto do ensaio.

Numa época marcada pela saturação de imagens, na sua maioria isoladas de contexto, a criação de uma narrativa através do ensaio desempenha um importante papel no enquadramento do objeto, conferindo-lhe mais detalhe e significado.

Estrutura do Trabalho

²⁰ *discursos fotográficos*, Londrina, v.4, n.4, p.161-176, 2008

²¹ Magalhães, Ângela; Peregrino, Nadja Fonseca. *Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo*. Rio de Janeiro, Funarte, 2004.

Para além da Introdução e Conclusão, este trabalho divide-se em dois capítulos. No “Capítulo I - Da Cultura Visual à Fotografia Ambiental de Ativismo”, é feito um enquadramento teórico da temática da fotografia de ativismo, mais precisamente do papel da fotografia no ativismo ambiental, no qual se discutem alguns conceitos fundamentais para a investigação, como o de Cultura Visual, Fotografia Ambiental, Fotografia de Ativismo e o Ambientalismo enquanto Movimento Cultural. Para tal, abordaram-se questões respeitantes à instituição da Cultura Visual enquanto disciplina dos Estudos Culturais, aspetos da História da Fotografia em relação à documentação de questões ambientais, o surgimento da prática de ativismo na fotografia e ainda do Ambientalismo como Movimento Cultural, tendo sempre em consideração as alterações que ocorreram na forma de ver e fazer fotografia, à medida que a consciência ambiental começou a surgir na comunidade.

O “Capítulo II - Da série *Plastic Trees* ao Ensaio Fotográfico” dedica-se à apresentação do fotógrafo Eduardo Leal e à análise do caso de estudo, o ensaio fotográfico *Plastic Trees*, onde cabe a discussão dos aspetos que integram a sua composição, e se empreende uma tentativa de identificação e análise das qualidades que fazem do conjunto de fotografias que integram o ensaio, um objeto de intervenção. Consequentemente, torna-se necessário analisar o ensaio enquanto género fotográfico e a importância da Retórica Visual na Fotografia, procurando perceber como as imagens podem atuar na consciência coletiva, assumindo que, enquanto consumidores de imagens, geramos uma necessidade de compreender a forma como as mensagens são comunicadas e transmitidas pela imagem (Joly, 2008), tendo-se tornado esta na ferramenta mais influente da comunicação contemporânea.

Na conclusão, dando continuidade à reflexão acerca do papel do ensaio fotográfico no ativismo ambiental, sumarizam-se os argumentos construídos ao longo da investigação, a fim de compreender de que forma o ensaio fotográfico é um meio eficaz na sensibilização da consciência social para a problemática da destruição ambiental, ou se, por outro lado, a fotografia se limita a uma tecnologia para estetizar essa destruição.

Contributos

O tema da presente investigação pretende ser pertinente no contexto de plena experiência de uma crise ecológica, inscrevendo-se no conjunto recente de estudos da problemática ambiental, procurando contribuir para o alargamento deste campo de investigação, a partir da exploração

de novas fontes e da análise de fotografias que documentam situações de crise ambiental e social.

Atendendo a que vivemos um momento no qual as questões referentes a políticas ambientais a praticar por governos, empresas, indústrias e individuais estão a ser discutidas, considera-se importante sustentar a continuidade do debate no exercício da cultura e da arte contemporânea.

Pelo facto de o cruzamento das temáticas da Defesa Ambiental e Cultura ser uma prática de investigação relativamente recente, e também pelo facto de o Ambiente ser uma área de interesse recente em Portugal, não existem resultados relevantes na área de investigação da fotografia ambiental no perímetro nacional. Neste sentido, pretende-se que esta dissertação contribua para o preenchimento da falha existente na cobertura do tema, no campo da fotografia ambiental no panorama nacional, e que tenha ainda um efeito positivo a nível ecológico, no sentido de aumentar a consciencialização para a existência de problemas ambientais resultantes da ação antropológica, incentivando posteriores investigações que mostrem que a fotografia pode ser um método cada vez mais útil para abordar estas questões.

“The importance of photography does not rest primarily in its potential as an art form, but rather in its ability to shape our ideas, to influence our behavior, and to define our society.”
Gisèle Freund

I - DA CULTURA VISUAL À FOTOGRAFIA AMBIENTAL DE ATIVISMO

1.1 - A Cultura Visual enquanto esfera da Cultura

Para enquadrar o tema desta dissertação no contexto macro cultural que a envolve, segue-se uma breve exposição sobre a Cultura Visual, elevando a importância da análise do seu papel enquanto área de investigação, e cujas perspectivas teóricas contribuem para o estudo da fotografia e do seu contexto cultural, possibilitando e viabilizando o cruzamento das temáticas da fotografia, ativismo e ambiente.

Tal como a própria definição de Cultura, o significado de Cultura Visual não é pacífico. Na medida em que surge de um cruzamento de áreas tradicionais abrangidas pelos estudos culturais, continua a ter uma estrutura fluida e centrada na compreensão dos indivíduos e grupos aos meios visuais, com a ambição de ir além dos limites impostos pela Academia, a fim de interagir com a vida quotidiana das pessoas (Mirzoeff, 1999).

O aparecimento da expressão 'Cultura Visual' remonta aos anos 70 e 80, com os trabalhos de Michael Baxandall (*Painting and Experience in Fifteenth century Italy*, 1972) e de Svetlana Alpers (*The Art of Describing Dutch Art in the Seventeenth century*, 1983), que comprovam ambos uma "abertura significativa relativamente às imagens "não artísticas" e às dimensões cultural e historicamente variáveis das formas de olhar e das experiências visuais." (Medeiros e Castro, 2017: 1). As obras de Baxandall e Alpers reportam, efetivamente, uma viragem que vai conduzir, essencialmente a partir dos anos 90, à criação de um campo interdisciplinar que visa apoiar a instituição de uma história abrangente das imagens e experiências visuais, quebrando a barreira estabelecida pelos critérios "artístico" e "não artístico", e da "alta" e "baixa cultura". A referida viragem ou reorientação, marcada pelo surgimento dos departamentos de *visual (culture) studies* (Medeiros e Castro, 2017), é assinalada pelo contributo dos Estudos Culturais. Esta 'viragem' é também referenciada na obra de W.J.T. Mitchell (1994), *Picture Theory*, onde o autor menciona uma "explosão de interesse na visualidade, nas ciências sociais e humanas, que originou uma corrente de textos, grupos interdisciplinares e várias novas publicações" que "pode ser vista como prova de uma *viragem visual* no estudo da cultura e dos seus artefactos", para anunciar a mudança de paradigma pós-linguística e pós-semiótica que posteriormente deu origem aos Estudos Visuais (Becker, 2004). Mitchell caracteriza ainda a emergência da "viragem visual" ao referir-se à "forma como o pensamento moderno se reorientou em torno de paradigmas visuais que parecem ameaçar e romper qualquer possibilidade de jugo discursivo" (Medeiros e Castro, 2017:2), argumentando a maior autonomia que a análise de imagens conseguiria, ao somar aos

critérios da crítica da arte, estabelecidos pela academia, novos “parâmetros” que uma nova disciplina traria.

Estabelecendo-se como um território interdisciplinar, a Cultura Visual não pretende renunciar a filosofia da História da Arte, mas enriquecê-la. Funciona, antes, como um espaço que proporciona uma ruptura nas práticas restritivas do campo da história e da crítica da arte. Guasch (2005) defende que a presença do termo ‘cultura’ propõe modelos mais sincrônicos, flexíveis e que contemplam diferentes públicos, onde a importância do significado cultural se sobrepõe ao valor estético. Não se trata de uma renúncia, mas de uma justaposição dos discursos da História de Arte e da Cultural Visual, a fim de perceber como se relacionam, e de que forma se pode transitar entre os campos (Duarte Corrêa e Freisleben, 2018). De acordo com Guasch (2003),

“(…) por Cultura Visual o Estudios Visuales entendemos un cambio fundamental en el estudio de la historia tradicional del arte en el que, tal como apunta Foster aunque desde una perspectiva negativa, el concepto «historia» es sustituido por el de «cultura», y el de «arte» por lo “visual” jugando a la vez con la “virtualidad” implícita en lo visual y con la «materialidade» propia del término cultura”.²²

Visto que a História da Arte privilegia obras legitimadas e a Cultura Visual, qualquer tipo de imagem oriunda dos meios de comunicação de massa contemporâneos, a vantagem de relacionar dois campos conceituais tão alargados é a oportunidade de criar um diálogo aberto a qualquer tipo de discurso que priorize as imagens como portadoras de significado e posição discursiva (Duarte Corrêa e Freisleben, 2018). A proposta de cruzar a imagem com o seu contexto coloca como objetivo prioritário não o estudo do significado da imagem em si, mas o modo como convida ao cruzamento de diferentes abordagens críticas. Como afirma ainda Guasch (2003),

“en ningún caso este giro de la imagen significaría un retorno a las cuestiones naives de parecido o mimesis ni a las teorías de la representación: se trata más bien de un descubrimiento postlingüístico y postsemiótico de la imagen, una compleja interacción entre la visualidad, las instituciones, el discurso, el cuerpo y la figuralidad, y sobre todo es el convencimiento de que la mirada, las practicas de observacion y el placer visual unidas a la

²² Tradução livre: “(…) por Cultura Visual ou Estudos Visuais entendemos uma mudança fundamental no estudo da história da arte tradicional em que, como Foster aponta, embora de uma perspectiva negativa, o conceito de «história» seja substituído pelo conceito de «cultura», e a de «arte» para o “visual”, jogando ao mesmo tempo com a “virtualidade” implícita no visual e com a «materialidade» própria do termo cultura.” (Guasch, 2003, p.10)

figura del espectador pueden ser alternativas a las formas tradicionales de lectura unidas a los procesos de disciframiento, decodificación o interpretación”.²³

Assim sendo, o foco não está direcionado para o valor estético da imagem, mas para o contributo que a imagem traz para a nossa cultura e vivência. A possibilidade de avaliar as imagens através deste novo campo de pesquisa, que interceta áreas essencialmente divergentes num desafio às práticas da arte enquanto instituição, permite superar a mera análise da composição, dando lugar a um exercício crítico, que vem questionar as interpretações consolidadas.

A transição do visual para o cultural é desenvolvida num conjunto de tradições intelectuais que oferecem novas maneiras de entender e explicar a Cultura Visual. Entre estas, Guasch (2003) destaca a de Chris Jenks e a sua tese da Sociologia da Cultura Visual²⁴, na qual defende a visualização como prática social enquanto algo socialmente construído ou culturalmente localizado, soltando as práticas de ver de todos os atos miméticos, e elevando-as graças ao exercício da interpretação. É neste sentido que Jenks nos afirma que, em relação à História da Arte, é importante que a visualização se aproxime mais da interpretação do que da mera perceção. De facto, antes de se considerar qualquer outra disciplina de análise das obras de arte visuais que não a História da Arte, os significados na imagem eram como que mistificados através de suposições como a beleza ou a forma, mistificação cultural que faz com que as imagens nos pareçam mais remotas, dificultando-nos a formulação de conclusões acerca da própria história e essência da obra.

Tomando partido da semiótica como uma ferramenta crítica para fazer da História da Arte uma prática significativa, pretende-se expandi-la, no sentido que esta prime pelo significado cultural da obra mais que pelo seu valor artístico, e ainda, explicar as obras canónicas de acordo com formas alternativas aos seus valores estéticos inerentes, embora sem eliminá-los (Guasch A. M., 2003).

²³ Tradução livre: “(...) em nenhum caso esta viragem na imagem significaria um regresso às questões ingénuas da semelhança ou mimese, nem às teorias da representação: é antes uma descoberta pós-linguística e pós-semiótica da imagem, uma complexa interação entre visualidade e instituições, o discurso, o corpo e a figuralidade, e acima de tudo, a convicção de que o olhar, as práticas observacionais e o prazer visual juntamente com a figura do espetador, podem ser alternativas às formas tradicionais de leitura, juntamente com os processos de divulgação, descodificação ou interpretação.” (Guasch, 2003, p.10)

²⁴ Chris Jenks. *Visual Culture*, 1995: Londres e Nova Iorque, Routledge citado por Guasch, *Estudios Visuales. Un Estado de la Cuestión*. Estudios Visuales 1, 2003.

A ênfase na interpretação invoca a noção semiótica da “representação”, pois o decisivo na imagem não é a mimese, mas a estrutura do discurso semiótico, através da qual a imagem contribui para estruturar o ambiente cultural e social em que se insere. Esta versão dos Estudos Culturais, reivindicada no meio acadêmico por especialistas que pretendem modernizar a disciplina de História da Arte com novos métodos e fórmulas de interdisciplinaridade, conta com outra estratégia mais enquadrada nas correntes culturais contemporâneas, nomeadamente as áreas da crítica cultural, sociologia, antropologia e estudos culturais e dos media, tais como Nicholas Mirzoeff, Jessica Evans e Stuart Hall (Guasch A. M., 2003), que defendem que a Cultura Visual e a visualidade procuram dar resposta ao papel da imagem enquanto portadora de significados.

Estes termos de existência dos Estudos Culturais permitiram que a Cultura Visual, enquanto disciplina inclusiva, tornasse teoricamente possível a inclusão de todas as formas de arte e design, do campo das belas artes ou artes canônicas, como o cinema, a fotografia, a publicidade, o vídeo, a televisão ou a internet (Guasch A. M., 2005), mostrando uma vertente democratizadora dos Estudos Visuais. A mudança de paradigma vem salientar a importância do visual, a dimensão imagética das narrativas e ainda, a sua dimensão política e ideológica, tratando-se de uma mudança provocada pelas técnicas modernas da imagem, e pelo desejo de uma participação visual que se realiza no conjunto da cultura (Bredenkamp, 2008 *apud* Medeiros e Castro, 2017). Isto é, o campo de investigação é alargado não só às imagens em geral, mas também ao exercício da visão e da visualização, enquanto fenómenos historicamente relevantes, e enquanto experiências visuais e sensoriais.

Um exemplo da nova prática de análise da imagem é a série televisiva *Ways of Seeing* (1972), produzida pela *BBC*, mais tarde adaptada para um livro com o mesmo nome, na qual Berger discute as fronteiras da História da Arte e formula uma aproximação à cultura, ao abordar a relação de formas artísticas canônicas com o contexto cultural e político da altura, e como este contexto influenciava a forma de ver e fazer arte, democratizando o conceito inicial de História da Arte. Apresentando uma progressão lógica de conteúdos, desde as primeiras formas artísticas até à fotografia, a obra de Berger contribuiu, de certo modo, para o esclarecimento da posição da fotografia no contexto da arte ocidental. Evidentemente, a fotografia entrou também na discussão da nova estratégia de análise interdisciplinar, sendo que a sua reflexão deu origem a um grande número de debates, que desempenharam um papel importante na compreensão do desenvolvimento dos estudos da Cultura Visual. A crença na sua objetividade, apesar de pré requisito para o seu sucesso absoluto, esteve igualmente dependente de um conjunto de mudanças discursivas e técnicas, resultantes da conjuntura das Ciências Sociais e Naturais

(David Green, 1986 *apud* Medeiros e Castro, 2017). Segundo Medeiros e Castro (2017), André Bazin aludiu à objetividade da fotografia quando afirmou que a mesma representava a possibilidade de libertação das artes plásticas da escravidão do realismo, já que “produzia uma crença irracional na existência do objeto representado”, introduzindo “uma relação não estética, mas psicológica, de substituição do real pelo seu duplo” (2017: 5). Também Roland Barthes reflete as qualidades contraditórias da fotografia em *A câmara clara* (1980), proclamando o início de uma nova área de estudos cujo propósito seria refletir as mensagens intrínsecas às imagens fotográficas.

A fotografia é exemplo de uma prática singular por ser um meio com diversas funções, e cujo *status* de tecnologia varia consoante as relações de poder que o investem (Tagg, 1999 *apud* Evans e Hall, 1999). Desta forma, não faria sentido considerarmos o significado da fotografia sem considerar o modo como os seus significados e diferentes formas são mediados pelos formatos e pelas instituições²⁵ que a produzem, distribuem e consomem. Segundo os mesmos autores, os Estudos Culturais baseiam-se nas conquistas da Semiótica como um todo, apostando a sua diferenciação na análise das práticas simbólicas e produtoras de significado que formam o centro de toda a produção e consumo cultural. Sendo assim, qualquer estudo de imagem realizado sob o impacto de Estudos Culturais deve-se à Semiótica.

Parece estar, deste modo, demonstrada a abrangência do campo de estudos da Cultura Visual, que abraça os estudos de arte sob influência dos Estudos Culturais e da antropologia, qualquer estudo sobre a interseção de imagens com áreas de natureza diferente como a medicina, psicologia ou história, e ainda, o papel da imagem enquanto ferramenta política e como conceito de visualidade – que pode não ser visual, mas forçosamente politizado. Esta nova visão veio pensar a imagem fora da sua literalidade (Medeiros e Castro, 2017), face à necessidade de olhar a imagem além do seu discurso mais evidente. Assim sendo, a Cultura Visual admite alargar o sentido da imagem consoante o sujeito observador, e conforme o contexto e a sua necessidade.

Apesar de todos os contributos de vários autores para a construção de um significado consensual para a Cultura Visual, é importante referir que muitos manifestaram o seu incómodo, quanto ao processo de estabelecimento da autonomia dos Estudos Visuais face à História da Arte. No território anglo-saxónico, a negociação de disciplinas que implicou esse processo não foi pacífica, e levantaram-se questões quanto à epistemologia da *visual culture* – o modelo não tem qualquer natureza histórica, seja ela da arte, cinema ou arquitetura, mas antropológica, ou

²⁵ Por instituições, os autores referem as relações sociais organizadas, de criação e circulação de imagens, que hoje são geralmente de larga escala e de estrutura corporativa (Evans & Hall, 1999, p. 5)

cultural. Outras questões exploram ligações políticas dos *visual studies* com as práticas artísticas contemporâneas (Medeiros e Castro, 2017).

Em relação à vertente ultra democrática desses mesmos estudos, Rosalind Krauss²⁶ viu o projeto interdisciplinar dos Estudos Visuais - a vontade de unir disciplinas como a História da Arte, Teoria do Cinema, Análise dos Media e Estudos Culturais – como um sintoma de falta de disciplina da História da Arte. Para Krauss, esse processo significou um episódio culturalmente infeliz, chegando mesmo a alegar que os *visual studies* contribuem de forma “modesta e universitária”, como estímulo ao capitalismo global (Medeiros e Castro, 2017: 2), e ainda, que os historiadores, enquanto *experts*, deviam formar em vez de responder aos interesses dos consumidores do capitalismo. Isto é, os historiadores acabariam por optar correr o risco de se tornarem apologistas e consumidores da Indústria Cultural, ou Indústria das *Commodities*, tal como previra Adorno²⁷. Neste sentido, Krauss defende ativamente a importância do historiador manter as suas competências especializadas, o seu conhecimento e os instrumentos críticos específicos ao exercício da História da Arte, deixando ainda claro que “um historiador que desiste das suas habilidades e participa em programas interdisciplinares, ou enfrenta metodologias "conflituosas" tais como a arqueologia Foucaultiana²⁸ ou a Semiótica, pode apenas atingir a "imperfeição" (Guasch A. M., 2005: 62). Por sua vez, também Hal Foster mencionou²⁹ a derrapagem perigosa que o alargamento da abrangência da autonomia da arte e da história, a sua espinha dorsal, envolveria, ao se aproximarem do território do visual e do cultural. De acordo com o autor, o deslocamento do carácter histórico para o cultural significa um regresso à arbitrariedade e ao pluralismo dos anos 80, que Foster tanto combateu. A passagem da arte para o “visual”, ou a nova noção designada Cultura Visual, implicaria que a imagem funcionasse como uma ferramenta analítica, que situa o artefacto cultural do ponto de vista do posicionamento psicológico de diferentes espetadores, esquecendo toda a versão histórica (Guasch A. M., 2005). Verifica-se que, tanto Krauss como Foster, veem a interdisciplinaridade não apenas como um cruzamento de áreas, mas como uma falta de disciplina que retira à História da Arte a sua estrutura de análise e poder de legitimidade.

Em estados de língua alemã, a *Bildwissenschaft* ou *Visuelle Kultur* que brotou no início do século XX, já inspirava obras que conduziam a História de Arte rumo a uma ciência “da imagem”

²⁶ Rosalind Krauss, *Welcome to the Cultural Revolution*, October 77, verão 1996, p.85 *apud* Guasch, 2005

²⁷ Anna Maria Guasch, *Los Estudios Visuales. Un estado de la cuestión*, art. cit., pp. 8-16 *apud* Guasch, 2005

²⁸ Referente a Michel Foucault

²⁹ Hal Foster, *The Archive without Museums*, October 77, 1996, pp. 97-119 *apud* Guasch, 2005

ou do “visual” (Medeiros e Castro, 2017:3). Aby Warburg, por exemplo, torna público o seu desejo de transformar a ciência “do visual” num “Laboratório de história cultural da imagem” (2017:3), levando-o à prática dos painéis do seu *Atlas* (1924)³⁰ que, nos dias de hoje, corresponderiam quase à função dos *moodboards*: um convite à reflexão das imagens e das suas inter-relações. A possibilidade de reproduzir as obras de arte através da fotografia, como Aby Warburg praticou nos painéis do seu Atlas, revelou ser um contributo significativo para a transformação dos estudos artísticos nos designados Estudos Visuais.

Krauss observa em *Os espaços discursivos da fotografia*³¹, a forma como, no seu início, a fotografia tomava parte de espaços discursivos mais relacionados com o conhecimento do mundo do que com a arte. Mas à medida que aparecem os arquivos, esta vai-se tornando, falaciosamente - ou pelo menos, questionavelmente, de acordo com a opinião da autora - coerente com as categorias estéticas que são a base do sistema da arte: o surgimento da noção de autor e de obra.³² A noção de autoria antecipa a noção de *vista*, que Krauss atribui, de forma sumária, ao modo específico de ver do autor, caracterizado pela percepção da “profundidade e nitidez exagerada” (Krauss, 2006) e isolamento do objeto. Estas “vistas” eram guardadas num móvel arquivo que permitia armazenar informações e remetê-las umas às outras, assim como reuni-las por grades de um determinado sistema de conhecimentos (Krauss, 2006), formando um discurso coerente.

Foi a reprodução fotográfica que veio permitir a formação de “museus imaginários sem paredes” que reúnem o conteúdo de galerias, reforçando o sistema dos museus:

“Ao passar da estátua ao baixo-relevo, do baixo-relevo à marca do selo cunhado, dessa marca às placas de bronze dos nómadas por meio da equívoca unidade da fotografia, o estilo babilónico parece adquirir uma existência própria, como se fosse algo mais que um nome; uma existência de artista.” (Malreaux, 1947, *apud* Krauss, 2006:161),

e ainda,

³⁰ Em 1924, Aby Warburg iniciou o *Atlas Mnemosyne*, um trabalho inovador no seu contexto, no que diz respeito ao método e ao contributo para as artes visuais, que incluía mais de mil reproduções fotográficas. (Gregori, 2016)

³¹ Texto publicado pela primeira vez em *O fotográfico* (2002), Editorial Gustavo Gili, Barcelona

³² Krauss defende a necessidade de se abandonar as categorias derivadas da estética, como autor, obra e género, num esforço de conservar a fotografia do séc. XIX no seu estatuto de arquivo, e em pedir que se examine o arquivo de acordo com a teoria Foucaultiana (Krauss, 2006:165).

“A reprodução, e apenas ela, fez entrar na arte esses supra-artistas imaginários que têm um nascimento confuso, uma vida, conquistas, concessões, ao gosto da riqueza ou da sedução, uma agonia e uma ressurreição, e que se chamam estilos. Ao auferir-lhes vida, ela os coage a possuir um significado” (2006:161).

Pode assim considerar-se que a fotografia teve impacto na viragem visual em duas perspetivas: atribuindo-lhe o início da prática da reprodutibilidade, uma vez que anteriormente, a imagem era uma parte de uma construção física; e o facto de ter concedido à imagem, intemporalidade. Em resumo deste capítulo da Cultura Visual, entende-se a importância de uma abordagem total da arte que seja capaz de relacionar a mesma com a experiência empírica e não empírica e com o seu contexto histórico e cultural. A imagem deixou de ser algo isolado e parte integrante de uma hierarquia, tornando-se, em grande parte devido à fotografia, num bem acessível e substancial (Berger, 1972) que não deve ser distanciada da sua história.

1.2 - Ambientalismo enquanto Movimento Cultural

O Ambientalismo contemporâneo surge nos Estados Unidos da América e na Europa, no Reino Unido, especificamente, como um movimento social e de ativismo político, no seio de um conjunto de movimentos culturais que emergiam e que formavam o fenómeno antissistema, mais tarde batizado com de Contracultura. Após a II Guerra Mundial, várias sociedades baseavam o seu funcionamento no modelo do capitalismo, embora, também nessa altura, o despertar da consciência ambiental pública se tenha começado a manifestar, fazendo questionar os fundamentos da ambição global daquele modelo económico, e reconhecer a exploração ambiental excessiva pelos capitalistas como um inimigo (Katz, 2015). O debate ambientalista, protagonizado inicialmente pelas vozes de atores sociais oriundos de setores da sociedade distintos, teve o expoente de crescimento entre as décadas de 1950 e 1970, tendo vindo a ganhar, mais tarde, o apoio dinamizador de vários dos cientistas influentes da época, que começaram a falar aberta e publicamente sobre questões ambientais, como o esgotamento dos recursos energéticos (Teoria do Pico do Petróleo ou Pico de Hubbert), o consumismo, o crescimento exponencial, o papel prejudicial da tecnologia e os seus efeitos poluentes.

O envolvimento do meio académico na causa ambientalista resultou, em 1968, na fundação do Clube de Roma, uma associação que juntava políticos, empresários e cientistas na discussão de soluções para a problemática ambiental à escala global (Madeira, 2016). A associação publicou vários estudos sobre ecologia, e popularizou a teoria do “Crescimento Zero”,

que anunciava a urgência em travar o crescimento económico insustentável, que seria motivo para o esgotamento dos recursos naturais e, conseqüentemente, do colapso civilizacional. Posteriormente, a realização da Conferência de Estocolmo traduziu-se no primeiro vislumbre de uma cooperação internacional em questões ambientais, apesar da não participação da URSS e de outros países socialistas, pela condição imposta na XXVI Sessão da Assembleia Geral da ONU em afastar da conferência, a República Democrática Alemã e permitir a República Federal da Alemanha (Acot, 1990 *apud* Madeira, 2016: 22), separadas desde a II Guerra Mundial por influência dos Aliados e Soviéticos.

Artistas visuais e fotógrafos em particular começam a usar a fotografia como um objeto de persuasão em campanhas ambientais, num gesto de provar ao público o potencial da natureza imaculada. São exemplo Peter Dombrovskis, Ansel Adams, Edward Weston e, por último, Richard Misrach. A famosa fotografia batizada *The Blue Marble*, tirada pela tripulação da missão Apollo 17 da NASA³³, foi publicada no auge das manifestações ativistas pró-ambiente nos anos 70, enquanto símbolo da beleza e fragilidade da Terra.

