

Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa
Mestrado em Fotografia



**Como Dizer Adeus: A Superficialidade do Retrato Fotográfico na
Comunicação da Identidade.**

2013/2014

José Emanuel da Silva Ferreira

Professor Orientador: Professora Doutora Jenny Feray
Professor Co-Orientador: Mestre Carlos Lobo

Junho de 2014

DEDICATÓRIA

Quero dedicar este trabalho à minha família, incansáveis que são na ajuda dada à persecução da plenitude e felicidade pessoal e profissional.

AGRADECIMENTOS

Os meus agradecimentos ao trabalho realizado pelos meus orientadores e demais professores na Universidade Católica e na dura tarefa que foi guiar-me por uma área tão rica como a do retrato fotográfico.

Não poderia também deixar de agradecer a todos os elementos que se disponibilizaram graciosamente para serem fotografados. Sem vocês não haveria fotografias nem a pessoa que está atrás da câmara.

Agradeço também a todas as pessoas que de algum modo contribuíram para que estivesse aqui, defendendo um trabalho fotográfico em que acredito e que tentei construir tão sólido como uma identidade ao longo do tempo em que me foi permitido trabalhar nele..

Finalmente, amigos, familiares e amigos feitos família, obrigado pela vossa presença durante todos estes anos.

RESUMO

O retrato mantém-se estranhamente silencioso à análise. Sem uma legenda ou um título ignoramos como lhes chamar, quem são, qual é a sua individualidade. Temos apenas pistas para projectar as nossas leituras, sempre tão frágeis, sobre a projecção ou leitura do fotógrafo.

Assim sendo, quando procuramos uma certeza, embatemos na superficialidade da fotografia. Um dos artificios encontrados para conduzir e informar o espectador foram as legendas, desde cedo aplicadas na fotografia documental e no jornalismo para centrar a imagem num *punctum*, mas que posteriormente encontram a sua utilidade e função na prática artística contemporânea. Mas será que basta uma legenda para transmitir algo de tão complexo como a identidade, ou até para a aprofundar?

A dimensão verbal é usada na imagem com diferentes propósitos (entre outros, pode ser guia ou ficção), mas o facto é que a sua existência acaba por nos conduzir pela intenção do autor.

Esta profundidade encontrada no discurso verbal e nas suas características próprias, a sua capacidade de expressar as relações silenciosas criadas fora do enquadramento da fotografia, transmite-se para a imagem. Traça como que um mapa silencioso dos silêncios que existiam nela, e pode dota-la de tridimensionalidade e profundidade.

A problemática deste trabalho consiste na possibilidade do uso de legendas na imagem fotográfica aumentar as suas capacidades indexicais de transmissão de informação, uma vez que uma ratifica a outra - e a linguagem escrita baseia-se em princípios semióticos diferentes do da imagem fotográfica, o que leva a que seja capaz de contar mais do que a superfície visível das coisas.

Palavras-Chave: Fotografia, Retrato, Legenda, Identidade, Indexicalidade

ÍNDICE DE CONTEÚDOS

LISTA DE FIGURAS	1
GLOSSÁRIO	12
1. INTRODUÇÃO.....	14
2. DA MEMÓRIA À FOTOGRAFIA: O APARECIMENTO DO PROCESSO FOTOGRÁFICO	21
2.1 Os percursores da fotografia	23
2.2 Nicéphore Niépce e a invenção da fotografia	27
2.3 De Nadar a Disdéri: o percurso da linguagem formal do retrato fotográfico.....	34
2.4 A linguagem comercial do retrato fotográfico do século XIX.....	44
2.5 A identidade através da fotografia.....	49
2.6 A indexicalidade na imagem fotográfica e a permanência do símbolo	63
2.7 Resumo do Capítulo	73
3. COMO DIZER ADEUS - DO GESTO FOTOGRÁFICO À NOSTALGIA DA RECORDAÇÃO	75
3.1 O retrato fotográfico como projecto de conhecimento	77
3.2 A produção artística na fotografia de retrato	90
3.3 Como Dizer Adeus - uma descrição do projecto.....	97
4. CONCLUSÃO	123
REFERÊNCIAS E BIBLIOGRAFIA	129
APÊNDICE A: FOLHAS DE CONTACTO DO TRABALHO “COMO DIZER ADEUS”	135
ANEXO A: GRELHA DE RESPOSTAS DA DR^a. MARIA DAS GRAÇAS FONTOURA	143

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1, Pág. 28



Niépce, *Vista da janela em Le Gras*, entre 1825 ou 1827

Retirado de http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/5c/View_from_the_Window_at_Le_Gras%2C_Joseph_Nic%C3%A9phore_Ni%C3%A9pce.jpg/800px-View_from_the_Window_at_Le_Gras%2C_Joseph_Nic%C3%A9phore_Ni%C3%A9pce.jpg [consultado em 30-12-2013]



Fig. 2, Pág. 38

Felix Nadar, *Mikhail Bakunin, teórico político e sociólogo*

Retirado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:F%C3%A9lix_Nadar_1820-1910_portraits_Mikhail_Bakounine.jpg [consultado em 30-12-2013]

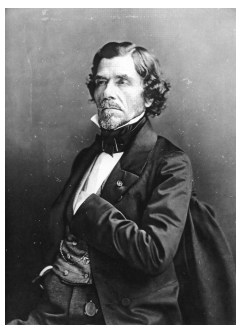


Fig. 3, Pág. 38

Felix Nadar, *Eugène Delacroix, pintor*

Retirado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:F%C3%A9lix_Nadar_1820-1910_portraits_Eug%C3%A8ne_Delacroix.jpg [consultado em 30-12-2013]



Fig. 4, Pág. 38

Felix Nadar, *Sarah Bernhardt, atriz*, por volta de 1864

Retirado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:F%C3%A9lix_Nadar_1820-1910_portraits_Sarah_Bernhardt.jpg [consultado em 30-12-2013]

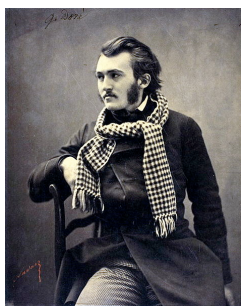


Fig. 5, Pág. 38

Felix Nadar, *Gustave Dore*, gravador, entre 1855 e 1859

Retirado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_Gustave_Dore_by_Felix_Nadar_1855-1859.jpg
[consultado em 30-12-2013]

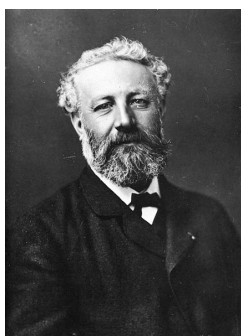


Fig. 6, Pág. 38

Felix Nadar, *Júlio Verne*, escritor, cerca de 1878

Retirado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Felix_Nadar_1820-1910_portraits_Jules_Verne.jpg [consultado em 30-12-2013]



Fig. 7, Pág. 38

Felix Nadar, *Charles Baudelaire*, escritor

Retirado de <http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=1445&idImg=1289> [consultado em 30-12-2013]



Fig. 8, Pág. 42

Disdéri, *Bernard Pierre Magnan*, Marechal de França

Retirado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mar%20chal_Magnan_Disd%20ri_BNF_Gallica.jpg
[consultado em 30-12-2013]



Fig. 9, Pág. 42

Disdéri, *Giuseppe Verdi, Compositor*

Retirado de [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Disdéri,_Adolphe_Eugène_\(1810-1890\)_-_Giuseppe_Verdi_\(1813-1901\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Disdéri,_Adolphe_Eugène_(1810-1890)_-_Giuseppe_Verdi_(1813-1901).jpg) [consultado em 30-12-2013]



Fig. 10, Pág. 42

Disdéri, *Prince Lobkowitz, Mecenas*, numa folha de carte de visite por cortar

Retirado de <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1995.170.1> [consultado em 30-12-2013]



Fig. 11, Pág. 42

Disdéri, *Albéric Second, escritor e jornalista*

Retirado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albéric_Second_by_Disdéri.jpg [consultado em 30-12-2013]



Fig. 12, Pág. 42

Léon Cogniet, Pintor, por Disdéri

Retirado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cogniet,_Léon_Disdéri,_BNF_GALLICA.jpg [consultado em 30-12-2013]



Fig. 13, Pág. 50

Alphonse Bertillon, *Retrato de suspeito não identificado*, 26 de Julho, 1889

http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=128975



Fig. 14, Pág. 52

Jacob Riis, *One of the four peddlers who slept in the cellar in the rear of 11 Ludlow Street in New York City*

Retirado de <http://www.picturehistory.com/product/id/19838#> [consultado em 1-1-2014]



Fig. 15, Pág. 52

Jacob Riis, *Young boys sleeping in the streets of New York City*

Retirado de <http://www.picturehistory.com/product/id/19839> [consultado em 1-1-2014]



Fig. 16, Pág. 52

Jacob Riis, *A boy at work "pulling threads" in a New York City sweatshop*,

Retirado de <http://www.picturehistory.com/product/id/19839> [consultado em 1-1-2014]



Fig. 17, Pág. 54

Lewis Hine, *Richard Pierce, age 14, a Western Union Telegraph Co. messenger. Nine months in service, works from 7 a.m. to 6 p.m. Smokes and visits houses of prostitution.* Wilmington, Delaware.

Retirado de <http://www.historyplace.com/unitedstates/childlabor/hine-pierce.htm>
[consultado em 1-1-2014]



Fig. 18, Pág. 54

Lewis Hine, *A young driver in the Brown Mine. has been driving one year. Works 7 a.m. to 5.30 p.p. daily.* Brown, West Virginia

Retirado de <http://www.historyplace.com/unitedstates/childlabor/hine-driver.htm>
[consultado em 1-1-2014]



Fig. 19, Pág. 54

Lewis Hine, *The overseer said apologetically, "She just happened in." She was working steadily. The mills seem full of youngsters who "just happened in" or "are helping sister."* Newberry, South Carolina.

Retirado de <http://www.historyplace.com/unitedstates/childlabor/hine-driver.htm> [consultado em 1-1-2014]

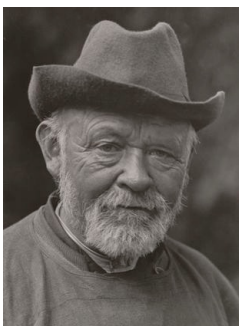


Fig. 20, Pág. 56

August Sander, "O Sábio, Pastor", 1913

Retirado de http://www.moma.org/collection_images/resized/743/w500h420/CRI_61743.jpg [consultado em 1-1-2014]



Fig. 21, Pág. 56

August Sander, *Camponesa*, 1912

Retirado de http://www.moma.org/collection_images/resized/546/w500h420/CRI_259546.jpg [consultado em 1-1-2014]



Fig. 22, Pág. 56

August Sander, *Jovens Agricultores*, 1914

Retirado de http://www.tate.org.uk/art/images/work/AL/AL00014_9.jpg
[consultado em 1-1-2014]



Fig. 23, Pág. 59

Richard Avedon, *Dovima com Elefantes*, 1955

Retirado de <http://partnouveau.com/wp-content/uploads/2013/02/url-1.jpeg> [consultado em 1-1-2014]

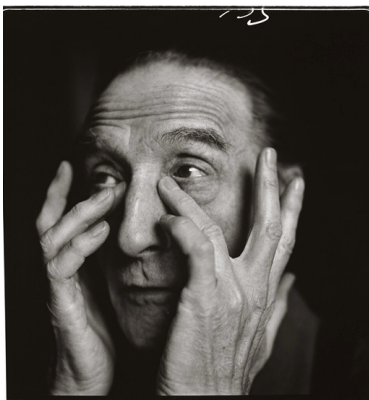


Fig. 24, Pág. 59

Richard Avedon, *Marcel Duchamp, Artista*,

Nova Iorque, Trinta-e-um de Janeiro, 1958

Retirado de <http://www.richardavedon.com/#s=0&mi=2&pt=1&pi=10000&p=0&a=0&at=0> [consultado em 1-1-2014]



Fig. 25, Pág. 59

Richard Avedon, *Henry Moore, Escultor*;

Hoglands, Much Hadham,

Hertfordshire England, Vinte-e-seis de Janeiro, 1963

Retirado de <http://www.richardavedon.com/#s=0&mi=2&pt=1&pi=10000&p=0&a=0&at=0> [consultado em 1-1-2014]



Fig. 26, Pág. 59

Richard Avedon, *Major Claude Eatherly, Piloto em Hiroshima*,

Galveston, Texas, Três de Abril, 1963

Retirado de <http://www.richardavedon.com/#s=3&mi=2&pt=1&pi=10000&p=6&a=0&at=0> [consultado em 1-1-2014]



Fig. 27, Pág. 61

Jitka Hanzlova, *Untitled (Tabi)*, 2008

Retirado de <http://artsy.net/artwork/jitka-hanzlova-untitled-tabi> [consultado em 5-1-2014]



Fig. 28, Pág. 61

Jitka Hanzlova, *“There is Something I Don’t Know”*, 2011

Retirado de http://www.jirisvestka.com/svestka-fotky/photo-artists_24_405.jpg [consultado em 5-1-2014]



Fig. 29, Pág. 61

Jitka Hanzlova, *Sem título, “There is Something I Don’t Know”*, 2007

Retirado de http://www.e-flux.com/wp-content/uploads/2012/06/1f351_june14_mapfre_img.jpg [consultado em 5-1-2014]

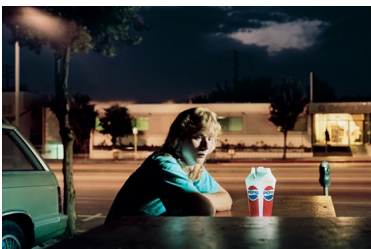


Fig. 30, Pág. 70

Philip-Lorca Dicorcia, *Brent Booth; 21 years old; Des Moines, Iowa; 30 Dollars*, 1990-92,

Retirado de http://www.spruethmagers.com/artists/philip_lorca_dicorcia@@viewq1 [consultado em 5-1-2014]



Fig. 31, Pág. 71

Martha Rosler, *The Bowery in two inadequate descriptive systems*, 1974–75 (detalhe)

Retirado de http://whitney.org/image_columns/0032/4168/93.4a-x_rosler_imageprimacy_v3_compressed_800_1600.jpg?1369065388 [consultado em 5-1-2014]

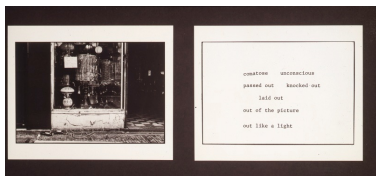


Fig. 32, Pág. 71

Martha Rosler, *The Bowery in two inadequate descriptive systems*, 1974–75 (detalhe)

Retirado de http://whitney.org/image_columns/0032/4174/93.4a-x_rosler_imageprimacy_v4_compressed_800_1600.jpg?1369065389 [consultado em 5-1-2014]



Fig. 33, Pág. 90

Mário Cabrita Gil, *A Idade Da Prata*, 1986

Retirado de <http://www.mariocabritagil.com/aidadedaprata.html>, [consultado em 12-05-2014]

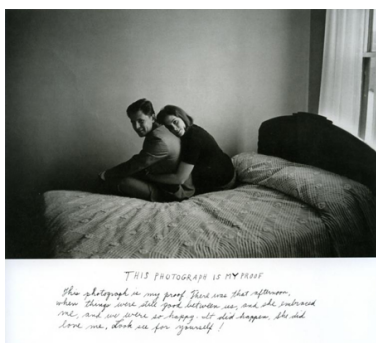


Fig. 34, PÁG. 93

Duane Michals, *This Photograph is my Proof*, 1967 e 1974

Retirado de <http://www.shanelavalette.com/journal/2007/12/14/duane-michals-this-photograph-is-my-proof/> [consultado em 12-05-2014]