Vários foram os fatores que contribuíram para aumentar a necessidade de uma consciencialização ecológica comum. Por exemplo, as conseqüências ambientais da guerra do Vietname, a participação no festival *Woodstock*, ou a mudança das famílias de classe média para os subúrbios, no pós-guerra, na procura de paisagens campestres e de uma qualidade de vida melhor, que a própria sociedade moderna ameaçava com a poluição. A publicação de *Silent Spring* em 1962 pela norte americana Rachel Carson é referida por vários autores³⁴ como tendo sido especialmente influente, por ter divulgado os efeitos nocivos do pesticida DDT³⁵ na agricultura, o que levou à criação da Agência de Proteção Ambiental³⁶ pelo presidente Richard

³³ NASA - National Aeronautics and Space Administration

³⁴ Daniel T. Blumstein e Charlie Saylan (2007), *The Failure of Environmental Education (and How We Can Fix It)* (online). Disponível em: <https://journals.plos.org/plosbiology/article?id=10.1371/journal.pbio.0050120> [consultado em 23 de abril de 2020]

Madeira, Bruno Tiago de Jesus (2016), “*Não foi para morrer que nós nascemos*”. *O movimento ecológico do Porto (1974-1982)*, Dissertação no âmbito do Mestrado em História Contemporânea na Faculdade de Letras – Universidade do Porto (online). Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/83276/2/125261.pdf> [consultado em 25 de abril de 2020]

³⁵ Pesticida que começou a ser utilizado na II Guerra Mundial entre as tropas aliadas e em civis, para controlar doenças transmitidas por insetos, como a malária e o tifo, e mais tarde aplicada também na agricultura. Apesar de ter contribuído para o controlo da malária nos países desenvolvidos, age como tóxico sobre toda a cadeia alimentar. (Garcia, 2006)

³⁶ *United States Environmental Protection Agency*

Nixon, em 1970, e à proibição do uso de DDT em 1972.

Um conjunto de outras publicações consideradas de alto nível, como *The Population Bomb* (Paul Ehrlich, 1968), *The Science of Survival* (Barry Commoner, 1963, 1973) e o relatório *The Limits of Growth* (Meadows *et.al*, 1972), liderado por Dennis Meadows, e publicado pelo Clube de Roma, foi também considerado um grande contributo para o despertar da ansiedade ambiental. Estes formariam o derradeiro estímulo para as primeiras manifestações no imaginário popular (Scott, 2014), embora as reivindicações e pesquisas dos primeiros ambientalistas tenham sido fortemente atacadas e descreditadas pela indústria química e pelos seus aliados políticos (T. Blumstein e Saylan, 2007).

Apesar de não ter atingido a amplitude idealizada pelos seus promotores, a revolução do Maio de 1968 funcionou também como um impulso para uma série de causas ambientalistas, para além de causas feministas, anti racismo e contra a homofobia. Assim, ainda que não tenha sido um acontecimento isolado, mas parte dos fatores de instabilidade e também de descontentamento que acabariam por promover experiências de rebeldia e de resistência (Guerra, 2018), os protestos estudantis do Maio de 68 foram referidos como um dos ingredientes que mais fez emergir o movimento ambientalista do início dos anos 70 (Spanou, 1991 *apud* Oliveira, 2008), como vêm confirmar as vinculações políticas dos principais ativistas associados à revolução. Oliveira (2008) afirma que as formas de mobilização e protesto associados ao acontecimento, tiveram um impacto acrescido nas abordagens, na altura dominantes, da ação coletiva e dos movimentos sociais nos EUA e na Europa (Memmi, 1985, Neveu, 1996, Toni, 2001 *apud* Oliveira 2008). Ou seja, o aparecimento de mobilizações que se fixaram nas Ciências Sociais como espécie de protótipo para a maioria dos estudos influenciou, ainda nos anos 70, o surgimento de estudos das Ciências Sociais sobre os problemas ambientais. Deste modo, pode-se “marcar o Maio de 68 como um marco da emergência tanto de mobilizações ambientalistas como da sociologia ambiental” (2008:89). O resultado das mobilizações ambientais na produção intelectual ocorreu, segundo a maneira como se configuravam as Ciências Sociais em diferentes tradições intelectuais. As questões abordadas pela emergência das novas formas de ação coletiva na Europa e nos EUA foram portanto, “refratadas” (Bourdieu, 1997 *apud* Oliveira, 2008: 89), tendo em conta as problemáticas teóricas próprias ao ramo, nas respetivas tradições intelectuais. Por exemplo, a explicação das causas da destruição ambiental através da discussão teórica sobre a relação Homem *versus* Natureza.

Ainda na enunciação de fatores que contribuíram para a emergência do ambientalismo moderno, o autor norte-americano Hanningan acrescenta o papel da Comunicação Social na tomada de consciência coletiva, que teve um peso na urgência da resolução dos problemas

ambientais, ao inserir as questões ecológicas como um dos assuntos prioritários na agenda dos órgãos de comunicação americanos e ingleses, na viragem dos anos 1960 (*apud* Madeira, 2016). A luta contra o nuclear como opção energética foi talvez o fator do espectro ambiental que mais atraiu a atenção mediática.

Grande parte das iniciativas que viriam solidificar o movimento foram criadas na década de 1970. O primeiro *Earth Day* aconteceu a 22 de abril de 1970, pretendendo ser o dia zero da história do Ambientalismo, interpretação amplamente divulgada pelos meios de comunicação americanos, que trouxe reconhecimento global imediato à questão ambiental (Hannigan, 2000 *apud* Madeira, 2016). No contexto global de crescimento das preocupações ecológicas, deu-se o aparecimento de várias organizações ambientais pelo globo, que viriam a ter um papel importante na intervenção e protesto em defesa do meio ambiente, até hoje. As mais relevantes vêm a ser a *Greenpeace* (1971), a *Friends of the Earth* (1969) e o *World Wild Fund for Nature* (1961).

Em Portugal, comparativamente à restante Europa e aos Estados Unidos, o movimento ambientalista e toda a produção intelectual debruçada na problemática ambiental acontece bastante depois do aparecimento das primeiras organizações ambientalistas internacionais, não só devido ao próprio contexto político nacional, mas pela particularidade da própria sociedade portuguesa. Cardina (2010 *apud* Guerra, 2018: 199) fala, “a respeito da receção do radicalismo político e cultural em Portugal no qual se inclui o Maio de 68 e as suas influências, de uma *receção particular*, condicionada, acima de tudo por dois fatores: primeiro, pelas características da sociedade portuguesa, marcada por valores conservadores de influência católica, bem como o próprio estado de desenvolvimento do país, que tornava muita das reivindicações de carácter pós-materialista completamente deslocadas; segundo, pelo facto de a situação política de ditadura exigir um conjunto de valores e comportamentos que se opunham às práticas hedónicas e anti-hierárquicas postuladas no Maio de 68”. Todavia, os ventos culturais que surgiram na década de 60 e no Maio de 68 foram influenciando, gradualmente, os jovens portugueses com a abertura de desenvolvimento de contraculturas (Guerra, 2018).

A emergência das lutas ambientais foi reflexo da liberdade que se alcançou com o 25 de abril de 1974, embora essa tivesse sido uma das facetas menos conhecidas das muitas movimentações culturais e sociais durante o período da revolução democrática. No entanto, embora se tenham criado condições para a possibilidade da constituição de organizações ambientalistas, a prioridade era, no tempo, solidificar as bases da sociedade democrática que nascera, pondo as questões ambientais num segundo plano. A persistência de tendências dominantes na sociedade portuguesa condicionaram o surgimento e o desenvolvimento do associativismo e das políticas ambientais (Soromenho-Marques, 2005: 127,128) nas primeiras

três décadas após a emergência do ambientalismo, nos EUA e alguns países europeus, nomeadamente: a predominância da ruralidade; a falta de espírito competitivo no setor empresarial, que impediu a compreensão da proteção do ambiente como exigência da própria modernização da economia; o elevado grau de analfabetismo e a fraca organização da sociedade civil; e um Estado burocrático e incapaz (2005: 128, 129). Sintetizando, a dinâmica de funcionamento da sociedade portuguesa dos anos 70 não era favorável ao desenvolvimento de um movimento ambientalista.

Tendo em conta a escassez de referências relativamente às iniciativas ambientalistas durante o Estado Novo, importa assinalar duas ocorrências pré 25 de Abril, no âmbito dos preparativos para o contributo de Portugal na Conferência de Estocolmo de 1972. Segundo Brandão (2015), o governo de Marcello Caetano criou, em junho de 1971, a Comissão Nacional do Ambiente (CNA), que interveio na criação das comemorações do Dia Mundial do Ambiente, comemorado pela primeira vez em 1973, significando um possível esforço de introduzir a questão ambiental como forma de *soft policy*, e enquadrando o país nos estímulos dos organismos internacionais, que afirmavam já a necessidade de medidas de proteção ambiental. De acordo com Madeira (2016), no mesmo ano, a CNA participou na produção da série documental *Há só uma Terra*³⁷, transmitida na Rádio e Televisão de Portugal (RTP), realizada e apresentada pelo jornalista Luís Filipe Costa, que introduziu o tema da ecologia na grelha televisiva portuguesa. Ainda assim, apesar da timidez que acompanhava a tendência crescente da viragem para o ambiental, o movimento ambientalista português só terá condições de começar a construir bases sólidas após a queda oficial do Estado Novo.

Viriato Soromenho-Marques (2005) argumenta que o plano do movimento ambientalista português, na primeira década de democracia, caracterizava-se essencialmente por três questões. A primeira diz respeito à luta contra o nuclear como opção energética, e que acabou por se tornar no fator que veio catalisar o aparecimento de um leque de publicações que procurava lançar os fundamentos conceptuais para a recusa da opção nuclear, símbolo de um modelo de sociedade considerada “nefasta e percorrida por uma lógica interna de auto-destruição” (2005: 130). O jornalista Afonso Cautela e vários elementos da comunidade académica e científica, nomeadamente o professor catedrático do Instituto Superior Técnico Delgado Domingos, protagonizaram a mobilização contra a opção nuclear e a evocação das

³⁷ RTP, “Há só uma Terra”, (1973 – 1976?), Série documental apresentada por Luís Filipe Costa (online). Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/?advanced=1&s=h%C3%A1+s%C3%B3+uma+terra>

consequências da mesma para a integridade dos pilares da tecnociência. O movimento ambientalista incitou algumas reflexões posicionadas contra o otimismo tecnológico, estimulando o debate sobre a necessidade de posições sociais e políticas para que a inovação se desse de forma sustentável. Nesse aspeto, o arquiteto Fernando Pessoa foi a figura que desempenhou o papel mais importante, tendo criado o Manifesto Alternativo, que defendia as consequências nocivas de uma abundância tecnológica sem uma política social adjacente (2005:132). A segunda questão tem que ver com a posição de Gonçalo Ribeiro Telles na defesa de que a ruralidade portuguesa é uma mais valia, no sentido em que a degradação ambiental se deve em grande parte aos processos de industrialização e urbanização. Enquanto arquiteto paisagista e ecologista, Ribeiro Telles defendeu que os interesses privados, profissionais e corporativos que influenciam o Estado não integram uma visão global de possível desenvolvimento do país (Rosa, 2017), tendo ao longo da sua ação cívica, erguido a voz contra projetos de construção megalómanos, ambientalmente lesivos e socialmente ineficientes. Finalmente, a terceira questão apontada é o carácter fragmentário e polivalente do movimento em Portugal, que pouca influência teve no período de 1974 a 1985, devido à precariedade da consciência ambiental da sociedade, numa época cuja prioridade residia na luta por uma democracia, e também devido ao estilo de intervenção adotado pelo movimento, incoerente e egocêntrico. Nos anos 80 ergueram-se as primeiras ONG's portuguesas como a Quercus, a Liga para a Proteção da Natureza e o GEOTA³⁸ (Soromenho-Marques, 2005: 143), que se viriam a afirmar definitivamente na agenda ambiental através de intervenções de protesto construtivo, com a apresentação de propostas concretas e exequíveis. Este momento viria a marcar o começo da estruturação do movimento associativo ambientalista.

Nessa década, uma crescente preocupação com o aquecimento global contribuiu para uma maior banalização do movimento ambiental a nível global, transferindo um novo dinamismo aos debates intelectuais sobre a ética ambiental, e contribuindo para a circulação de textos base de doutrinas eco socialistas, que eram traduzidos e disseminados para o público universal. Em 1983, o partido ecologista alemão *Die Grünen* alcança a meta dos 5% do direito eleitoral germânico, tornando-se no primeiro partido na história com uma ideologia centrada na temática ambiental, a conseguir constituir um grupo parlamentar num dos países considerados mais desenvolvidos do mundo (Soromenho-Marques, 2005: 135). O acontecimento funcionou como *leitmotiv* para a constituição do partido satélite português Os Verdes, embora este, sem grande expressão na comunidade. A partir da colocação do partido no espetro político português, e do

³⁸ GEOTA - Grupo de Estudos de Ordenamento do Território e Ambiente

entendimento de que esta não seria medida suficiente para reforçar o movimento, tornou-se clara a urgência de alternativas que permitissem reforçar os seus fundamentos. A corrente de opinião ambientalista portuguesa nada se comparava com a alemã, uma vez que a Alemanha tinha já uma paisagem cultural marcada pela influência de um vasto número de associações, movimentos, coligações de cidadãos que contribuíram para implantar solidamente as questões do ambiente na cultura (2005: 141), cuja força de implementação ia muito além da influência do partido ecologista. De um modo geral, ao contrário do que acontece com o movimento ambientalista global, a investigação realizada sobre o movimento ambientalista português é bastante limitada, da qual se podem destacar apenas alguns contributos de autores como Viriato Soromenho-Marques, Cristina Beckert³⁹, Paula Guerra⁴⁰, Aida Valadas de Lima e Luísa Schmidt⁴¹, de importância assinalável no que toca ao mapeamento da influência do ambientalismo na Cultura Portuguesa.

Os anos 1980 também trouxeram uma reação política conservadora contra os movimentos políticos ativistas das duas décadas anteriores, e revoltas de industriais contra regulamentos ambientais (Bright, 1992), com o fim de dismantelar o consenso político acerca da conservação e permitir o desenvolvimento de minas, exploração de óleo e gás entre outros recursos, que estimulassem os ganhos do setor privado, principalmente nos Estados Unidos. Nesta década, a cobertura de desastres ambientais nos media, como o de *Love Canal*, nos EUA, o de Bhopal, na Índia ou Chernobyl, na Ucrânia, permitiu de certa forma, uma repercussão na consciência pública até ao presente. Nesse período, a publicação de relatórios científicos sobre a chuva ácida, desflorestação, secas, desertificação, e aquecimento global provocados pelo homem tornou-se cada vez mais habitual.

Nas décadas de 80 e 90, apesar de a educação ambiental se ter começado a exercer, como resultado de uma maior consciencialização das ameaças da degradação ambiental sobre os ecossistemas, o ambientalismo perde força e deixa de ter a projeção inicial, ou pelo menos, nos mesmos contornos. Começa então a surgir a ideia de que a indústria se deve adequar aos

³⁹ Coordenadora do projeto de investigação *Cultura, Natureza e Ambiente*, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. Integrou a comissão organizadora do colóquio *Natureza e Ambiente: representações na cultura portuguesa*, que ocorreu em outubro 1998 na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, no âmbito do mesmo projeto.

⁴⁰ GUERRA, Paula. “E Nada Mais Foi Como Dantes: Fragmentos Contraculturais e Seus Estilhaços No Pós-Abril De 1974 Em Portugal”. *Teoria e Cultura*, vol. 13, nº 1, pp. 195-214.

⁴¹ LIMA, Aida Valadas de Luísa SCHMIDT. “Questões ambientais – conhecimentos, preocupações e sensibilidades”. *Análise Social*, vol. xxxi, nº135, pp. 205-227.

princípios do ambientalismo, e não alterar os seus métodos, reinventando o capitalismo, mascarando-o daquilo que hoje, no século XXI, se designa por Economia Verde: o comércio de produtos biológicos e o aproveitamento do Marketing na venda de novas particularidades, que criam uma falsa satisfação da consciência ambiental. A urgência de travar o crescimento ilimitado das economias foi esquecida, dando lugar à popularização da ecologia, que banalizou a problemática ambiental e levou à perda de radicalidade do movimento ambientalista, na medida em que a publicidade aos benefícios ambientais passou a ser um fator impulsionador do lucro das empresas. (Alexandre, 2003 *apud* Pereira, 2018). Para resolver o problema, parece haver só a solução de tentar reestabelecer a vivência do Homem na Natureza, na tentativa de reconstruir uma consciência que não se centre no Antropocentrismo, mas no Ecocentrismo, priorizando a defesa da preservação dos ecossistemas acima da existência individual dos elementos de uma só espécie.

A procura da conquista da natureza pelo homem, seja pelo aumento exponencial dos centros urbanos e industrialização, seja através da produção em massa de alimento, fez com que a sociedade se tivesse alienado da Terra, tanto física como intelectualmente. Em torno do entendimento da relação cada vez mais nociva de Homem *versus* Natureza, nasceram debates sobre o termo Antropoceno, que veem acrescentar um novo contexto à discussão contemporânea das preocupações ecológicas nas artes visuais (Summerill, 2017).

O começo da discussão do antropocentrismo deu-se nos anos 1980, quando Paul Crutzen e Eugene Stoermer estrearam o termo de modo informal para endereçar a nova era geológica no campo das ciências, mais tarde alargado à cultura (Trischler, 2017:142). Impulsionado pelas transformações destrutivas do meio ambiente, o conceito surge no centro dos debates políticos e ecológicos, como reflexo de uma nova consciência e maior atenção prestada à forma como cuidamos do planeta. No cultural, ergue-se como oportunidade para superar a divisão temporal, ontológica, epistemológica e institucional entre Natureza e Cultura, que deu origem à visão do mundo ocidental do século XIX, e para explorar novas formas de colaboração interdisciplinares (2017:142). É precisamente na atenuação dos limites estabelecidos entre cultura e natureza, e na redefinição da relação entre a sociedade e o meio ambiente, que vai residir grande parte do interesse do estudo do Antropoceno enquanto conceito cultural.

Com base no conceito, começaram a surgir reações e a criar-se narrativas nas artes como forma alternativa de expressar a relação entre o Homem e a natureza. Os meios são geralmente a fotografia, a instalação e instrumentos de visualização como imagens de satélite, gráficos e tabelas, uma vez que a espaço-temporalidade alargada da geologia ultrapassa os limites da fotografia (Johas, 2018). Estas manifestações vieram dar corpo às posições de artistas e

pensadores sociais, que denotam uma culpabilização de toda a humanidade na questão climática e ambiental (2018:145). O termo começa a surgir também em algumas publicações de escrita contemporânea sobre arte e fotografia, geralmente como indício de que o trabalho comunica impactos negativos do homem no ambiente. Mirzoeff utiliza ‘Antropoceno’ em *How to see the World* para abordar “a forma como o impacto humano na natureza está a ser visto e comunicado na arte”, uma vez que a arte fornece as ferramentas para restabelecer a ligação entre a natureza e a cultura, ao investir significado e relevância cultural no meio ambiente sempre que este é representado na fotografia, pintura, música ou em qualquer outra forma artística e cultural.

Alguns fatores apontados acima construíram os pilares para a solidificação de uma consciência ambiental coletiva, e contribuíram para o reconhecimento do Antropoceno como a primeira era geológica moldada pelos humanos. Como a passagem do tempo veio demonstrar, a comunicação de factos científicos isolados falhou no que toca a levar a sociedade a uma ação. Young (2016) e Scott (2014) são dois autores que apresentam argumentos para o uso das formas artísticas, para complementar as falhas deixadas pelo uso isolado de provas científicas, assumindo que a arte desempenha um papel dominante no movimento ambiental. No seguimento deste pressuposto, Young apresenta quatro pontos nos quais acredita que a arte pode complementar a ciência:

1. Considerar atitudes, valores e expectativas;
2. Envolver as emoções;
3. Enquadrar uma questão, com metáforas e analogias, para ajudar o público a perceber, discutir e agir sobre a questão;
4. Unir forças com outras disciplinas e setores da sociedade num esforço de comunicar a narrativa dominante, a partir de novos enquadramentos, para facilitar o entendimento da questão (Young, 2016: 9).

Scott (2014), por sua vez, defende que a produção e a disseminação de arte desempenham um papel em reafirmar a subjetividade individual, em oposição às limitações que o capitalismo impõe a si próprio. Segundo o autor, a prática fotográfica funciona como forma política, no sentido em que introduz novos sujeitos e objetos na esfera cultural, com o propósito de dar visibilidade às coisas aparentemente invisíveis. Em suma, o argumento relativamente ao papel da arte é a capacidade de esta funcionar como um meio que se opõe ao consenso neoliberal do Estado Capitalista. Atualmente, parece haver o consenso de que as causas e soluções dos problemas ambientais residem nas atitudes e perspetivas da sociedade em relação à natureza, e não nas soluções tecnológicas (Park *apud* Young, 2016). Embora seja do entendimento geral que o pensamento ambientalista requer uma reformulação das estratégias de desenvolvimento da

sociedade, o discurso nos meios de comunicação social sobre desenvolvimento sustentável é muitas vezes usado como meio de transmitir aprovação e solidariedade face à problemática, em vez de apelar a uma ação do Estado, que detém maior responsabilidade política sobre a exploração dos recursos naturais. Castells (2002 *apud* Miguel, 2007) definiu recentemente Ambientalismo, enquanto “formas de comportamento coletivo que atuam no discurso e na prática”, a fim de corrigir as formas nocivas em que se dá a relação entre o Homem e o seu ambiente natural. Segundo o autor, a questão ambiental ganhou visibilidade em virtude dos media, na medida em que o movimento ambiental mostrou uma grande capacidade de divulgação, acrescentando que a Internet é “a ferramenta de comunicação preferencial para organizar e mobilizar o movimento ambientalista” no mundo, uma vez que os movimentos dependem da capacidade de comunicação para conseguir recrutar apoio e legitimar a sua existência. Certas organizações como a *Greenpeace* centram a sua atividade na divulgação de atos e manifestações *online*, aproveitando a facilidade da divulgação das causas nos media e redes sociais, e o elevado alcance que oferecem.

O movimento ambientalista contemporâneo atua, hoje, numa rede apoiada pela Internet, como afirma Castells (2002 *apud* Miguel, 2007), acabando por estimular a criação de novas identidades culturais que se gerem pelos princípios da vida sustentável, e procurando reformular a sociedade global sobre fundamentos ecologicamente responsáveis. É também o *online* que permite o acesso à maior parte das obras, projetos e manifestos eco ativistas que têm sido feitos nas últimas décadas, e cuja natureza tanto estética como simbólica se acredita sensibilizar e dar a entender, de forma mais digerível, a urgência de uma ação coletiva.

1.3 - Fotografia Ambiental

O conceito de Fotografia Ambiental remete para fotografias do ambiente natural, para propósitos artísticos, pesquisa ou monitorização do mesmo (Photography, Environmental, s.d.). Tendo em vista a fotografia de paisagem natural, que pode inspirar sentimentos de admiração e de proteção, a fotografia de situações de risco para o ambiente pode, igualmente, favorecer sentimentos, embora profundamente distintos. É esta a prática fotográfica em análise nesta dissertação, na qual os fotógrafos operam de forma consciente, não apenas com o fim de espelhar a realidade, mas também num esforço de produzir imagens que a melhorem. Discute-se, especificamente, fotografia que não só representa o real, como pretende alterá-lo através do uso de propriedades que lhe são intrínsecas.

Ao longo da História, mas principalmente nas últimas três décadas, assistiu-se à consolidação de um paralelismo entre a evolução da consciência ambiental pública e o uso ciente da fotografia com o propósito de transformar pontos de vista e opiniões. Enquanto meio de representação que cruza todas as esferas da atividade na civilização moderna, a fotografia foi sempre veículo de disseminação de informação acerca não só da humanidade, mas de toda a natureza. Por esta razão, o lugar que ocupa na construção teórica e visual da relação entre o homem e a natureza é essencial, através do qual, desde a sua invenção, participa ativamente na expansão cultural e no desenvolvimento económico da sociedade.

Desde a segunda parte do século XIX que a fotografia de paisagem tem sido empregue em debates políticos, a propósito da preservação e gestão da Terra (Lowe, 2009 *apud* Summerill, 2017:16), evidenciando a sua importância como fonte documental e contribuindo para a reflexão das questões ambientais e perspectivas sobre como lidar com estes problemas. Se a fotografia é, de fato, um meio capaz de contribuir para a proteção do ambiente, importa compreender a evolução que ocorreu na forma como este é retratado e comunicado através das fotografias.



Figura 1 Yellowstone Canyon (1871), William Henry Jackson

Summerill (2017) defende a fotografia de paisagem enquanto género pioneiro na tentativa de consciencialização para o impacto das ações do homem no ambiente, logrando considerar-se o primeiro género de fotografia ambiental. Pouco tempo depois da sua invenção, este género era

já utilizado por fotógrafos de pesquisa, como o americano William Henry Jackson, cujas fotografias do rio e das montanhas rochosas de Yellowstone convenceram o Congresso dos EUA a declarar a região como Parque Nacional (Photography, Environmental, s.d.). Mais tarde, em 1930, Ansel Adams fotografou a beleza sublime da cordilheira montanhosa da Serra Nevada, na Califórnia, numa tentativa de alertar para a necessidade da sua preservação (Summerill, 2017:17). As fotografias a preto e branco de Adams, nitidamente focadas e com um contraste intenso, tornaram-se populares e funcionaram como veículo de demonstração da beleza de áreas naturais dos Estados Unidos da América, desconhecida para muitos, fazendo da fotografia ambiental, a corrente dominante ou *mainstream* (Encyclopedia.com, 2020) daquela época.



Figura 2 Monte Williamson - Clareira na tempestade (1945), Ansel Adams.

Nos anos 50, com a ascensão da televisão, a importância da fotografia ambiental é de novo realçada. Acompanhada pelo aumento do uso de câmaras de filmar para televisão e cinema, a popularização da fotografia ambiental atinge o seu ponto culminante na década de 60 com o surgimento do movimento ambientalista.

Já nos anos 70, alguns fotógrafos começam a interessar-se em mostrar a paisagem alterada pelo Homem para urbanização, rompendo com a estética tradicional da fotografia de paisagem vigente, e propondo uma nova forma de ver o mundo através de imagens desprovidas de sublimação. A década de 70 ficou marcada pela exposição *New Topographics:Photographs*

of a Man-Altered Landscape (1975), que representou um ponto de viragem na história da fotografia americana e na forma tradicional de representar a paisagem. A partir desse momento, vistas de paisagens industriais, cenas do quotidiano e retratos da expansão suburbana sobrepuseram-se às paisagens naturais sublimes e romantizadas. A mostra, organizada por William Jenkins na *George Eastman House* – hoje *George Eastman Museum* – em Rochester, Nova Iorque, contou com 168 fotografias de 10 fotógrafos: Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd e Hilla Becher, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore e Henry Wessel, quase todas a preto e branco, rigorosamente formais, parecendo declarar, quando vistas em conjunto, uma estética do banal (O'Hagan, 2010). A exibição foi vista como uma reação à tirania dos ideais de fotografia de paisagem, que elevava o natural e elementar, e como ação, de certa forma, contra a tradição de fotografia de natureza criada por Ansel Adams e Edward Weston (O'Hagan, 2010). Para além de assinalarem a legitimidade da nova estética do banal, as imagens de paisagens alteradas pela ação do Homem pretendiam transmitir, no seu conjunto, uma mensagem política que refletia o cada vez maior desconforto perante a destruição da paisagem natural, mediante o desenvolvimento urbano e industrial.

Nos anos 80, exploraram-se imagens de paisagens profundamente alteradas pela atividade industrial de larga escala, tais como atividade mineira, fabrico, exploração de água e gestão de resíduos, mostrando poluição extrema e transpondo a estética do sublime da natureza para a poluição e atividade industrial. Ainda no âmbito da fotografia de paisagens alteradas, importa referir o fotógrafo canadiano Edward Burtynsky, que, para além dos temas anteriormente referidos, explorou amplamente o conceito de Antropoceno numa série de fotografias denominada *Anthropocene* (fotografadas entre 2009 e 2017), integrada num trabalho multidisciplinar⁴² com o mesmo nome, concretizado em conjunto com Jennifer Baichwal e Nicholas de Pencier, a partir de 2018. Refletindo sobre a relação Homem e Natureza, o projeto pretende alertar para o reconhecimento da influência profunda e permanente dos humanos na dinâmica, estado e futuro do planeta Terra.