Fig. 35, Pág. 101

José Ferreira, *Leandro Rodrigues, Como Dizer Adeus*, 2013/14



Fig. 36, Pág. 101

José Ferreira, *Leandro Rodrigues*, *Como Dizer Adeus*, 2013/14

Foto recusada para o trabalho



Fig. 37, Pág. 103

José Ferreira, *Francisco Beirão*, *Como Dizer Adeus*, 2013/2014



Fig. 38, Pág. 104

José Ferreira, *Manuel Gomes da Silva*, *Como Dizer Adeus*, 2013/2014

estudo sobre a fisicalidade da ausência



Fig. 39, Pág. 104

José Ferreira, *Joana Vieira*, *Como Dizer Adeus*, 2013/2014

estudo sobre a fisicalidade da ausência

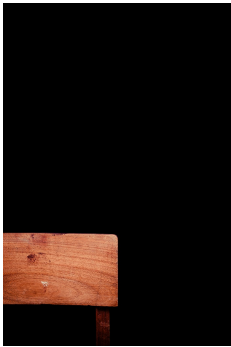


Fig. 40, Pág. 104

José Ferreira, *Joana Barbosa, Como Dizer Adeus*, 2013/2014
estudo sobre a fisicalidade da ausência



Fig. 41, Pág. 109

José Ferreira, *Catarina Lopes, Como Dizer Adeus*, 2013/2014



Fig. 42, Pág. 117

José Ferreira, *Como dizer Adeus*, Aparência geral do livro, 2013/14

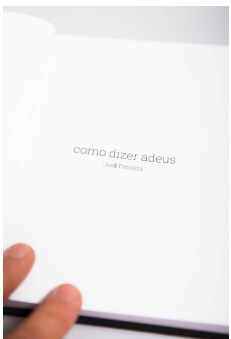


Fig. 43, Pág. 117

José Ferreira, *Como dizer Adeus*, Interior do livro, 2013/14

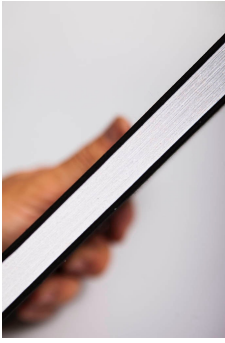


Fig. 44, Pág. 117

José Ferreira, *Como dizer Adeus*, Lateral do livro, 2013/14



Fig. 45, Pág. 117

José Ferreira, *Como dizer Adeus*, Aspecto de uma das páginas, 2013/14

GLOSSÁRIO

Aparência:	Superfície; aspecto geral (da imagem e do objecto representado); o que se encontra acessível na imagem fotográfica.
Arquivo:	Conjunto de documentos passíveis de serem acedidos de uma forma organizada; esta organização permite a pesquisa de informação.
Documento:	Registo de informações numa forma organizada; objecto social resultado de três forças: intenção do operador; a forma como esta se expressa e a sua inscrição na sociedade.
Identidade:	Conjunto de características visuais e invisíveis que contribuem para a unicidade pessoal.
Imagem:	Aparência formal; forma como se é percebido.
Interpretação:	Acto de transformação de <i>inputs</i> externos em informação; transformação da realidade num modelo informativo pessoal passível de ser compreendido.
Legenda:	Texto usado em conjunção com uma imagem fotográfica; nível linguístico abstracto que serve para acrescentar informação que de outra forma não poderia estar presente; essa informação pode responder a várias perguntas, como o “porquê”, “quem”, “como” que poderão estar relacionados com a intenção do autor.
Memória:	Conjunto de experiências formativas; capacidade de adquirir, armazenar e recuperar informação; parte do que nos torna indivíduos.
Mentalese:	Representação simbólica interna; forma pessoal de codificação de informação dentro dos processos mentais baseada em imagens e signos.
Nível Linguístico:	Código usado para a transmissão de informação de uma forma consciente e organizada; ferramenta de transmissão de informação.
Operador:	O operador é o utilizador consciente da câmara fotográfica. Usa a câmara como um instrumento de codificação da realidade para a transmissão de uma mensagem.
Permanência:	Acto de resistência ao tempo e à alteração sócio-culturais que poderão distorcer a interpretação da imagem.
Prática Fotográfica:	Acto de fotografar desde a sua conceptualização à sua prática e aplicação; gesto mecânico de encontro e captação de imagem.
Reconhecimento:	Processo mental de encontro com a imagem/conceito do outro que está representado; encontro com o “eu” na diferença do “outro”.
Retrato:	Forma de representação de uma pessoa; imagem fotográfica onde está representada a aparência de alguém.
Superfície:	Parte perceptível e física da imagem fotográfica; o que se pode apreender da imagem fotográfica; aparência.

“De modo que entre o facto e a ficção há distanciamentos e aproximações a cada passo, e tudo se pretende num paralelismo autónomo e numa confluência conflituosa, numa verdade e numa dúvida que não são pura coincidência.”¹

José Cardoso Pires
Balada da Praia dos Cães

¹ Cardoso Pires, José, *Balada da Praia dos Cães*, Lisboa, 1994, Editores Reunidos, pág. 236

1. INTRODUÇÃO

É a nossa primeira ligação ao mundo: o rosto. Nele começamos por procurar uma geografia dos sentimentos, um mapa para as vozes e as suas intenções. Encontramos o igual na diferença, o outro, estampado nos rostos. Nos espelhos vemo-nos. Espreitamos a passagem do tempo. Podemos encontrar-nos fora de nós, saber o nosso exterior. Aprendemos a saber como parecemos. Qual é a forma que temos para o nome que aprendemos. Um dia compreendemos que esses rostos familiares irão desaparecer. Que os poderemos esquecer. Que vai ser deixado um espaço no sítio onde eles antes estavam, firmes como um ponto seguro onde se pode retornar, presença plena que ajudava a desbloquear o mundo. Hoje em dia são imensos os fragmentos onde nos podemos agarrar. A prevalência do digital, e a onnipresença da tecnologia passível de criar um registo sem corpo de uma presença humana, permitem-nos armazenar o registo audio da voz, o vídeo, a imagem. Mas dificilmente se encontra uma casa sem uma fotografia, um retrato físico onde se pressinta um rasto da pessoa representada. Se bem que possam rarear os números de pessoas que hoje em dia se dirigem a um fotógrafo para fazerem o seu retrato, os retratos continuam a existir.

Estes operadores, mais distantes ou mais próximos de uma linguagem comercial que, paradoxalmente, parece ter-se fixado formalmente no uso que se faz de um dado número de poses ou no tipo de luz criada para a cena, com os subtis jogos de criação de significado e embelezamento e procura de uma semelhança, surgem-nos tão naturais na forma como repetem um gesto de uma maneira já tão familiar que os sabemos falsos, uma encenação. Tudo isto não passará de uma forma, muitas vezes demasiado próxima da pintura e das suas formas de representação, arquétipos visuais a que se recorre como vocabulário para tentar criar uma identidade, alterando apenas o médium usado para criar a representação. E ainda assim os retratos continuam a ser feitos, imprimidos. As pessoas continuam a tentar fixar os seus semelhantes contra o tempo, para os manter próximos, para eternizar um momento - essa intenção ontológico da prática fotográfica. Contudo, um retrato é muito mais do que uma aparência da pessoa representada. É mais do que uma mera semelhança. A fotografia, sendo um discurso do visível, tem a capacidade de indexar informações sócio-culturais sobre o tempo, a pessoa, o espaço. Fisicamente, se analisarmos o suporte utilizado, também nos pode indicar que tecnologia estava disponível para criar a imagem, quais eram as possibilidades de acesso a estes meios de reprodução por que fracção da sociedade, indicando-nos as classes

sociais que poderiam ter acesso a estes bens e quais tinham maior interesse por ela. E esta lei de mercado, o acesso aos bens de reprodução, é um indicador social poderoso.

Sem querer alargar a nossa área de estudo, pensemos na pintura anterior a 1839, ano em que o estado francês tornou público o processo fotográfico e o entregou à livre-iniciativa. Uma pintura, um retrato, era um investimento caro. Nem todos lhe podiam aceder. Era uma obra humana, requeria um tempo de criação longo. Dependia da habilidade do criador, dos seus olhos e mãos. Os retoques eram frequentes de forma a embelezar os modelos. Como dissemos, era uma comodidade, um bem de luxo. A fotografia veio democratizar esse processo de registo. Ao existir como um meio de reprodução mecânico da realidade muito mais barato do que a pintura, muito mais rápido que esta, as câmaras começaram a virar-se para a pessoa comum - e a dar-lhes acesso a existir para a posteridade através de um retrato. E subitamente o mundo passa a ser um espaço mais rico, com mais *nuances*, com mais rostos... Mas o que se procura continua a ser uma forma de *prender* a pessoa no papel, de a plasmar toda ou o possível dela naquela superfície onde se escondem as memórias.

Como já dissemos, com o aprofundar da compreensão da identidade humana, e apesar de ainda hoje nos fixarmos demasiado na semelhança para existir um reconhecimento, sabemos que as pessoas são muito mais do que a sua aparência. Talvez sempre o tenhamos intuído, senão como poderemos explicar esta necessidade de permanência de pelo menos uma recordação física da pessoa? Algo que nos permita evocar quem ela era a partir da sua aparência? Mesmo quando essa fisicalidade está completamente comprometida e presa numa superfície bidimensional silenciosa, numa escala completamente diferente da real, continuamos a acreditar que é aquela pessoa - ou que é um objecto a partir do qual podemos partir para recuperá-la. O facto é que tudo mais é tão incorpóreo e impossível de reter, especialmente quando nos referimos à sua unicidade, a sua identidade, quem era. Note-se que aqui, este acto de recordar, pode ser recordar como se era quando se tinha dezoito anos quando agora se tem sessenta. Ou recordar o rosto de um irmão com seis anos. É um acto guiado de viagem no tempo, com coordenadas bastante precisas de navegação. E a fotografia é o medium que permite essa viagem. Então, como chegar à identidade da pessoa representada no retrato fotográfico? Como ultrapassar a superfície fotográfica para encontrar algo mais que uma semelhança? No que diz respeito à indexicalidade da fotografia, quais os limites documentais do retrato fotográfico? Esta é a grande questão da minha dissertação:

como ultrapassar o discurso da semelhança no retrato fotográfico de forma a transmitir a identidade da pessoa representada?

A identidade mais profunda, o que fica para além da aparência, é o discurso invisível do retrato fotográfico, complementar ao da semelhança. A identidade existe para além da presença no objecto físico que é a imagem fotográfica. Se hoje em dia o retrato aceite de uma pessoa pode já ser um traço dessa pessoa, por exemplo: um grande plano das mãos, dos olhos, do cabelo, um plano pormenor de uma qualquer característica que o individualize (sardas, um sinal), um registo onde se dê ênfase a algo mais do que a unicidade e irrepetibilidade daquele rosto, algo mais continua a esconder-se por detrás de tudo isso. E a fotografia não é a linguagem do invisível. Permite estabelecer ligações invisíveis com o que está representado, mas não consegue capturar o invisível. Pode até fazer-nos perguntar “porquê?”, mas tudo o que se vê existe ali, naquele momento. Este é o limite do retrato documental. O invisível.

Em complemento à minha questão de investigação avanço com a hipótese de que sendo a fotografia a linguagem do visível e tendo a identidade da pessoa algo de invisível, é necessário acrescentar um novo nível linguístico à imagem de forma a que ela consiga comunicar, pelo menos em parte, aquilo que se esconde por detrás daquela superfície, daquele rosto. As palavras, pela sua relação arbitrária com o que representam, são uma forma de comunicar o invisível, um novo nível linguístico a acrescentar, sob a forma de legenda ou texto de apoio ao corpo que a fotografia constitui de forma a dota-la de uma nova camada de leitura. E não esquecer que hoje em dia se espera muito mais de um retrato do que a mera reprodução da semelhança do sujeito fotografado: espera-se uma presença, um eco de vida no papel.

Contudo, veremos ao longo da nossa investigação que esta procura da presença de vida humana no retrato não é um problema contemporâneo, mas sim uma questão presente desde os primeiros fotógrafos, desde a própria descoberta do medium - quando o retrato era uma prática central da actividade fotográfica, antes mesmo de ser uma linguagem comercial do gosto, cheia de generalizações e baseada em cânones pictóricos emprestados da pintura e de uma necessidade burguesa que era a apropriação e projecção de uma imagem de sucesso, muito mais do que a apresentação/reconhecimento do eu profundo.

METODOLOGIA E ESTRUTURA

Para demonstrar os factos anteriormente enumerados baseei-me num processo de investigação orientado pela Professora Doutora Jenny Feray em direcção a uma compreensão do desenvolvimento histórico da prática fotográfica e do retrato e do uso da legenda.

Nesse processo de investigação encontrei três casos (August Sander, Lewis Hine e Richard Avedon) que são indicadores da importância da legendagem para a permanência da informação da fotografia, para um aumento do seu poder indexical, e sobre os quais nos iremos debruçar.

Também iremos referir, de forma a contextualizar certas questões relacionadas com a historicidade, do uso precoce que o jornalismo começa a dar à legenda - do uso contextualizante na fotografia documental ao enquadramento verbal dado pela legenda no jornalismo a estrada não é longa.

Para compreender melhor as questões relacionadas com a identidade, para além do processo de leitura e investigação normais nestes casos, estabeleci uma grelha de perguntas e entrei em contacto com a psicóloga Dr^a Maria das Graças Fontoura, Psicóloga Clínica e Mestre em Geriatria Social de forma a obter um enquadramento clínico para o processo de construção e formalização da identidade e a importância das imagens fotográficas para essa construção.

Apoiando-me no trabalho de Gisèle Freund para a evolução histórica e relação socio-económica com a fotografia; em Roland Barthes, Boris Kossov, Luís Humberto e Joan Fontcuberta para a explicitação da fotografia enquanto prática de produção e de integração de significado na imagem fotográfica a um nível narrativo e/ou ficcional; em Margarida Medeiros para o uso sociológico do retrato e a sua relação com a fotografia; e nos trabalhos de Susan Sontag para a definição prática da fotografia, espero ter conseguido criar um roteiro analítico do aparecimento e das práticas que conduziram ao uso actual do retrato fotográfico.

Em paralelo a esta produção teórica dotando-a de uma *praxis* necessária ao trabalho académico científico, existe o meu projecto de mestrado que consiste numa série de trinta-e-quatro retratos de pessoas que me são próximas e que com a sua presença me ajudaram a formar quem eu sou, acompanhados por um texto que os descreve vistos da minha perspectiva, a única passível de ser contada. Um retrato em forma de palavras, capaz de abranger muito do que fica por dizer na fotografia.

Enquadrando este projecto, com o nome “*Como Dizer Adeus*”, pretendo em primeiro lugar demonstrar que com o uso de um nível textual na fotografia é possível comunicar mais da identidade da pessoa fotografada do que sem ele; que para existir um retrato da pessoa, uma forma simbólica de o representar, a semelhança com a realidade é importante, mas também conta o contexto em que esta está inserida; e também, a um nível subtextual, demonstrar de que forma é que cada um daqueles “Outros” enformaram a minha própria identidade enquanto relato as suas histórias e a minha história com eles. Como que um auto-retrato fragmentado na minha interpretação daquelas pessoas.

Para a conceptualização do trabalho fotográfico baseei-me nos trabalhos dos primeiros fotógrafos a trabalhar em retrato, Nadar, Disdéri, por exemplo e, contemporaneamente, em Jitska Hanslova e Richard Avedon. Interessava-me mais captar uma certa psicologia própria a cada um do que apenas a sua aparência muda. O uso dramático da luz e do isolamento dos temas num fundo escuro recuperei dos primeiros fotógrafos que, por sua vez, o tinham reencontrado na pintura barroca ou no que eles conheciam como tal. Concretamente, recuando ainda mais na história da representação pictórica, os pintores que tive como referência foram Caravaggio e Rembrandt no uso que faziam da luz e da pose nos seus retratos.