⁴² Burtynsky, Edward, Jennifer Baichwal e Nicholas de Pencier, *Anthropocene* (2018), que inclui um álbum de fotos, uma grande exposição de museu itinerante, um documentário de longa metragem e um site educacional interativo. O ponto de partida do projeto é a pesquisa do *Anthropocene Working Group*, um organismo internacional de cientistas que argumenta que a época do Holoceno terminou por volta de 1950 e que entramos oficialmente no Antropoceno em reconhecimento a mudanças humanas profundas e duradouras no sistema da Terra.



Figura 3 Oil Bunkering #1, Nigéria (2016), Edward Burtynsky.



Figura 4 Uralkali Potash Mine #2, Rússia (2017), Edward Burtynsky.



Figura 5 Iberia Quarries #3, Portugal (2006), Edward Burtynsky.

No ensaio *Waste and the Sublime Landscape* (2010), Amanda Boetzkes faz uma análise ao uso do sublime no contexto da fotografia de questões ambientais de larga escala de Edward Burtynsky. A autora defende que o *Sublime* é a tradição estética que melhor representa situações de excesso, porque articula uma tensão entre a sensação de ser dominado pela natureza, por um lado, e um desejo igualmente potente de contê-la (Boetzkes, 2010:22), embora a sua referência ao sublime de Burtynsky enquanto melhor estratégia de representação de questões ambientais, não tenha em consideração outros quaisquer métodos utilizados por outros fotógrafos. Boetzkes alega que, para Burtynsky, a estética do sublime implica uma maneira de recuperar o contacto com a natureza, como uma força incontestável que se apresenta à margem do território humano, especificamente em lugares de acumulação de resíduos (2010:22). O conceito da estética do Sublime ‘tóxico’ é ainda discutido por outros autores norte-americanos, nomeadamente Peeples (2011) e Kane (2018), que argumentam que a utilização de fotografia de “paisagens devastadas pelo Homem” (Peeples, 2011:387) provoca uma ‘resposta sublime’, um prazer negativo naqueles que as vêem, resposta necessária para ir além da paralisia ou indiferença à contemplação ativa do “eu” em relação ao objeto. Ao contrário dos documentos científicos ou

governamentais, as escolhas feitas pelos fotógrafos ambientais não visam esclarecer nem simplificar o objeto, mas provocar respostas sublimes de auto avaliação, deliberação e irracionalidade a partir das paisagens alteradas, onde, de outro modo, estas não existiriam (Peeples, 2011:387).

Na fotografia contemporânea, deu-se uma viragem importante na forma de representar a preocupação com o ambiente, que ultrapassa a mera documentação dos impactos ambientais, passando a representar o impacto do ser humano na natureza através de uma abordagem mais concetual (Summerill, 2017: 26), o que sugere uma maior aproximação do género à estética artística. A nova forma de fazer fotografia de ambiente perfilha uma mistura de género de paisagem e documental, retratando muitas vezes vestígios da atividade industrial e o sublime, transformando ambos com a sua aplicação. Pode encontrar-se esta abordagem nas fotografias que compõem o ensaio de Eduardo Leal, *Plastic Trees*, examinado posteriormente neste trabalho, e ainda na fotografia fabricada⁴³, como os trabalhos da fotógrafa britânica Mandy Barker⁴⁴, que cria “arranjos visualmente atraentes, que se assemelham a padrões de flores ou papéis de parede, criando uma conexão com as ações causadoras da poluição” (PhotoResearcher, 2019:46). Uma das exposições mais marcantes no campo da fotografia ambiental na última década foi *Altered Landscape: Photographs of a Changing Environment* (2011), no *Nevada Museum of Art*, que apresentou trabalhos de vários artistas que trabalham a paisagem em mudança, e as questões relacionadas com o impacto do humano na natureza. A exposição destacou 150 fotografias da coleção permanente do museu, num esforço de mostrar o impacto do uso da fotografia como estímulo à reflexão de vários problemas ambientais (Summerill, 2017:19).

Os elementos do sublime que foram, ao longo da história, utilizados em outras áreas por oradores ou utilizadores da retórica no geral, com o fim de provar os benefícios da tecnologia para a sociedade, estão hoje a ser usados para aumentar a consciencialização acerca das paisagens contaminadas, subprodutos das mesmas tecnologias (Peeples, 2011:388,389). Deste modo, entende-se que o empreendimento do sublime como forma de captar atenção para um problema reflete um “entendimento cultural do tóxico, que reconhece tanto o nosso orgulho nos feitos humanos extraordinários, quanto o nosso horror pelos resultados indesejados” (2011:389).

⁴³ Fotografia criada a partir de técnicas como colagem, combinação de negativos, combinação dos objetos fotografados ou tecnologias. (Summerill, 2017, pp. 74, 75)

⁴⁴ Na série *Hong Kong Soup* (2012-2014) a fotógrafa britânica mostra vários detritos de plástico, como invólucros de guloseimas, isqueiros e figurinhas de brincar, recolhidos ao longo de três anos em várias praias em redor de Hong Kong. Disponível em: <https://www.mandy-barker.com/work>

Na sua tese de doutoramento *Contemporary Photographic Representation of Environmental Issues with an Emphasis on Arts Based Constructed Imagery* (2017), David Summerill questiona a forma como as questões ambientais foram retratadas na fotografia ao longo da História e como é que a relação Homem - Ambiente é comunicada através das imagens. Na procura das respostas, faz uma análise à fotografia de paisagem, à estética utilizada e às alterações que ocorreram nas formas de comunicar a preocupação ambiental, partindo do pressuposto de que as estéticas do sublime e do banal são relevantes para a representação dessa preocupação, uma vez que, quando estas estéticas são postas em relação com as épocas em que os respetivos fotógrafos trabalharam, é possível perceber como determinadas escolhas estéticas transmitem significados nas imagens, em momentos diferentes da História (Summerill, 2017:39). Segundo a fotógrafa Liz Wells, citada por Summerill (2017), “a representação da terra como paisagem, seja de um modo romântico ou mais topográfico, reflete e reforça atitudes políticas, sociais e ambientais contemporâneas”⁴⁵ (*apud* Wells, 2011), ou seja, os temas escolhidos pelos fotógrafos, assim como as opções de composição e escolhas estéticas sofrem uma evolução conforme a visão do meio ambiente da sociedade em que se inserem. Summerill põe ainda em questão as implicações éticas da representação da poluição através da fotografia, e faz ainda uma análise da eficiência de várias abordagens estéticas, contrastantes à documentação fotográfica da poluição ambiental.

Hoje, a distribuição da fotografia de ambiente mantém-se intensa e em massa, através da Internet, tornando este o principal meio de publicação de fotografia atual, através de *sites* de órgãos de comunicação social e *sites* de instituições que se dedicam à documentação da ciência e meio ambiente como a *National Geographic*, *Greenpeace* ou a *World Wildlife Fund*, estas últimas duas apresentando-se ainda como organizações ativistas pró-ambiente.

1.4 - Fotografia de Ativismo

Desde o começo da sua utilização que a fotografia é usada para denunciar desde a guerra, a pobreza, ou injustiça social a situações de vitória, amor e esperança, em virtude do poder de revelar, visualmente, a realidade. O seu impacto na consciência social e na formação da opinião pública acerca de muitas políticas governamentais ao longo da história é virtude desse poder

⁴⁵ Tradução livre do excerto “*Representation of land as landscape, whether in romantic or in more topographic modes, reflects and reinforces contemporary political, social and environmental attitudes*” (Summerill, 2017, p.39 *apud* Wells, 2011)

(Ferdous, 2014), que se tem mostrado cada vez mais influente, principalmente no que diz respeito às imagens empregues como forma de ativismo visual, como crítica e protesto. Um exemplo que ilustra essa capacidade, dado pelo fotógrafo e ativista bengalês Ismail Ferdous num artigo publicado para a *Harvard International Review* em 2014, é a utilização da fotografia para dar a conhecer ao mundo, mas principalmente aos EUA, o impacto da guerra do Vietname (1955 – 1975), tanto nos soldados americanos como na população vietnamita. As imagens chegaram ao mundo através da televisão e de imagens de fotógrafos no terreno, através dos quais se fez chegar a afamada *Napalm Girl*, que valeu ao vietnamita Nick Ut um Pulitzer, por ter contribuído de forma preponderante para os protestos e para a formulação da opinião pública contra a guerra, e, finalmente, para a retirada dos soldados norte americanos (Ferdous, 2014:22).

Na temática do ambiente, um dos piores desastres provocados pelo Homem, e sobre o qual a fotografia também prestou um papel importantíssimo no reconhecimento do impacto que teve para o ecossistema e para toda a população, foi a explosão da central nuclear de Chernobyl, em 1986, que durante dias foi omitido pelo próprio governo da então União Soviética. Segundo a *Greenpeace* (2016), a radiação libertada na explosão foi 200 vezes maior do que a libertada pelas bombas atómicas de Hiroshima e Nagasaki, no Japão. No entanto, Pripjat, a cidade mais próxima do local do desastre, só começou a ser evacuada dois dias depois, pelo que a sua população ficou exposta a altos níveis de radiação (Herrero, 2016). Igor Kostin (prémio *World Press Photo*), Anatoly Rasskazov, Valery Zufarov, Boris Yurchenko e Volodymyr Repik, da *Associated Press*, assim como outros fotógrafos associados à *TASS*, agência de notícias do governo russo e à *Associated France Presse*, fotografaram o caos dos dias que se seguiram ao desastre, assim como algumas operações de limpeza de destroços radioativos expulsos pelo reator. As imagens capturadas logo após o acidente foram essenciais para revelar ao mundo a real dimensão da tragédia, embora as autoridades soviéticas tivessem feito uma tentativa de omitir os factos tanto do seu povo como de todo o mundo. O impacto daquelas fotografias foi tanto que, mais de trinta anos depois, se fazem ainda excursões fotográficas à zona abandonada como consequência da contaminação.

Tanto a cobertura do desastre de Chernobyl como caso da *Napalm Girl* são exemplos de como a documentação visual, em primeiro lugar, enfatiza as consequências das políticas, ao dar um rosto aos assuntos que parecem abstratos ou fora do nosso alcance, e em segundo, funciona como incentivo à demonstração e compreensão de uma perspetiva desconhecida, facilitando a reflexão acerca do impacto que uma decisão individual pode ter na vida de muitos. Amiúde, a partilha dessas perspetivas é suficiente para incitação de discussões publicas nos media, que podem e geralmente influenciam de facto a opinião pública.

O papel da fotografia no despertar da consciência ambiental intensificou-se especialmente a partir dos anos 60. Nessa década que presenciou a fervorosa revolução cultural, do movimento *hippie* ao Maio de 68, a fotografia afirma-se nos moldes em que a conhecemos hoje. De acordo com Mourão (2013), “se, historicamente, já existia uma tradição de desobediência canónica na arte (sobretudo desde que a arte deixou de estar ao serviço exclusivo do poder religioso, aristocrático ou do estado), a relação entre arte e política tornou-se ainda mais estreita na Modernidade e Pós-modernidade.”, e ainda “atualmente uma das principais tendências da arte contemporânea tem sido a sua dimensão de questionamento dos modelos de funcionamento sociopolíticos⁴⁶” (2013:65).

Foi desde os anos 60 que, através da justaposição da natureza “virgem” com a natureza moldada pelo Homem, vários fotógrafos procuraram levar as pessoas a tomar uma ação rumo à conservação do meio. As fotografias funcionam no sentido de despertar emoções, estimular ações ou abrir janelas para a natureza que parece ainda existir algures (Seppänen & Väliverronen, 2003). De facto, como referido ao longo deste trabalho, muitas vezes as imagens são utilizadas como testemunho de alterações ambientais radicais, enquanto ilustrações e gráficos são também usadas com o propósito de prova para o avanço da crise ambiental. Assim, a importância do papel da fotografia na comunicação ambiental torna-se evidente.

Ao questionar-se sobre o modo como a fotografia pode ser utilizada num protesto ambiental, Scott (2014) defende que a resposta está na capacidade histórica da fotografia de funcionar tanto como tecnologia para estetizar a poluição ambiental, como enquanto meio de sensibilizar a consciência social para os problemas associados à poluição [industrial]. Segundo o autor, na sua forma mais eficaz, os objetos de arte de defesa de informação visual⁴⁷ têm potencial para contribuir para uma transformação do imaginário social, assumindo as injustiças sociais e ambientais. O autor acredita que, utilizando uma ferramenta que premeia a estética, como a fotografia, se pode causar inconformidade, tirando partido do grande poder de atração da beleza e utilizando-a para incitar ação. No entanto, esta abordagem da utilização da *política da estética*

⁴⁶ A partir das vanguardas europeias do séc XX, a arte dividiu-se em duas tendências, uma mais harmoniosa, que continua a ver a arte como uma possibilidade de beleza e elevação sensível, e outra mais conflituosa, de rotura e desequilíbrios (Michaud, 2011:1 *apud* Mourão, 2013:65). Assume-se que qualquer forma de arte que se afirme política, pode ou não contemplar a primeira dimensão, embora terá necessariamente uma dimensão de rutura a algum nível.

⁴⁷ Na sua tese de doutoramento, Conohar Scott (2015) tenta desenvolver a tradição de defesa de informação visual como forma de perseguir ativismo através da qualidade da fotografia enquanto índice (referente à sua contiguidade).

(Rancière, 2004 *apud* Scott, 2014: 34), ou seja, a utilização da estética para decretar uma forma de *práxis* política, poderá ser questionada em relação às implicações éticas que nascem da exploração das qualidades estéticas quando o objeto da fotografia envolve representação de ambientes degradados e contaminados.

Enquanto elemento crucial na produção de significado, este meio de representação é também utilizado para construir relações sociais entre diferentes atores. Apesar do papel dos ativistas na divulgação das causas, estes carecem frequentemente dos instrumentos e métodos adequados à comunicação visual, lacuna que é preenchida por fotógrafos que possuem a capacidade e os meios para a partilha da informação de uma “forma [mais] digerível” (Ferdous, 2014:25) e susceptível de ser absorvida. Como a documentação fotográfica capacita a criação de uma ponte entre a realidade problemática retratada e o resto do mundo, através do qual se vão partilhar factos da problemática, pode ser uma contribuição para dar a conhecer movimentos de defesa de causas desconhecidos, assim como os ativistas protagonistas desses movimentos, a pessoas que estejam dispostas a contribuir para a resolução do problema. Scott (2014) defende que a fotografia pode ser utilizada eficazmente para conduzir um ativismo se for trabalhada e utilizada em solidariedade com cientistas e ativistas ambientais, argumentando que a produção e a disseminação do *photobook* são métodos que praticam a capacidade da arte para criar as condições necessárias para que a reparação ambiental ocorra (Scott, 2014: 2).

A eficácia da fotografia de ativismo reflete-se também na capacidade de evocar emoções que não são facilmente transponíveis para o formato de linguagem verbal, tendo esta ganho relevância na definição e popularização de termos científicos abstratos, como por exemplo o de “biodiversidade” (Seppänen e Välvirronen, 2003:59-60).

Numa afirmação popularmente atribuída a Sartre, muitas vezes referida como um fator para os problemas ambientais, este afirma que a natureza é muda, acusando o Homem de se ter alienado face ao meio natural. Efetivamente, embora algumas alterações no meio ambiente sejam visíveis a olho nu, as causas e consequências têm de ser deduzidas. Para além disso, cada vez mais os problemas ambientais se assinalam por ameaças invisíveis, como a radioatividade e ameaças químicas. Ulrich Beck (1995) refere-se à “expropriação dos sentidos”, para falar das situações em que não somos capazes de cheirar, saborear, ouvir ou ver os problemas ambientais (Seppänen e Välvirronen, 2003:60). Colocamo-nos assim constantemente numa posição sujeita ao conhecimento e interpretações que nos são transmitidas pelos *media* e por “especialistas”. Na verdade, apesar de algumas ameaças serem visíveis, a forma como interpretamos a perceção sensorial que obtemos no confronto com a ameaça, pode ser mediada, pelo que a sua visualização desempenha um papel fundamental no

reconhecimento e posterior significação que cada um faz do problema.

No discurso mediático, quando se fala de natureza, recorre-se habitualmente a metáforas, imagens e figuras de retórica política. Metáforas como “buraco de ozono” e “efeito estufa”, gráficos de temperaturas e imagens satélite de florestas destruídas ou da camada de ozono, contribuem para tornar estas questões ambientais globais mais concretas. Este papel classifica as metáforas e as imagens como elementos essenciais ao discurso ambiental e às lutas políticas, com a função⁴⁸ de mobilizar o pensamento e a ação em determinada direção, através da evocação de sentimentos e criação de ligações com normas existentes (Seppänen e Väliverronen, 2003:61). Para atingir o efeito desejado, as metáforas devem ressoar em vários contextos e níveis do discurso diferentes, o que implica que, por vezes, estas tenham significados variados, e até contraditórios. Alguns indivíduos atribuem à metáfora certos significados que podem não corresponder à sua conotação normativa; por isso se diz que as metáforas bem sucedidas, estabelecem um ‘terreno comum’ para as diferentes interpretações.

No que diz respeito ao discurso ambiental, as imagens funcionam também como metáforas. O uso de imagens emotivas e de símbolos em campanhas de organizações ambientais é comum. Um dos exemplos é a campanha *Rise Above Plastics*, da associação australiana *Surfriders Foundation*, que partilhou imagens de sushi feito com lixo, e de um cadáver de uma ave marinha, com plásticos no seu interior. A campanha utilizou princípios básicos do design - contraste, alinhamento, proximidade, repetição – num esforço de estimular emoções no observador, substituindo o que supostamente seriam elementos do mar, como o peixe e as algas, por plásticos, provocando não o desejo (no caso do cartaz do sushi), mas uma repulsa.

⁴⁸ Na teoria da metáfora, essa função foi atribuída às ‘metáforas generativas’ (Schon, 1993 apud Seppänen & Väliverronen, 2003), que atuam como molduras que servem para moldar o pensamento e comportamento.



Figura 6 Campanha contra a poluição de plásticos no oceano (2012), Pollinate Agency para a Fundação Surfrider.



Figura 7 Campanha contra a poluição de plásticos no oceano (2012), Pollinate Agency para a Fundação Surfrider.

Outra associação ambiental que utiliza frequentemente imagens enquanto metáforas é a *World Wide Fund for Nature* (WWF), na abordagem de questões como a poluição do ambiente e a proteção de espécies. Ao criar pôsteres que, não só representam a natureza como a modificam, a organização não governamental procura chegar à população através de metáforas visuais, sobrepondo elementos naturais com objetos criados pelo Homem, e que vão parar à natureza após o seu período de utilidade.



Figura 8 World Wildlife Fund (2015), "70% do plástico acaba no mar".

Em todos os exemplos, é utilizada a fotografia como meio de comunicação principal, embora com modificações ou edições, e um pequeno segmento de texto. Embora a fotografia e o texto possam produzir os mesmos significados, a fotografia tem a capacidade de reproduzir significados difíceis de transpor em texto. Por exemplo, um bom escritor consegue transmitir sentimentos, mas uma fotografia consegue prender a atenção do observador imediatamente, e mais intensamente (Seppänen e Väliverronen, 2003).



Figura 9 Sea Shepherd Conservation Society (2019), “O plástico que só usas uma vez tortura os oceanos para sempre”.

Como referido anteriormente, tal como as metáforas textuais, a fotografia transforma uma questão ambiental complexa num conteúdo mais facilmente perceptível, tornando, de certo modo, a problemática mais exposta e evidente. Seppänen e Väliverronen (2003) alertam, no entanto, para a dificuldade de rastrear os efeitos finais de uma fotografia no espetador, uma vez que a imagem fotográfica não possui o mesmo tipo de narrativa explícita que o texto verbal linear (2003:82). Ainda assim, a fotografia continua a ter uma força de evidência que excede as das outras artes, especialmente quando solicitadas a fornecer provas de mudanças ambientais (Seppänen e Väliverronen, 2003:59). Numa sociedade que se divide entre os responsáveis pelo problema, os que vivem as consequências e os que lutam para a sensibilização desse problema, a fotografia consiste numa ferramenta capaz de agitar as convicções e a responsabilidade social de cada indivíduo, assim como de encarar questões elementares de forma irredutível, pelo seu carácter de linguagem universal, que contorna barreiras, quer sejam estas fronteiras físicas, classes sociais, ideologias ou religiões.

II DA SÉRIE *PLASTIC TREES* AO ENSAIO FOTOGRÁFICO

2.1 - Eduardo Leal

Eduardo Leal é um fotógrafo documental português, nascido em 1980 no Porto. Formou-se em Jornalismo na Escola Superior de Jornalismo do Porto, tendo optado por sair de Portugal, após concluir a licenciatura.

Aos 23 anos muda-se para Londres, onde decide investir em formação na área da fotografia documental, e frequenta o Mestrado em Fotojornalismo e Fotografia Documental na *London College of Communication*. Foi consultor na Fundação Arpad A. Busson durante cinco anos (de 2009 a 2014), onde foi responsável pela coleção fotográfica da Revolução Cubana, *Cuba in Revolution*, um retrato político e pessoal que inclui imagens icónicas de Che Guevara e fotografias censuradas da cultura popular local do cubano José A. Figueroa. Fez ainda parte da equipa curatorial da exposição da mesma coleção, no *International Center of Photography* (ICP) em Nova Iorque em 2010, e no *Garage CCC* em Moscovo, em 2011. Em 2015, é selecionado para participar na vigésima oitava edição do *Eddie Adams Workshop* em Nova Iorque, um seminário de fotojornalismo para profissionais no início de carreira. Um ano depois, começou a lecionar fotojornalismo como professor convidado na Universidade de São José em Macau, China. Desde o início da sua carreira, percorreu já mais de quarenta países nos continentes da Ásia, América e Europa, tendo publicado o seu trabalho em vários órgãos de comunicação de referência como *The Washington Post*, *The Wall Street Journal*, *The Guardian*, *Dagens Nyheter*, *Svenska Dagbladet*, *Aftonbladet*, *Die Press*, *Courier Internacional*. Aos jornais, somam-se também publicações nas revistas *Time*, *British Journal of Photography*, *Photo Researcher*, *Terra Mater Magazine*, *Greenpeace Magazine*, *Mashable*, *Wired*, *Virginia Quarterly Review*, entre outras, e em canais televisivos como *Al Jazeera America*, *CNN*, *Bloomberg*.⁴⁹

Os temas trabalhados pelo fotógrafo são variados, desde as questões culturais, passando pelos temas políticos, ao desporto. Durante o período que passou na América do Sul, teve a oportunidade de desenvolver trabalho dentro dos temas da poluição e ambiente – em *Plastic Trees*, *Afterquake* e *Soy Killer Bean*, a temática da condição da mulher na sociedade – em projetos como *A ascensão das Cholitas* e *Cholitas do Wrestling*.

⁴⁹ Informação retirada da Página Web profissional de Eduardo Leal (online). Disponível em: <http://www.eduardoleal.co.uk/about>



Figura 10 PhotoResearcher No. 32, Poisoned Pictures (2019)

Na Venezuela, testemunhou o fim do período do Chavismo e, durante oito anos, cobriu as eleições de Evo Mendes. Ilustrou ainda alguns assuntos políticos e culturais na Colômbia e Brasil. Na Ásia, fotografou em 2019 os protestos em Hong Kong⁵⁰ contra o Projeto de Lei de extradição para a China continental, que ameaçava a autonomia daquela cidade. Na Índia, fotografou o festival hindu que reúne mais pessoas em toda a Terra, *Kumbh Mela*⁵¹, trabalho que resultou também numa exposição.

No site do próprio, podem ler-se cerca de dezasseis prémios e bolsas de reconhecimento, de entre os quais se destacam o *Sony World Photo Awards*, o prémio português *Estação Imagem*, e os prémios *Lens Culture Earth Awards*, *Atkins CIWEM Environmental Photographer of the Year* e *International Photo Awards*.

O seu trabalho foi exposto em, pelo menos, vinte e quatro momentos diferentes, onze deles, relacionados com o tema de conservação e sustentabilidade ambiental. O ensaio *Plastic*

⁵⁰ <http://www.eduardoleal.co.uk/hong-kong-protests>

⁵¹ <http://www.eduardoleal.co.uk/sangam>

Trees foi exibido pelo menos nove vezes como parte integrante das exposições *Vidas Plastificadas*, SESC Santo Amaro, São Paulo (2019); *Weltbilder* by Terra Mater, Hangar 7, Salzburg (2019); *9a Amostra SP de Fotografia*, São Paulo (2019); *Plastic Trees* (solo exhibit), Rui Cunha Foundation, Macau S.A.R (2019); National Geographic Exodus Aveiro Fest (2018); *Guardian / Plastic by Noorderlicht*, Natuur Fryslân Museum - Holland (2017); "*Seen on Earth*" with Simon Norfolk, Mandy Baker and Eduardo Leal - Kunst Haus Gallery, Vienna (2016); *Estação Imagem - Portuguese Photojournalism Awards, National Travelling Exhibition* (2015); *Atkins CIWEN Environmental Photographer of the Year Exhibition*, Royal Geographic Society, London (2015); *Sony World Photo Awards*, Somerset House, London (2015).

Perante a repercussão que teve no meio artístico e meios de comunicação, pode compreender-se o ensaio *Plastic Trees* como uma das suas obras mais significativas.



Figura 11 Cartaz da exposição *Plastic Trees* (2019) na Fundação Rui Cunha, Macau

Sobre a posição do autor e o papel que desempenha no que diz respeito à publicação das fotografias, este não se considera um ativista ambiental apesar de o seu trabalho alertar para questões problemáticas que a sociedade enfrenta, sejam de carácter ambiental, social ou político.

“(...) acho que eu tenho um papel mais de informar como fotojornalista, e depois espero que as pessoas tirem as suas conclusões.” (Eduardo Leal, 2020)

2.2 - Série *Plastic Trees* (2014)

Ao longo da história, o Homem tem vindo a servir-se do sequenciamento de imagens na construção de narrativas, como forma de registar acontecimentos e comunicar. A noção de movimento e de passagem de tempo passaram a ser representadas através da sequência de imagens estáticas, inicialmente criadas por meio do desenho e da pintura. (Agra e Figueiredo Júnior, 2014:19). Com o desenvolvimento de novas tecnologias, a própria forma de criar narrativas visuais tem vindo a progredir, tendo os primeiros registos fotográficos em sequência sido criados pelo fotógrafo inglês Eadweard Muybridge. Através da invenção do Zoopraxiscópio, uma lanterna que projetava imagens em rápida sucessão, numa tela a partir de fotografias impressas num disco de vidro rotativo, Muybridge criou a ilusão de imagens em movimento, a partir da qual estudou os movimentos de animais e humanos. As suas inovações na tecnologia fotográfica contribuíram para o desenvolvimento da ciência e fundaram as raízes do cinema. Entende-se, no entanto, que este tipo de sequências fotográficas destinavam-se a documentar factos científicos, e não pretendiam um propósito artístico, ou a indução de uma reflexão sobre problemática alguma.

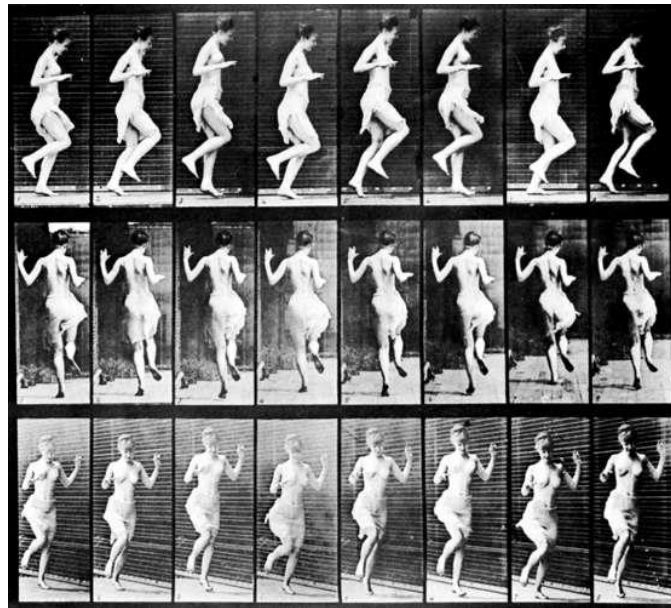


Figura 12 Série de fotografias Figura Saltitante, Smithsonian Institution, Nova Iorque (1887), Eadweard Muybridge

Mais tarde, a série foi aplicada com a intenção de contar histórias, através de composições ficcionais, explorando as possibilidades que a fotografia oferecia na expressão de ideias. Pode-se considerar, deste modo, que existem dois níveis de narratividade aplicados à fotografia: um, ligado às imagens isoladas. Outro, relacionado com géneros de fotografia, cujos aspetos narrativos estão mais definidos, como a série e o ensaio (Agra e Figueiredo Júnior, 2014).

A narrativa é conduzida na série através dos recursos visuais da imagem que reforçam os elementos que criam o tempo e espaço, e criam uma orientação da ideia que é transmitida, por meio da unidade temática e estética (Ibidem, 2014:20). As funções estéticas podem, efectivamente, criar uma relação abstrata entre os elementos da imagem e o observador, embora o carácter conotativo não seja tão evidente ou eficaz na série como no ensaio fotográfico. Os elementos não estruturais que contribuem para o incremento de sentido da obra fotográfica, como a cor, a luz e a perspetiva, constroem juntos uma significação abstrata, dentro de um contexto temático. Estes são muito mais explorados no ensaio do que na série, tornando-o num meio mais rico em recursos narrativos e, conseqüentemente, potencialmente mais estimulante ao leitor. Além do mais, enquanto uma série tende a debruçar-se sobre um só lugar, pessoa ou situação isolada e específica, o ensaio tem a particularidade de extrapolar a realidade e refletir sobre um problema, a uma escala maior e generalizada. Apesar de *Plastic Trees* ter sido categorizada pelo autor como uma série, apresentam-se, no subcapítulo “2.4 - O Ensaio Fotográfico” desta dissertação, alguns argumentos que suportam a atribuição do valor de ensaio à mesma.

Segundo o próprio Eduardo Leal, em entrevista realizada no âmbito desta dissertação, fotografias da série *Plastic Trees* terão sido, pela primeira vez, publicadas na revista ambientalista e política *Greenpeace*, em março de 2015, num artigo intitulado “Destroços Bizarros”⁵². A peça que tratava a omnipresença do saco de plástico no meio ambiente, destacou as fotografias de *Plastic Trees*, classificando-as enquanto “lembranças da nossa falta de consideração” (*Greenpeace Magazin*, 2015) pelo planeta. Pouco tempo depois, na revista científica alemã *Natur*, em maio de 2015, outra fotografia da série surge na capa de um artigo denominado “Sacos simbólicos”⁵³, sobre as medidas para a redução do consumo de sacos de plástico da União Europeia. A fotografia fez-se acompanhar da seguinte legenda: “Estética triste: o vento também leva os sacos de plástico ao deserto intocado, onde se tornam indestrutíveis, como um memorial, apanhados por arbustos e árvores” (*Natur*, 2015), novamente numa referência à poluição, e ao desperdício de plástico, enquanto memorial da ação que exerce o Homem na natureza.

O reconhecimento público da série aconteceu após Leal ter submetido as imagens ao

⁵² Tradução livre de *Bizarres Treibgut*.

⁵³ Tradução livre de *Tüten mit Symbolcharakter*.

concurso *Sony World Photography Awards* de 2015, promovido pela Organização Mundial De Fotografia, que o premiou com o terceiro lugar na categoria de Campanha. Após ter ganho o prémio no concurso de acesso mundial, Leal percebeu o verdadeiro impacto do seu trabalho, tendo recebido várias propostas de colaboração de publicações provenientes de países de todo o mundo, em áreas tão distintas como da ciência, ambiente, política e crítica de fotografia.



Figura 13 Primeira publicação de *Plastic Trees*, no artigo “Destroços bizarros”, *Greenpeace Magazine* (Alemanha), março 2015.



Figura 14 Publicação de *Plastic Trees* no artigo “Sacos simbólicos”, revista *Natur* (Alemanha) maio 2015.

Após ter publicado em vários meios de comunicação social, Eduardo Leal expõe o projeto no seu *site* profissional⁵⁴. Uma sequência de quinze fotografias, que mostram quinze arbustos diferentes, aos quais ficaram presos sacos de plástico. No separador de *Stories+* podem encontrar-se quase todos os projetos, à exceção das duas séries que partilham a temática do plástico, reunidas num outro separador, a que chamou de *Plastic Series+*. Além de *Plastic Trees*, o ensaio *Plastic Sea*, também dedicado aos desperdícios de plástico, aborda especificamente o problema da concentração de plásticos nos oceanos, apelando igualmente à consciencialização e à ação.

No meio *online*, além da divulgação do *site*, o fotógrafo aplicou a filosofia dominante atual do *Instagram*⁵⁵ a alguns dos seus projetos. Embora tenha partilhado imagens da série em plataformas e suportes diferentes, Eduardo optou por não manter uma coesão temática – apesar de ter mantido a estética - para produzir o *feed* dedicado apenas às questões ambientais, sem distrações ou interferências. A sua investigação ensaística sobre o ambiente é feita

⁵⁴ <http://www.eduardoleal.co.uk/plastic-trees>

⁵⁵ No perfil de *Instagram* profissional do fotógrafo, com o nome de usuário @eduardoleal80 (online). Disponível em: <https://www.instagram.com/eduardoleal80/>

paralelamente à de outras temáticas como a pobreza, questões culturais de povos da América Latina e Ásia, questões políticas, entre outras. É importante realçar, neste caso, a utilização das redes sociais pelo autor, não como parte fundamental, mas complementar, da estratégia de divulgação, uma vez que esta permite um maior contacto com o público, e amplia, de certa forma, o seu campo de intervenção.

Eduardo Leal criou *Plastic Trees* em 2014, alguns anos depois de ter nele surgido a vontade de criar uma narrativa sobre o plástico e os malefícios gerados pelo seu uso. Até encontrar a forma ideal para comunicar o problema, debateu-se sobre qual seria a melhor estratégia de representar um objeto tipicamente pouco fotogénico como o saco de plástico, que dificilmente resultaria em imagens capazes de chamar à atenção e ao mesmo tempo provocar uma reação a quem as visse.

Com o propósito de comunicar a degradação ambiental e os danos provenientes do uso do plástico, Leal consegue a forma ideal de posicionar o saco de plástico como personagem principal da sua narrativa. Durante os nove meses que passou a explorar a América do Sul, passou algum tempo na Bolívia, onde, ao passar no Altiplano Boliviano, se deparou com centenas de pequenos arbustos nos quais sacos de plástico se prendiam. Num cenário improvável, sendo aquela uma área quase inabitável, o fotógrafo encontrou uma paisagem que representava o conceito de degradação ambiental que pretendia retratar.

A partir desse momento faltava-lhe apenas encontrar, dentro dos métodos de fazer fotografia, uma abordagem que lhe permitisse transmitir o problema e, simultaneamente, reter a atenção do público. Nos dias de hoje, vivenciar a natureza nem sempre significa um encontro imediato. Existe, muitas vezes mediação, seja pela fotografia, por vídeo, ou qualquer outro suporte que admita a sua contemplação. É, no entanto, necessária uma abordagem que permita que o consumo ultrapasse a interpassividade do ato, levando o público a questionar aquela realidade. Após várias tentativas de ângulos, e formas de tirar partido da luz, Leal encontra a fórmula pretendida. Os sacos retratados, tal como a generalidade dos objetos descartáveis de conveniência criados pelo Homem, foram produzidos para o propósito de transportar. Consequentemente, o período de utilidade destes objetos tende a ser curto, sendo os mesmos descartados momentos logo após a aquisição. Neste caso, os sacos retratados por Eduardo Leal acabaram por se tornar parte de uma paisagem deserta, na Bolívia, onde apenas se esperavam encontrar elementos orgânicos, naturalmente presentes naquele ecossistema. Deduz-se deste modo que aqueles sacos tenham voado uma grande distância, desde as povoações mais próximas, até finalmente, terem ficado retidos na paisagem do Altiplano Boliviano, onde milhões de outros sacos viajam com o vento, alguns acabando por ficar retidos na vegetação natural,

contaminando aquilo que seria uma paisagem idílica.

Segundo o *Guinness World Book of Records* (2010), o saco de plástico é o objeto de consumo mais onnipresente no planeta (Leal, s.d.), e é precisamente por representar a maior fonte de poluição no mundo que Leal decide denunciá-la através da fotografia. Este não é mais que um dos principais símbolos da Era do Plástico, determinada pelos hábitos de consumo de massas e pela cultura do descartável, que emergiram após a Segunda Guerra Mundial com a implementação do Capitalismo como modelo social. Embora universal, o problema é, de um modo geral, associado aos países em desenvolvimento como a Bolívia, onde as infraestruturas de gestão de resíduos são ineficazes ou quase inexistentes, e onde a população é considerada pouco consciencializada para o efeito nocivo da poluição dos resíduos não biodegradáveis.

A série evoca não só a questão da poluição ambiental por plásticos como, indiretamente, recupera a discussão do antropocentrismo e a influência do Homem na transformação dos ecossistemas terrestres, apresentando um novo ângulo, no leque das manifestações artísticas que refletem a relação entre natureza e arte.

Do ponto de vista da fotografia, existem aspetos que podem ser trabalhados, no sentido de ativar certas funções discursivas. Nas *árvores de plástico* observa-se, por exemplo, que o fotógrafo utilizou uma abordagem visual própria de um retrato, com recurso ao enaltecimento da beleza do objeto. Numa espécie de paradoxo, criou-se em cada imagem um jogo no qual o tratamento estético, tradicionalmente dado a um rosto ou um objeto considerado belo, é aplicado a um saco de plástico, associado à ideia de lixo, por sua natureza desprovido de beleza, e sinónimo de sujidade e desperdício.

Na verdade, as *Plastic Trees* não são mais do que pequenos arbustos, alguns do tamanho de uma mão, que o fotógrafo transformou em árvores com o recurso à perspetiva – para isso, teve de fazer buracos no solo de modo a posicionar a câmara abaixo do nível das plantas, criando um plano baixo -, como forma metafórica de mostrar a dimensão real do problema. O recurso à perspetiva é uma das estratégias de que o fotógrafo se serviu para direcionar a atenção para o objeto, juntamente com a utilização de uma lente grande angular.

Segue-se, numa tentativa de análise estrutural das imagens, uma discussão dos seus aspetos mais relevantes, e de algumas opções do fotógrafo na sua construção, partindo do famoso pressuposto enunciado por Ansel Adams: “*you don’t take a photograph, you make it*”⁵⁶. Esta primeira análise não incide na mensagem, mas nos componentes que poderão criar significados.

⁵⁶ Tradução livre: “A fotografia não se tira, cria-se.”



Figura 15 *Plastic Tree #22*, Eduardo Leal (2014)

Tal como apontado na *linguagem cinematográfica*⁵⁷, a noção de enquadramento é essencial ao fotógrafo, uma vez que enquadrar é decidir o que incluir na imagem, no momento da sua concretização. Enquadrar é ainda sinónimo de delimitar o modo como o observador percebe a realidade que se está a recriar na imagem, exigindo por isso, do autor, um sentido apurado de estética e narratividade. Neste contexto, o enquadramento depende da composição - o seu principal componente - e do ângulo, que resultam ambos de um conjunto de escolhas do autor, mesmo que inconscientes (Nogueira, 2010). As escolhas que dizem respeito à composição da imagem, como a perspetiva que oferece, assim como as hierarquias que cria, são instantâneas e feitas assim que o fotógrafo tem o aparelho fotográfico na mão.

De forma a captar, manter e dirigir a atenção do observador para certo elemento, o fotógrafo procede a uma distribuição ou organização dos mesmos dentro da imagem – sejam estes objetos, personagens, espaços, manchas cromáticas, linhas de força, figuras, fundos,

⁵⁷ Os elementos enunciados relativamente à linguagem cinematográfica têm em conta a influência na partilha de tradições e convenções estéticas entre as duas formas artísticas – o cinema e a fotografia.

(Nogueira, 2010), sobressaindo ou atenuando a importância de cada, determinando o seu valor relativo. A forma como se dispõem os elementos na imagem, ou seja, a sua composição, consiste assim no primeiro cuidado que o fotógrafo deve ter na criação de uma narrativa ou de uma estética, uma vez que a mesma se vai traduzir no modo como a informação é apresentada, e influenciar ainda a forma como é recebida. O conjunto destas escolhas empreende uma ferramenta que joga com as hierarquias de valor, esquemas de atenção ou operações de sentido ao espectador (Ibidem, 2010: 49). A composição é a primeira etapa na construção de uma imagem, ao separar aquilo que dela faz parte, daquilo que lhe é externo, limitando-a e criando relações no seu interior entre os elementos dentro desses limites. Simultaneamente, na perspectiva do observador, este estabelecerá hierarquias de atenção durante a contemplação da imagem, por vezes de modo inconsciente, uma vez que existem aspetos que ganham predominância sobre os restantes. A composição da fotografia é reiteradamente sinónimo de organização discursiva dos elementos que a compõem, com a intenção de criar entre eles relações de valor que participam construtivamente na sua riqueza semântica. Por sua vez, o valor relativo de cada elemento resulta na forma como é feita a leitura da imagem e a construção do seu sentido.

Compreendem-se assim os processos de criação e de leitura da imagem, e o dinamismo que implicam, na medida em que as imagens não se apresentam perante o espectador de um modo indiferente (são alvo de ponderação, estudo e cálculo), nem o espectador as confronta, isento de expectativas (um conjunto de rotinas, códigos e hipóteses fazem dele um sujeito deliberadamente ativo e não visualmente ingénuo) (Nogueira, 2010:58).

Na composição das *Plastic Trees* podemos observar o destaque dado ao conjunto formado pelo arbusto e saco de plástico, tanto na posição deste relativamente aos limites da imagem – a colocação em função de um ponto nevrálgico - quanto à relação que a árvore estabelece com o fundo, que se encontra desfocado. Convém observar que, embora o foco resida, em cada imagem, na figura da *árvore de plástico*, continua a ser possível perceber o deserto no fundo, pela ausência de vida, através do qual o fotógrafo contextualiza espacialmente a mensagem. A informação que nos passa o privilégio da centralidade do saco de plástico é essencial, mas é também essencial para a mensagem da consciencialização, compreender o paradoxo criado pelo afastamento do saco do seu contexto habitual – os sacos de plástico usados no comércio, são atribuídos aos ambientes urbanos e não a zonas desabitadas. A sobreposição do plástico com o ambiente natural tende a criar uma tensão no leitor e uma perturbação, durante o processo de fruição.

Não se pode ignorar a relevância que cria a opção pela disposição das árvores no enquadramento, muito menos podemos desligá-la das escolhas que fez quanto à perspetiva. É bom lembrar que uma composição harmoniosa tende a facilitar a leitura da imagem, o que não implica que a rutura de convenções não seja possível, ou até um requisito. Não existem leis a cumprir quanto aos ângulos ou à disposição dos elementos na imagem. Há, no entanto, algumas normas que se podem adotar, que facilitam resultados adequados à finalidade do fotógrafo, sendo as mais importantes a regra dos terços, o ponto de vista, a perspetiva, a escala, a textura, a cor, e, obviamente, a luz.

Leal joga em quase todas as imagens com a regra dos três terços, uma versão simplificada das proporções que ditam a regra da secção dourada (também chamada proporção da média dourada ou de *Fibonacci*), que permite dividir a composição em partes harmoniosas. De acordo com a regra, “o ponto de interesse deve colocar-se nas interseções das linhas que dividem o enquadramento em terços” – os pontos de força⁵⁸ (Instituto Português de Fotografia, 2018), tanto vertical como horizontalmente. Um bom exemplo prático desta norma, geralmente utilizada com outras regras de composição, é esta fotografia de Cartier-Bresson, que conjuga linhas de orientação do olhar, criando a sensação de movimento.



Figura 16 Henri Cartier-Bresson (1932), *The Var department. Hyères, França*. © Henri Cartier-Bresson | Magnum Photos

⁵⁸ Mais informação sobre a regra dos terços na página do Instituto Português de Fotografia (online). Disponível em: <https://www.ipf.pt/site/composicao-fotografica-regra-dos-tercos/>



Figura 17 Verificação da regra dos terços na fotografia Plastic Tree #58, Eduardo Leal (2014)

Como se pode verificar pela *Figura 17*, Leal colocou o ponto de interesse – o arbusto – sobre uma linha vertical e sobre dois dos pontos de interseção, criando uma relação harmoniosa entre a proporção do objeto e o fundo da imagem. Convém observar que a sobreposição da linha do horizonte com uma linha horizontal cria uma sensação de equilíbrio e estabilidade. A orientação das linhas na fotografia assume uma influência significativa na leitura da mesma, servindo estas, muitas vezes para atrair o olhar até ao ponto de maior interesse (Instituto Português de Fotografia, 2018).

A forma como percecionamos a profundidade numa imagem fotográfica, bidimensional por natureza, é influenciada, neste caso, pelo ponto de vista. Ao escolher colocar a câmara no chão, Eduardo Leal optou por um ponto de vista diferente do habitual (de cima para baixo) apresentando-nos assim o arbusto a partir de uma perspetiva invulgar, de baixo para cima. Isto possibilita a experiência de uma realidade diferente da percecionada ao nível dos olhos, próxima de uma “distorção”, através da alteração da proporção real do arbusto e dos restantes elementos que constituem o fundo. Um fotógrafo conhecido por apresentar uma perspetiva invulgar é André Kertész, fotógrafo húngaro natural de Budapeste, considerado um dos pioneiros da fotografia de

rua. Kertész optava geralmente por fotografar a partir de um ponto mais elevado em relação à rua, para alcançar uma visão mais ampla sobre acontecimentos que ocorriam em simultâneo. De facto, ao fotografar a partir de janelas de prédios altos e de pontes, Kertész conseguiu criar imagens de uma perspectiva que nunca teria conseguido, se simplesmente fotografasse do nível da rua, criando, por isso, efeitos de abstração através de sombras, formas, e declarando a fotografia como um meio artístico.



Figura 18 *Children and Shadows in Park, Nova Iorque (1951), André Kertész*

Contrária à estratégia de Kertész, nas *Plastic Trees* a colocação da câmara abaixo do nível do solo presenteia o observador com uma perspectiva inédita daqueles arbustos que, de outra forma, o olho humano desconheceria, transformando o que seria uma questão isolada, num problema global. É imprescindível observar como a experiência de desorientação espacial criada por essa alteração de perspectiva cria uma perturbação, à semelhança da estratégia de Edward Burtynsky nas suas imagens de paisagens alteradas pelo Homem, referidas por Scott:

“The combination of such various technical factors is instrumental in the creation of an image that reproduces space in a manner subtly different from how the human retina would view the same scene in reality. (...) It is perhaps this subtle difference in the interpretation of space that accounts for some of the emotional reactions an audience feels when it encounters Burtynsky’s photographs.” (Scott, 2014:69-70)

A distância focal da objetiva utilizada pode também influenciar a forma como a profundidade é representada, uma vez que objetivas com maiores distâncias focais, resultam na compressão dos planos e em imagens mais planas e, pelo contrário, as objetivas com pequenas distâncias focais permitem criar a sensação de ampliação dos elementos no primeiro plano (Instituto Português de Fotografia, 2018). Para todas as *Plastic Trees* foi utilizada a mesma lente, uma grande angular. Esta permite a ampliação do objeto, e ainda, se o foco⁵⁹ se mantiver no primeiro plano, um desfoque do fundo, graças à particularidade da baixa profundidade de campo. As imagens captadas com estas objetivas aparentam ainda uma distorção da perspetiva, o que, mais uma vez, é quanto maior quando a câmara não se encontra alinhada a noventa graus com o objeto. Apesar de não ter uma relevância central neste caso, a lente é indubitavelmente um dispositivo técnico que afeta o resultado estético e cognitivo das fotografias de Leal, sobretudo nos efeitos de distorção da perspetiva comum. O tamanho relativo do arbusto é desse modo, alterado, oferecendo uma perspetiva que realça a importância de um elemento que, na realidade, tem um tamanho bastante mais reduzido do que parece mostrar a imagem. Esse efeito é reforçado, em parte, devido à ausência da figura humana, utilizada reiteradamente na fotografia como escala de referência. De facto, as faltas de referências visuais no plano da fotografia dificultam no observador a perceção do tamanho do objeto. “*Hot Coffee*”, *Mojave Desert* (1937) de Edward Weston é um exemplo onde a manipulação da escala está bem presente, embora ofereça já uma perspetiva do ponto de vista ao nível do olhar, que admite uma maior aproximação ao real. A disposição do que parece ser uma placa gigante em forma de caneca de café, colocada no meio de um deserto, cria um jogo cognitivo, ao afetar a escala normal do tamanho da chávena relativamente ao fundo do deserto. Com obras como esta, Weston afirmou um fim de carreira próximo à experimentação e ao surrealismo, com as suas conjugações de objetos inesperadas, e muitas vezes, satíricas, no entanto sem ter manipulado o objeto ou o meio fotografado, como era costume na fotografia que foi contemporânea (Traditional Fine Arts Organization, Inc., 2012).

⁵⁹ A focagem e a desfocagem permitem não só criar diferentes modalidades percetivas, dando destaque ora ao objeto, ora ao fundo, como insinuar relações de valor entre os elementos, chamando a atenção através do foco para alguns, em detrimento dos outros. (Tradução livre)

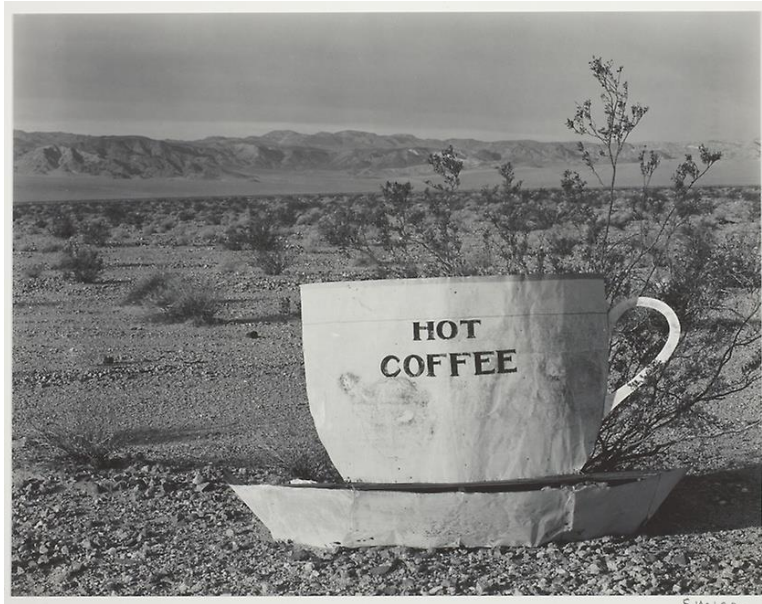


Figura 19 Hot Coffee, Mojave Desert (1937) © 1981 Center for Creative Photography, Arizona Board of Regents, Edward Weston

A textura é uma propriedade que pode ser trabalhada na fotografia, como forma de dar destaque ou, pelo contrário, enfraquecer o impacto de um objeto. Esta pode ser uma forma subtil e, não obstante, eficaz, de desviar a atenção para algo na imagem por apelar a dois sentidos, visão e tato, estritamente relacionados um com o outro. A representação visual de texturas pode conduzir a uma forte reação emocional, caso o fotógrafo opte por exagerá-las, ou se, pelo contrário, escolher determinadas condições de luz que enfraqueçam a aparência da textura quando a mesma não é pretendida (Instituto Português de Fotografia, 2018). Apesar de existirem inúmeros tipos de texturas, estas dividem-se essencialmente entre o liso e o rugoso, sendo que ao liso corresponde uma perceção mais visual dos objetos, enquanto que o rugoso beneficia a sensação tátil.



Figura 20 Roots, Foster Garden, Honolulu (1948), Ansel Adams

A propósito da semelhança entre os atributos da linguagem cinematográfica com os registos praticados na fotografia, Nogueira (2010) apresenta como exemplo mais frequente de rugosidade plástica da imagem, o grão, cujas implicações plásticas e semânticas são aproveitadas – a conjugação do grão com o preto e branco é muitas vezes associada ao documentário, *homemovie* ou às câmaras de vigilância, criando uma espécie de certificado de autenticidade à imagem e sugerindo a sua associação a um registo percetivo, que ele qualifica como realista. Similarmente, as imagens que no cinema representam estados emocionais incomuns de personagens – como memórias, sonhos, alucinações, entre outros –, assumem tendencialmente uma textura visual distinta, separando-as da percepção normal dos acontecimentos. Para esse efeito, recorre-se a filtros e outros efeitos óticos que permitem a manipulação das propriedades fotográficas da imagem, ajudando à criação dos mais variados significados emocionais ou percetivos (Nogueira, 2010:67). Deste modo, se a textura possibilita explorar variadas qualidades emocionais, convém realçar que o conhecimento das técnicas e de referências de diferentes artistas e artes é fundamental num fotógrafo. Consequentemente, é

exigido ao fotógrafo que pretende dominar as técnicas fotográficas, um conhecimento amplo da Cultura Visual, significativamente proveitoso no momento de tomar uma decisão criativa.



Figura 21 Plastic Tree #66, Eduardo Leal (2014)

A textura dos sacos de plástico retratados no ensaio de Leal apela, imediatamente, aos dois sentidos. As condições de luz escolhidas acentuam a textura do saco, energizando-a. É importante notar ainda que outro fator que conduz o olhar do observador para o plástico é a aposta num contraste acentuado entre a aspereza do material do saco e a suavidade do fundo. A diferença entre as texturas cria, igualmente, uma sensação de profundidade de campo e perspectiva. Talvez o efeito de relevo e rugosidade do material do saco não fosse possível caso a luz não estivesse a incidir no objeto a partir daquele ângulo específico, apontando, uma vez mais, para a importância que as escolhas do fotógrafo desempenham na apresentação da mensagem.

Sem dúvida, o fator luminosidade é dos elementos mais importantes na composição de uma imagem e na construção do seu significado. Através desta, podem obter-se efeitos dramáticos, transportados muitas vezes das artes plásticas como a pintura de Caravaggio, Rembrandt ou Vermeer, ou uma iluminação natural que denote um estilo neutro, nos casos em que não se pretende que a luz perturbe a inteligibilidade da ação. Nesse caso, pelo contrário, é

trabalhada para facilitar a percepção do acontecimento e a compreensão da história (Nogueira, 2010:68). Quanto à fonte da luz, pode afirmar-se que Leal jogou apenas com as suas propriedades naturais, emulando a percepção comum dos objetos, aproximando-se de uma visão realística, imprescindível no registo documental.



Figura 22 Plastic Tree #20, Eduardo Leal (2014)

Para além da origem, podemos qualificar a luz consoante a sua forma. Neste caso, a iluminação não foi dirigida, apresentando-se difusa, dando liberdade ao olhar na medida em que incide uniformemente sobre os vários elementos da imagem.