Para os textos, as minhas influências são mais difusas. Se pela sua natureza breve era necessária uma dependência de um formalismo mais poético, também não me podia esquecer da sua estrutura que, neste caso, ficaria aquém do teor informativo pretendido. Assim sendo, e recordando o formalismo poético do livro de Baudelaire “Pequenos Poemas em Prosa”, procurei aliar as características evocativas mais presentes na poesia a uma estrutura formal claramente prosaica, que alicerça o texto nas suas funções transmissoras de informação.

Estruturalmente esta dissertação organiza-se em três capítulos precedidos de uma introdução onde se apresenta a problemática do presente trabalho. No ponto dois da dissertação abordar-se-á o contexto social e histórico que enquadrará a problemática apresentada.

Ao longo dos vários sub-capítulos que o constituem tentaremos fornecer as informações necessárias para a compreensão da evolução histórica da fotografia, o aparecimento e difusão do retrato e estabelecimento das linguagens visuais. Também será abordada a criação do retrato como superfície onde se poderá buscar a identidade da pessoa fotografada.

No ponto três será feita a articulação dos argumentos expostos no ponto dois com o projecto prático realizado paralelamente à dissertação e tentaremos enquadrá-lo nas práticas artísticas fotográficas contemporâneas. No ponto quatro será apresentada a conclusão do projecto.

Convém também acrescentar aqui algumas considerações introdutórias relativas ao título do projecto. “*Como Dizer Adeus*”, nome que também abrange a dissertação, remete-nos para o que para mim é a pulsão mais básica do ser-humano: recordar enquanto reacção ao desaparecimento. Uma luta contra o tempo através da produção de objectos que contrariem a sua passagem.

Nesta vontade de poder está subjacente esta capacidade de incorporação do mundo e pessoas que nos rodeiam, uma necessidade de lembrança e permanência perante a nossa incapacidade em responder clara e inequivocamente à pergunta “como dizer adeus a tudo isto?”

Para dizer adeus as coisas precisam de estar inscritas em nós. É um processo de incorporação. Assim sendo, como dizer adeus passa por incorporar a permanência passageira no próprio corpo físico das coisas, isolar um instante, uma pessoa: e guardar esse documento como uma coordenada onde se regressa, uma presença efectiva.

Sem nos adiantarmos demais, o próprio acto fotográfico é uma despedida, uma forma de adeus na permanência, uma fractura. Afinal de contas, a partir do momento em que há um registo a nossa atenção pode ser canalizada para outro local - aquele lugar naquele tempo em que se fez a foto passa a estar constantemente acessível. E também é uma despedida daquele momento passageiro, fixado num suporte, mas irrepitível e irrecuperável porque o tempo, na realidade, não parou.

Talvez que, fotografando, nos consigamos efectivamente libertar, dizer adeus de consciência plena. Pode não ser muito, mas parece responder a algumas das perguntas inerentes à existência: Afinal de contas, como ir embora? Alguma vez estivemos aqui? Por onde passamos e que caminhos foram trilhados pelos nossos passos? Onde nos encontraremos novamente?

Talvez deixando que a fotografia seja uma forma de memória externa a nós, um rasto dos ecos dos nossos passos e gestos no mundo, uma colecção e arquivo de tudo aquilo que nos marcou e ajudou a formar, consigamos encontrar ou deixar uma imagem mais completa de quem fomos, de como nos inseríamos no mundo, de qual era a nossa identidade. Afinal de

contas, a memória, tal como a pintura ou a fotografia, é uma criação humana, sujeita a erros e imperfeições.

2. DA MEMÓRIA À FOTOGRAFIA: O APARECIMENTO DO PROCESSO FOTOGRÁFICO

“A memória selecciona, elimina, modifica, exagera, minimiza, glorifica e também avilta; mas acaba por criar a sua própria realidade, a sua visão dos acontecimentos, heterogénea, mas no geral coerente; e nenhum ser humano saudável dará à versão de outrem mais fé do que à sua”².

A personagem principal de “Os Filhos da Meia-Noite” de Salman Rushdie, 2009, sabia bem do carácter pessoal e selectivo da memória. Apesar da sua capacidade de recordação e de reconstituição do passado, falta-lhe um espaço concreto, um ponto firme onde alicerçar os movimentos da passagem do tempo. O seu exercício auto-biográfico, a sua tentativa de se explicar no mundo, não é mais do que uma ficção sentimental do que inadvertidamente escolheu não esquecer e, como tal, cheia de erros e imperfeições que, ironicamente, constituem a verdade para quem a recorda e para o receptor que nela escolher acreditar.

Contudo, penso que a pergunta subjacente a esta passagem é “como fazer com que os outros nos acreditem quando não há nenhuma visibilidade, nenhuma prova visível, daquilo a que nos referimos”? É fácil compreender que existindo objectos que demonstrem que o que nos tentam transmitir é mais do que uma versão válida, mas unilateral, da realidade, esta é mais facilmente aceite. Em suma, precisamos de saber a verdade, por mais relativa que esta seja. E a questão da prova de facto não é nova. Basta pensar em São Tomé, que necessitou ver e tocar para crer.³

Se quisermos extrapolar um pouco, podemos afirmar que compreendemos o poder das palavras e do uso criativo que a elas pode ser dado para deturpar ou condicionar a realidade dos factos. E que as nossas diferenças e assimetrias pessoais têm como subproduto a construção diferente da mesma realidade comum. Assim sendo, acabamos por empregar uma certa cientificidade na comprovação das hipóteses: necessitamos de confirmação, de provas físicas que nos confirmem no sítio onde existimos, nas experiências do real que nos transmitem.

² RUSHDIE, Salman - *Os Filhos da Meia-Noite*, 2009, Publicações Dom Quixote, pág. 241

³ João, Capítulo 20, Versículo 27

O medium fotográfico, inventado em 1826 por Niépce e tornado público pelo estado Francês em 1839, veio trazer ao mundo uma nova forma automática de registo da realidade.

Pela primeira vez era conseguido aquilo que parecia ser uma relação directa entre a realidade percebida e uma apropriação da mesma. A presença humana no processo de registo parecia estar completamente ausente do processo de captura da imagem uma vez que, ao contrário da pintura, o processo de registo era invisível: a acção humana só era percebida no que antecedia e depois completava o acto fotográfico. E ao contrário da pintura, aparentemente não era necessário nenhum talento especial para realizar uma réplica da realidade

Debrucemo-nos um pouco sobre a história do medium, do seu aparecimento às mudanças que potenciou na forma como se vê o mundo e o outro: na forma como as pessoas se vêem e se projectam na imagem; no estabelecimento de uma gramática visual, em primeiro lugar retirada à pintura, depois reinterpretada de acordo com as definições mecânicas e tecnológicas particulares da fotografia; na criação de uma nova linguagem visual para uma classe emergente, para um novo tempo e de que forma é que essa percepção imediata do real, e esse triunfo mecânico sobre a própria passagem do tempo, alterou e aumentou a nossa compreensão do mundo.

2.1 OS PERCURSORES DA FOTOGRAFIA

Historicamente a fotografia emerge no período histórico em que a burguesia se afirma como a grande vencedora das transformações sociais do século XIX. “Na sua origem e evolução, todas as formas de arte revelam um processo idêntico ao desenvolvimento interno das formas sociais”⁴ escreve Gisèle Freund, estabelecendo uma relação directa na forma como a arte cresce da mesma forma que a sociedade e as relações sociais se alteram e crescem.

No caso particular da fotografia, esta está na confluência de circunstâncias históricas altamente favoráveis: os avanços mecânicos promovidos pela revolução industrial, a emergência de uma classe social urbana que, ao contrário da aristocracia, dava ao mundo científico e material primazia sobre a acumulação de terrenos e manutenção de um *status quo* herdado de épocas passadas, factores que decerto não são estranhos a um certo imobilismo aristocrático perante as transformações que se operavam socialmente.

Em França estas transformações sociais têm especial relevo devido ao momento fracturante que foi a Revolução Francesa de 1789. Os “direitos do homem e do cidadão”⁵, que agora estavam no centro da agenda política, acabam por criar um nivelamento nas assimetrias sociais. “Os homens nascem e são livres e iguais em direitos. As distinções sociais só podem fundamentar-se na utilidade comum”.⁶

Esta luta por equilíbrio e igualdade social reflecte-se psicologicamente na construção mental que cada um faz de si próprio: se todos existimos como iguais em direitos, também temos direito a existir - no presente e para a posteridade.

Neste processo de reconhecimento do indivíduo e do seu culto, e isto mesmo antes do aparecimento do medium fotográfico, temos outras formas de representação humana que são, de certa forma, as precursoras do retrato fotográfico - e que, posteriormente, são reinterpretadas e integradas na própria prática do ofício comercial da fotografia. Formas antigas que são reintegradas nas práticas correntes. Contudo, apesar de todas estas

⁴ FREUND, Gisèle - *Fotografia e Sociedade*, Nova Vega, 3ª Edição, 2010, pág. 27

⁵ “Declaração de direitos do homem e do cidadão - 1789”. Universidade de São Paulo. Biblioteca Virtual de Direitos Humanos da Universidade de São Paulo. São Paulo. [consultado em 5-1-2014]
Disponível em <http://www.direitoshumanos.usp.br/index.php/Documentos-antigos-%C3%A0-cria%C3%A7%C3%A3o-da-Sociedade-das-Na%C3%A7%C3%B5es-at%C3%A9-1919/declaracao-de-direitos-do-homem-e-do-cidadao-1789.html> [consultado em 5-1-2014]

⁶ Idem

transformações rápidas, não podemos esquecer que estamos num ponto histórico em que a questão do bom-gosto ainda era dominada pelos critérios aristocráticos da sociedade feudal decadente.

Permanecia uma tendência que dava primazia a formas clássicas de representação: para suavizar a realidade favorecendo os tons mais delicados em lugar das cores puras; tendia-se também para uma idealização das feições dos retratados e para uma projecção de uma imagem de poder. “A nobreza era uma clientela difícil. Exigia uma mestria perfeita”⁷, porque só através de um domínio perfeito da técnica se conseguiriam os efeitos visuais necessários para a criação do tipo humano pretendido e dos efeitos psicológicos que se esperavam encontrar na obra de arte.

Estas necessidades de representação pessoal exprimem-se em primeiro lugar através da pintura em tela e depois com o retrato em miniatura. Esta última era uma forma de expressão artística manual que se realizava em pequenas superfícies de objectos de uso quotidiano, e que permitia que o retrato da pessoa ausente estivesse sempre presente, permitindo a convocação daquele elemento sempre que necessário.

Posteriormente, e evoluindo dos retratos em silhueta, uma forma de registo que consistia em recortar em papel de lustre o perfil do retratado, o que permitia “uma forma abstracta de representação”⁸ rápida e barata, surge o fisionotraço.

O fisionotraço é uma forma de representação mecânica baseada num instrumento que permite, pelo aumento ou diminuição da escala num visor, reproduzir as feições do retratado em tamanho natural ou numa qualquer escala. Se já aqui conseguimos encontrar as bases conceptuais para o que futuramente seria o aparelho fotográfico, não podemos esquecer também as contribuições da *camara oscura* no campo da pintura para a construção da mecânica particular da fotografia.

O fisionotraço ao contrário da pintura, da gravação e do recorte, não requer qualquer mestria ou mesmo habilidade manual, já que é suficiente seguir os contornos da sombra para formar as imagens que depois se vão vender. A sua rapidez de realização e os preços baixos das imagens conduziram a que esta forma de representação se tornasse bastante popular - o que poderá ter conduzido ao lento desaparecimento dos gravadores e pintores de miniaturas.

⁷ FREUND, Gisèle - *Fotografia e Sociedade*, Nova Vega, 3ª Edição, 2010, pág. 26

⁸ Idem, pág. 28

Quanto à forma como estas práticas eram recebidas, este poderá ser o primeiro exemplo físico da forma como o tempo começava a ser experienciado de uma forma diferente, mais rápida. A mecanização progressiva da sociedade feudal levou não só à emergência de uma nova classe, mas também a uma diferença na forma como o tempo era entendido. Com efeito, a percepção do tempo poderá ter sido acelerada pela industrialização, já que esta reduziu os tempos necessários para a realização de uma actividade a uma fracção do que era necessário.

Ao contrário da pintura e da miniatura e mesmo dos gravadores, os retratos realizados desta forma só requeriam uma sessão e mesmo essa sessão não requeria uma eternidade sentado frente ao olhar enquanto espera que o artista termine. Há uma inversão nas expectativas: as pessoas começam a fixar-se nos objectivos e em cumpri-los no mais curto espaço de tempo possível e, mesmo que o resultado fosse menos luxuoso e cuidado e até personalizado do que a pintura ou a miniatura, era rápido e cumpria com uma necessidade particular.

Nota-se também que há uma viragem no próprio público: já não se exige uma mestria perfeita, um bem de luxo. O que se quer é um bem de consumo, um objecto barato que preencha uma dada necessidade.

Esta dialéctica começava a enformar o próprio mercado: apesar de ser uma mercadoria de qualidade inferior, apresentava resultados semelhantes num espaço de tempo mais curto e com menos custos para o utilizador e por isso havia interessados. Assim, pela simples força da procura, destrona a mercadoria artesanal, de qualidade superior, mas mais lenta e cara.

Se por um lado se democratizou o acesso a certos produtos, permitindo neste caso particular o acesso à representação física de uma grande parte da sociedade, não cumpria na totalidade com as necessidades físicas de uma representação que ainda era comandada pelos cânones aristocráticos. Fora dos grandes círculos urbanos, as formas de representação que se mantinham em uso eram as artesanais, dominadas pelo trabalho manual e cuidado que, se quisermos ser poéticos, é capaz de dotar a representação de uma “alma” que a aproximava do elemento retratado.

Neste caminho para uma forma de reprodução que fosse característica dos novos tempos, que fosse ao mesmo tempo exacta, mecânica, imediata e capaz de plasmar um pouco

da existência física do que se retratava, foi necessário esperar pela fotografia para vir cumprir, dentro das possibilidades do medium, cumprir com esses objectivos.

Era ainda preciso esperar até 1826 e por Nicéphore Niépce para descobrir o processo fotográfico e pela oferta ao mundo do governo francês, em 1839, desse processo.

2.2 NICÉPHORE NIÉPCE E A INVENÇÃO DA FOTOGRAFIA

As experiências que depois conduziram ao aparecimento da fotografia já tinha começado muito antes do século XIX. A física por detrás da *camara oscura* (câmara escura) era conhecida desde a Grécia Antiga e esse aparelho já era conhecido pelos pintores dos séculos anteriores.

Num século que herdou o espírito racionalista e científico das Luzes era algo comum realizar, como entretenimento nos salões, experiências, expondo papéis tratados com sais de prata à luz tendo sobre eles folhas e outros objectos para obter os seus contornos a preto e branco. As principais dificuldades encontravam-se quando se tentava fixar a imagem: ainda não se conhecia uma forma de o fazer. Desconhecia-se o composto químico e a forma de fazer com que as imagens fossem mais do que impressões passageiras sobre o papel.

Foi Nicéphore Niépce, nascido em 1765 em Chalon-sur-Saône, que teve o mérito de inventar o processo fotográfico: o processo de exposição e fixação de uma imagem através do uso de sais de prata. Niépce, filho de burgueses abastados da Borgonha, teve as condições financeiras e intelectuais essenciais para aprofundar os seus interesses científicos.

Também julgo importante referir que, para além deste interesse e circunstâncias concomitantes para o desenvolvimento positivo das suas actividades, a época em que viveu, onde havia um forte interesse pelos processos científicos e em explorar novas formas de desenvolver processos mecânicos que ajudassem a melhorar a forma como se interpretava o mundo, acabou também por criar a massa crítica necessária: ao haver interesse por estas actividades e processos científicos, está criada uma necessidade que terá de ser suprida através de um progresso técnico ou de uma procura desses progressos.