Ao observar a série pela ordem apresentada pelo fotógrafo, o observador segue uma linha temporal, que reconhece na primeira imagem, uma luz que se vai esbatendo até que, na última fotografia, se vê uma qualidade de luz própria do fim do dia. Deste modo, o exercício de leitura deste ensaio assemelha-se a um trajeto que nos é guiado pela luz dourada, presente na paisagem do deserto Boliviano ao final do dia.

A cor, naturalmente influenciada pela qualidade de luz, pode ser também trabalhada do ponto de vista fotográfico. Nesta série, a cor não tem, no entanto, um significado propositado, sendo prioritária a relação visual estabelecida pela forma criada pelo conjunto saco e arbusto, enquanto objeto único, e não a descodificação da mancha cromática. Talvez seja possível discutir, empiricamente, o impacto que têm as cores presentes na imagem, e o seu papel na conceção do ambiente visual. Certas sensações e emoções podem encontrar no espectro cromático um importante auxiliar semiótico, como são exemplos, a melancolia, a euforia, a tristeza ou o drama. Este espectro pode dividir-se, sinteticamente, entre as cores frias e cores quentes. Cores frias como o azul e o verde, tendem a criar um afastamento afetivo e alguma serenidade, enquanto que as cores quentes, como o vermelho e o amarelo, criam um impacto cromático imediato sobre o observador. Apesar de, nesta série, as cores não serem um aspeto utilizado a favor, cumprem, efetivamente, funções discursivas, dentro das quais se destaca a criação da tonalidade emocional do espaço, a atmosfera dramática daquela ação e a definição da própria identidade visual (Nogueira, 2010).

De um ponto de vista da perceção, a importância da cor na distinção da figura, relativamente ao fundo, não deve ser desprezada. Desempenha antes um papel importante na criação dos campos, na formulação da identidade cromática e, até, na encenação de locais imaginários densamente significativos (2010:66). Desde cedo, associamos certos significados a algumas cores: o preto representa o mal, o vermelho, sangue, luxúria, o branco, a paz, o dourado, prosperidade e riqueza. Por isso, pode afirmar-se a cor como fator decisivo na forma como codificamos e descodificamos as imagens, mesmo que, para determinar essas leituras, seja imperativo a consideração de um contexto.

Os fatores enumerados acima, que no seu conjunto criam hierarquias de atenção, parecem ser fundamentais na construção da coerência e do sucesso da composição das fotografias, assim como no advento de benefícios narrativos e cognitivos deste ensaio. Apesar de alarmante, o resultado de cada uma das imagens de Leal é um objeto visualmente atraente, que prende a atenção do espetador e estabelece com ele uma relação imediata. Efetivamente, embora a responsabilidade principal da fotografia documental seja informar, a riqueza plástica complementa-a, ao acrescentar valor estético, através da composição. Também, por se tratar de um ensaio fotográfico cujo material tende a ser híbrido – entre o documental e a arte –, pode-se considerar que as imagens são compostas tanto por informação estética quanto semântica que nunca se opõem.

Ainda assim, considera-se que a estratégia principal do fotógrafo para atrair a atenção para o problema da poluição foi a aposta no poder da estética. Summerill (2017) defende que

tanto a estética do sublime como a do banal, são relevantes na representação da preocupação ambiental. Quando postas em relação com o contexto temporal em que o fotógrafo atua, é possível perceber como, em momentos diferentes, as escolhas estéticas transmitem diferentes significados (2017:39). A escritora e professora de fotografia Liz Wells expõe que “a representação da terra como paisagem, seja num modo romantizado ou mais topográfico, reflete e reforça atitudes políticas, sociais e ambientais contemporâneas” (Wells, 2011:1 *apud* Summerill, 2017:39).

Leal argumenta, no entanto, que uma fotografia simples de sacos de plástico, como retrato duro e cru do problema, não teria tanto impacto no público contemporâneo, insensibilizado, em consequência do elevado fluxo de informação visual.

“(…) a poluição no meu trabalho é estetizada, mas de forma a captar a atenção do público. Como disse anteriormente, *fotos fortes* de desgraças costumam ser ignoradas, por isso através desta beleza estética tento atrair a atenção, mas sem nunca deixar de tentar informar.” (Leal, 2020)

A originalidade de *Plastic Trees* prende-se pela sua ambivalência enquanto documento cientificamente contextualizado por uma crise ambiental cada vez mais discutida, e a sua qualidade de objeto artístico, de apelo à sensibilidade estética. Citando o crítico literário Jan Mukarovsky (1997 *apud* Spineli, 2013:72), “uma informação não estética pode apresentar preocupação estética”.

A estética do sublime tóxico adjacente é enaltecida de várias formas. Em primeiro lugar, é representada pelo efeito ótico dos sacos de plástico, que parecem estar suspensos, esvoaçantes, em movimento. Esta reside também na opção de Leal por fotografar durante a hora dourada⁶⁰, e nas decisões relativas à escala e ao ponto de vista escolhidas na representação dos sacos.

“In the toxic sublime, the object of sublimity does not represent human triumph, but instead signifies a form of environmental failure. However, because this toxic scene is apprehended from a safe and comfortable distance (due to the technology of the photograph), it becomes possible to exercise reason in order to overcome our instincts” (Scott, 2014: 73)⁶¹

⁶⁰ Expressão utilizada no ramo da fotografia para referir o momento do crepúsculo, logo após o nascer do sol ou imediatamente antes do pôr do sol, no qual a luz ganha tons alaranjados e suaves.

⁶¹ Tradução livre: “No sublime tóxico, o objeto de sublimidade não representa o triunfo humano, mas significa uma forma de falha ambiental. No entanto, como esse cenário tóxico é apreendido a uma distância

O apelo à beleza, conceito que, por princípio, conota uma realidade favorável, surge neste caso a par da evidência do prejuízo da ação do Homem no ambiente, como instrumento de sensibilização. De facto, as fotografias demonstram uma componente artística forte que, no entanto, aparece de mãos dadas com a importância do conteúdo, sem descuidar a atenção dada a ambas as vertentes. Como afirmou Eduardo Leal na primeira entrevista realizada no âmbito desta dissertação, “o conteúdo é o mais importante, mas sem a vertente estética era quase impossível passar a mensagem” (Leal, 2020).

Um dos sacos de Leal ganhou uma forma que sugere uma bandeira (*figura 13*), outros sugerem formas de seres vivos, como uma alforreca (*figura 21*) ou um cavalo (*figura 22*), mais uma vez em referência – não intencionada - à necessidade de preservação ambiental. Sem se ter apercebido, o fotógrafo criou várias relações emocionais e cognitivas entre as imagens dos arbustos com plásticos, e alguns elementos do quotidiano. Excluindo a questão das formas assumidas pelo plástico, o conjunto das imagens do ensaio configura uma continuidade visual, mantida através das condições análogas de luminosidade, da manutenção da linha do horizonte no mesmo nível, da utilização de uma só lente e da mesma perspetiva. O facto de se ter trabalhado cada fotografia de maneira a que cada uma se parecesse o mais possível com a anterior, contribuiu para a uniformidade da estética e semântica das imagens.

Observa-se, por fim, que os esforços feitos pelo fotógrafo no âmbito das escolhas estéticas são eticamente proporcionais à sua ambição em passar a mensagem ambientalista.

segura e confortável (devido à tecnologia da fotografia), torna-se possível exercitar a razão para superar nossos instintos.”



Figura 23 Plastic Tree #21, Eduardo Leal (2014)



Figura 24 Plastic Tree #59, Eduardo Leal (2014)

2.3 – A importância da Retórica Visual na Fotografia

O conteúdo da fotografia é, por definição, o real literal. Embora haja uma redução de proporção, perspectiva ou cor, se observarmos o objeto e a sua imagem, não se trata de observar uma transformação, mas uma analogia. Por outras palavras, no senso comum, é precisamente a analogia que caracteriza o exercício de fotografar.

Quando o fotógrafo expõe uma imagem, o público leva a cabo uma interpretação, dá um significado e avalia a informação. Embora por vezes se interprete a imagem fotográfica de forma simples, há que ter em conta neste exercício, o seu contexto de criação. A estreita relação com a realidade não impede que se façam, a partir dela, leituras diferentes. De facto, pessoas que façam parte da mesma sociedade fazem leituras distintas de uma mesma imagem, uma vez que as suas experiências e educação, diferentes, originaram também gostos e estilos de vida distintos.

Vários autores defendem a fotografia como um dispositivo discursivo, tendo-se formulado, acerca desta sua capacidade, inúmeras considerações. Segundo o enquadramento dado por Roland Barthes, a reflexão das capacidades discursivas e narrativas da imagem situa a questão na natureza linguística das imagens fotográficas, na sua dupla condição de imagem conotada e imagem denotada. Efetivamente, a conotação e a denotação são ferramentas caracteristicamente atribuíveis à linguística, que a retórica aplicada à imagem recupera, para através destas, analisar as formas e sentidos existentes nas mensagens visuais.

Em *A mensagem fotográfica*, Barthes discute o Paradoxo Fotográfico, que afirma a fotografia como uma analogia mecânica do real, cuja substância se prende, inteiramente, por uma mensagem única, prioritária, que é mostrar a realidade, não havendo lugar para o desenvolvimento de uma segunda mensagem. Este estatuto puramente denotativo da fotografia, a perfeição da analogia a que chamamos objetividade, existe nos caracteres que se lhe atribuem através do senso comum, explícitos e evidentes. Na fotografia, são os elementos que mantêm uma relação estreita com um referente, ou segundo o autor, os elementos literais. Neste sentido, a denotação diz respeito à mera capacidade heurística, que vem fortalecer a eficácia dos processos de comunicação. No mesmo texto, Barthes considera ainda que existe uma probabilidade elevada de a mensagem fotográfica ser também conotada, por ocasião tanto do processo de criação, quando é trabalhada, escolhida e tratada segundo normas estéticas e ideológicas, como pelo processo de recessão, no qual a mesma fotografia não só é percebida, como é lida, mais ou menos conscientemente pelo público que a consome, segundo uma reserva de signos (e todo o signo supõe um código) (Barthes, 2008). O paradoxo consiste, portanto, na

simultaneidade de duas mensagens, uma sem código – o análogo fotográfico – e outra codificada – a “arte” ou “retórica” da fotografia, que faz da fotografia uma sobreposição de objetividade e de referências culturais.

A conotação pode acontecer por meio de vários processos. Relativamente ao posicionamento dos objetos fotografados, a conotação remete no sentido de estes induzirem associações de ideias, ou de forma mais profunda, verdadeiros símbolos (Barthes, 2008). Esta surge desses elementos significantes, captados como se se tratasse de uma cena imediata e espontânea, encontrando-se por vezes explicitada no texto que acompanha as imagens. A mensagem conotada pode também existir na própria imagem sublimada, através de técnicas de iluminação e outras concretizações estéticas referidas anteriormente. Barthes fala no conceito de “Esteticismo” (2008:4) para referir a ocasião em que a fotografia se torna numa composição visual deliberadamente tratada, quer para se significar como arte, quer para impor um significado mais subtil e mais complexo do que era possível com outros processos de conotação – como se verifica nas imagens de Leal. Para analisar o conteúdo simbólico, ou conotativo, há que ir além do estritamente visual e formal, uma vez que este se associa à estrutura simbólica do emissor e do recetor, onde convergem fatores sociais e culturais.

A mensagem que o fotógrafo pretende comunicar forma-se aquando da criação do significado que ele atribui, quando seleciona a vista, dentro dos limites da câmara, no momento do disparo. Assim como em outras formas de arte ou comunicação, para perceber o que o fotógrafo pretendeu comunicar numa fotografia, a forma como o fez e o porquê, é necessário analisar o potencial discursivo da sua linguagem própria. A Retórica Visual, ou o uso das figuras retóricas a partir da linguagem visual, permitem ao fotógrafo criar vários significados possíveis dentro de uma imagem, possibilitando que ele ultrapasse os conceitos da estética e penetre o campo cultural, através da conotação da vertente visual com uma mensagem.

Segundo Barthes em a *Retórica da Imagem*, de uma imagem cuja intenção seja persuadir o seu público podem retirar-se três tipos de mensagem. A primeira, a mensagem linguística, é suportada pelo título e pelas legendas. Nas *Plastic Trees* existem as legendas das imagens, que as numeram, e um texto explicativo cuja função é contextualizar as imagens na problemática da poluição e ainda situá-las no espaço. Segundo Barthes, a mensagem linguística é uma das técnicas desenvolvidas, destinadas a fixar “a cadeia flutuante dos significados, de modo a combater o terror dos signos incertos” (Trachtenberg, 2013: 300). Assim, a palavra auxilia na identificação dos elementos da cena, tratando-se de uma descrição denotada da imagem. Ao nível da mensagem simbólica, a mensagem linguística vai auxiliar a interpretação, impedindo que os sentidos conotados proliferem para regiões demasiado disfóricas. Assim, e como podemos

verificar em *Plastic Trees*, o texto que acompanha as fotografias orienta a leitura das imagens para um significado designado pelo seu autor, fazendo com que o receba e evite outros errados, função que Barthes denomina de *ancoragem*. A segunda é a mensagem icónica codificada, ou a mensagem cultural, que fornece vários signos. Em primeiro lugar, existe a ideia de se trata, na cena ou nas cenas representadas, de um regresso às origens, à natureza, ao elementar. A paisagem do deserto, que supostamente representa um lugar isolado e sem intervenção antrópica, onde o horizonte é visível sem interferência de qualquer construção humana. Outro signo é formado pelo conjunto árvore e saco plástico. Este cria uma tensão com a paisagem de fundo. A presença do saco de plástico na paisagem natural, um lugar que parece isolado da civilização, e associado a um elemento natural – parece anunciar por um lado, a onnipresença do ser humano e por outro, a ambição deste de dominar o meio ambiente. Obviamente que a leitura feita depende do saber cultural de cada observador e do seu *background* ideológico. A composição das imagens evoca uma semelhança com um retrato, e parece remeter simultaneamente para um significado estético habitualmente observado na tradição da pintura de paisagem. Estes signos, referidos anteriormente, dizem respeito a um saber cultural, mas com significados globais. A terceira mensagem é icónica não codificada, ou a mensagem literal. Se se retirarem (mentalmente) todos os signos conotados da imagem, resta uma matéria informacional, acessível mesmo se não houver conhecimento – são os objetos identificáveis, objetos reais da cena, como o arbusto, o saco de plástico, as pedras, as montanhas. A leitura da representação analógica não solicita códigos porque resulta, simplesmente, da percepção.

Segundo Barthes, uma leitura satisfatória da fotografia analisada propõe-nos as três mensagens. Uma mensagem linguística, uma cultural e uma literal. A mensagem percetiva e a cultural são recebidas ao mesmo tempo por partilharem a mesma natureza icónica. Assim, e como Barthes afirma, as características da mensagem literal não podem ser substanciais, mas apenas relacionais. Ou seja, a mensagem literal é composta pelo que resta na imagem, quando excluídos os signos de conotação, atingindo um estado de plenitude de virtualidades, uma ausência de sentido pleno de todos os sentidos (Trachtenberg, 2013: 302). Esta é caracterizada na Retórica da Imagem como uma mensagem suficiente, pois existe nela pelo menos um sentido ao nível da identificação da coisa representada, que corresponde ao primeiro grau de inteligibilidade (abaixo desse grau, o leitor capta apenas linhas, formas e cores), embora qualquer pessoa inserida numa sociedade, possua conhecimento superior ao antropológico que permite ultrapassar o grau primário.

Numa perspetiva estética, entende-se que uma mensagem denotada, simultaneamente privativa e suficiente, possa aparecer como um estado primitivo da imagem quando esta se

encontra dissociada (de modo utópico) das conotações e é radicalmente objetiva e inocente (Trachtenberg, 2013).

As árvores de plástico de Leal podiam ser, à partida, consideradas imagens denotadas, uma vez que não foram alvo de alguma edição que transformasse o objeto fotografado. No entanto, o que encontramos no seu trabalho não é uma imagem literal, no seu estado puro. Mesmo no caso de Leal ter conseguido captar uma imagem totalmente ingénuo, juntar-se-ia imediatamente um signo, da ingenuidade, e complementar-se-ia com uma mensagem simbólica.

Assim, alguns códigos que o fotógrafo criou surgiram, em primeiro lugar, do conjunto de escolhas, designadamente no que respeita à perspetiva, da utilização de uma objetiva que criasse determinado efeito, e por fim, do enquadramento que, embora não omita nenhuma parte significativa da cena, está a impor uma certa delimitação da realidade. Estes três fatores criam o código cultural, que difere da mensagem literal, por implicarem uma intenção do fotógrafo de canalizar a atenção para certos aspetos e não apenas mostrar aquela paisagem. Como afirma Barthes (*apud* Trachtenberg, 2013: 303), “as intervenções do homem na fotografia (enquadramento, distância, luz, focagem suave, etc.) pertencem todas ao plano de conotação”. O processo de conotação acontece quando o homem coloca, numa fotografia bruta, signos provenientes do código cultural, a partir de certas técnicas.

No entender do fotógrafo Eduardo Leal, o que dá significado às *Plastic Trees* é o conjunto arbusto e saco de plástico:

“O arbusto e o saco de plástico, se isolados, não poderiam ter o mesmo significado. É a junção dos dois que dá significado à fotografia, à imagem. Claro que isto é um bocado abstrato, a forma depende da interpretação de cada um” (Leal, 2020).

Como o próprio afirma, existem aspetos que dependem da interpretação de cada um. De facto, alguns aspetos ganham significados diferentes na criação e na interpretação pelo leitor, devido novamente ao fator cultural. A Retórica é, face às interpretações diferentes e aos signos que cada um extrai do seu código cultural, o denominador que reúne as leituras possíveis – que são na verdade infinitas - de uma imagem num único dialeto.

Esta análise é importante para fundamentar que, ao contrário do que tendencialmente se pensa, nem todos os elementos fazem parte da conotação. Resta sempre no discurso uma certa denotação, sem a qual o discurso não seria possível.

Teresa Lenzi (2009) expõe, em *La fotografía contemporánea como dispositivo discursivo y / o narrativo*, algumas ideias acerca do potencial discursivo da fotografia, juntando-se ao leque

de investigadores que tem vindo a discutir a capacidade comunicativa e discursiva das imagens no meio académico, embora sem que se tenha chegado a um entendimento. No artigo, Lenzi refere um evento de uma publicidade apresentada pela empresa *Fotóptica* – representante da *Kodak* no Brasil - numa publicação periódica da cidade de São Paulo, no Brasil, em 1998, que se fez acompanhar do título provocador “*Uma fotografia vale mais que mil palavras*” (Lenzi, 2009: 123). Esta publicidade apresentava a fotografia como um objeto que conta histórias, ou que porta mensagens além dos seus limites visuais, e mostrava a convicção dos seus criadores quanto à importância e ao papel da imagem na sociedade do século XX, a influência da imagem sobre o texto e o seu poder de persuasão. A relevância deste episódio incide, não só no facto de os criadores daquela publicidade terem sublinhado o potencial discursivo daquela fotografia e da fotografia em geral, mas também no facto de o evento ter revelado o interesse que havia em pensar a fotografia desde a sua capacidade discursiva, dando início a um movimento de reflexão sobre os usos e práticas fotográficas na contemporaneidade artística, a partir das relações que se podem estabelecer com o poder educativo dos sistemas de informação, comunicação, comércio e lazer contemporâneos (Lenzi, 2009).

Sendo recorrente o surgimento do tema da capacidade comunicativa e discursiva da fotografia em trabalhos académicos, existem já algumas referências e bibliografia nas áreas da linguística e psicologia, duas áreas tão distintas que não facilitam a convergência de opiniões ou conclusões. No caso da fotografia em particular, o estudo é, de um modo geral, feito a partir das bases da Semiótica, a ciência dos signos, estabelecendo o centro da questão à volta do estatuto do dispositivo fotográfico, ou seja, “na especificidade da captura da imagem fotográfica” (Lenzi, 2009: 125), o que, por sua vez, se divide entre a consideração do dispositivo como essencialmente indicial (Dubois, 1994 *apud* Lenzi, 2009) ou o dispositivo considerado indicial estando intimamente relacionado à circulação – receção da imagem fotográfica – icónica por excelência - na esfera social (Schaeffer, 1990 *apud* Lenzi, 2009).

No entanto, o posicionamento da capacidade comunicativa da imagem fotográfica não se restringe aos limites dos princípios da Semiótica, e quer focar ou realçar os usos deste tipo de imagem no âmbito dos processos de emissão e receção da mensagem enquanto discurso contemporâneo. Neste sentido, Lenzi (2009) sublinha que o uso da imagem fotográfica quer pelo emissor quer pelo recetor, não é condicionado a um conhecimento específico mas pelo conhecimento generalizado e pela experiência cultural e que, sendo assim, as práticas fotográficas devem ser entendidas como o resultado de uma apropriação e absorção de usos e práticas fotográficas históricas.

Para identificarmos que aspetos das imagens de Eduardo Leal poderão atuar, para o benefício da sua causa, na consciência do observador, é importante entender alguns conceitos que fazem parte do conjunto de ferramentas da Retórica. Entenda-se que o objetivo comunicacional das imagens de Leal é, por um lado, quebrar um comportamento indesejado – neste caso a poluição ambiental – e por outro, estimular uma ação nos indivíduos, desejável para a sociedade em geral. As *Plastic Trees* são representativas de um problema e pretende-se que influenciem as atitudes, opiniões e comportamentos de quem vê as imagens, persuadindo esses indivíduos visualmente.

Retórica Visual é o termo habitualmente empregue para descrever a arte de comunicar emoções, factos ou ideias de forma eficaz, pelo que comporta uma ferramenta útil ao fotógrafo na transmissão de certa mensagem na fotografia. Pode ainda funcionar como um método criativo para desenvolver formas inovadoras de visualizar uma mensagem (Andrews, 2008), pressupondo que tanto o emissor como o recetor possuem uma literacia visual e a capacidade de analisar a imagem tanto na sua forma como no significado.

A persuasão é uma parte importante da Retórica Visual, um processo simbólico pelo qual o comunicador, ao passar a mensagem, induz o recetor a mudar os seus comportamentos e atitudes. O conceito de persuasão encontra-se habitualmente associado à publicidade comercial, embora Andrews (2008) aponte que esta aconteça em qualquer ambiente mediado, ou nas relações interpessoais, como forma de obter resultados positivos para determinado fim. Ainda assim, a persuasão funciona tanto para um ato comercial, como numa causa ambiental, sendo que no caso da persuasão para uma causa ambiental estão em jogo um leque de valores abstratos, como a justiça e a educação, no lugar do valor económico.

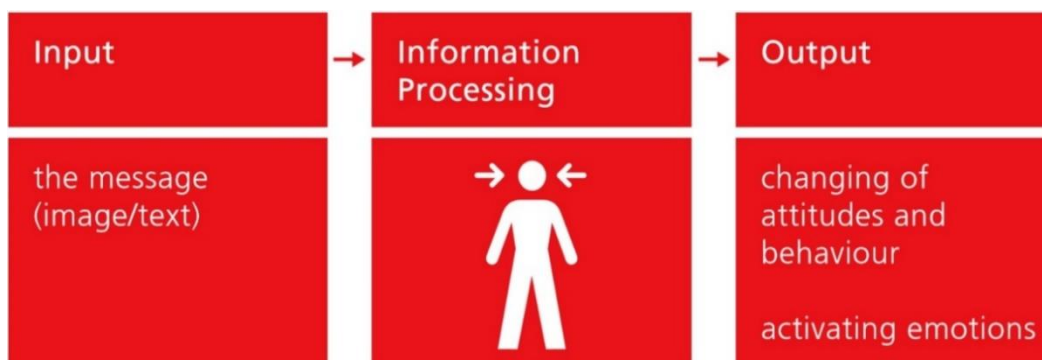


Figura 25 O processo da persuasão visual (Andrews, 2008)

Na sua dissertação *Social Campaigns - Art of Visual Persuasion Its psychology, its semiotics, its rhetoric*, Andrews (2008) ilustra o processo da persuasão visual através da figura 25 (*O processo da persuasão visual*). Durante o processo, o recetor recebe uma entrada visual, que vai ser processada por ele, causando, preferencialmente, uma mudança de atitude ou comportamento através da ativação de emoções.

O estudo das imagens a partir de uma perspectiva retórica emergiu com o reconhecimento de que as imagens oferecem acesso a um leque de experiências humanas, nem sempre disponíveis a partir do estudo do discurso. A *Teoria da Retórica Visual* de Sonja Foss afirma que as experiências humanas orientadas espacialmente, não lineares, pluridimensionais e dinâmicas, podem ser comunicadas frequentemente, apenas através da imagem ou de outros “símbolos não discursivos” (Foss, 2004:143). Para perceber e articular essas experiências, torna-se necessário dar atenção a esse tipo de símbolos. Foss avança ainda que as imagens visuais oferecem expressões, significados simbólicos e interpretações, além do significado relativamente fixo das palavras e dos limites da própria linguagem. Neste sentido, os objetos visuais tornam-se, por vezes, produtos da Retórica Visual ou artefactos visuais, gerados por indivíduos para o propósito da comunicação.

No entanto, nem todos os objetos visuais são retórica. Foss (2004) enumera três pontos aos que as imagens devem responder, para se qualificarem na Retórica Visual: a imagem deve ser simbólica; a imagem deve envolver a atenção do espetador; e ainda, a imagem deve ser apresentada a uma audiência, com o objetivo de comunicar com ela. Em síntese, desde que a tenha sido criada como propósito de comunicar uma ideia a um público, a imagem torna-se Retórica Visual.

A prática da fotografia é inquestionavelmente influenciada por respostas retóricas e não retóricas, a objetos visuais que o fotógrafo já visualizou ao longo da sua experiência. Eduardo Leal afirmou, na segunda entrevista realizada a propósito desta pesquisa, que o estilo e a estética aplicados a *Plastic Trees*, embora sem dúvida influenciados pela pintura e fotografia, não foram diretamente inspirados pelo trabalho de outro fotógrafo ou artista plástico, mas pelo resultado de todo o conjunto de elementos visuais consumidos ao longo da vida. Assim, Leal remete-nos para o conceito da literacia visual. A possibilidade de passar essas experiências através da fotografia, faz-se na capacidade desta compactar uma história em uma ou várias imagens que criem uma narrativa única. A retórica permite simultaneamente comunicar uma mensagem e expressar emoções profundas e abstratas através da composição, que pode ter infinitos significados.

Em defesa de uma Retórica da Imagem (2008) explica, de forma clara, a forma como a retórica visual atua no público durante o exercício da fruição de uma imagem. O autor afirma que

é através da retórica, praticada na imaginação e na capacidade de produzir imagens, que a argumentação e a sua eficácia se sustentam, e ainda, que embora não existam n'A Retórica de Aristóteles, referências explícitas à imagem na maior parte dos tratados retóricos, verificam-se alguns indícios da importância do recurso à imagem, numa época distante da realidade audiovisual (Ferreira, Prior, e Bogalheiro, 2008). De facto, antes de existir a possibilidade de mostrar imagens que ampliassem a capacidade persuasiva de uma mensagem, a Retórica sempre recorreu a palavras capazes de apelar à imaginação, ou seja, à memória, que por sua vez, se constrói de imagens, mesmo que a sua existência se limite ao imaginário. Os argumentos eram, deste modo, apresentados por um critério sobretudo lógico, apesar de Aristóteles ter distribuído a importância ao *ethos* e *pathos*. No entanto, a persuasão não implica só convencer racionalmente, mas afetar o público. Leia-se “para que os argumentos surtam o devido efeito, deve ser tomada em conta esta dimensão afetiva da Retórica manifestada sobretudo no carácter que o orador assume para inspirar a confiança do auditório e na disposição emotiva do auditório suscitada pelo orador” (2008:3).