O processo fotográfico, como muitos outros, acaba por nascer de uma inaptidão do seu inventor: Niépce procurava uma forma directa de gravar imagens através da acção da luz para suprir a falta de qualidade dos seus desenhos litográficos. A primeira tentativa bem-sucedida de fixação da imagem fotográfica consegue-se utilizando ácido nítrico como fixador. Contudo essas imagens eram em negativo e o que Niépce pretendia era a criação de imagens positivas.

O processo que levou à criação do que hoje em dia é conhecido como a primeira fotografia consistia numa placa de estanho coberta com betume branco da Judeia (que endurece quando é atingido pela luz). Nas partes não afectadas, o betume era retirado com

uma solução de essência de alfazema. Em 1826, expondo uma dessas placas durante aproximadamente 8 horas na sua câmara escura, fabricada pelo óptico parisiense Chevalier, conseguiu esta imagem que apresentamos:



Fig.1 Niépce, *Vista da janela em Le Gras*, entre 1825 e 1827

É com Daguerre, cenógrafo e inventor do diorama, que se dá o próximo passo qualitativo no desenvolvimento do processo. Daguerre associa-se a Niépce, a 14 de Dezembro de 1829, prosseguindo ambos em caminhos independentes que conduziram à alteração dos materiais usados para a sensibilização e fixação da imagem fotográfica.

Enquanto Niépce continuava a insistir nos materiais que inicialmente tinha utilizado, Daguerre compreende que será necessário reformular todo o processo, desde o equipamento utilizado aos materiais. Um dos principais problemas neste momento é que a imagem final continuava sensível à luz isto é, se esta fosse exposta os sais de prata continuariam a escurecer até não ser possível ver nada na superfície. Daguerre soluciona esta questão ao descobrir que mergulhando as chapas reveladas numa solução aquecida de sal de cozinha conseguia obter uma imagem permanente.

Se a Niépce podemos atribuir o uso das chapas sensibilizadas com sais de prata é Daguerre que recebe os louros pelo uso de iodo, o químico que faltava para formalizar o processo fotográfico.

Niépce morre a 5 de Julho de 1833 na miséria, depois de ter devotado toda a sua fortuna à melhoria do processo. Daguerre celebra então com o filho deste um contrato de

exploração conjunta da descoberta e começa a procurar financiadores, que nesta fase ainda não se conseguem aperceber do valor histórico e especulativo desta descoberta.

Convém enquadrar esta falta de interesse na pouca qualidade reprodutora da realidade que a fotografia apresenta nesta altura. A qualidade óptica das objectivas ainda era tudo menos perfeita não permitindo uma réplica precisa da realidade; os tempos de exposição eram muito longos e a pouca sensibilidade dos suportes tornavam praticamente impossíveis os meios-tons. O produto final, as placas metálicas, precisavam de ser seguradas em contraluz para poder ver nelas alguma imagem; e talvez o mais importante, o factor determinante no que toca à fotografia que será o seu carácter imediato, ainda era tudo menos imediato no processo de Niépce: o tempo de exposição da sua primeira fotografia foi de oito horas⁹, como já dissemos.

As experiências que Daguerre leva a cabo tendo como base o processo de Niépce contribuem principalmente para diminuir o tempo de exposição para cerca de 30 minutos e para uma fixação permanente da imagem. Apesar da imagem produzida ser ainda única, já que as imagens produzidas eram positivas, a “fotografia em si”, por assim dizer, e as chapas metálicas não permitirem qualquer tipo de cópia, já era possível captar mais do que sombras ou traços indistintos da realidade.

O Daguerreótipo era já, em si mesmo, um processo fotográfico capaz de fixar e reproduzir a realidade. E se inicialmente o suporte garantia a unicidade da obra, rapidamente começa a crescer o interesse pelas possibilidades replicadoras do medium.

Independentemente de todos estes desenvolvimentos só 13 anos depois, a 19 de Agosto de 1839, é que a descoberta foi anunciada ao público. O governo francês adquiriu e tornou público o processo para desenvolvimento em troca de uma pensão vitalícia para Daguerre e para o filho de Niépce. Com isto inicia uma verdadeira onda de interesse internacional pela nova invenção.

Paralelamente à revelação do processo pelo governo surgiram outras pessoas a reclamar os louros pela invenção. Destes julgo importante referir William Fox-Talbot. Ele vinha realizando experiências com papel emulsionado com cloreto de prata ou nitrato de prata

⁹ “Louis-Jacques-Mandé Daguerre”. Encyclopædia Britannica. Louis-Jacques-Mandé Daguerre. Editores da Enciclopédia Britânica. [consultado em 5-1-2014]
Disponível em <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/149699/Louis-Jacques-Mande-Daguerre> [consultado em 5-1-2014]

e criava fotogramas (fotografias directas de objectos através do contacto destes com uma superfície fotosensível exposta à luz) e depois fotografias com uma câmara inventada por si. Os tempos de exposição eram sensivelmente os mesmos que os da Daguerreotipia, bem como o material fixador (sal de cozinha).

Contudo ele dá um uso pioneiro ao papel enquanto suporte da imagem em lugar das placas de prata, e também do processo negativo/positivo que, mais tarde, viria a permitir a cópia da imagem fotográfica. Sem nos debruçarmos sobre as minúcias químicas do processo, este consistia em expor as imagens que ele obtinha, ou negativos, por contacto com outro papel emulsionado criando assim imagens positivas: ou fotografias. Este processo fica conhecido como Calotipia e é apresentado ao público em 1841.¹⁰

Inadvertidamente ou não, é este processo que introduz uma das principais características do que será o processo fotográfico até hoje: a possibilidade de replicação infinita da imagem captada. É a existência de um negativo que permite a criação infinita da mesma imagem, elemento que era estranho ao processo de Daguerre, o qual produzia uma imagem positiva impossível de replicar. De notar que a tipologia do processo fazia com que fosse impossível criar ampliações de uma imagem: o negativo teria de ter o tamanho pretendido para a imagem final.

O uso de papel, que contém várias imperfeições que o tornam um suporte pouco fiável para este tipo de trabalho, a morosidade e o trabalho de emulsionar as folhas uma a uma, a nitidez incerta da imagem final contribuíram para que o este processo fosse posto de parte em favor da daguerreotipia. Ainda seria necessário esperar mais tempo até ser possível replicar a realidade infinitamente.

O interesse pelo processo e o aumento da procura da experiência da fotografia, aliada ao que Freund refere como “importância económica”¹¹, levaram a que se começassem a introduzir aperfeiçoamentos que conduzissem à diminuição do volume do equipamento e à melhoria da sua qualidade óptica. Bem como, e talvez esta seja o resultado mais importante para a disseminação da prática fotográfica, a uma redução de preços sobre todo o equipamento.

¹⁰ “The Calotype Process”. University of Glasgow. Hill & Adamson Collection. Glasgow. [consultado em 5-1-2014] Disponível em <http://www.gla.ac.uk/services/specialcollections/collectionsa-z/hilladamson/calotypeprocess/> [consultado em 5-1-2014]

¹¹ FREUND, Gisèle - *Fotografia e Sociedade*, Nova Vega, 3ª Edição, 2010, pág. 41

“Já no fim de 1839 o barão Séguier construía um aparelho cujo volume e peso eram um terço dos do aparelho de Daguerre.¹² Estes aparelhos que não pesavam mais de 14 quilogramas eram, em bom rigor, portáteis. Os fabricantes Chevalier, Soleil Ure-bours Buron e Montmirel em breve construíram, por alturas de 1840, novos aparelhos, cujos preços eram muito reduzidos. Em 1841 eles custavam de 250 a 300 francos. As placas, que tinham custado há um ano três a quatro francos, vendiam-se agora por preços que iam de 1 a 1,5 francos. Em 1846 a venda anual em Paris era de aproximadamente 2000 aparelhos e de 500 000 placas. O número dos interessados era ainda restrito por causa dos preços. Por fim, a objectiva construída pelo fabricante Voigtlander fez claramente concorrência aos aparelhos franceses, a tal ponto que, sob a pressão de tal rivalidade, tiveram de vender-se mais baratos os aparelhos franceses etiquetados como sendo do sistema alemão”.¹³

Para além deste aumento da portabilidade e diminuição de preços, estes aperfeiçoamentos técnicos do medium conduziram a outra redução: a dos tempos de pose. “Em 1841 esta duração (a do tempo de pose) tinha já sido reduzida a dois ou três minutos, e em 1842 não são precisos mais do que vinte a quarenta segundos. Um ou dois anos mais tarde a duração da pose não constituía já obstáculo para a realização do retrato fotográfico”.¹⁴ Até esta altura o longo tempo de pose tornava essa experiência em tortura para os retratados: era exigida imobilidade absoluta durante os 30 minutos, ou mais tempo conforme a luz disponível e qualquer movimento ou alteração na pose era fielmente repetida na imagem, tornando-a mais indistinta, distorcendo a imagem do retratado até ser, por vezes, impossível reconhecer quem ele era.

Agora é possível imobilizar o tempo e ter noção desse acto físico de selecção: é possível parar o tempo, capturar uma pessoa tal como ela se apresenta e num espaço temporal pouco dilatado. Essa figura agora é nítida, passível de ser entendida e observada como uma imagem real, uma recordação paradoxal de um gesto.

¹² *Comptes rendus des séances de l'Académie des Sciences*, 2º semestre, 1839, pág. 560 apud FREUND, Gisèle - *Fotografia e Sociedade*, Nova Vega, 3ª Edição, 2010, pág. 41

¹³ *Idem*, pág. 41

¹⁴ *Idem*, pág. 41

Quando, em 1851, o inglês Frederick Scott Archer, elaborando sobre o Calotipo e as possibilidades reprodutoras deste, inventa o processo do colódio¹⁵, em que as placas de metal são substituídas por placas de vidro que permitem a criação de duplicados, e que também possibilitam um nível elevado de detalhe e clareza das formas. Esta forma de representação evolui depois para o ambrotipo, em que é aposta à parte de trás da placa de vidro por expor um pouco de veludo ou papel preto; também o ferrotipo é uma variação deste processo, na qual a imagem é apresentada sobre metal preto lacado.

Estes desenvolvimentos e novas descobertas elaboradas a partir dos processos pioneiros de Niépce, Daguerre e Fox-Talbot criam as bases certas para este novo medium se desenvolver numa indústria com raízes na química, na técnica industrial e óptica e com ramificações comerciais onde o retrato ocupa um lugar central.

E qual a importância de todos estes elementos para a problemática deste trabalho? É importante compreendermos a fotografia como uma indústria em construção. Já a sabíamos uma actividade humana, mas são estas evoluções técnicas que vão permitir que agora, mais do que estar atentos e preocupados com as questões mecânicas, os fotógrafos se possam começar a preocupar com os aspectos formais e estéticos da imagem.

No caso particular do retrato, é agora efectivamente possível fazer uma fotografia de uma forma praticamente imediata. Se a fotografia tivesse permanecido cristalizada tecnicamente desde o seu aparecimento seria impossível criar retratos tal como os conhecemos apenas pelo facto dos tempos de pose serem humanamente impossíveis de atingir sem perturbação. Para além do mais, a simplificação do medium foi o seu principal ponto de atracção para o público. Mais uma vez, se os processos fotográficos tivessem permanecido estagnados em lugar de terem evoluído, talvez que esse interesse também tivesse desaparecido.

Agora que já é possível ver com clareza através da fotografia, está na hora de criar uma linguagem, um vocabulário para este novo medium que, aparentemente, vem preencher as necessidades expressivas do século XIX.

¹⁵ "Wet-Collodion Process". Encyclopædia Britannica. Wet-collodion process. Editores da Enciclopédia Britânica. [consultado em 5-1-2014]

Disponível em <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/641240/wet-collodion-process>

Se a primeira metade do século foi dedicada à invenção e melhoramento da expressão física desta forma de comunicação visual, a segunda metade é aquela onde se tentam encontrar os valores pelos quais rege esse processo de escrita com a luz.

É o tempo dos primeiros fotógrafos comerciais, artistas que usam a fotografia como meio de expressão e ganha-pão e que exploram as suas possibilidades de comunicação da identidade dos retratados, a possibilidade de transmitir uma expressão da sua individualidade.

É também o tempo em que a fotografia se assume como sendo um negócio com fortes possibilidades de sucesso e onde esta nova linguagem tende a degenerar numa repetição estéril de cânones visuais datados e, paradoxalmente, sempre eternos. É quase impossível conter um sorriso quando confrontados com fotografias que nivelam a personalidade da pessoa que fotografam a um mero lugar-comum, em que a personalidade por detrás da aparência se torna um veículo para a transmissão de um lugar comum. Fotografia enquanto preconceito visual, por assim dizer.

2.3 DE NADAR A DISDÉRI: O PERCURSO DA LINGUAGEM FORMAL DO RETRATO FOTOGRÁFICO

A descoberta e adopção da fotografia por um número crescente de pessoas trouxe modificações imensas à forma como se via o mundo e as artes. Isto torna-se particularmente perceptível, como já referimos anteriormente, na pintura.

“A fotografia, ao redimir o barroco, liberou as artes plásticas de sua obsessão pela semelhança. Pois a pintura se esforçava, no fundo, em vão, por nos iludir, e esta ilusão bastava à arte, enquanto a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente, por sua própria essência, a obsessão de realismo. Por mais hábil que fosse o pintor, a sua obra era sempre hipotecada por uma inevitável subjectividade”¹⁶, escreve André Bazin no seu ensaio “Ontologia da Imagem Fotográfica”.

Por outras palavras, a fotografia, ao concentrar-se no exercício da semelhança e da objectividade e ao preencher, como já dissemos, as necessidades de representação de uma nova classe permitiu à pintura encontrar uma linguagem própria e explorar-se a si mesma nas várias correntes que surgem ao longo do século XIX e XX.

Mas também podemos pensar no que aconteceu aos artesãos que laboravam na pintura a óleo, na miniatura, na gravura e que viram a procura pela sua arte diminuir até ser quase residual. Foram estes artesãos que derivaram em direcção a este novo meio de expressão, a fotografia, levando consigo muitas das técnicas, linguagens e formas de apresentação dos seus trabalhos e que fazem desta primeira fase de utilização do médium fotográfico algo de rico e transversal. Tudo isto contribui comercialmente para uma continuidade do clima de experimentação inicial, mas agora não ao nível técnico, mas formal.

Antes do desenvolvimento comercial da fotografia, tínhamos amadores que usavam mais ou menos seriamente o *medium*. “Os primeiros fotógrafos não tinham qualquer pretensão à arte e, mais frequentemente, trabalhavam para si mesmos, modestamente, não sendo as suas obras conhecidas além de um restrito círculo de amigos. Esta pretensão à arte eram os comerciantes de fotografia que a manifestavam, pois à medida que a qualidade dos seus trabalhos diminuía e perdia todo o seu carácter artístico, eles esperavam, travestindo a sua mercadoria com a etiqueta de arte, mais aliciar o público”.¹⁷

¹⁶ “Ontologia da Imagem Fotográfica - André Bazin”. Scribd. Área geral. [consultado em 5-1-2014]
Disponível em <http://pt.scribd.com/doc/50023270/Ontologia-da-imagem-fotografica-Andre-Bazin#download>

¹⁷ FREUND, Gisèle - *Fotografia e Sociedade*, Nova Vega, 3ª Edição, 2010, pág. 48

Isto acontece no início da primeira metade do século XIX, quando a fotografia já não precisava de conhecimentos especiais, quando já não era uma experimentação técnica ou química: era possível encontrar bons equipamentos, químicos e manuais de técnica fotográfica a preços moderadamente acessíveis. Isto torna-a uma solução acessível para encontrar uma forma de subsistência ou expressão visual. E em ambas encontrava-se presente o retrato fotográfico, essa procura de forma e conteúdo.

Um dos percursos desta procura de forma e conteúdo, de superfície e profundidade, foi Félix Nadar que abre em 1853 um estúdio fotográfico na Rue Saint-Lazare. Boémio oriundo da burguesia intelectual da província, passou os primeiros anos em Lyon e foi enviado para Paris para estudar, o que fez de forma bastante irregular. Estuda Medicina na Escola Secundária de Lyon, mas dedica-se mais à literatura, facto que depois o ajudou quando o seu pai declara falência e ele é forçado a procurar uma forma de sustendo próprio. Colabora em jornais de Lyon onde assina com o nome Nadar e com vinte-e-dois anos regressa a Paris onde se ensina a si mesmo desenho e começa por trabalhar como caricaturista para algumas publicações. Publica algumas novelas e começa a estudar pintura e a interessar-se por tudo o que está relacionado com arte.

Com a industrialização surge uma despersonalização das relações entre artista e cliente, o que exige que o primeiro se adapte aos gostos e à deriva desses gostos por parte dos clientes. Se, como temos vindo a tentar demonstrar, a industrialização tornou acessíveis a todas as camadas sociais a prática artística, tornando-a num domínio acessível das classes sociais mais elevadas, isto também fez que surgissem estes “proletários intelectuais”¹⁸, os Boémios, pelo menos aqueles que ainda precisavam de lutar para encontrar um lugar na organização social da época.

“Sentiam-se à margem da sociedade, estavam-no realmente em virtude da sua miséria social. Por outro lado, eles representavam uma jovem geração que, pela sua atitude intelectual, devida à sua existência à margem da sociedade e às suas origens sociais, se achava em oposição com a classe burguesa reinante e com as suas concepções artísticas”.¹⁹

Nadar e os seus pares estavam na dura posição de criar conteúdos para os mesmos gostos burgueses que criticavam, ao mesmo tempo que se tentavam inserir num meio burguês

¹⁸ FREUND, Gisèle - *Fotografia e Sociedade*, Nova Vega, 3ª Edição, 2010, pág. 50

¹⁹ Idem, pág. 51

que controlava as revistas e jornais para onde eles tentavam vender as suas peças. Nesta altura, ser um artista de sucesso significava respeitar a política artística do “*juste milieu*”, ou via do meio, que tentava reconciliar a arte de vanguarda com os artistas académicos e conservadores. Assim pretendiam criar uma arte média que agradasse ao que era considerado o cânone do bom-gosto estético e que estivesse inserida na cadeia de produção reconhecida e fosse popular.

Foi neste contexto que Nadar abre o seu estúdio em 1853, com 33 anos de idade, e onde começa por fotografar todos os grandes nomes da literatura e artes. A este facto não é estranho as ligações que ele mantinha com os intelectuais e artistas, possibilitadas pela vida boémia que levava (o estilo de vida destes artistas leva a que o termo “boémia” passe a significar, figurativamente, “o que vive sem procurar família nem confortos, descuidado do dia de amanhã”)²⁰, mas também o facto de continuar a participar activamente em jornais e revistas com artigos e caricaturas.

É a burguesia intelectual, mesmo a arruinada, a primeira a acorrer para fazer o seu retrato com aquele novo equipamento. Contudo, isto representa um problema para o fotógrafo já que os seus clientes e amigos não têm como lhe pagar os retratos.

Mas é esta negação da fotografia enquanto produto de uma relação comercial que torna as imagens de Nadar nos documentos pungentes que são. O operador não estava limitado por critérios comerciais de gosto da sua clientela, mas sim pela sua forma de interpretação da pessoa que estava à sua frente. O que se pretendia não era transformar aquela pessoa que se fotografava num arquétipo de integração social, mas sim o contrário: isolar e elevar o carácter da pessoa fotografada ao ponto de a tornar tão única quanto a sua existência.

É certo que não conhecemos as pessoas fotografadas, não temos acesso a quem eram, à sua presença, mas algo passa delas para a sua imagem. E aqui, mesmo sendo uma elucubração, acho que devemos pensar que para isso acontecer a natureza do gesto fotográfico será diferente daquela dos fotógrafos que se seguem.

Isto porque mais do que tentar captar o carácter e individualidade de cada um dos seus retratados, os fotógrafos comerciais criavam imagens-tipo onde a pessoa fotografada apenas

²⁰ “Boémia”. Dicionário Online Priberam. Pesquisa. DPLP. [consultado em 29-12-2013]
Disponível em <http://www.priberam.pt/dlpo/bo%C3%A9mia>

servia como suporte para sustentar esse preconceito visual, perdida entre acessórios e uma *mise-en-scène* artificial. Não era o caso de Nadar.

Os seus rostos, as pessoas que fotografou surgem isoladas sobre fundos neutros, os acessórios são inexistentes ou utilizados com extrema parcimónia, o retoque era usado não para embelezar ou transformar o rosto, mas sim para retirar qualquer erro que tivesse surgido com o processo de criação da imagem: o que conta é o gesto, os traços do carácter da pessoa que está frente à objectiva; os seus retratos mantêm um mistério que é o da existência individual e única. Olhar as suas imagens é um momento de encontro com o silêncio do outro, com o que sabemos existir por detrás do olhar e da presença humana.

Não nos surpreenderá portanto que Freund defina a reacção a estas placas como sendo uma de fascínio: “estes rostos olham-nos, falam-nos quase, como uma vida surpreendente. A superioridade estética destas imagens reside na importância preponderante que nelas assume a fisionomia: as atitudes do corpo apenas servem para sublinhar a expressão. Nadar foi o primeiro a descobrir o rosto humano através da câmara fotográfica. A objectiva mergulha no interior mesmo da fisionomia. Aquilo que Nadar persegue não é a beleza exterior do rosto; ele procura sobretudo fazer sobressair a expressão característica de um homem”.²¹

É esta a primeira aparição e possível definição formal do retrato fotográfico: uma superfície onde encontrar o carácter do retratado, uma forma de profundidade conseguida através da semelhança ou de uma aproximação ao que a semelhança e a postura física, a presença, pode dizer-se da pessoa retratada.

A neutralidade do fundo ajudava a concentrar toda a atenção no rosto e nos seus pormenores, a forma como a luz era empregue para dotar o rosto e o seu olhar de uma carga psicológica e, também, para iluminar aquela paisagem de pele, era o principal artifício técnico que ele usava - sem esquecer a paciência e esforço do próprio modelo, já que os tempos de pose ainda se prolongavam durante alguns segundos, em lugar dos avos de segundo a que estamos habituados.

²¹ FREUND, Gisèle - *Fotografia e Sociedade*, Nova Vega, 3ª Edição, 2010, pág. 53



Fig. 2 Nadar, *Mikhail Bakunin*

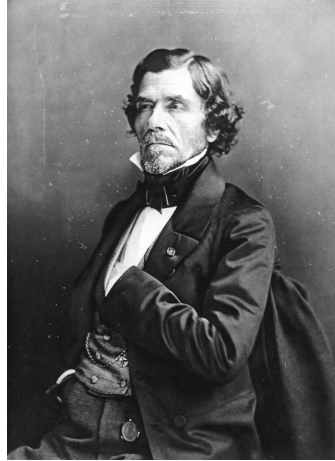


Fig. 3 Nadar, *Eugène Delacroix*



Fig. 4 Nadar, *Sarah Bernhardt*

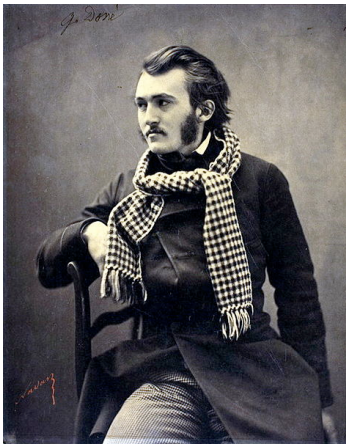


Fig. 5 Nadar, *Gustave Dore*

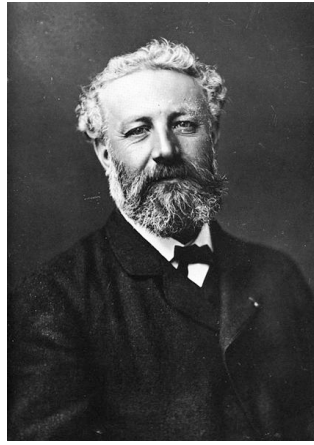


Fig. 6 Nadar, *Julio Verne*



Fig. 7 Nadar, *Baudelaire*

Mas o facto era que o dinheiro continuava a ser um problema. Os clientes de Nadar, apesar de numerosos, não possuíam os meios para fazer com que o negócio fosse rentável.

Não era suficiente fazer imagens profundas, que fossem um reflexo do indivíduo retratado, um traço da sua presença física - era preciso agradar a uma clientela mais vasta, financeiramente mais capaz.

Depois de um período em que regressa ao jornalismo a tempo inteiro e de um processo judicial pelo uso comercial do nome “Nadar” com o seu irmão, recomeça a trabalhar já reconhecido pelos seus pares e pela sociedade parisiense e começa a ficar célebre. Emprega uma equipa de vários colaboradores para o ajudarem com o volume crescente de trabalho e, nesta fase, chega a cobrar cem francos²² por cada retrato.

²² FREUND, Gisèle - *Fotografia e Sociedade*, Nova Vega, 3ª Edição, 2010, pág. 54

Mas mais trabalho implicava menos tempo para despende em cada imagem, com cada pessoa. Ao inserir a fotografia no mercado como um produto, Nadar teve de se dobrar perante os gostos do grande público, foi forçado a inserir o seu produto numa cadeia que era controlada agora pelas relações impessoais entre o cliente e o artista.

Aumentando também o volume de negócio aumentam os encargos materiais para lidar com toda a procura e diminui o espaço de tempo necessário para a criação. Começa a custar mais produzir o mesmo objecto. E também, como em toda a produção em série, conduz a uma estandardização das formas e da apresentação.

Neste ponto, mais do que nunca, começa o grande debate sobre se a fotografia é ou não uma arte. Ironicamente isso acontece quando os artistas fotógrafos passam para um segundo plano perante o fotógrafo comercial, quando a arte da fotografia cede perante um público maior.

Se Nadar é o precursor dos artistas fotógrafos, Disdéri será o fotógrafo comercial por excelência. É a ele que se devem algumas das transformações que levam a fotografia de uma mera ocupação artística para uma actividade comercial e profissional que se dilata por todas as camadas sociais. É ele que faz com que a fotografia comece a falar uma linguagem universal ao torna-la acessível a todas as bolsas, ao adaptar os cânones visuais da “via do meio” a esta forma de comunicação visual para a oferecer a uma nova camada social de funcionários do aparelho estatal com segurança financeira e desejos de afirmação social.

Contemporâneo de Nadar, Disdéri abre o seu estúdio também em 1853 no Boulevard des Italiens, em pleno centro de Paris. Também ele oriundo de um meio pequeno burguês, já que o seu pai era comerciante de panos, e não possuindo a mesma bagagem cultural de alguns dos seus contemporâneos, cedo começa a impor com um enorme pragmatismo uma nova direcção no comércio da fotografia.

Analisando historicamente as suas acções, o que ele fez foi identificar e corrigir muitas das práticas de forma a minimizar o custo e maximizar o volume de trabalho que poderia realizar e o seu lucro. Compreendendo que havia mais público interessado em ter um retrato para além dos círculos burgueses, e que o factor que os mantinha afastados era o preço, introduziu várias alterações.

Como era habitual para os artistas da época os formatos utilizados eram grandes e, grosso modo, como suporte para a imagem usavam-se placas metálicas: isto fazia com que os

custos fossem elevados na obtenção e tratamento dos materiais e, concomitantemente, aumentava o tempo utilizado na preparação e produção de cada imagem, o que por sua vez impedia um elevado volume de negócios porque preço e tempo de entrega eram ambos elevados.

Para resolver estas questões ele compreende que precisa reduzir o formato das imagens e utilizar outro suporte que permita que estas sejam reproduzidas mecanicamente.

Para isto, diz-nos mais uma vez Freund, Disdéri “criou o retrato *carte de visite* que corresponde, mais ou menos, ao nosso formato actual de seis centímetros por nove centímetros. Substituiu a placa metálica por um negativo em forma de vidro, já há muito inventado, podendo assim executar uma prova e fornecer uma dúzia de cópias por cerca de um quinto do preço habitual de uma. Disdéri pedia vinte francos por doze fotografias enquanto, até então, se tinha pago entre cinquenta e cem francos por uma única prova”.²³

Isto acaba por ser a faísca necessária para a explosão do retrato fotográfico. Um luxo digno de um rico burguês passa a ser acessível ao funcionário que um dia aspira a viver aquela vida desafogada ou apenas a ter uma prova de que também existe, que é uma pessoa capaz de resistir à história. “Frente à câmara todos são iguais, artistas, sábios, homens de estado, funcionários e modestos empregados”.²⁴

Sendo um homem de negócios hábil, Disdéri patenteia o *carte de visite*, consegue organizar um serviço fotográfico no exército, dotando a partir de dezanove de Fevereiro de 1861 cada regimento do exército francês de um fotógrafo seu, aumenta os seus estúdios e lança uma colecção de impressões de contemporâneos célebres.

O exemplo de sucesso de Disdéri leva a que aumente a sua concorrência. O ofício de fotógrafo está em franco crescimento, atraindo toda a espécie de indivíduos com a promessa de um negócio de sucesso, para o qual não é necessário nenhum talento especial, excepto talvez o da produção de imagens que agradem ao gosto da clientela a um preço módico.

Artisticamente estamos numa fase em que a inovação não é um valor procurado nos cânones estéticos. Continua a política do *juste milieu*, uma arte inteligível para todos, onde a individualidade do carácter interpretativo do artista desaparece por detrás dos cânones estéticos e técnicas aplicadas. Procura-se a veracidade, mas uma que tenha sido retocada de

²³ FREUND, Gisèle - *Fotografia e Sociedade*, Nova Vega, 3ª Edição, 2010, pág. 69

²⁴ Idem, pág. 70

forma a corrigir os defeitos dos rostos, uma verdade inexacta que acaba por criar um tipo médio para a representação humana, nem idealmente bonito, nem realisticamente feio.

Se a qualidade e o poder expressivo dos pintores são diminuídos é necessário inserir outros elementos que contextualizem a acção e a pessoa: se o retrato nasce de um desejo de expressão de igualdade, grande parte da clientela aspira ao mesmo tipo, o tipo burguês. Torna-se comum a existência de trajes e acessórios em que as pessoas se faziam fotografar: a cena era montada para inserir aquele momento e pessoa num tema, num contexto que tornasse a sua função na sociedade, ou a função a que o retratado aspira tornada perceptível. O estúdio do fotógrafo torna-se um palco de teatro onde cada um pode ser a personagem que sonha.

Não esquecer que o público, apesar de aumentar em número, cada vez possui menos bagagem cultural ou educativa. O desenvolvimento económico sentido nos últimos anos do século XIX e a abertura da sociedade a uma possibilidade de ascensão social, apesar de maior, não contribuiu para a emancipação intelectual. Assim, sem conhecer sequer o que gosta, o público aceita ser guiado pela opinião pública, que por sua vez é orientado pela Academia que, em seu turno, existe em directa dependência do Estado.

E é este o cliente-tipo do fotógrafo. E temos também de nos recordar que neste momento histórico o próprio fotógrafo está no mesmo lugar que o seu público: ele próprio ascendeu socialmente, com uma instrução mais ou menos deficiente. Sem fazer a separação entre pintura e fotografia o público anseia ver-se representado daquela forma particular que conhece e de que gosta e o fotógrafo sabe que aquela linguagem estereotipada é segura, que agrada aos gostos do cliente e aos seus, já que não lhe exige nenhum esforço interpretativo do tema à sua frente.

E aqui podemos encontrar parte do poder evocativo da fotografia: procuram a fotografia para poder ter algo que lhes faz lembrar uma pintura, que por sua vez os representa da forma como eles gostariam de se idealizar. Neste processo o fotógrafo é o intermediário entre duas realidades: a da condição e a da representação. Ou torna-se apenas um criador de simulacros.