Parece reivindicar-se deste modo, a componente emotiva da Retórica que a dimensão imagética oferece, ou a capacidade de evocar e criar imagens que são, por si só, persuasivas e substitutivas das cadeias de argumentação, e conseqüente empenhamento intelectual. Porém, a relação da Retórica com a imaginação não se dá na componente afetiva apenas, acabando por estar presente em todo o processo retórico, reconhecido nos momentos da formulação e da receção do discurso. No primeiro momento, o da formulação do discurso, a imaginação intervém não só na perspectiva de estimular imagens mas também no sentido heurístico, exaltado pelas práticas artísticas. A pesquisa e seleção do tema pelo fotógrafo, assim como dos argumentos e dos meios mais adequados à persuasão, são aspetos profundamente baseados na imaginação, enquanto capacidade inventiva pela qual o novo, o alternativo e o original se expressam (Ferreira, Prior, & Bogalheiro, 2008:4). O segundo momento, a receção do discurso, estabelece uma simetria com o primeiro. A imaginação tem nele um papel ativo na apreensão da mensagem e na sua transformação em conceitos que se realizem na identificação de crenças ou tomadas de ações. Por um lado, o público recorre à imaginação para projetar o que foi estimulado emocionalmente; por outro, a imaginação é a dimensão essencial para que a persuasão se realize pragmaticamente. Os processos cognitivos ocorrem tanto no plano emotivo como racional: os argumentos não são interiorizados de forma fria. A sua apreensão também implica uma representação imagética dos mesmos (2008: 5, 6). O facto de as cadeias argumentativas se tornarem imagens mentais, em conjunto com os elementos do plano afetivo, leva ao convencimento e a uma ação por parte do público.

Na lógica contemporânea, as imagens físicas (ou digitais) constituem-se algo real, embora continuem a funcionar pela sedução e simbologia. Num contexto de persuasão, o seu poder atua pela ligação direta ao real e concreto. A estimulação da imaginação continua a ser feita, desta vez pelas associações que se geram na visualização, que faz com que a pessoa transponha para si, nem que de seja forma suave, as condições propostas pela persuasão da mensagem.

Do mesmo modo, outro aspeto da persuasão da imagem que importa referir para o presente argumento da importância da Retórica Visual na fotografia, é que a expressão através de imagens é mais instintiva que o textual, que é algo convencionalizado (Ferreira, Prior, & Bogalheiro, 2008), isto é, as imagens são uma sorte de código primário que remete diretamente para interpretações e associações cognitivas. A partir deste argumento, é correto constatar que a comunicação persuasiva por meio da imagem remete para um modelo de comunicação elementar ou mais orgânico que permite ao observador criar reações naturais. Sendo assim, enquanto analogia da realidade, a fotografia constituirá um meio perfeito de comunicar intuitiva e eficazmente.

Em síntese, os meios retóricos cumprem uma função essencial no alcance do objetivo do fotógrafo que pretende educar, emocionar, consciencializar, como é o caso de Eduardo Leal. No caso das *Plastic Trees*, o uso de figuras da retórica mostrou-se construtivo e benéfico na integração de uma narrativa ambiental que comunicasse uma necessidade de ação face ao problema da poluição dos plásticos no meio ambiente. A verificação do efeito destas figuras retóricas na mente do observador só seria possível a partir da colocação das imagens diante dele, seguida da realização de um questionário. Apesar dos obstáculos que se ergueram no processo de análise do ensaio fotográfico, nomeadamente a impossibilidade de perceber todo o seu potencial discursivo ou de estudar como a mensagem é assimilada e que efeitos provoca no público, há que levar a cabo projeções após se verificar as possibilidades que o uso da retórica traz, pelo menos no enriquecimento da mensagem e na tentativa de quebra da indiferença, no contexto de uma mensagem pró-ambiental.

2.4 - O Ensaio Fotográfico

Apesar de considerado pelo próprio autor como sendo uma série, o conjunto de fotografias que formam as *Plastic Trees* de Eduardo Leal cumprem requisitos necessários para a atribuição do valor de ensaio fotográfico. Neste capítulo, pretende defender-se essa atribuição, a partir de uma caracterização do género e, posteriormente, da argumentação que justifique a mesma.

O ensaio fotográfico é geralmente interpretado como uma simples união de fotografias sobre o mesmo tema, ou realizadas por um mesmo autor, o que pode provocar alguma confusão entre os conceitos de coleção, série e ensaio. No entanto, este género cuja origem é literária, quando aplicado à fotografia, tem a singularidade de permitir a criação de um diálogo por meio de uma seleção particular do seu objeto de representação.

O conceito de ensaio surgiu em França no ano de 1580, com a publicação dos *Essais* de Michel de Montaigne e, anos depois, em Inglaterra, com os *Essays* de Francis Bacon em 1597 (Jesus, 2017), apresentando-se como um conjunto de textos simples ou em forma de esboços literários. O texto era curto e escrito num tom subjetivo, uma vez que a principal finalidade era a de argumentar um determinado ponto de vista, assumindo-se, antes de mais, como um posicionamento diante de uma questão específica. A estrutura era flexível, sem qualquer predefinição, podendo desenvolver-se conforme o argumento.

Fiuza e Parente (2008) mencionam que, na sua génese, o ensaio compreendia uma tentativa de dar opinião a respeito de vários assuntos, num tom desprezioso e pessoal, caracterizada principalmente pela liberdade que concedia ao autor no relato das experiências próprias e na descrição das suas crenças e gostos (2008: 163, 164). Importa referir que o verbo equivalente francês, *essayer*, significa tentar ou testar, facto que pode indicar o que possa ter sido definido enquanto condição da criação do ensaio, a partir de uma inquietação não resolvida e em constante fuga (Jesus, 2017), sendo que esse carácter fugitivo pode ser encontrado nas obras dos dois artistas pioneiros do género, e talvez tenha servido de mote para a passagem do texto à imagem.

O ensaio acaba, mais tarde, por se manifestar nas outras áreas artísticas, nomeadamente no cinema, mas é na fotografia que conquista um maior impulso e um novo significado, sob a denominação de *fotos ensaio*. Isto deveu-se, em grande parte, ao seu apadrinhamento, nos anos 1920 e 1930, por um leque de publicações pioneiras - o jornal ilustrado *Berliner Illustrierte Zeitung*, a revista *Munchener Illustrierte Presse* e a francesa *Vu*, cujo editor era, à data, o jornalista francês Lucien Vogel, estando, deste modo, intimamente ligado ao jornalismo da época (Perischetti *apud* Fiuza e Parente, 2008:167). Com as suas capas visualmente atraentes, as publicações centravam a sua estratégia na divulgação de fotografias que documentavam eventos desportivos, atividades de lazer, eventos políticos, artísticos e entretenimento (Sands, s.d.). Embora não exista um consenso sobre a data do seu advento, o ensaio fotográfico como se conhece hoje aparece uma década depois dos esforços europeus para usar imagens em sequência, com a emergência de novos meios dedicados ao jornalismo pictórico (Chapnick, 1994). Os editores das revistas reconheceram imediatamente que as fotografias unidas por um tema único poderiam ser

estruturadas e sequenciadas num estilo narrativo que permitia contar uma história mais coerente e completa.

No livro *Truth needs no ally* (1994), Howard Chapnick escreve:

“Na década de 1920, Kurt Safranski, da alemã Berlin Illustrierte Zeitung e Stefan Lorant, na Muenchner Illustrierte chegaram à conclusão, de forma quase simultânea que, quando duas fotografias eram colocadas uma ao lado da outra, uma nova afirmação era criada, que era diferente das afirmações criadas pelas imagens individuais. De repente, quando se tratava de imagens, um mais um não era dois, mas um número incalculável que dava uma nova dimensão e novos significados a simples justaposições. Duas fotografias publicadas podem ter um impacto tremendo, imagine-se agora o poder de várias páginas de fotografias relacionadas, a comunicar um assunto. A narrativa de imagem ou o ensaio fotográfico baseia-se neste princípio”.⁶²

Antes de ser presença assídua nos meios de comunicação ilustrados, o ensaio fotográfico tinha já sido adotado no fotojornalismo alemão como produto da próspera vida cultural da República Alemã de Weimar (1918), tendo, no entanto, escapado de atenção crítica significativa. Em *The Photography of Crisis. The Photo Essays of Weimar Germany*, Daniel H. Magilow examina os ensaios fotográficos que apareceram na Alemanha, no período entre o fim da Primeira Guerra Mundial e a subida do Nacional Socialismo ao poder, em 1933. Durante esses quinze anos, os fotógrafos alemães interferiram nos principais debates políticos e filosóficos da modernidade, sobre mudanças de noções de natureza, cultura, identidade pessoal e nacional (The Penn State University Press, 2012), através da prática de uma nova e complexa unidade narrativa: o ensaio fotográfico. A interpretação de Magilow dos ensaios fotográficos, que inclui a sua materialização nos jornais e revistas, centra-se na função narrativa. As informações pictóricas adotam um papel cultural tão inovador que se temeu o desaparecimento da palavra impressa, tendência que Magilow rotula de “viragem visual”. Define-o como “o sequenciamento ou arranjo

⁶² Tradução livre do excerto “In the 1920s, Kurt Safranski, in Germany's Berlin Illustrierte Zeitung, and Stefan Lorant, in the Muenchner Illustrierte, came to an almost simultaneous realization that when two pictures were placed next to each other, a new statement was created that was different from the statements made by the pictures individually. Suddenly, when it came to pictures, one and one did not equal two, but to some incalculable number that gave new dimension and new meanings to simple juxtapositions. Two published pictures can have such tremendous impact, think of the power of several pages of related pictures to communicate a subject. The narrative picture story or photographic essay is based on this principle.” (Chapnick, 1994)

de fotografias para contar histórias, fazer argumentos, comunicar ideias, suscitar narrativas, evocar alegorias e convencer os ouvintes a aceitar novos modos de ver e pensar” (Kriebel, 2013).

Por volta de 1930, o gênero, inovador, tornara-se extremamente popular na Alemanha, acabando por se espalhar pelo mundo da língua inglesa (Holzer, 2018). É o sentido que toma a evolução do fotojornalismo, que vai contribuir para que a fotografia não seja mais empregue como complemento ilustrativo do texto, mas como ferramenta narrativa essencial. Pela primeira vez, começa a valorizar-se a interconexão sem precedentes entre imagem e texto, e entre as imagens entre si.



Figura 26 Capa do Berliner Illustrierte Zeitung (Jornal Ilustrado de Berlim) 38, no. 34 (25 de agosto de 1929)

Nessa década, o surgimento de séries de fotografias que seguiam estruturas narrativas cada vez mais complexas contribuiu para a definição do desenvolvimento das reportagens modernas. Além disso, o papel simbólico de alguns fotógrafos individuais como Wolfgang Weber, Felix H. Man e Martin Munkácsi foi significativo (Holzer, 2018), elevando a importância do ponto de vista de autor. Isto permitia a criação de modelos narrativos mais flexíveis, que os editores poderiam reorganizar e reutilizar ao longo do tempo e em diferentes contextos geográficos. O boom das reportagens fotográficas alemãs acabou em 1933, com a ascensão de Hitler, quando muitos fotógrafos, jornalistas e editores de origem judaica se viram forçados a exilar no Reino Unido e Estados Unidos, principalmente. A emigração desses profissionais significou uma transferência intelectual e cultural do fotojornalismo alemão, bem como a forma de reportagem

desenvolvida na imprensa de Weimar, que forneceu o modelo para o lançamento da publicação inglesa *Picture Post* (1938) e da revista americana *LIFE* (1936) (Holzer, 2018).

A *LIFE* deu uma forte contribuição para o desenvolvimento do ensaio, tornando-se uma das mais fortes editoras dos trabalhos ensaísticos dos seus fotógrafos e explorando o potencial da fotografia “na sua possibilidade narrativa, isto é, através da sucessão de imagens que narrassem histórias” (Kossoy, 2007: 90 *apud* Fiuza e Parente, 2008: 167). Desde 1936, a *LIFE* foi um veículo de partilha de trabalhos de fotógrafos de referência, como o incontornável Henri Cartier-Bresson, e W. Eugene Smith, que retratou a sociedade americana do seu tempo acabando por se tornar num mestre do formato. De facto, o surgimento de novas formas de narrativas visuais refletiu-se na imagem pública dos fotógrafos de imprensa, que conseguiram abandonar o seu papel de fotógrafos ilustrativos para se apresentarem ao público, com confiança, enquanto fotojornalistas ou fotógrafos de imprensa (Holzer, 2018).



Figura 27 Revista LIFE, 7 de fevereiro de 1955. © Collection Fondation Henri Cartier-Bresson

No caso português, a emergência do foto ensaio, ou os primeiros passos no sentido da sua instituição enquanto género legítimo, está necessariamente relacionada com o *Século Ilustrado* (1933-1989) e a revista *Vida Mundial* (1939-1989). A receita de sucesso, utilizada em todo o mundo, seguia os padrões de articulação de texto com imagens das revistas ilustradas

alemães dos anos 1920 (Sousa, 2002), o que representou também os primeiros passos em direção à consolidação do fotojornalismo moderno português.

A aposta na narratividade da fotografia demonstrava a preocupação com as questões culturais, políticas e sociais prementes da sua contemporaneidade, e uma visão otimista de que a fotografia podia ajudar a compreendê-las. O enorme número de ensaios fotográficos criados durante a República Alemã de Weimar oferece uma amostra rica das várias manifestações e subgêneros do formato. Com tendências políticas e estéticas, e interesses temáticos profundamente heterogêneos, os ensaios debruçavam-se sobre tópicos importantes daquela sociedade (The Penn State University Press, 2012). Moishe Vorobeichic, formado pela Bauhaus, refletiu sobre o destino dos judeus diante da modernidade e da secularização em Vilna: *Ein Ghetto im Osten (Um gueto no Leste)*. Else Neuländer-Simon, de pseudônimo Yva, compôs histórias ilustradas para a revista cultural *Uhu* sobre a mudança de gênero e a figura da mulher *Neue Frau (a Nova Mulher)*. O ensaísta e satírico Kurt Tucholsky uniu-se a John Heartfield, partidário do dadaísmo, para criticar o nacionalismo raivoso na Alemanha. Por fim, o arquiteto Erich Mendelsohn dissecou a relação de amor e ódio da Alemanha com a América: *Bilderbuch eines Architekten (America: Foto livro de um arquiteto)*. Esses exemplos – entre muitos outros – falam não apenas sobre a vasta gama de temas abordados por fotógrafos, como apontam para uma aparente confiança no papel que o ensaio fotográfico pode desempenhar na formação de opiniões (Ibidem, 2012).

Hoffer (1983) definiu de forma clara o ensaio fotográfico e a sua importância na fotografia:

“[...] o seu impacto depende não só de imagens individualmente fortes, mas também da inter-relação entre estas imagens. [...] O formato pode assumir várias formas e tamanhos – de uma matéria em revista, de poucas páginas, a um livro bem maior, envolvendo talvez uma centena de imagens ou mais. Os temas também podem variar [...]. Uma qualidade que todos os ensaios têm é a independência pictórica (estética)”. (Cunha Fiuza & Parente, 2008, p.171)⁶³

O ensaio proporciona ao fotógrafo a possibilidade de este se exprimir de forma mais profunda sobre a questão, e de enfatizar a singularidade do seu ponto de vista. O processo de criação não

⁶³ Tradução livre de “[...] its impact depends not only upon strong, individual images, but the interrelationship between these images as well. [...] The format can assume many shapes and sizes – from a magazine spread of only a few pages to a much longer book, involving perhaps a hundred images or more. The themes can also vary. [...] The one quality all essays share is pictorial interdependence” (Cunha Fiuza & Parente, 2008, p.171).

se baseia apenas na captura de imagens, mas numa reflexão sobre qual a melhor forma de transmitir o ponto de vista do autor ao público, e como as fotografias que constituem o ensaio se interrelacionam. Segundo Marn e Roldán (2010), um foto-ensaísta é um fotógrafo que tem a capacidade de compreender um assunto – qualquer que seja, como a exploração mineira em Portugal, um sentimento, a amizade, o contágio por uma doença infecciosa numa região interior, ou outro conceito qualquer - e reflete ou trabalha as fotografias numa lógica coerente (Morán, 1974 *apud* Marn e Roldán, 2010).

As fotografias que formam os ensaios e, mais especificamente as suas inter-relações, devem mostrar de forma progressiva, possíveis leituras e significados de forma clara o suficiente para que a ideia que se pretende argumentar se esboce na mente do leitor. Marn e Roldán (2010) afirmam que embora se possam acompanhar de um texto verbal ou escrito, o mais importante no ensaio fotográfico é o conteúdo que é transmitido visualmente. Já Jesus (2017) atribui uma maior importância à articulação do texto e imagem. A junção do texto à imagem não é uma característica exclusiva da fotografia contemporânea, podendo observar-se vários exemplos que mostram que as práticas interferiam num diálogo poético e plástico, que se tornaria cada vez mais conveniente.

No ensaio, a fotografia parece funcionar como a linguagem escrita ou falada, mas, assim como a linguagem verbal, esta também pode ser mal utilizada. O ensaio fotográfico pode ser visto também como um marco significativo de uma importante mudança estética, que foi considerada principalmente no contexto da linguagem escrita. Como as obras de autores modernistas como Alfred Döblin, Marcel Proust ou James Joyce, a fotografia narrativa participou no desafio do modernismo às formas tradicionais de leitura e compreensão (The Penn State University Press, 2012). A presença de fotografias nas páginas dos jornais e revistas exigiu que o público aprendesse a *ler* de uma forma diferente. Quanto à relação entre texto e imagem, o historiador de arte Matthew S. Witkowsky sugeriu que os ensaios fotográficos “mudaram os termos tradicionais da sua interação”. As diversas formas de ensaio fotográfico são uma evidência dessa mudança, que torna possível pensá-las juntas, sob uma união conceptual que nem sempre parece evidente (*Ibidem*, 2012).

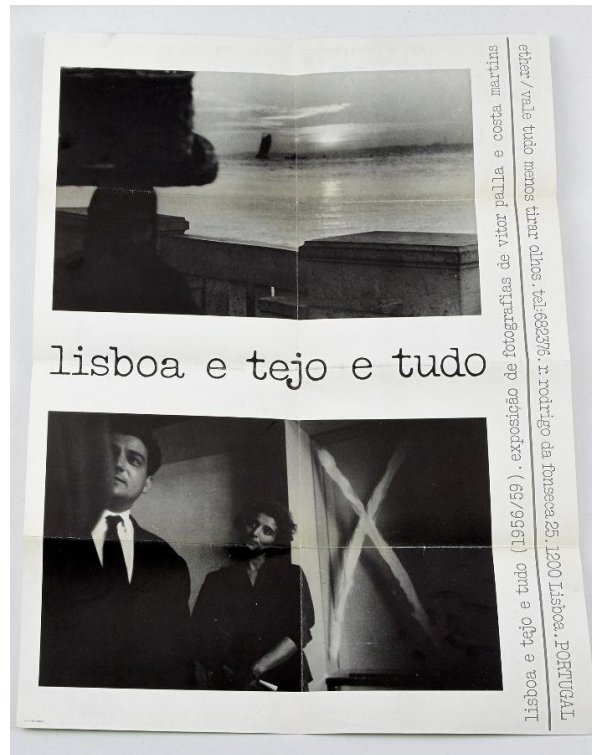


Figura 28 O cartaz da exposição *Lisboa e Tejo e Tudo* – 1956/1959

A partir da década de 1950, já vários fotógrafos realizavam experiências em colaborações com poetas e escritores, como é exemplo Izis Bidermanas, que convidou André Breton, Paul Eduard, Jacques Prévert e outros, para a elaboração e realização do livro ensaio *Paris des rêves* (Jesus, 2017:113). A prática foi seguida por Cartier-Bresson, Sabine Weiss e Willy Ronis em várias reportagens, num esforço de fugir aos clichés dos cartões postais que celebravam a cidade de Paris após a capitulação do exército alemão (2017:113). Entretanto, em Portugal a dupla de arquitetos lisboetas Victor Palla e Costa Martins experimentavam esta união de talentos, integrando versos de Fernando Pessoa e outros escritores e poetas lusos no projeto editorial *Lisboa Cidade Triste e Alegre*, projeto fotográfico recuperado e reeditado em 1982 pela galeria Ether (1982-1994), com o lançamento da exposição *Lisboa e Tejo e Tudo* - 1956/1959 (Alvarez, 2017), que daria corpo a um catálogo sobre a forma de ensaio visual. Mais tarde, em 1999, uma exposição com o nome do projeto foi apresentada na Fundação de Serralves, integrando 30 fotografias e 19 fotografias originais, novamente organizada pela galeria Ether, na ocorrência das comemorações dos 150 anos da apresentação pública da fotografia (Bracons et al., 2017).



Figura 29 Cartaz da exposição Lisboa e Tejo e Tudo - 1956/1959, com fotografias de Victor Palla e Costa Martins

Os estudos realizados sobre o ensaio fotográfico descuidam geralmente as suas inter-relações e o entendimento de como estes surgiram num ambiente histórico-cultural específico. A literatura existente inclina-se, pelo contrário, sobre os subgéneros de ensaios existentes em vez de estudar a estrutura conceptual. Por exemplo, os dois volumes *The photobook: A History* de Martin Parr e Gerry Badger, descreve os subgéneros de ensaios, como livros de retratos, antologias, híbridos de literatura e fotografia, enquadrando-os como objetos fetichizáveis para conhecimento histórico-artístico ou contemplação estética (The Penn State University Press, 2012), sem referir o papel influente e pioneiro de desenvolvimento do género, que desempenharam os ensaios da Alemanha de Weimar. Parr e Badger definem o *photobook* através de referências a outras formas de arte, como o romance literário, ou como uma obra semelhante a uma produção cinematográfica, novamente fazendo uma apreciação da forma física, em vez do conteúdo conceptual (Ibidem, 2012).

Na aparente diversidade formal e temática que os subgéneros de ensaio fotográfico oferecem, o que une essas formas não é o que elas são, mas de que modo funcionam como forma discursiva. Assim como as estratégias narrativas da literatura modernista desafiaram os modos tradicionais de leitura, os ensaios fotográficos transformaram a leitura num processo

interativo entre o seu autor e o leitor. Se, por um lado, as relações complexas entre fotografias individuais e uma narrativa inteira apresentam novas oportunidades no campo da expressão autoral, estas desafiam também os modos tradicionais de leitura.

Na segunda entrevista realizada a Eduardo Leal a respeito desta investigação, quando foi questionado sobre se tinha realizado alguma preparação teórica para a elaboração das *Plastic Trees*, este assinalou:

“Descobri aquele sítio [no Altiplano Boliviano] que representava o que eu queria mostrar por casualidade. Obviamente que tive de dar um contexto maior àquelas imagens. Durante as minhas viagens, vi muitas situações de poluição como aquela e sabia que queria comunicar isso através da imagem. Quando comecei a produzir a série, pensei que teria de criar um contexto científico à volta dela. Normalmente faço a pesquisa antes, mas neste caso, criei o contexto após fotografar. Procurei tudo o que era factual à volta disto” (Leal, 2020).

Efetivamente, uma das características mais importantes do ensaio é a sua estrutura que permite aprofundar a narratividade à volta das imagens, ou a contextualização temática, que oferece ao observador todos os ingredientes favoráveis à reflexão daquilo que está a ser questionado. Bicker (2015) diz, em *Ways of Seeing: The Contemporary Photo Essay* para a revista TIME, “através do ensaio é possível desacelerar e enquadrar o objeto com um sentido mais profundo e narrativo”. Em *sites* e plataformas de fotografia, aliados a uma divulgação digital eficaz, os ensaios fotográficos podem representar ferramentas poderosas para invocar a atenção de formas diferentes, e muitas vezes, com um impacto mais significativo para questões que, de outra forma, seriam contornadas ou mesmo ignoradas. Na mesma entrevista, Leal afirma:

“A série é feita de fotos apelativas e bonitas, porque eu, tendo já trabalhado muito sobre conflitos, sei que face às imagens duas e cruas, normalmente as pessoas viram a página e não as veem realmente. Eu queria no fundo tratar isto de forma diferente. Criar imagens apelativas que falam do problema atrai a atenção das pessoas, pela beleza, e depois então é que se questionam sobre o problema.” (Leal, 2020).

Apesar de Eduardo Leal considerar as *Plastic Trees* como uma série, apresentam-se, nesta pesquisa, alguns argumentos que justificam a atribuição do valor de ensaio à obra. Conforme alegado anteriormente, uma série fotográfica tende a apresentar um conjunto de imagens sobre um lugar, um objeto ou uma pessoa, enquanto que o ensaio reflete um tópico que se pode associar a vários lugares, várias pessoas e várias coisas relacionáveis. Assim sendo, o

ensaio possibilita ultrapassar a realidade fotografada para refletir um assunto maior, mais generalizado e global. Nas *Plastic Trees*, o carácter de ensaio é reforçado pelo facto de o conjunto das imagens ter, por detrás, uma mensagem ambiental, que pode ser aplicada à questão global da poluição por plásticos e não apenas à situação restrita da poluição no Altiplano Boliviano. Ao criar este ensaio, o fotógrafo está a realizar uma tentativa – um ensaio é no fundo uma experiência – de executar uma abordagem invulgar, a favor de mostrar ao público um retrato da poluição que parte de uma perspetiva não tradicional.

A chamada de atenção para uma questão que diz respeito à sociedade como um todo, e não apenas à população daquele lugar, coloca esta conjugação de fotografias numa rede de discussão de domínio global, sobre o problema da poluição, atribuindo ou reivindicando uma importância mais significativa ao tema. Assim, outra característica passível de atribuir o valor de ensaio às *Plastic Trees* é o seu poder de intervenção intelectual, no sentido deste evocar a discussão da poluição ambiental para a esfera pública. Entenda-se, portanto, que a pertinência da utilização deste formato deve-se, em primeiro lugar, por este constituir um espaço que permite aprofundar o potencial retórico e narrativo das fotografias, e não apenas a sua simbologia e função de representação. Desta forma, o ensaio mostra-se um espaço de exposição de argumentos, onde se impulsiona a discussão de ideias e de pontos de vista sobre o tema.

Nos tempos que se vivem, marcados pela saturação de imagens desconcertantes e com efeito distrativo, existe ainda lugar para as subtilezas da tradicional narrativa longa, que representa uma forma eficaz e criativa, com capacidade de equilibrar os assuntos mais sensíveis. Mas hoje, o ensaio e a narrativa extensa são também uma reação à prevalência das câmaras de telemóvel e às redes sociais que levam a que existam muitas mais imagens sobre um assunto (Bicker, 2015). Tendo em conta a velocidade e o fervor da divulgação de imagens a que se assiste hoje, que fazem com que muitas delas cheguem a nós desprovidas de contexto, o ensaio fotográfico vem-nos compensar, criando uma nova oportunidade de ver e refletir um assunto.

No caso das *Plastic Trees*, fatores como a alteração da perspetiva e a colocação do conjunto ‘arbusto “mais” plástico’ no centro, carregam informação, ainda que sensorial e subjetiva, indiciando a conotação de uma mensagem. Mas é a sequência dos vários arbustos com os diferentes sacos de plástico que constrói a densidade narrativa e auxilia a transpor a sensação da verdadeira dimensão do problema – a poluição por plásticos não é um caso isolado, mas uma situação que se repete. A sequência com que as fotografias são apresentadas mostram que houve, da parte do autor, um cuidado a respeito da edição para manter a coerência entre as imagens, condições que Fiuza e Parente (2008:173) consideram essenciais na construção de um ensaio.