E assim se dilui toda a individualidade do operador e do retratado. O primeiro por não saber ou não a poder exprimir; o segundo porque, para se sentir representado, precisa de abdicar da sua para se tornar numa imagem-tipo, num estereótipo de uma camada social, como se pode ver nas imagens da página seguinte.



Fig. 8 Disdéri, *Bernard Pierre Magnan, Marechal de França*



Fig. 9 Disdéri, *Giuseppe Verdi, Compositor*

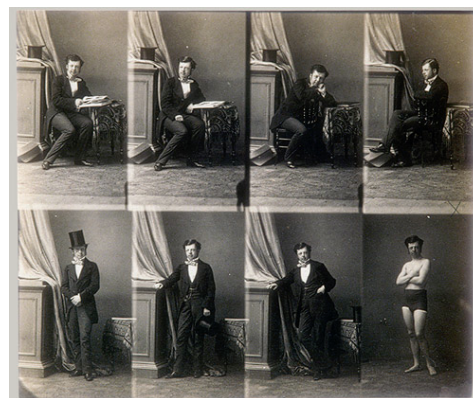


Fig. 10 Disdéri, *Principe Lobkowitz, Mecenas*



Fig. 11 Disdéri, *Albéric Second, escritor e jornalista*



Fig. 12 Disdéri, *Léon Cogniet, Pintor*

Esta linguagem comercial do gosto de que vamos falar agora também tem em si muitos dos princípios das experiências sociais normalizadoras do século XIX: procurava-se uma normalização geral do tipo humano, descobrir se através de sinais biológicos era possível encontrar as notas dissonantes na sinfonia social, os desadaptados que era necessário curar e reinserir socialmente.

A pseudo-ciência da frenologia e o caminho que abriu na criação de uma tipologia ideal para o homem comum e normal acabaram por depois abrir caminho à fotografia forense, onde o retrato era usado como testemunho da identidade, como *index* dos crimes e dos seus

perpetradores. Mas não nos adiantemos demais e comecemos por definir o que é a linguagem comercial do gosto no retrato fotográfico.

2.4 A LINGUAGEM COMERCIAL DO RETRATO FOTOGRÁFICO DO SÉCULO XIX

Será possível afirmar que o pictorialismo²⁵ é a via do meio da fotografia? Afinal de contas, os pictorialistas, usando a câmara fotográfica como ferramenta, procuravam embelezar o mundo e tinham como base da sua prática fotográfica uma atenção imensa ao carácter formal da composição, das tonalidades usadas.

Com isto procuravam uma ligação formal directa entre a pintura e a prática da fotografia²⁶, bem como um embelezamento da realidade visível. É fácil ver os pontos comuns entre o que os pintores tentavam criar, o papel que os fotógrafos atribuíam a si mesmos nesta altura e o que o público procurava nas imagens.

Esta corrente é mais facilmente compreensível se tivermos em mente que a fotografia ainda era uma novidade, mas uma que já estava instalada no tecido social. Ainda precisava de ser entendida como uma prática separada da pintura, com circunstâncias e condições próprias, diferentes daquelas que se encontram noutras artes pictóricas, mas sujeita aos mesmos critérios estéticos de um público pouco educado.

Comercialmente, já vimos que modificações técnicas e formais foram introduzidas por Disdéri. Vamos aprofundar um pouco mais estes factos de forma a compreendermos de que maneira a pintura e os seus cânones influenciaram a prática fotográfica - e de que maneira é que a câmara fotográfica serviu para normalizar a figura humana e democratizar o acesso à representação, quase como um recém-descoberto direito à existência ou uma sociologia da imagem que, através do retrato, ajuda a criar uma identidade para o retratado.

“Se olharmos para as inúmeras fotografias fabricadas por Disdéri no decurso da sua actividade, o que mais nos surpreende nessas imagens é a falta de expressão individual que era, pelo contrário, tão característica dos retratos do artista fotógrafo Nadar. Perante os olhos do espectador passam, numa fila interminável, os representantes de todos os níveis e de todas as profissões da burguesia e, por detrás dessas imagens estereotipadas, as personalidades

²⁵ Note-se que apesar de serem extremamente fechados à inovação estética, levantam uma questão interessante enquanto movimento: o uso de várias imagens para a criação de uma compósito, leia-se, uma fotomontagem constituída por várias fotografias - quase uma meta-realidade construída a partir do testemunho da câmara.

²⁶ “Pictorialism”. Encyclopædia Britannica. Pictorialism. Editores da Encyclopædia Britannica. [consultado em 31-12-2013]
Disponível em <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/752375/Pictorialism>

desapareceram quase por completo. O tipo de uma camada social apodera-se do homem individual”.²⁷

A forma como a personalidade do fotografado se dilui passa principalmente pela passagem do plano muito fechado que tinha o rosto do retratado como tema para um plano geral que engloba toda a estatura do fotografado. Este aumento de distância entre fotografado e público leva a que a leitura que se faz da imagem seja diferente: há menos intimidade, é difícil ver e analisar a expressão do fotografado se o olhamos em toda a medida do seu corpo; o retratado surge integrado num todo e não como o todo da imagem; e também, havendo mais espaço na imagem, há necessariamente outros pontos de distração; tende-se para olhar o todo sem o particularizar no que ele tem de individual: o rosto e a sua expressividade. A pessoa começa já aqui a tornar-se uma projecção de si mesma.

A deriva que afasta quem observa a imagem do rosto do retratado, uma vez que este já não é o centro do enquadramento e está mais distante da câmara, é apenas um sinal do que se espera da fotografia comercial. Pretende-se criar uma personagem a partir de uma aparência, localizar a pessoa socialmente.

Surge todo um espaço vazio na imagem que é necessário preencher para facilitar a apreensão da imagem, o que se representa. Começam a surgir os acessórios, objectos que começam a encher a imagem deixando as pistas necessárias à leitura do poder, valor e lugar daquela personagem.

Estes indicadores sociais de posição são também altamente padronizados e facilmente apreensíveis no seu valor simbólico: o tipo intelectual era representado com livros, cadernos, objectos de escrita; o estadista era representado com os instrumentos simbólicos do seu poder, mapas, pergaminhos; o tipo pintor com cavalete e tintas... e todos eles com as roupas e atitudes formais do bom-homem burguês.

Tendo em conta que as poses agora já duram poucos segundos e não os minutos que eram necessários no passado, é interessante notar a forma como estas são usadas. São mais um elemento usado na despersonalização da pessoa fotografada, mais uma expressão da tipificação a que esta é submetida.

²⁷ FREUND, Gisèle - *Fotografia e Sociedade*, Nova Vega, 3ª Edição, 2010, pág. 73

Em cada retrato é necessário contar uma história, e se o rosto não o pode fazer, o gesto é um subterfúgio que pode preencher este vazio. A rigidez e artificialidade da presença física destas personagens, a sua postura por assim dizer, serve mais para contar o tipo social que se tenta caracterizar do que para exprimir alguma individualidade pessoal da pessoa fotografada.

Estamos também numa fase intermédia, em que os tempos de pose já se reduziram, mas ainda permanecem as formas de expressão antigas, em que era necessário encontrar uma posição confortável para acomodar o modelo durante o tempo de pose longo. Este facto também pode explicar a estranheza de algumas poses, em que as personagens surgem apoiadas em algum objecto, seja este uma cadeira, uma mesa ou uma coluna partida.

Mais do que fotografar pessoas fotografavam-se personagens em que os retratados acediam tornar-se. A ficção tornada visual na fotografia era criada conforme o nível social da personagem a fotografar ou em conformidade com a personagem em que este se queria criar.

E o realismo desta ficção emprestada pelo medium usado torna-a muito apelativa. Era o sonho do pequeno-funcionário que agora, através do seu retrato, poder tornar-se em tudo o que desejava ser. E para isto pagavam ao fotografo para as transformar. E esta transformação era finalizada com o retoque.

O retoque do negativo foi inventado por Hampstangl, um fotógrafo de Munique e é mostrado ao público em França em 1855. Como já dissemos, Nadar também usava o retoque para remover qualquer mancha ou elemento estranho na fotografia. Contudo quando usado excessivamente para corrigir aquilo que se procura representar, apaga a própria imagem da pessoa que se faz representar, transformando-a numa versão idealizada, um outro sendo o mesmo, por assim dizer. Tal como os pintores faziam. Para além do retoque, nesta tentativa de aproximação à pintura, os negativos coloridos tornaram-se também uma moda.

O senso-comum diz-nos que é habitual esta apropriação de formas de comunicação, esta transmigração formal entre formas de arte de forma a agradar ou, se quisermos encarar as expressões artísticas como uma forma de comunicação, fazer-se compreender por um público. Se isso não acontecesse, e entendendo que há uma relação de dependência directa entre artista e público, emissor e receptor, perder-se-ia o significado da mensagem - e também reconhecimento social e ganho económico, que apesar de mais mundanos são também factores a não descurar.

E se o impressionismo já era compreendido como uma alternativa, uma que reencontra em si própria uma forma de expressão alternativa, a fotografia ainda estava presa ao que Disdéri escrevia na sua “L’ Art de la Photographie”:

“1º Fisionomia agradável (!)

2º Nitidez geral.

3º As sombras, os meios-tons e os claros bem pronunciados, estes últimos brilhantes.

4º Proporções naturais.

5º Detalhes nos negros.

6º Beleza!”²⁸

E se estes valores não conduzem a uma neutralidade absoluta, a um desaparecimento quer do fotógrafo e dos seus gostos e estética pessoal, quer do retratado, que se via desaparecer por detrás desta gramática normativa da expressão fotográfica, são pelo menos uma boa expressão para a aplicação da política artística do “*juste milieu*” à fotografia.

É interessante verificar que durante a disseminação da fotografia enquanto linguagem se estabeleceu uma ligação umbilical com a expressão pictórica em voga na altura. Os fotógrafos, precisando como estavam de uma forma de apelar a um público mais vasto, apropriaram-se dessa forma de comunicação.

Mas, tendo em conta que as propriedades das imagens produzidas pela câmara fotográfica são diferentes daquelas que um pintor cria manualmente, esta forma de comunicação servia inadvertidamente para distorcer aquilo que fotografava.

“A essência da fotografia é ratificar aquilo que representa”.²⁹ Se aqui podemos cair na tentação de dizer que a fotografia serve como prova, também somos obrigados a dizer que pode ser usada como prova daquela ficção.

Se por um lado a fotografia veio democratizar o acesso à representação, por outro contribui também para uma normalização do tipo humano representado, pelo menos nesta primeira fase. Sociologicamente compreendemos que desde os primeiros tempos da sua existência se compreendeu que a fotografia, apesar da sua ligação referencial com a

²⁸ DISDÉRI - *L’ Art de la Photographie* apud FREUND, Gisèle - *Fotografia e Sociedade*, pág. 76

²⁹ BARTHES, Roland - *A Câmara Clara*, 2005, Edições 70, Lisboa, pág. 120

aparência, poderia também ser usada para a criação de ficções: era uma superfície que poderia ser preenchida com a ficção do desejo da personagem a que se aspirava e que servia de prova em si mesma dessa criação. Tornava-a real. Essa personagem poderia ser uma versão melhorada de si próprio ou uma aproximação ao tipo social desejado, o bom burguês: digno e sério.

Mas já se compreendia a imagem como um processo de criação de identidade. E se a fotografia comercial ganhava dinheiro reduzindo as pessoas à mesma personagem, começa-se a compreender também o poder da imagem fotográfica para a diferenciação individual, para a criação de tipologias que voltam a recuperar o indivíduo que se esconde por detrás da aparência.

2.5 A IDENTIDADE ATRAVÉS DA FOTOGRAFIA

“Para mim o meu corpo, se o observava de fora, era como uma aparição, uma coisa que não sabia que vivia e ficava ali, à espera de alguém que pegasse nela”.³⁰ “Um, ninguém e cem mil”, quantas vezes não nos sentimos assim separados de quem somos, da forma como nos sentimos ou vemos? Ou, multiplicados em toda a nossa complexidade, sentimos todas estas pessoas diferentes em nós?

Não, nos referimos a uma forma de esquizofrenia ou qualquer outra doença do foro psicológico, mas sim à incerteza relativa ao nosso aspecto, a quem somos, à forma como as nossas emoções e falta de distanciamento influenciam a maneira como nos percebemos.

Já falamos do retrato comercial e da forma como transformava o tipo humano diferente num estereótipo de uma classe social. Mas para além do retrato, começou a ser dado outro uso à imagem fotográfica.

Quando os Estados compreenderam a capacidade da câmara para a captação e fixação de informação visual, para a transmissão mecânica da aparência real das coisas começa a época da fotografia forense e a criação de arquivos policiais que têm na imagem fotográfica o índice daqueles rostos. Estamos numa época em que as cidades aumentam de população e numa em que existe um interesse científico ligado à figura humana e à possibilidade de criação de tipologias que ajudassem a compreender melhor e a inserir socialmente diversos tipos sociais.

O fotógrafo francês, Alphonse Bertillon foi o primeiro a tentar uniformizar a linguagem necessária para a criação de um arquivo. Compreendendo que era necessário um conjunto próprio de características para as fotografias e a sua informação serem de alguma utilidade, apercebeu-se que seria necessário abandonar os preceitos comerciais e artísticos da fotografia em lugar de estudos de rosto com valor antropológico e informativo. Só assim será possível arquivar, pesquisar e identificar positivamente os sujeitos.

“In 1879, Alphonse Bertillon invented a method that combined detailed measurement and classification of unique features with frontal and profile photographs of suspects—and

³⁰ PIRANDELLO, Luigi - *Um, Ninguém e Cem Mil*. Barcelona: MEDIASAT/Promoway Portugal, 2003, pág. 23

which recorded the information on standardized cards in orderly files. (...) Bertillon's system was later overtaken by fingerprinting, but the Bertillon "mug shot" endures.³¹



Fig. 13 Alphonse Bertillon, *Retrato de suspeito não identificado*,
26 de Julho, 1889

A título de curiosidade, poderemos falar de várias pseudo-ciências comuns na época que afirmavam que era possível distinguir certos tipos sociais, ou certas tendências pessoais, através de características físicas. Tal é o caso da frenologia³², uma pseudo-ciência muito em voga durante o século XIX que afirmava que era possível definir a inteligência e o carácter e personalidade do indivíduo através do volume e forma do crânio.

Aplicando estes princípios de criação de tipologias à fotografia forense, poderemos ter como base desta prática um estudo fotográfico que permitiria criar uma base de dados que poderia conduzir a uma identificação e solução de diversos problemas sociais, neste caso aplicada à criminalidade.

Já vimos que o retrato de linguagem comercial apela, desde o seu aparecimento em forma fotográfica, a todas as classes da sociedade, com principal incidência na burguesia que procurava fazer-se representar como uma idealização do sucesso social espelhando na sua imagem os valores estéticos considerados importantes nesse período histórico. Com a

³¹ "Em 1879, Alphonse Bertillon inventou um método que combinava medições detalhadas e classificação de características únicas com fotografias de frente e de perfil dos suspeitos - e o qual registava a informação em cartões standardizados em ficheiros ordenados. (...) O sistema de Bertillon foi substituído mais tarde pelas impressões digitais, mas a fotografia dos suspeitos de Bertillon ainda é utilizada." trad. aut. in "The Bertillon System". National Library of Medicine. Visible Proofs, Forensic Views of the Body, Technologies. Bethesda. [consultado em 29-05-2014]
Disponível em <http://www.nlm.nih.gov/visibleproofs/galleries/technologies/bertillon.html>

³² ECO, Umberto, *A História do Feio*. Lisboa: Difel, 2007, pág. 259.

disseminação da fotografia com as actividades de Disdéri começa-se a perceber a facilidade com que o aparelho fotográfico pode ser usado para a criação de arquivos de tipos humanos e começa a ser aplicado como instrumento forense.