É preciso considerar que, apesar de a série ser também uma forma de expressão que recorre à fotografia e aos fatores estéticos para a construção da narrativa visual, o género de ensaio permite não só tirar partido da estética como desenvolver, no mesmo plano cognitivo, um contexto cultural (e neste caso, científico) e uma mensagem.

Na segunda entrevista, Leal diz ainda que tinha em mente uma pré-conceitualização do projeto que pretendia desenvolver – um que alertasse para o uso dos plásticos e para o seu impacto no meio ambiente – mas que só após fazer a primeira fotografia percebeu qual a forma ideal para a concretização. Assim, declara no seu trabalho não só um forte carácter documental e artístico, como também conceptual.

“Houve uma imagem que me chamou a atenção, que me disse qualquer coisa e por fim, que acabou por fazer parte das séries. Naquele momento percebi que era aquilo que eu queria mostrar. No fundo fui fazendo testes. Sabia que queria aquela luz, que obviamente era uma luz mais dramática, que ajudava à composição da fotografia, depois só tinha de perceber como ia fotografar. Como naquela fotografia, o que me chamou a atenção foi a forma como eu consegui transformar aquilo que nem era bem um arbusto, era um pau, alto, quase em uma árvore. Era tão pequeno, mas tinha um formato interessante. Achei que seria uma boa abordagem.” (Leal, 2020)

Leal reforça neste trabalho a sua posição eco ativista. As imagens refletem a transposição para o visual de uma reflexão conceptual sobre a poluição, neste caso, contrariamente ao que seria normal, através da pesquisa e contextualização que foi feita após fotografar. O tratamento do tema pós-imagem não deixa de promover a imprescindibilidade do fio condutor e da análise conceptual do tema pelo próprio.

O carácter autoral constitui outra característica essencial no ensaio, com forte presença na obra de Eduardo Leal. O facto de haver, da parte do autor, uma intenção em *dizer* e *mostrar* algo está subentendido nas suas afirmações. Fiuza e Parente (2008:173) alegam que o ensaio deve demonstrar uma intenção do autor, ainda que implícita. O ensaio fotográfico é, no fundo, um texto imagético, temático, configurado a partir das experiências próprias do autor e da sua pesquisa sobre o tema (2008, 173). Já Umberto Eco afirmava que o formato do ensaio fotográfico pertence ao que o próprio teorizou como uma *Obra Aberta*, referindo-se a “textos que produzem no intérprete, atos de liberdade consciente, colocando-o no centro de uma rede de relações inesgotáveis em que ele insere a sua própria forma” (Magilow, 2008: 57), defendendo que o *openstatus* da obra encoraja e acomoda diversas leituras, podendo afirmar-se que deste modo, a obra resiste à sua conclusão.

Como Leal referiu algumas vezes durante as entrevistas, existem aspetos do ensaio que são “abstrato[s]”, e cuja “forma depende da interpretação de cada um” (Leal, 2020). Pode expor-se, deste modo, que o modo de textualidade invoca e difere das formas tradicionais de leitura e escrita, porque as suas várias formas, narrativas e sequências fotográficas evocam significados explícitos ou implícitos para os leitores (The Penn State University Press, 2012), e que o peso de interpretar esses significados cabe aos leitores, aos quais cabe ainda mediar as dimensões denotativas e conotativas das fotografias. No caso das *Plastic Trees*, o texto que acompanha as fotografias desempenha já um papel introdutório, que restringe algumas possibilidades interpretativas e sugere um leque de interpretações específicas.

Fiuza e Parente (2008) afirmam também que o ensaio depende, geralmente, de uma ação premeditada do autor, que interage com o objeto do ensaio. Pode contemplar a vontade do autor de ser um documento sobre o tema, tratando-o com informações subjetivas, mas com liberdade de expressão e interpretação dos conteúdos trabalhados, inclusive respeitando a própria subjetividade. Algumas das opções que devem ser obrigatoriamente concedidas ao fotógrafo são a escolha do tema, a estética da fotografia, que imagens devem compor o ensaio, a definição da mensagem a ser transmitida no fim e a montagem do ensaio para posterior apresentação, uma vez que remetem aos seus próprios interesses e critérios.

A índole ensaística manifesta-se também na procura, por várias tentativas, da estética mais eficaz. O toque pessoal, ou chamemos-lhe artístico, sublinha a particularidade do ponto de vista do autor mas, simultaneamente, apela a que o espetador faça a relação entre aquela realidade individual e o extenso problema dos plásticos, da poluição ambiental e do impacto do Homem no meio. As imagens levam-nos aos olhos de quem está no lugar, neste caso do próprio Eduardo Leal, e à urgência da sua mensagem. A propósito das escolhas estilísticas do fotógrafo, a subtileza da introdução do desconforto na estética das suas imagens parece invocar novamente uma abordagem experimental, alternativa aos meios convencionais de denúncia. O cuidado estético, expresso na forma como o fotógrafo retrata a poluição através do sublime, é outra característica que confirma o carácter ensaístico deste trabalho.

Vários autores⁶⁴ batizaram a estética da poluição de *Sublime Tóxico*. Isto surge após a viragem na adoção de uma estética clássica da natureza intocada para uma estética pós-

⁶⁴ Deborah Bright (1992), Amanda Boetzskes (2010), Jeniffer Peebles (2011) e Carolyn Kane (2018) são algumas das autoras discutidas nesta dissertação que utilizam o termo “tóxico sublime” para referir à estética da poluição que é eficaz na representação da poluição que visa uma chamada de atenção do público.

industrial de crítica à destruição do ambiente pelo Homem. Esta viragem foi também responsável, em parte, pela introdução do tema da era antropológica na esfera pública.

Nas situações em que o lixo resultante da atividade industrial é visto nas notícias, na internet ou num espaço de exposição de arte, estas tendem a provocar respostas agudas ou desestabilizadoras, que vão desde o espanto ao terror e, no caso da fotografia ambiental considerada artística, a um efeito de embelezamento sublime (Kane, 2018), inspirador de emoções edificantes. De acordo com a conceção clássica da expressão, pelo filósofo Kant, no sublime estético, um indivíduo é exposto primeiro ao objeto sublime, geralmente uma coisa natural, extraordinária e impressionante, que cria sensações de magnitude. Depois, o indivíduo tenta compreender, intelectualmente e emocionalmente, a sublimidade do objeto natural, mas a falha desencadeia um estado de ansiedade e alienação. Neste estado negativo, o sentido de identidade é desafiado e abreviado, e cria uma sensação de separação, falta de controle e incapacidade de conectar como ambiente natural ou estético. Assim, as imagens de resíduos ou de destruição ambiental parecem apropriadas, embora, de acordo com o conceito clássico, o sujeito passa posteriormente por um sentimento de inferioridade, que substitui todos os sentimentos anteriores de impotência e alienação do eu e do mundo. Nesta fase, a faculdade da razão intervém e resgata a imaginação de tentar exceder os seus próprios limites. Isto significa um triunfo da razão sobre o emocional (Oravec, 1981: 248; 1982: 219 *apud* Kane, 2018: 123). Com esta posição, Kant afirma seleccionar como o sublime matemático, ou raciocínio quantitativo, como o conceito mais apropriado para discutir as formas contemporâneas de fotografia ecoativistas, que se baseiam em quantidades e estatísticas, embora no contexto desta pesquisa, se tenha observado que a maioria dos autores contemporâneos, como Scott, por exemplo, argumentam contra a sua posição.

As doutrinas de Kant cresceram em paralelo com o aparecimento de pinturas classicamente exuberantes de natureza intocada, muito antes do advento da fotografia, pelo que a tradição de paisagem aplicava-se ao romantismo. O género paisagístico veio a alterar-se, de facto, com a hibridez da fotografia, meio criativo e industrial, quando fotógrafos como Muybridge, W. Henry Jackson e Ansel Adams foram escolhidos para documentar o deserto americano e testar os limites poéticos do meio. Foi a natureza ambígua desse trabalho que uniu a documentação da industrialização às tendências ativistas, e que permanece, até hoje, amplamente controverso na história e teoria da fotografia (Kane, 2018).

A viragem na fotografia de paisagem, que estabelecera mais tarde a dupla função como fonte de industrialismo e ativismo, não só expandiu o seu assunto ao incluir o ambiente construído, como implicou começar a considerar a paisagem como uma formação cultural; não

ver simplesmente aquilo que ali está, mas a forma como a definimos ideologicamente e esteticamente (Zuromskis, 2014 *apud* Kane, 2018). Esta estética, amplamente explorada nas *Plastic Trees*, criou um novo campo visual para representar a parte sombria da economia da inovação, um ambiente de desperdício em massa, toxicidade e excesso de consumidores, afirmando o fracasso das estratégias visuais anteriores nos processos de entendimento e de relacionamento com o mundo. A estética desempenha ainda um papel essencial na atuação do apelo do fotógrafo, ao criar no leitor ansiedade ou desconforto, emoções que, segundo Dunaway (2015 *apud* Kane, 2018) não só não são periféricas à política e à vida pública, mas desempenham um papel ativo na “galvanização” ambiental ou em qualquer outra preocupação cultural e política. Fiuza e Parente (2008) valorizam também a qualidade no ensaio, de estimular atitudes, devido à sua força persuasiva. Neste sentido, mesmo que as imagens falhassem na missão de consciencializar através da sua estética, continuavam a desempenhar um papel na ativação do *pathos*.

Em resposta às questões mais desafiantes da nova era, as temáticas do ambiente constam na agenda de grande parte das práticas artísticas e documentais. Se a Cultura é fundamental para manter a sustentabilidade de uma sociedade, como aliás se provou no decorrer da última pandemia que afetou os quatro cantos do mundo, fica provado também que métodos estratégicos e alternativos de abordar a questão ambiental são necessários. O desenvolvimento de práticas visuais com um profundo poder narrativo, como é o ensaio fotográfico, serão cada vez mais uma prática eficaz ao cultivo de uma consciencialização ambiental individual e coletiva.

CONCLUSÃO

A forma como a representação do meio ambiente na fotografia evoluiu, estabelece uma estreita relação com o aparecimento e desenvolvimento da consciência ambiental da sociedade. Já no século XIX, alguns fotógrafos começaram a empregar a fotografia de paisagem em debates de preservação e gestão do ambiente, e recursos naturais, para provar a beleza sublime de vistas que mereciam ser preservadas. A evolução que ocorreu no século XX, com a ascensão do movimento ambientalista, deu-se no sentido de se começar a usar a fotografia não só para apelar à conservação, mas enquanto evidência do prejuízo das construções humanas na paisagem. Na transição de uma estética do sublime natural para a do sublime tóxico, ou por outras palavras, uma estética da poluição, os fotógrafos compreenderam o poder das propriedades estéticas da fotografia no apelo face à exploração exagerada do ambiente por meio da atividade industrial.

A análise da perspectiva de evolução da fotografia de ambiente permitiu concluir que a opção por uma estética do sublime é uma estratégia eficaz para representar problemáticas ambientais, por criar uma resposta paradoxal no observador, que envolve o despertar de um prazer a partir das ferramentas da estética e, ao mesmo tempo, uma resposta racional face ao problema retratado. Assim, como se pode verificar nas fotografias das *Plastic Trees* de Eduardo Leal, a 'nova receita' de fotografar o ambiente, que perfilha um misto de paisagem e documental, mantém-se vigente até aos dias de hoje, embora nos últimos anos se tenha assistido à emergência de um tipo de fotografia construída, ou encenada, como exemplificam as fotografias da britânica Mandy Barker, que retratam vários detritos de plástico, dispostos de forma a criar efeitos visuais atraentes.

Durante a pesquisa da fotografia enquanto objeto de ativismo, entendeu-se que esta pode funcionar como um complemento poderoso às causas de ativistas e cientistas, que frequentemente carecem de métodos adequados à comunicação visual, e ainda, que lhes permite alargar o alcance geográfico da sua causa, por este ser um meio capaz de tornar uma questão particular numa inquietação global. Uma vez que o conhecimento dos problemas ambientais nos chega muitas vezes por meio de especialistas e da comunicação social, o confronto com a ameaça é geralmente mediado, pelo que a visualização desempenha um papel essencial no reconhecimento do problema. Foi na década de 1960 que se deu o auge da utilização da fotografia com o objetivo de sensibilizar para a fragilidade da natureza, numa altura em que vários fatores contribuíam para o despertar de uma ansiedade ambiental que resultou nas mais variadas manifestações no imaginário coletivo contra os pesticidas, industrialização exacerbada e poluição de ecossistemas.

O início do movimento ambientalista em Portugal, que se ergueu bastante mais tarde do que nos países pioneiros - os Estados Unidos e Reino Unido - , teve pouca influência devido ao seu carácter fragmentário e à consciência ambiental precária da sociedade portuguesa, numa época em que a prioridade era lutar contra a pobreza e pelo fim de uma ditadura que impediu o progresso.

A procura de fontes que sustentassem qual a melhor forma de comunicar a mensagem ambientalista, levou aos argumentos de Scott (2014) e Young (2016), que defendem o uso das formas artísticas como complemento eficaz aos dados científicos, assumindo assim o papel essencial da arte no movimento ambientalista, no envolvimento de novas atitudes, valores, emoções, novos métodos de discussão e, ainda, pela possibilidade que traz o unir forças de várias disciplinas e setores da sociedade na transmissão de uma mensagem única. Consequentemente, a prática fotográfica, enquanto meio híbrido, que é tanto documental como artístico, é apontada como uma forma política eficaz por introduzir novos sujeitos e objetos na esfera cultural, dando-lhes visibilidade.

Identificar e analisar as condições para o discurso de protesto ambiental na fotografia foi uma preocupação assumida transversalmente ao longo deste trabalho. A capacidade da fotografia de funcionar como dispositivo narrativo relaciona-a, inevitavelmente, com o contexto cultural da sua criação e com a mensagem que o seu autor pretende anexar. No decurso desta pesquisa, foi possível perceber que as mensagens presentes nas imagens são influenciadas por vários fatores. Destes, destacam-se o objetivo comunicacional do autor (1), as escolhas que este faz durante a criação da imagem (2), o contexto cultural da criação e da fruição (3) e ainda, o formato com que se apresentam as imagens ao público (4).

Através da análise assistida pelos conhecimentos da Retórica Visual, nomeadamente baseados na Retórica da imagem de Barthes, foi possível uma tentativa de desmistificação dos significados possíveis dentro das imagens das *Plastic Trees* de Eduardo Leal. Neste sentido, o uso das figuras de retórica mostrou-se essencial na ultrapassagem dos conceitos de estética, a fim de alcançar a dimensão cultural das imagens, através dos processos de conotação que lhes são intrínsecos. Verificou-se também que o recurso à comunicação persuasiva, através dos recursos retóricos, auxilia o objetivo comunicacional e a implementação do apelo no leitor, na medida em que este consiste num modelo de comunicação elementar, mais orgânico, que permite criar reações naturais ou instintivas no recetor, criando uma transmissão de mensagem eficaz. Entendeu-se, deste modo, que os meios retóricos cumprem nas imagens de Eduardo Leal, uma função central no cumprimento do objetivo da fotografia ambiental de ativismo e da sua narrativa, que é o de alertar e emocionar, para conseguir conscientizar para o problema da

poluição dos plásticos no meio ambiente. Como referido anteriormente, a verificação do efeito destes processos cognitivos no observador só seria viável através da realização de testes e questionários. No entanto, apesar de não ser possível verificar todo o potencial discursivo das *Plastic Trees*, ou de estudar mais aprofundadamente como a sua mensagem é assimilada e em que efeitos práticos se traduz, há que empreender algumas projeções após se verificar as possibilidades criadas pelo uso da retórica no enriquecimento da mensagem de consciencialização.

No que diz respeito, especificamente, às escolhas do fotógrafo, concluiu-se que têm influência na leitura das imagens as opções da composição, como a perspetiva, luminosidade e disposição dos elementos, assim como a estética aplicada ao objeto fotográfico. Não obstante, a opção por apostar na estética através da sublimação do objeto, atribuída frequentemente ao género artístico é, sem dúvida uma estratégia eficaz para atrair a atenção do observador, contribuindo assim para o sucesso da implementação da mensagem ambientalista.

Compreende-se a importância de considerar o contexto cultural contemporâneo à criação e leitura da imagem através do estudo da Cultura Visual e da conseqüente perceção de como o conceito se integrou na esfera dos Estudos da Cultura e da História da Arte, tendo-se tornado, desse modo, um contributo essencial para um estudo mais fidedigno das imagens.

Obviamente, importa ainda entender que a leitura que o observador faz da imagem é influenciada pelo formato com que esta é apresentada. Numa altura em que a comunicação se faz maioritariamente por imagens, muitas vezes desprovidas de qualquer contexto, a sua interpretação atravessa mais obstáculos do que nunca uma. Enquanto género que permite mostrar a visão do fotógrafo de forma mais detalhada, através da construção de uma relação entre imagens e até, por vezes, com texto, o ensaio fotográfico permite dar uma nova dimensão e novos significados às imagens, possibilitando o aprofundamento do potencial retórico e narrativo da fotografia. Tendo em consideração que se trata de fotografia ambiental de ativismo, o ensaio mostrou ser o formato que reunia as características mais favoráveis à apresentação e desenvolvimento dos argumentos que formam uma causa. Como apontado anteriormente, o formato de ensaio: permite dar uma maior narratividade à obra fotográfica (com poder de intervenção intelectual no recetor); apresenta uma estrutura cuidada; permite uma maior expressão do carácter autoral da obra; auxilia a procura da estética que vai mais de encontro ao objetivo da obra. Uma vez que a invocação de uma estética da poluição (ou como batizado por vários autores como Deborah Bright (1992), Amanda Boetzskes (2010), Jeniffer Peebles (2011) e Carolyn Kane (2018), da estética do *Sublime Tóxico*) é um ponto essencial da missão das

Plastic Trees, o espaço que o Ensaio oferece ao desenvolvimento da mesma, permite criar grande parte das respostas emocionais e cognitivas necessárias à consciencialização do leitor.

O ensaio de Eduardo Leal invoca a discussão do tema da poluição por plásticos e as suas consequências para o meio ambiente, numa altura em que este parece ser a fonte de poluição mais omnipresente em todo o planeta Terra, ameaçando o equilíbrio dos seus ecossistemas. Podemos situar a estratégia de estetização dos sacos de plástico numa arma contra a negação ecológica dos media. Apesar de se considerar que o ambiente é hoje um tema central na sociedade portuguesa, o facto do seu surgimento nas políticas públicas e na agenda política ser recente (Tavares, 2013), são raras as vezes em que os factos são tratados no contexto geral da alteração e destruição ambientais, pelo que as narrativas apontam quase sempre para ocorrências singulares, contribuindo para a normalização do problema.

É possível que a circulação de fotografias de problemas ambientais nos media seja, ela própria, de alguma forma uma expressão da negação, uma epistemologia visual negada em que o homem desperdiça mais do que sacos de plástico usados, mas também conhecimento científico? Neste caso, a própria ilusão da alienação, entre a tranquilidade de não ter sido responsável por aquela situação específica retratada, ajuda a selar esta segurança, dando novamente relevo ao poder das narrativas mediáticas, propaganda do governo, *lobbies* da indústria, com uma estética de destruição. Confrontamo-nos com uma cultura humana do excepcionalismo, reconfortante mesmo face às evidências mais devastadoras de devastação. (Demos, 2019: 59-60).

Demos (2019) considera que ainda mais perverso que usar a evidência para negar a causalidade, é o deleite estético de imagens de uma destruição bela, onde os fotógrafos se posicionam no lugar, de modo que o espetador, distanciado, protegido, possa testemunhar a destruição como um objeto estético sublime. Se a estética diz respeito a modalidades culturais de organização da sensibilidade, a estética da poluição pode criar uma debilidade complementar, ao tornar os leitores afetados, mais vulneráveis a impactos futuros, influenciando ativamente a capacidade de resposta a estes apelos.

A leitura crítica de imagens como as que constituem o ensaio de Leal contribui para recuperar a esperança no papel de intervenção dos estudos da Cultura, face ao otimismo exagerado e os seus perigos. Qualquer análise cultural que possa surgir da destruição ambiental, deverá dedicar-se a agitar o conhecimento, opondo-se ao nexos do capitalismo e antropocentrismo, que resultou num Planeta doente, limpando-o e revigorando a sua paisagem. As práticas culturais e artísticas têm assumido o papel de produzir, mediar e contextualizar estratégias alternativas e discutir assuntos que eram tradicionalmente marginalizados na cultura

convencional e na política. Tendo em conta que as questões ambientais estão cada vez mais presentes na agenda artística, política e mediática, a fotografia é compreendida como uma prática capaz de agir e incrementar uma abertura desses conceitos, para experiências individuais e coletivas mais afetivas e eficazes, aliadas ao desejo de mudar o mundo. A apresentação por Eduardo Leal dos sacos de plástico nos arbustos, como árvores aparentemente gigantes, enfatiza a imensa poluição ambiental causada por esses sacos e é um exemplo de uma prática fotográfica que anseia contribuir para a mudança.

BIBLIOGRAFIA

- AGRA, S. L. L. e P. M. FIGUEIREDO JÚNIOR. Série fotográfica: compreendendo suas formas de produção através da obra de Duane Michals. *Revista Temática* [online]. 2014, vol.10, nº6. pp. 18-29. [consult. 2020-05-31]. ISSN 1807-8931. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/tematica/article/view/19501>.
- ALVAREZ, M. E. L. *Una Mirada en Perspectiva al Universo "Lisboa Cidade Triste e Alegre" 1959, de Victor Palla y Costa Martins*. Lisboa: ISCTE, 2017. Dissertação de Mestrado.
- ANDREWS, M. *Social Campaigns. Art of Visual Persuasion Its psychology, its semiotics, its rhetoric*. Utrecht, Países Baixos: University of the Arts Utrecht, 2008. Dissertação de Mestrado.
- BARTHES, R. A mensagem fotográfica. *Fotografia(s), Revista de Comunicação e Linguagem*. 2008, nº 39. 8 p.
- BARTHES, R. A Retórica da Imagem. In: Alan TRACHTENBERG. *Ensaio sobre fotografia de Niépce a Krauss*. 3ª ed. Lisboa: Orfeu Negro, 2013, pp. 295 – 320.
- BECKER, K. Where is Visual Culture in Contemporary Theories of Media and Communication? *Nordicom Review*. 2004, vol. 25, pp. 149 - 157. ISSN: 2001-5119
- BERGER, J. Introduction. In: J. BERGER. *Ways of Seeing*. 1ª ed. Reino Unido: Penguin Books LTD, 1972, pp. 1-14.
- BICKER, P. Ways of Seeing: The Contemporary Photo Essay. *TIME* [online]. 2015. [consult. 2020-05-27]. Disponível em: <https://time.com/3626915/ways-of-seeing-the-contemporary-photo-essay/>.
- BLUMSTEIN, D. T. e C. SAYLAN. The Failure of Environmental Education (and How We Can Fix It). *PLOS Biology* [online]. 2007, vol. 5, nº 5. pp. 0973-0977. [consult. 2020-05-30]. doi: 10.1371/journal.pbio.0050120.g001. Disponível em: <https://journals.plos.org/plosbiology/article?id=10.1371/journal.pbio.0050120>.
- BOETZKES, A. Waste and the Sublime Landscape. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review. Landscape, Cultural Spaces, Ecology* [online]. 2010, vol. 35, nº 1. pp. 22-31. [consult. 2020-04-17]. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/42630816?seq=1>.
- BRACONS, A. VICTOR PALLA e COSTA MARTINS, LISBOA CIDADE TRISTE e ALEGRE, 1959, 2009 e 2015 – 2. A ETHER E A ENCADERNAÇÃO DE ALGUNS EXEMPLARES (1982-1989). *Fascínio da Fotografia* [online]. 2017. [consult. 2020-04-11]. Disponível em: <https://fasciniodafotografia.wordpress.com>.
- BRANDÃO, T. Origens da Comissão Nacional do Ambiente na emergência da política ambiental em Portugal. *Ler História* [online]. 2015, nº 68, pp. 129-167. [consult. 2020-04-11]. doi:<https://doi.org/10.4000/lerhistoria.1754>. Disponível em: <http://journals.openedition.org/lerhistoria/1754>.
- BRIGHT, D. The Machine in the Garden Revisited. *Art Journal. Art and Ecology* [online]. 1992, vol. 51, nº 2, pp. 60-71. [consult. 2020-06-06]. doi: 10.2307/777397. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00043249.1992.10791569>.
- CAMPOS, R. *Introdução à Cultura Visual. Abordagens e Metodologias em Ciências Sociais*. 1ª ed. Lisboa: Editora Mundos Sociais, 2013. ISBN: 9789898536235.
- CHAPNICK, H. *Truth needs no ally: Inside Photojournalism*. 1ª ed. Missouri: University of Missouri Press, 1994. ISBN 0826209556.
- CORRÊA, M. R. D. e J. M. FREISLEBEN. Entre arte e cultura visual: possibilidades conceituais nos discursos contemporâneos. *Revista APOTHEKE*. 2018, vol. 4, nº 2, pp. 67-79. ISSN 2447-126.
- DELUCA, K. M. Chapter I. Making Waves. In: Kevin Michael DELUCA. *Image Politics: The New Rhetoric of Environmental Activism* [online]. 1ª ed. Nova Iorque: The Guilford Press, 1999, pp.1-24. [consult. 2020-05-16]. ISBN 1-57230-461-8. Disponível em:

www.researchgate.net/publication/249176081_Image_Politics_The_New_Rhetoric_of_environmental_activism by Kevin Michael DeLucal *Image Politics The New Rhetoric of Environmental Activism*.

- KASPAR-EISERT, V., U. FISCHER-WESTHAUSER, U. SCHÖGL, eds. Editorial. *PhotoResearcher: Poisoned Pictures*. 2019, nº 32, pp. 1-2. ISSN: 0958 2606.
- EDWARD BURTYNSKY STUDIO. *Biography - Edward Burtynsky*. Edward Burtynsky [online]. [consult. 2020-04-20]. Disponível em: <https://www.edwardburtynsky.com/about/biography>.
- EVANS, J., Stuart HALL. *Visual culture: the reader*. 1ª ed, Londres: SAGE, 1999. ISBN 9780761962489.
- FERDOUS, I. Photography as Activism. The Role of Visual Media in Humanitarian Crisis. *Harvard International Review*. 2014, vol. 36, nº 1, pp. 22-25. ISSN-e: 0739-1854.
- FERREIRA, I., H. PRIOR e M. BOGALHEIRO. Em defesa de uma Retórica da Imagem. *Rhêtorikê: Revista Digital de Retórica* [online]. 2008, nº 0, pp. 1-12. [consult. 2020-05-16]. ISSN 1646-9672. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo;jsessionid=D96F816936207A5F6757B06667F7F800.dialnet01?codigo=2563698>.
- FIUZA, B., e C. PARENTE. O conceito de ensaio fotográfico. *Discursos fotográficos* [online]. 2008, vol. 4, nº 4, pp. 161-176. [consult. 2020-05-02]. ISSN 1984-7939. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/1511>.
- FOSS, S. K. Theory of the Visual Communication. In Smith et. al., eds., *Handbook of Visual Communication. Theory, Methods and Media* [online]. Londres: Routledge, 2004, pp. 141 – 153. [consult. 2020-05-15]. ISBN. 9781410611581. Disponível em: <http://comphacker.org/comp/engl338/files/2012/08/Foss41.pdf>.
- GARCIA, R. O que é o DDT. *Público* [online]. 2020. [consult. 2020-04-22]. Disponível em: <https://www.publico.pt/2006/09/19/jornal/o-que-e-o-ddt-98390>.
- GREGORI, Daniela. Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas. Denken mit Bildern. *Goethe Institut*. [online]. 2016. [consult. 2020-04-22]. Disponível em: <https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/mag/20867100.html>.
- GUASCH, A. M. Estudios Visuales. un Estado de la Cuestión. *Estudios Visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo* [online]. 2003, nº 1, pp. 8-16. [consult. 2020-05-20]. Disponível em: https://www.academia.edu/35757591/Los_Estudios_Visuales._Un_estado_de_la_cuesti%C3%B3n
- GUASCH, A. M. Doce Reglas para un Nueva Academia: La “Nueva Historia del Arte” y los Estudios Visuales. In: J. L. BREA, ed. *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. 1ª ed. Espanha: AKAL, 2005. pp. 59 - 74.
- GUERRA, P. E nada mais foi como dantes: fragmentos contraculturais e seus estilhaços no pós-Abril de 1974 em Portugal. *Teoria e Cultura* [online]. 2018, vol. 13, nº 1, pp. 195-214. [consult. 2020-05-27]. ISSN: 2318-101x. Disponível em: https://sigarra.up.pt/fpceup/pt/pub_geral.pub_view?pi_pub_base_id=275105.
- HERRERO, T. 15 fatos que você não sabia sobre o desastre de Chernobyl. *Greenpeace* [online]. 2016. [consult. 2020-04-20]. Disponível em: <https://master.k8s.p4.greenpeace.org/brasil/blog/15-fatos-que-voce-nao-sabia-sobre-o-desastre-de-chernobyl/>.
- HOLZER, A., e E. LAUFFER. Picture Stories. The Rise of the Photoessay in the Weimar Republic. *International Journal for History, Culture and Modernity* [online]. 2018: vol. 6, nº 1. pp. 1-39. [consult. 2020-06-10]. Doi: 10.18352/hcm.520. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/329198118_Picture_Stories_The_Rise_of_the_Photoessay_in_the_Weimar_Republic.