O que nos leva a outra forma de criação de um índice para o mundo. A fotografia documental tem as suas primeiras expressões em comissões realizadas por fotógrafos comerciais, como é o caso das “*Missions Heliographiques*”³³ francesas, organizadas para documentar e desenvolver um arquivo da herança cultural e humana em França. E como não pensar no trabalho de toda uma vida de Atget e a forma como ele se interessava e fotografou uma Paris que desaparecia debaixo das novas necessidades do século?

Mas o que nos interessa referir no âmbito deste trabalho é o papel da fotografia e do retrato fotográfico na fotografia documental. Um dos primeiros exemplos deste trabalho surge no outro lado do oceano Atlântico, nos Estados Unidos, nos trabalhos fotográficos realizados para documentar os avanços e a destruição da Guerra da Secessão, entre 1868 e 1878. As fotografias e os retratos realizados fornecem-nos várias informações históricas e são um documento assustador sobre o poder destrutivo de uma guerra.

Nesta corrente que se aproxima cada vez mais das pessoas e de um certo engajamento social, surgem os trabalhos de Jacob Riis em 1890. Este americano de origem dinamarquesa, jornalista empenhado em causas sociais, usa a câmara fotográfica para documentar as condições de vida nos bairros de lata de Nova Iorque e para as alterar com a ajuda daqueles documentos.

Os seus livros “*How the Other Half Lives*”,³⁴ de 1890, e “*The Children of the Slums*”, de 1892, reportam-se ambos às condições de vida das franjas mais desprotegidas da sociedade nos centros urbanos, em crescimento contínuo desde o início do processo de Industrialização.

Virando a câmara para estas pessoas ele procura recuperar, talvez, uma certa igualdade perdida na forma como a riqueza produzida era distribuída e recuperar uma visibilidade perdida para as condições de vida em que viviam grande parte dos trabalhadores da época.

³³ Edouard Denis Baldus, Gustave Le Gray e Henri Le Secq foram alguns dos fotógrafos envolvidos neste projecto.

³⁴ RIIS, Jacob A. - *How the other half lives: studies among the tenements of New York*. New York: Charles Scribner's Sons, 1897. [consultado em 5-1-2014]
Disponível na internet em <http://nrs.harvard.edu/urn-3:FHCL:880973?n=9>



Fig.14 Jacob Riis, *Um dos quatro pedintes que dormiam na cave nas traseiras do nº 11 da Ludlow Street em Nova Iorque*



Fig.15 Jacob Riis, *Jovens rapazes a dormir nas ruas, Nova Iorque*



Fig.16 Jacob Riis, *Um rapaz a trabalhar a “puxar fios” numa oficina ilegal em Nova Iorque*

Um dos muitos rostos da industrialização era o do trabalho infantil. E sobre este tema Lewis Hine deixou-nos um testemunho fotográfico importante. Hine, professor tornado fotógrafo ao serviço da National Child Labor Committee (Comissão Nacional para o Trabalho Infantil), documenta as pessoas e os locais de trabalho, com principal enfoque nas crianças e nas condições de trabalho a que estão sujeitas. Recorre a várias estratégias para o fazer, retirando disso dados sobre as crianças e a sua idade e para conseguir acesso às unidades industriais.

Para o nosso estudo convém focar a forma como ele capta as imagens e usa a legenda para criar diversas camadas informativas. Em suma, como usa a legenda para dotar a imagem de um outro nível indexical que nos permite aceder às circunstâncias invisíveis presentes no

acto de criação da imagem e que a enquadram nas suas circunstâncias ontológicas. Unindo aquelas expressões visuais às intenções pessoais do autor e às coordenadas *onde e porquê*, cria um roteiro capaz de nos fazer encontrar aquelas pessoas que fotografou.

Não só os seus retratos são extremamente poderosos, com uma forte atenção pela expressão dos seus modelos, mas também pela sua presença física, surgindo muitas vezes enquadrados e contextualizados pelas máquinas industriais que os rodeiam e que são, em suma, o que eles são, a razão deles estarem ali, a sua identidade.

Vinculada a cada uma das imagens surge uma legenda, nuns casos um comentário breve com alguns dados sobre o local e a actividade a que as crianças se dedicam, noutros mais extensos, com o nome, idade, actividade profissional desempenhada e gostos pessoais, uma forma de indexação algo semelhante à de Bertillon, pelo menos conceptualmente.

As informações que neles constam estão relacionadas com aquilo a que o fotógrafo tem acesso, com os factores que estão relacionados com as intenções por detrás do acto fotográfico - os factos que ligam o fotógrafo e o fotografado ao momento em que o registo é feito.

Se os documentos fotográficos de Hine são profundos e falam por si mesmos, os pormenores explicados nas legendas dão-nos o contexto para compreendermos aquele olhar, aquela postura, um pouco da pessoa que se esconde por detrás daquele rosto. E, historicamente, aquelas informações vinculadas nas legendas transmitem para a posteridade importantes dados sociológicos e antropológicos que se poderiam depreender da imagem, mas que ganham estatuto de facto com a informação contida nas legendas, como podemos ver nas imagens da página seguinte.



Fig.17 Lewis Hine, *Richard Pierce, 14 anos, Mensageiro da Western Union Telegraph Co. Em serviço há nove meses, trabalha das 7 a.m. às 6 p.m. Fuma e visita casas de prostituição, Wilmington, Delaware.*



Fig.18 Lewis Hine, *Jovem condutor na mina de Brown. Conduz há um ano. Trabalha diariamente das 7 a.m. to 5.30 p.m. Brown, West Virginia.*



Fig.19 Lewis Hine, *“O capataz disse apologeticamente “Ela entrou acidentalmente.” Ela trabalhava firmemente. As fiações parecem estar cheias de miúdos que “entraram acidentalmente” ou que estão a “ajudar a irmã”, Newberry, Carolina do Sul.*

Na Europa podemos falar de August Sander, fotógrafo alemão que, movido por um interesse documental e antropológico, começa a fotografar elementos de diferentes camadas sociais na Alemanha do início do século XX. Ao contrário de Hine, não procura lutar contra nenhuma desigualdade, mas talvez preservar um mundo que desaparecia.

Estávamos em 1914 e a Europa está mergulhada no seu primeiro grande conflito moderno, um que ameaça até as fronteiras mais sólidas dos países europeus e que reclama milhares de vidas. Vive-se num mundo em turbilhão com a ameaça da guerra, a destruição de impérios e, depois, com os terríveis detalhes das experiências das trincheiras.

Para a fotografia é também um tempo intermédio, um em que a criação de tipologias humanas assume novos contornos que mais tarde são usados para justificar posições racistas e

eugénicas. As fotografias de Sander são os testemunhos silenciosos desta passagem do tempo e deriva histórica.

As fotografias dele dão atenção à postura da pessoa e à sua contextualização (não esquecer que Sanders era fotógrafo): as pessoas surgem retratadas em locais que ajudam à interpretação de quem são; a sua expressão e gesto são cuidadosamente organizados na imagem e há a percepção muitas das vezes que aquele momento foi organizado e cuidado para produzir aquele resultado.

Em alguns casos, quando o rosto da pessoa conta mais ao público do que a sua postura ou presença física, o plano é mais fechado. Neste jogo de proximidade e afastamento, é-nos possível olhar com atenção as pessoas: podemos ver o rosto, postura, a roupa e o estado da mesma, a forma como se comportam no momento da fotografia, a forma como se organizam em frente à câmara.

Tal como Hine também Sander³⁵ compreende a importância da legenda, quanto mais não seja como um artifício para a comunicação da sua intenção quando fez aquela imagem - mesmo que isso significasse que aquela fotografia não expressava a individualidade daquela pessoa, mas sim que ela estava a ser usada para a criação de um arquétipo visual, um arquivo de um mundo perdido.

As imagens são legendadas com a data em que a fotografia foi feita, o lugar social daquelas pessoas, a sua profissão ou grupo. Apesar de ser uma forma simples de comunicação, a legenda fornece mais dados para localizarmos aquelas imagens do que o nada que seria tê-las a vogar ao sabor da interpretação pessoal e da datação possível para as suas roupas e postura, como podemos ver nas figuras 20, 21 e 22 na página seguinte.

³⁵ SANDER, August - *August Sander: photographs from the J. Paul Getty Museum*. Los Angeles: In Focus /J. Paul Getty Museum, 2000. [consultado em 5-1-2014]
Disponível na internet em <http://books.google.pt/books?id=a4mVVvoXKfUC&printsec=frontcover&dq=august+sander&hl=pt-PT&sa=X&ei=zajJUoKvB4i20QXGsYGwDw&ved=0CDYQ6AEwAA#v=onepage&q=august%20sander&f=true> - nesta publicação conseguirão encontrar mais imagens do autor e algumas considerações sobre a sua prática fotográfica

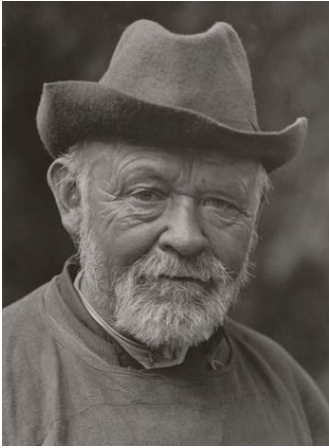


Fig. 20 August Sander,
“O Sábio, Pastor”,
1913



Fig. 21 August Sander,
“Camponesa”,
1912



Fig. 22 August Sander,
Jovens Agricultores,
1914

Estamos agora nos primeiros anos do século XX e a Kodak, com a facilidade de utilização e baixo custo das suas câmaras Brownie, faz com que a fotografia e a câmara fotográfica comecem a ocupar um lugar central nas dinâmicas familiares americanas, a fazer parte de todos os momentos - num ensaio simplista do que se vive hoje em dia, com as câmaras digitais e telemóveis com capacidade de fotografar.

Contudo, nos dias de hoje a prática fotográfica e o seu produto, a fotografia, chegam a ser a própria experiência do momento, preferindo as pessoas o testemunho físico desses segundos passageiros à experiência transitória da realidade - preferem experienciar a realidade através da câmara do que viver o que a realidade lhes traz incorporando-a nas suas memórias. Esta apropriação directa permite não só um controlo da narrativa pessoal de cada um, mas depois, em muitos casos, uma partilha quase directa nas redes sociais - o que poderá funcionar a dois tempos: como um sinal de presença naquele local, bem como uma expressão dos gostos e reforço da sua noção de individualidade.

A detenção das formas de produção e a possibilidade de aceder directamente aos seus resultados, afinal de contas o slogan da Kodak na altura era “You press the button. We do the rest”³⁶, não só fez com que a forma como as pessoas se representam se alterasse, mas também conduziu a uma maior democratização das formas de expressão permitindo que cada

³⁶ “Você carrega no botão. Nós fazemos o resto.” trad. aut. “A Brief History of Design & Usability at Kodak” in Kodak. Kodak Research and Development. USA. [consultado em 5-1-2014]
Disponível em <http://www.kodak.com/US/en/corp/researchDevelopment/whatWeDo/development/designUsability/history.shtml>

utilizador, partindo de uma gramática visual formal universal, se exprimisse da forma como mais lhe agradasse.

O público feito fotógrafo, em parte ajudado pela forma como a imagem fotográfica tinha começado a ser usada pelos jornais e primeiras revistas ilustradas, começa a entender a fotografia como algo mais do que a possibilidade de uma recordação eterna de um momento especial. Começa a entender a imagem como a possibilidade de uma narração pessoal, uma forma de apresentação social em que o seu “eu”, ou pelo menos um fragmento físico mais completo dessa construção, é apresentado e inserido socialmente.

Sobre a forma como a imagem fotográfica é entendida e apresentada nos dias de hoje, numa apresentação, no VI Congresso Português de Sociologia, dedicada ao tema “Práticas fotográficas e identidades. A fotografia privada nos processos de (re)construção identitária”, a Doutoranda Ana Caetano escreve que os objectos do seu estudo “percepcionam a fotografia como um instrumento de reflexão, capaz de incitá-los a pensar sobre si mesmos e sobre os seus percursos de vida ³⁷”; e também que “a fotografia participa activamente no denominado projecto reflexivo do self (Giddens, 1991), contribuindo para o estabelecimento e reforço da segurança ontológica dos agentes, principalmente em situações de ruptura ou (re)ajustes identitários”.³⁸

Por outras palavras, as fotografias pessoais acabam por constituir coordenadas pessoais, pontos de ancoragem da construção de uma imagem do “eu” que mais se aproxime do que cada um considera que deve ser enquanto pessoa.

Arriscando a emissão de uma opinião pessoal, que não passa de uma hipótese a carecer de verificação científica, eu não consigo deixar de ver este entendimento actual do texto fotográfico como um desenvolvimento de um processo de articulação da imagem/“eu” que começou com a invenção da fotografia e depois se multiplicou com o acesso directo à produção das imagens em qualquer situação quotidiana.

Isto leva a que com o acesso aos meios de produção haja uma menor procura do retrato comercial, da situação do estúdio, dessa artificialidade visual redutora das pessoas a

³⁷ CAETANO, Ana - Práticas fotográficas e identidades. A fotografia privada nos processos de (re)construção identitária. **VI Congresso Português de Sociologia - Mundos Sociais: Saberes e Práticas**, (2008), pág. 18 . Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas [consultado em 5/11/2013] Disponível na internet em <http://www.aps.pt/vicongresso/pdfs/569.pdf>

³⁸ Idem, pág. 18

uma fórmula, a uma única forma de ver a questão da identidade e da aparência. O retrato comercial de estúdio ainda hoje se faz, mas perdeu a sua aura: já não é um momento único de projecção pessoal desejada. Já não detém as preferências do grande público que pode fotografar-se num cenário que lhe seja único e íntimo e assim espelhar a sua individualidade na forma como se apresenta. O público também consegue aceder às ferramentas de impressão necessárias à apresentação da sua imagem ou apenas partilhar na internet a forma como escolheu representar-se. Ainda assim, a tipologia dos retratos ou, se quisermos, a forma como as pessoas se constroem nos retratos continua bastante semelhante: há a primazia do rosto, a subtilidade do gesto, o jogo das contextualizações, a substituição do “eu” em objectos ou características únicas. Formas de enquadramento e redução de quem se é a uma linguagem capaz de ser lida e compreendida pelo público que é o receptor daquela mensagem.

Noutro nível comunicacional temos a fotografia artística, em que o retrato se assume como uma prática comum e tão complexa como a intenção e forma de trabalho do artista que a enforma. Como tal, o desafio de comunicação da identidade humana assume várias formas que vão desde o retrato formal à desconstrução do formalismo do retrato e, em alguns casos, da própria figura humana.

A pessoa pode agora ser um fragmento de si própria, pode até estar ausente da superfície fotográfica, pode estar distorcida pelo movimento intencional, pode recusar o confronto com a lente e fechar os olhos ao público. Essa recusa, o gesto, a postura, a presença física são dados para a interpretação daquele mistério humano.

Há um corpo de trabalho que considero particularmente interessante no que toca a fotografia artística que recorre à aparência de estúdio - que coloca a figura a fotografar sobre um fundo neutro e a aborda dessa forma com a câmara.

Richard Avedon, fotógrafo de moda e de retratos, nasceu a 1923 e morreu em 2004. O seu corpo de trabalho inclui fotografias icónicas quer na moda (ver figura 23, *Dovima com Elefantes*), quer no retrato (ver da figura 23 à 26)³⁹.