- INSTITUTO PORTUGUÊS DE FOTOGRAFIA. Regras da Composição Fotográfica. Instituto Português de Fotografia [online]. 2018. [consult. 2020-05-08]. Disponível em: <https://www.ipf.pt/site/regras-da-composicao-fotografica/>
- ISO 690:2010. *Information and Documentation – Guidelines for bibliographic references and citations to information resources*. 3rd ed, 2010.
- JESUS, S. J. O Ensaio enquanto género fotográfico em três modos. In: *Actas del I Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual*, Montevideo, 2017. Montevideo, Uruguai: MIRANDA, F., G. VICCI e M. ARDANCHE, 2017. ISBN 978-9974-0-1546-3.
- JOHAS, R. Arte na Era do Antropoceno. *Arteriais: revista do programa de pós-graduação em artes* [online]. 2018, nº 6, pp. 142-149. [consult. 2020-06-11]. Doi: 10.18542/arteriais.v4i6.5968. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/article/view/5968>.
- JOLY, M. *Introdução à Análise da Imagem*. 1^a ed., Lisboa: Edições 70, 2008. ISBN 972-44-0989-9.
- KALORTH, N., e R. KUMAR. Photojournalism for Environmental Activism: Analysing the Works of Madhuraj. *Journal of Media and Communication* [online]. 2017, vol. 1, nº 2, pp. 24-34. [consult. 2020-01-27]. ISSN-e: 2581-513x. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/325149682_Photojournalism_for_Environmental_Activism_Photojournalism_for_Environmental_Activism_Analysing_the_Works_of_Madhuraj.
- KANE, C. The Toxic Sublime: Landscape Photography and Data Visualization. *Theory Culture & Society* [online]. 2018. vol. 35, nº 3, pp.121-147. [consult. 2020-01-18]. doi: 10.1177/0263276417745671. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0263276417745671>
- KATZ, C., Whose Nature, Whose Culture? Private productions of space and the “preservation” of nature. In: CASTREE, N. et.al., *Remaking reality: nature at the millenium* [online]. Londres: Routledge: Taylor & Francis e-Library, 2005, pp. 45-62. [consult. 2020-04-22]. ISBN 0-203-98396-3. Disponível em: <http://cachescan.bcub.ro/13-07-2016P/559095.pdf>.
- KRAUSS, R. Os espaços discursivos da fotografia. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (EBA)* [online]. 2016, pp. 155-165. [consult. 2020-05-18]. Disponível em: https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae13_rosalind_krauss.pdf.
- KRIEBEL, S. T. The Photography of Crisis: The Photo Essays of Weimar Germany and Common Ground: German Photographic Cultures across the Iron Curtain. *College Art Association Reviews* [online]. 2013. [consult. 2020-06-17]. Disponível em: <http://www.caareviews.org/reviews/1935#.XyAeC-cYyUk>.
- LEAL, E., Plastic Trees. Eduardo Leal [online]. [consult. 2020-05-06]. Disponível em: <http://www.eduardoleal.co.uk/plastic-trees>.
- LENZI, T. La fotografia contemporánea como dispositivo discursivo y/o narrativo. *Revista Digital do Laboratório de Artes Visuais* [online]. 2009, nº 3, pp. 121-146. [consult. 2020-05-20]. DOI 10.5902/19837348. Disponível em: periodicos.ufsm.br/index.php/revislav/article/view/2193/0.
- MADEIRA, B. T. «Não foi para morrer que nós nascemos» *O movimento ecológico do Porto (1974-1982)*. Porto. Faculdade de Letras – Universidade do Porto, 2016. Dissertação de Mestrado.
- MARN, R., e J. ROLDÁN. Photo essays and photographs in visual arts-based educational research. *International Journal of Education through Art* [online]. 2010: vol. 6, nº 1, pp. 7-23. [consult. 2020-05-20]. DOI: 10.1386/eta.6.1.7_1. Disponível em: ingentaconnect.com/contentone/intellect/eta/2010/00000006/00000001/art00002.
- MEDEIROS, M., e T. CASTRO. O que é a Cultura Visual? *RCL - Revista de Comunicação e Linguagens. VISUAL CULTURE* [online]. 2017, nº 47, pp.1-7 [consult. 2020-04-30]. ISSN 2183-7198. Disponível em: https://research.unl.pt/ws/portalfiles/portal/13085045/75_189_1_SM.pdf.

- MIGUEL, K. G. A expressão dos movimentos ambientais na atualidade: mídia, diversidade e igualdade [online]. In *XXX Intercom - Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Santos, 2007. Santos, Brasil: Intercom . Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2007. [consult. 2020-04-26]. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R1143-1.pdf>
- MIRZOEFF, N. *An introduction to Visual Culture*. 1ª ed. Londres: Routledge. 1999. ISBN 978-0415158763.
- MORENO, O. B. *La crisis ambiental como proceso Un análisis reflexivo sobre su emergencia, desarrollo y profundización desde la perspectiva de la teoría*. Girona: Universidad de Girona, 2010. Tese de Doutorado.
- MOURÃO, R. M. R. *Representações de Contrapoder. Performances Artistas no Espaço Público Português*. Lisboa: ISCTE, 2013. Dissertação de Mestrado.
- NEULANDS, M. *Environmental Activism, Environmental Politics, and Representation: The Framing of the British Environmental Activist Movement*. Londres: University of East London, 2013. Tese de Doutorado.
- NOGUEIRA, L. *Manuais de Cinema III: Planificação e Montagem* [online]. A. Fidalgo, eds. Covilhã: Livros LabCom, 2010. [consult. 2020-05-06]. ISBN 978-989-654-043-2. Disponível em: www.livroslabcom.ubi.pt.
- O'HAGAN, S. New Topographics: photographs that find beauty in the banal. *The Guardian* [online]. 2010. [consult. 2020-04-16]. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/feb/08/new-topographics-photographs-american-landscapes>.
- OLIVEIRA, W. J. "Maio de 68", Mobilizações Ambientistas e Sociologia Ambiental. *Mediações* [online]. 2008, vol. 13, nº 1/2, pp. 87-108. [consult. 2020-06-12]. DOI: 10.5433/2176-6665.2008v13n1/2p87. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5433/2176-6665.2008v13n1/2p87>.
- PEEPLES, J. Toxic Sublime: Imaging Contaminated Landscapes. *Environmental Communication* [online]. 2011, vol. 4, nº 4, pp. 373 – 392 [consult. 2020-01-19]. doi: [10.1080/17524032.2011.616516](https://doi.org/10.1080/17524032.2011.616516). Disponível em: tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17524032.2011.616516.
- PERALES, E. S. *Diseño gráfico y fotografía en el activismo social. Estudio de casos*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2015. Tese de Doutorado.
- PEREIRA, E. M. Sensibilidade ecológica e ambientalismo: uma reflexão sobre as relações humanos-natureza. *Sociologias* [online]. 2018. vol. 20, nº 29, pp. 338-366. [consult. 2020-06-20]. doi: 10.1590/15174522-02004921. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/15174522-02004921>.
- PHOTOGRAPHY, ENVIRONMENTAL. Environmental Science: In Context. In: *Encyclopedia.com* [online]. Agosto 2020. [consult. 2020-03-11]. Disponível em: <https://www.encyclopedia.com/environment/energy-government-and-defense-magazines/photography-environmental>.
- PINHO, A. C. *Gêneros da Paisagem: O Lugar da Paisagem na Fotografia Documental*. Porto: Instituto Politécnico do Porto, 2010. Dissertação de Mestrado.
- QUESADA, S. S. *La Fotografía como herramienta de intervención social*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2016. Dissertação de Mestrado.
- ROSA, V. Gonçalo Ribeiro-Telles aos 95: um visionário utópico. *Observador* [online]. 2017. [consult. 2020-04-23] Disponível em: <https://observador.pt/especiais/goncalo-ribeiro-telles-aos-95-um-visionario-utopico/>.
- SÁNCHEZ, P. S. *Arte, Ecología y Consciencia. Propuestas artísticas en los Márgenes de La Política, El Género y La Naturaleza*. Granada: Facultad de Bellas Artes Universidad de Granada, 2017. Tese de Doutorado.

- SANDS, A. About the Publication: Berliner Illustrirte Zeitung. MoMA [online]. [consult. 2020-06-18]. Disponível em: <https://www.moma.org/interactives/objectphoto/publications/786.html>.
- SCOTT, C. *The Photographer as Environmental Ectivist: Politics, Ethics and Beauty in the Struggle for Environmental Remediation*. Loughborough: Loughjborough University, 2014. Tese de Doutoramento.
- SEELIG, M. I. Advocating Environmental Issues Beyond Photography. *Qualitative Research Reports in Communication* [online]. 2015, vol. 16, nº 1, pp. 46 - 55. [consult. 2019-11-19]. ISSN: 1745-9443. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/17459435.2015.1086420>.
- SEPPÄNEN, J., e E. VÄLIVERRONEN. Visualizing Biodiversity: The Role of Photographs in Environmental Discourse. *Science as Culture* [online]. 2003, vol. 12, nº 1, pp. 59 - 85. [consult. 2020-02-03]. doi: 10.1080/0950543032000062263. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/0950543032000062263>.
- SOANES, C., eds. *The Oxford Dictionary of Current English*. 3ª ed., Oxford: Oxford University Press, 1993.
- SOROMENHO-MARQUES, V. Raízes do Ambientalismo em Portugal In: V. SOROMENHO-MARQUES. *Metamorfoses. Entre o Colapso e o Desenvolvimento Sustentável*, 1ª ed. Mem Martins: Publicações Europa-América, 2005, pp. 127-144.
- SOUSA, J. P. *Fotojornalismo. Uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa* [online]. 1ª ed. Porto: Biblioteca da Universidade da Beira Interior, 2002. [consult. 2020-06-20]. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-fotojornalismo.pdf>.
- SPINELI, P. K. *O Design Gráfico e as Mensagens Socioambientais: a Fotografia como linguagem no discurso do Greenpeace Brasil*. Bauru: Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação – UNESP/Bauru, 2013. Dissertação de Mestrado.
- SUMMERILL, D. J. *Contemporary Photographic Representation of Environmental Issues with an emphasis on Arts Based Constructed Imagery*. Brighton: University of Brighton, 2017. Tese de Doutoramento.
- TRISCHLER, H. El Antropoceno, ¿un concepto geológico o cultural, o ambos? *Desacatos: Revista de Ciencias Sociales* [online]. 2017, vol. 54, pp. 40-57 [consult. 2020-05-21]. doi: 10.29340/54.1739. Disponível em: <http://www.scielo.org.mx/pdf/desacatos/n54/2448-5144-desacatos-54-00040.pdf>.
- TRADITIONAL FINE ARTS ORGANIZATION, INC. Edward Weston: Photography and Modernism [online]. 2012. [consult. 2020-05-08]. Disponível em: <http://www.tfaoi.com/aa/3aa/3aa238.htm>.
- UNIVERSITY OF MICHIGAN HISTORY DEPARTMENT. I. Origins of the Environmental Movement. Michigan in the World and the Environmental Justice. University of Michigan History Lab. [online]. 2020. [2020-05-08]. Disponível em: http://michiganintheworld.history.lsa.umich.edu/environmentalism/exhibits/show/main_exhibit/origins.
- WRIGHT, T. *The Photography Handbook*. 1ª ed., Londres: Routledge, 1999. ISBN 0415115949.
- YOUNG, C. G. *The artists' experience: exploring art and environment education at the tertiary level*. Canberra: Australian National University, College of Arts and Social Sciences, 2016. Tese de Doutoramento.

ANEXOS

A. Elementos do ensaio

Plastic Trees (2014), Eduardo Leal, conforme apresentado no *site* profissional do fotógrafo: <http://www.eduardoleal.co.uk/plastic-trees>.

a) Texto

Plastic Trees

The world consumes 1 million every minute, it was considered by Guinness World Book of Records as “the most ubiquitous consumer item in the world”, but the all useful plastic bag has become the main source of pollution worldwide. It can be found everywhere on the planet from the seaside, the bottom of the ocean, the Arctic and even at the top of the world, on Mount Everest. Since most of the plastic isn't biodegradable and it is a durable material it can last for hundreds of years in the environment.

The problem is even more acute in developing countries where waste management infrastructures are not really developed and where the population used to throw everything away, was not educated to the long life of this material. This accumulation of plastic bags on the environment cause deterioration of the landscapes, agriculture soils and it is associated with the death of domestic and wild animals.

Plastic Trees series was made to call for the attention on this problem, focusing on the spreading of the plastic bags on the Bolivian Altiplano, where millions of bags travel with the wind until they got entangled in native bushes, damaging the beautiful landscapes.

Sadly these images don't portray an isolated case, they can be seen in many countries all over the world.

b) **Fotografia**







B. Entrevistas

a) Primeira entrevista a Eduardo Leal, via e-mail, 5 de fevereiro 2020

1. Na sua opinião, existe diferença entre fotografia de natureza e fotografia de ambiente?

Eduardo: Sim, eu acho que existe diferença entre a fotografia de natureza e de ambiente. Fotografia de natureza foca-se por exemplo no mundo animal, ou na flora, enquanto ambiente tende a focar-se mais em questões e problemáticas que tem haver com por exemplo a mudança climática. Fotografia de natureza existe desde há muito tempo, enquanto a de ambiente só realmente começou a aparecer talvez nas últimas décadas.

2. Considera-se um ativista ambiental e/ou social, responsável por criar consciencialização do publico para estas questões - ou está a utilizar retórica de forma consciente?

Eduardo: Não me considero um ativista ambiental ou social, apesar de serem temáticas que me foco muito. Ativistas para mim são a Greta Thunberg, Jane Goodall, ou os membros do Green Peace, por exemplo. Mas sim, eu uso o meu trabalho para alertar certos problemas que a sociedade enfrenta, seja de índole ambiental, social ou político. Mas acho que eu tenho um papel mais de informar como fotojornalista, e depois espero que as pessoas tirem as suas conclusões. Dizendo isto, é óbvio que eu tenho a minha própria opinião, como toda a gente, mas no meu trabalho gosto de dar margem de manobra às pessoas para tirarem as suas próprias conclusões.

3. Considera que as fotografias que constituem a “*Plastic Series*” são parte de uma retórica que comunica questões de degradação ambiental? Pode contar um pouco sobre a sua abordagem visual?

Eduardo: A série “*Plastic Trees*” foi feita para comunicar a degradação do ambiente, principalmente os danos provenientes do uso do plástico. Quando comecei a pensar fazer algo sobre plástico, tinha um problema, pois sacos plásticos, que é a provavelmente a maioria do plástico usado diariamente, não são muito fotogênicos, e é difícil fazer imagens fortes e que captassem que as visse. Por isso durante muitos anos, andei com esta ideia na cabeça, mas sem nunca encontrar o conceito que conseguisse representar o que queria dizer. Até que uma vez, quase por acaso, passei neste lugar no Altiplano Boliviano onde encontrei centenas de pequenos

arbustos com sacos plásticos agarrados. O incrível é que é uma zona quase desabitada e estes sacos viajaram as vezes centenas de quilómetros ao sabor do vento. Quando me deparei com aquele cenário, sabia que tinha potencial para representar o que eu queria. Depois foi uma questão de procurar a melhor maneira de transmitir o problema de uma maneira que agarrasse as pessoas e as fizesse questionar. Depois de jogar com muitos ângulos e maneiras de usar a luz encontrei o que queria. Muitos destes arbustos são por vezes do tamanho de uma mão, mas se desse a entender isso acho que estava a diminuir o problema, assim tive a ideia de fazer buracos no solo de modo a dar um perspectiva diferente, e com isto transformar estes pequenos arbustos em árvores, sendo elas a metáfora para representar o grandeza deste problema. Há gente que estas imagens são demasiado bonitas ou muito artística, mas isso também tem um propósito. Como fotógrafo, já documentei muitos problemas e violência, e apesar de eu e dos meus colegas documentarmos isto não significa que guerras e crises tenham terminado. Aliás as pessoas estão acostumadas a violência e a imagens supostamente chocantes que muito poucas provocam o efeito desejado. Antes pelo contrário, a maioria das pessoas vira a página, e segue as suas vidas. Ao fazer imagens apelativas ao olhar eu queria que as pessoas ficassem a admirar a sua beleza, e com isso trouxesse uma interrogação e com isso passaria a mensagem.

4. O que, na sua opinião é necessário e eficaz para consciencializar a sociedade para a importância do meio ambiente, de forma a que se crie uma ação face ao fim da poluição ambiental?

Eduardo: Acho que em termos de consciencializar, já temos quase tudo feito. Basta ver as campanhas que estão por todo lado, as manifestações um pouco por todo mundo. Mas ainda assim, a maioria das pessoas continuam a viver como tudo tivesse bem. Continuam a consumir como os recursos fossem infinitos e tivéssemos muitos outros planetas para viver. Eu acho que já não é um problema de conscientização, esse trabalho tem sido feitos há anos, principalmente mais recentemente. Temos sim um problema de preguiça e de apatia em que as pessoas não querem mudar o seu modo de vida. Obviamente, dito isto, não podemos desistir, há que continuar a tentar informar para esta problemática e espera que com isto venha uma mudança.

5. As suas fotografias da série “*Plastic Trees*” têm uma componente artística forte. O que considera mais importante numa fotografia que pretende captar atenção para um problema: o conteúdo ou a vertente estética?

Eduardo: Eu acho que as duas neste caso vão de mãos dadas. O conteúdo é o mais importante, mas sem a vertente estética, como expliquei na resposta à pergunta 3, era quase impossível de passar a mensagem.

6. Considera que os seus registos esteticizam a poluição?

Eduardo: Sim, a poluição no meu trabalho é estetizada, mas de forma para captar a atenção do público. Como disse anteriormente, fotos fortes de desgraças costumam ser ignoradas, por isso através desta beleza estética tento atrair a atenção, mas sem nunca deixar de tentar informar.

7. Qual o seu principal objetivo com estes trabalhos sobre o plástico? Acredita que a fotografia ou a arte em geral têm o poder de mudar mentalidades?

Eduardo: O meu objetivo é informar o público da consequência que uso absurdo de plástico têm no nosso ambiente e alertar para o problema. Obviamente com este trabalho espero que as pessoas questionem um pouco como vivem e talvez alterem um pouco o seu comportamento. Por isso acho que a fotografia e/ou a arte tem o poder de mudar mentalidades, mas isto não acontece de um dia para o outro. Eu sei quando faço estes trabalhos não espero que as pessoas que os veem vão logo deixar de usar sacos de plástico ou de beber café em copos descartáveis, mas se com estes trabalhos conseguir que uma pessoa comecem a questionar e com sorte altere um pouco os seus hábitos de consumo, então acho que este trabalho já teve sucesso. O importante é lançar sementes para mais tarde colher os frutos.

b) Segunda entrevista, realizada através da plataforma Skype a 11 de maio 2020, às 14h de Lisboa. Transcrição das respostas a partir de gravação áudio.

1. Qual considera o meio principal de divulgação do seu trabalho?

Eduardo: As agências de notícias. Normalmente trabalho com a *Bloomberg*. Quando termino um trabalho de freelancer, entro em contacto com as publicações que penso que estes trabalhos se adequam. Depois de ser publicado é que passo para o *site* e para as redes sociais, a não ser que seja um trabalho que me permita ir publicando algumas coisas, entretanto. Normalmente antes de o trabalho estar concluído não publico nada *online*, porque só estaria a minar o meu próprio trabalho. Só divulgo nas redes sociais após o trabalho estar concluído, depois de vendido.

2. Usa o Instagram como uma das plataformas principais ou complementar ao trabalho do site e imprensa?

Eduardo: O *Instagram* é um meio para manter contacto com o público. Para além disso dá-nos uma voz maior, consigo chegar a mais pessoas do que com uma publicação, que só chega a quem a compra. O problema do *Instagram* é que perdemos, de certa forma, os direitos. Eu sou bastante crítico porque acho que as pessoas principalmente não apreciam o trabalho do *Instagram*. Há um *zapping* tão rápido de imagens, como fazemos com os canais da televisão, e são tantas imagens, que muito pouca gente pára e vai realmente ver o que lá está. Muito pouca gente procura o significado da imagem no *Instagram*. Colocam o “gosto” e seguem. Por isso acho que funcionará sempre como algo complementar, não é essencial.

3. Qual foi o primeiro meio onde publicou o Plastic Trees?

Eduardo: O processo de criação das *Plastic Trees* foi bastante engraçado e diferente de todo o resto. Eu trabalho mais para órgãos de comunicação social, e as *Plastic Trees* não são notícia, não são informação diária, é algo mais artístico. Não sabia bem o que fazer com esse trabalho quando o terminei. Mas curiosamente, estava a chegar a altura dos prémios, normalmente em janeiro, e mandei o ensaio para o *Sony World Photography Awards*, que pertence à Organização Mundial de Fotografia, porque havia uma categoria que achei a que o trabalho se adequava. A partir daí virou “bola de neve”, já não precisava de ir atrás das publicações, vinham elas ter

comigo. A primeira vez que foram publicadas [as *Plastic Trees*] penso que foi na revista *Natur* alemã, uma revista científica, e depois na revista da GreenPeace.

4. Quanto às decisões técnicas tomadas por si, relativamente à composição das imagens, que cuidados teve ao trabalhar a iluminação?

Eduardo: Foi sempre luz natural. É muito raro usar a luz artificial em trabalhos. Na fotografia existem duas horas ótimas para fotografar, que é no início do dia e no final, com a luz dourada. Não é muito fácil tirar fotografias a sacos de plástico, porque não é um objeto que atraia a atenção das pessoas, normalmente. Durante muitos anos quis fazer um trabalho destes, só não sabia como o fazer. Até que um dia descobri este sítio, enquanto estava a fazer outro trabalho, e descobri estes arbustos cheios de sacos de plástico que viajavam pelo Altiplano Boliviano. Comecei então a tirar umas fotografias, na brincadeira. Não estava a pensar em fazer nenhum projeto em específico. Quando voltei para o quarto do hotel, estava no computador a ver milhares de fotografias e houve uma imagem que me chamou a atenção, que me disse qualquer coisa e por fim, que acabou por fazer parte das séries. Naquele momento percebi que era aquilo que eu queria mostrar. No fundo fui fazendo testes. Sabia que queria aquela luz, que obviamente era uma luz mais dramática, que ajudava à composição da fotografia, depois só tinha de perceber como ia fotografar. Como naquela fotografia, o que me chamou a atenção foi a forma como eu consegui transformar aquilo que nem era bem um arbusto, era um pau, alto, quase em uma árvore. Era tão pequeno, mas tinha um formato interessante. Achei que seria uma boa abordagem. Quando voltei ao deserto – esta série foi fotografada em duas semanas- ia já com uma ideia do que queria fazer, e comecei a explorar à volta da ideia. Não há nenhuma manipulação do que estava á minha frente. Eu ia fotografar pelas cinco e meia, seis da tarde, e ficava praticamente quase até anoitecer. Para fazer isso, tive de arranjar uma perspetiva. Com as mãos, cavava um buraco de maneira a enterrar a câmara, para ganhar uma perspetiva de baixo para cima. Esta perspetiva permite mostrar os arbustos como muito maiores do que na realidade são. Fotografei centenas de arbustos, joguei um bocado com a luz. Em alguns dias, o vento ajudava muito porque dava um movimento aos sacos, portanto eram todos fatores naturais.

5. As cores têm algum significado?

Eduardo: As cores são apenas as cores do material. Eu estava muito mais interessado na forma dos sacos de plástico do que propriamente pela cor. Claro que a cor tem sempre bastante

importância, embora o meu objetivo fosse muito mais jogar com o arbusto e o plástico. Um saco de plástico tem uma forma aproximada de uma bandeira, outro faz lembrar um cão, outro, a forma de um cavalo. De certa maneira, o saco e o arbusto tornaram-se uma estrutura única. O arbusto e o saco de plástico, se isolados, não poderiam ter o mesmo significado. É a junção dos dois que dá significado à fotografia, à imagem. Claro que isto é um bocado abstrato, a forma depende da interpretação de cada um.

6. As lentes são um dispositivo técnico que pode influenciar os resultados estéticos e cognitivos da imagem, sobretudo ao nível da perspectiva com que os objetos são apresentados. Que lente usou para fazer estas fotografias?

Eduardo: O trabalho foi todo fotografado com uma só lente. A abertura do diafragma tem vários valores, e utilizei uma abertura de diafragma igual em todos, para ganhar uniformidade entre as imagens. Fotografar à mesma hora também ajudou a obter sempre o mesmo tipo de luz. Naquela hora, muito raramente há interrupção da luz pelas nuvens. A quantidade de luz disponível era sempre a mesma. Fotografar com a mesma lente mantém também a sensação de uniformidade, assim como trabalhar em cada fotografia da maneira mais parecida à anterior possível. A sensação de continuidade faz-se também pela ordem com que as fotos são apresentadas, começando por uma imagem com ligeiramente mais luminosidade – tirada mais cedo – e acabando com uma luminosidade já característica de uma hora mais tardia, criando a sensação de passagem do tempo. Estamos a ler uma linha de tempo entre as imagens.

7. Que preparação realizou para o ensaio?

Eduardo: Descobri aquele sítio que representava o que eu queria mostrar por casualidade. Obviamente que tive de dar um contexto maior à aquelas imagens. Durante as minhas viagens, vi muitas situações de poluição como aquela e sabia que queria comunicar isso através da imagem. Quando comecei a produzir a série, pensei que teria de criar um contexto científico à volta dela. Normalmente faço a pesquisa antes, mas neste caso, criei o contexto após fotografar. Procurei tudo o que era factual à volta disto. A série é feita de fotos apelativas e bonitas, porque eu tendo já trabalhado muito sobre conflitos, sei que face às imagens duas e cruas, normalmente as pessoas viram a página e não as veem realmente. Eu queria no fundo tratar isto de forma

diferente. Criar imagens apelativas que falam do problema atrai a atenção das pessoas, pela beleza, e depois então é que se questionam sobre o problema.