³⁹ “Portraits”. The Richard Avedon Foundation. Portraits. Nova Iorque: The Richard Avedon Foundation. [consultado em 1/1/2014]

Disponível em <http://www.richardavedon.com/#s=0&mi=1&pt=0&pi=3&p=-1&a=-1&at=-1> - consultar para mais exemplos do trabalho do autor



Fig. 23 Richard Avedon,
"Dovima com Elefantes",
1955

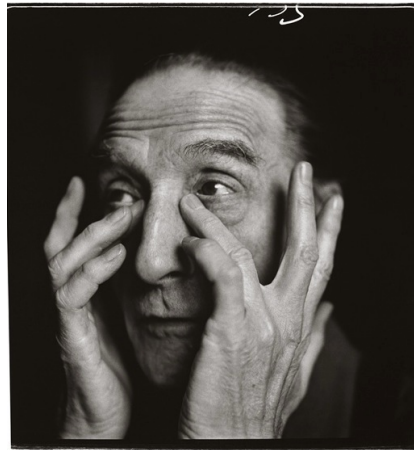


Fig. 24 Richard Avedon,
Marcel Duchamp, Artista,
Trinta-e-um de Janeiro, 1958



Fig. 25 Richard Avedon,
Henry Moore, Escultor,
Hertfordshire Inglaterra,
1963

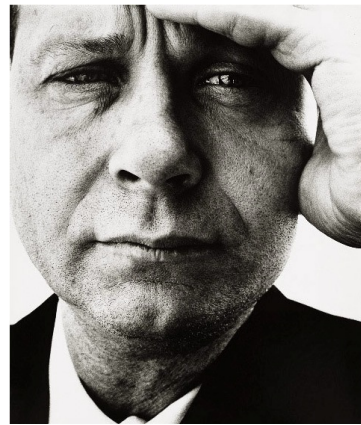


Fig. 26 Richard Avedon,
Major Claude Eatherly, Piloto em Hiroshima,
Galveston, Texas,
Três de Abril, 1963

Como podemos ver pelas imagens que apresentamos, as estratégias adoptadas pelo fotógrafo para comunicar a identidade da pessoa que fotografava não dependem de uma fórmula no que toca à pose nem a iluminação empregue. Há ligeiras variações na iluminação, enormes variações nos enquadramentos quer a nível de aproximação ao tema ou escolha de enfoque, os fundos usados também são diferentes, se bem que se mantêm entre o branco puro e preto.

Nota-se um extremo cuidado na forma como se iria abordar a individualidade que aceitava posar para a câmara: o gesto serve para unir a pessoa à actividade profissional que desempenha em alguns casos; noutros é uma forma de chegar a uma intimidade pessoal e incomunicável.

E podemos encontrar também as legendas, ligando os rostos a um nome, a um cargo ou actividade, a um local onde a fotografia foi feita e a uma data, o momento em que aquelas duas pessoas, modelo e fotógrafo, se encontram. Nelas estão presentes as coordenadas que conduziram ao encontro, aquele produto que é o retrato fotográfico, prova de existência e de individualidade.

E esta individualidade, como podemos ver no retrato do escultor Henry Moore (fig. 25), esse discurso está já bem longe de uma semelhança com um rosto. A pessoa pode ser um fragmento de si mesma, a mão, o que nos leva novamente à expressão da individualidade, com a representação do que temos de mais único, as impressões digitais, bem como a representação do que é, neste caso, a identidade e instrumento de trabalho deste artista, a raiz do motivo pelo qual está a ser fotografado.

Apesar das noções modernas de expressão de individualidade e da sua construção, há um certo classicismo presente na abordagem de Avedon. Usando o médio e o grande formato, não só consegue imagens de alta definição dos seus sujeitos fotográficos como, a nível processual, é uma forma de fotografia mais lenta. O formato da imagem é muitas das vezes o quadrado.

Será por estes factores técnicos que conseguimos encontrar marcas na sua prática fotográfica que o aproximam, simbolicamente, dos primeiros artistas fotógrafos e da sua atenção pelo detalhe, pela busca do carácter da pessoa que enfrentava com a mediação da câmara? Mesmo quando os seus retratados parecem ausentes da imagem, emanam uma forte presença física que se liga indelevelmente ao momento físico e histórico da captação da imagem. Como se todo aquele artificio servisse para nos dizer *estivemos aqui e existimos*.

Já os trabalhos de Jitka Hanzlova⁴⁰, fotógrafa nascida em 1958 na antiga Republica Checa, são de uma expressividade completamente diferente. Nos seus retratos a cores foca-se principalmente em mulheres como tema.

A sua procura pela identidade dos seus sujeitos fotográficos passa pelo uso do formato vertical e ao posicionamento dos sujeitos em ambientes que lhes são particulares ou que podem servir para acrescentar uma densidade característica. A luz no seu trabalho assume uma importância particular porque é esta, que associada à pose do sujeito, lhe vai conferir as

⁴⁰ "Jitka Hanzlova". Artsy. Artists. Nova Iorque: The Artsy Team. [consultado em 1/1/2014]
Disponível em <https://artsy.net/artist/jitka-hanzlova>

suas qualidades individuais. Ao mesmo tempo, é difícil não encontrar uma continuidade visual entre as suas imagens e os retratos renascentistas, quer a nível formal quer estético.

Para além destes factos há a questão da distância e da proximidade: aproximamo-nos do sujeito através do reconhecimento da semelhança, vemos a sua contextualização num ambiente que lhe é próximo, ou que assim nos fazem crer que seja. E é a luz e a paleta cromática que dão a profundidade psicológica aos caracteres que estão perante nós (ver figuras 27 à 29)



Fig. 27 Jitka Hanzlova,
Sem título (Tabi),
2008



Fig. 28 Jitka Hanzlova,
There is something I Don't Know,
2011



Fig. 29 Jitka Hanzlova, *Sem título*,
There is Something I Don't Know,
2007

Nos seus trabalhos ela consegue fazer com que uma pose formal, um artifício estético, nos surja como sendo natural, como fazendo parte daquela pessoa que nos olha ou cujo o olhar nos é negado. Essas pessoas parecem esperar algo, mas a sua presença enche a imagem: emanam uma força que parece derivar da sua fragilidade humana. Sabemos que são pessoas iguais a nós, frágeis e dignas ao mesmo tempo. Parecem esperar algo na sua pose... Será que esperam alguém que as olhe, alguém que as faça existir?

A forma como os seus modelos posam aproxima os seus retratos, muitas das vezes, de um formalismo clássico que se encontra na pintura e nos primeiros fotógrafos. Será que podemos começar a definir o retrato como um momento formal na fotografia? Uma forma de separar esta actividade da prática diária da fotografia, do registo do banal e quotidiano em que a fotografia tão bem se insere?

Paradoxalmente a fotografia não se consegue desligar de uma forma aparente das práticas dos seus percursores, pelo menos no que concerne a uma gramática elementar para a

comunicação. Há sempre o jogo de artifício/realidade, pose/naturalidade expressiva. E no meio de tudo isto a câmara com as suas características mecânicas, instrumento e âncora da prática artística do fotógrafo. Porque, vendo bem, apesar da passagem do tempo sobre a prática da fotografia houve uma constante que se manteve inalterável: a câmara, o seu uso, o seu papel mediador entre a presença do fotógrafo e a presença do seu modelo.

Se Hanzlova não faz grande uso da legenda nas suas obras, não nos fornecendo muitas das vezes grande informação, não quer isto dizer que ela esteja a tentar ou queira sequer criar imagens-tipo com aquelas representações. Cada um dos seus retratos é parecido apenas consigo mesmo. A forma como sinto o que vejo nas suas imagens é como se eu fosse um estranho, um intruso numa casa onde habitam aqueles rostos - e é-me dado a pressentir através do olhar quem aquelas pessoas são. Não há como os retirar do seu espaço pessoal. Eles estão lá. Existem.

Assim sendo, já vimos portanto que o retrato fotográfico é uma prática visual assente numa percepção social de identificação do indivíduo, uma forma como os indivíduos se percebem e como se querem fazer representar. As pressões sociais para ser influem na criação de uma pessoa que emane da superfície da fotografia, algures entre a realidade do que é e a ficção criada. Também a prática fotográfica não é desprovida de intencionalidade, o que leva a que esta crie (e recrie) a imagem da pessoa que está a fotografar à medida do que o fotógrafo é capaz de interpretar e pretende criar.

Quanto à legenda, este é mais um artifício para localizar a palpabilidade da pessoa (a sua fisicalidade e identidade) e o momento da fotografia, as coordenadas do momento do encontro. O potencial da legenda é tanto maior quanto maior for a informação vinculada, mas num objecto tão silencioso como uma fotografia onde apenas nos surge um rosto, um nome, uma cidade e uma data são já informações preciosas para localizar aquelas pessoas, aquele momento. Porque se não as conhecermos, o que são elas senão fantasmas mudos? Qual é a sua permanência se ninguém recorda ainda quem elas foram, de que ano nos chegam, porque foram fotografadas? Será que a permanência da imagem fotográfica depende da sua capacidade indexical? E assim sendo, será que a legenda contribui para um maior poder informativo?

2.6 A INDEXICALIDADE NA IMAGEM FOTOGRÁFICA E A PERMANÊNCIA DO SÍMBOLO

Paradoxalmente, a permanência do próprio acto fotográfico acaba por ser muito mais frágil do que a nossa memória: esta, por muito impalpável que seja e sujeita a erros, não nos nega a vivência e a aprendizagem. Mesmo que esqueçamos os acontecimentos ou eles se confundam, a sua experiência permanece, bem como as aprendizagens retiradas. Quando uma fotografia falha, não há como recuperar esse momento. É como se nunca tivesse existido. Sobre isso Henri Cartier-Bresson escreve que “há um período em que o cérebro esquece, uma compressão. Para nós (operadores da câmara), o que desaparece, desaparece para sempre: daí a nossa angústia e também a originalidade essencial do nosso ofício. Uma vez de volta ao hotel, não podemos refazer a nossa reportagem.”⁴¹

A fotografia tem esta raiz temporal e espacial: é preciso estar lá e ver e registar. Sem estes três momentos ela não vai existir, excepto talvez como intenção. Mas há ainda um outro momento, que é o da observação da imagem: o reconhecimento da sua corporalidade. Sem este momento em que a imagem é olhada ela permaneceria escondida, inexistente.

“Eu sou o ponto de referencia de toda a fotografia e é nisso que ela me provoca o espanto, ao pôr-me a questão fundamental: por que razão vivo *aqui e agora*?”⁴² Somos confrontados com a imagem, com a sua impressão em nós. Somos testemunhas da sua existência e da nossa - e somos “autenticados” por ela nas nossas interpretações da imagem.

No nosso papel de testemunhas relutantes da nossa própria existência, a nossa maior dúvida poderá ser quem somos? A nossa identidade profunda, qual é? Como seria se nos pudessemos saber vistos *de fora*? E se até perante nós mesmos somos desconhecidos, quem são os Outros? Como já vimos, cedo nos começamos a voltar para a imagem fotográfica e para o retrato para tentar responder a esta questão.

Este problema, contudo, não é novo. Saindo do campo da literatura, a religião e o mito e, posteriormente, as várias correntes da sociologia, filosofia, psicologia e psiquiatria oferecem-nos várias hipóteses para o problema da identidade.

⁴¹ CARTIER-BRESSON, Henry - *O Imaginário Segundo a Natureza*, 2004, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, pág. 19

⁴² BARTHES, Roland - *A Câmara Clara*, 2005, Edições 70, Lisboa, pág. 119

Porém antes de continuarmos, convém desambiguar o termo “identidade”. No dicionário online Priberam a entrada “identidade” diz o seguinte:

(latim *identitas*, -atis)

substantivo feminino

1. Qualidade de idêntico.
2. Paridade absoluta.
3. Circunstância de um indivíduo ser aquele que diz ser ou aquele que outrem presume que ele seja.
4. Circunstância de um cadáver ser o de determinada pessoa.
5. [Álgebra] Equação cujos dois membros são identicamente os mesmos⁴³

Sem demasiadas surpresas, se bem que com alguma estranheza, identidade relaciona-se mais directamente com idêntico, com uma procura de semelhança, do que com as características que nos diferenciam. Mais tenuamente indica a “circunstância de um indivíduo ser aquele que diz ser ou aquele que outrem presume que ele seja”, o que nos remete para uma forma de identidade legal, baseada em aparência e outros factores diferenciadores.

Quando questionada sobre este tema a Dr^a. Maria das Graças Fontoura respondeu que “a identidade, sob o ponto de vista mais lato da psicologia, é uma construção dinâmica e/ou social que na sua finalidade acaba por determinar a individualidade pessoal de cada um ou de um grupo, se estivermos a falar da pertença a grupos ou categorias. A imagem é entendida na psicologia através da percepção e pode-se definir por representação de um objeto. Através da percepção, memória e raciocínio o indivíduo organiza os estímulos sensoriais que adquirem factores externos a si mesmos. Nesse sentido, o comportamento de cada indivíduo desenvolve-se numa percepção subjetiva, na medida em que a percepção que ele tem ou faz do mundo é percebida de maneira diferente em relação a outro indivíduo. Em última instância a interpretação que ele faz da realidade não é a realidade em si, mas aquilo que percebe dessa mesma realidade subjetiva⁴⁴”.

⁴³ “Identidade”. Dicionário Online Priberam. Pesquisa. DPLP. [consultado em 11-12-2013]
Disponível em <http://www.priberam.pt/dlpo/identidade>

⁴⁴ Ver grelha de respostas no anexo A

É num jogo de equilíbrio e interpretação entre todos estes elementos que se percebe quais as coordenadas da nossa existência e de onde emerge a nossa individualidade. “As identidades são produzidas e reguladas na cultura, criando significados através dos sistemas simbólicos de representação”⁴⁵, o que faz com que identidade e individualidade sejam algo de diferente. A individualidade poderá ser a forma particular como se interpretam os estímulos do mundo exterior a cada um de nós e a forma como se enquadram nessa construção social.

E é na expressão desta individualidade que surgem as pequenas idiossincrasias que nos diferenciam e as diversas circunstâncias que contribuem para isso. Família, classe social, educação, integração, o próprio processo de crescimento em interacção com a pessoa em formação, tudo isto cria experiências e memórias que acabam por se tornar os pontos pivotais onde estamos alicerçados. E deste processo de criação de memórias pode nascer uma dependência de objectos que nos comprovem a existência desses momentos, dessas pessoas, de nós mesmos nesse tempo.

Sabemos que há objectos que nos poderão fazer ser e contar quem fomos melhor. E neles podemos recuperar uma linearidade inerente à própria história, porque eles existem como pontos quase geográficos no mapa da nossa existência - são a matéria de que somos formados.

A fotografia pelo seu carácter reprodutor mecânico da realidade e pela forma como a imagem é criada, aparentemente sem a acção humana directa, mas sim sob uma acção directa da luz sobre uma superfície fotosensível, acabou por preencher esta lacuna na comprovação da nossa existência.

Depois de a humanidade se ter tentado ancorar no mundo através da pintura e de outras artes, é a fotografia que estabelece pela primeira vez uma relação aparentemente directa e mecânica entre o referente, a realidade e a produção de um objecto, a fotografia.

Paradoxalmente, ao mesmo tempo que a fotografia representa o objecto que fotografou, é ao mesmo tempo outra coisa. Não nos podemos esquecer que a produção final da imagem é uma escolha: de equipamento, ângulo, luz, enquadramento. A fotografia é um

⁴⁵ CAETANO, Ana - Práticas fotográficas e identidades. A fotografia privada nos processos de (re)construção identitária. **VI Congresso Português de Sociologia - Mundos Sociais: Saberes e Práticas**, (2008), pág. 3 . Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas [consultado em 5/11/2013] Disponível na internet em <http://www.aps.pt/vicongresso/pdfs/569.pdf>

objecto controlado pelo autor que, em correlação directa com a realidade, acrescenta um nível interpretativo aos objectos representados. É uma mensagem. Sem nos adiantarmos demais, podemos dizer que, tal como as palavras, as imagens estabelecem uma relação com um referente.

Roland Barthes na sua obra “A Câmara Clara” define a imagem fotográfica como possuidora de “*studium*” e “*punctum*”.⁴⁶ O *studium* constitui a aparência da imagem, o interesse temático e a forma como o fotógrafo o interpretou - o que atribui uma dimensão denotativa à imagem, já que lhe atribui uma relação visual directa com um tema, relação essa que permite que o observador participe “nas figuras, nas expressões, nos gestos, nos cenários nas acções”⁴⁷, mas também a dota de uma possibilidade de apropriação e transformação por parte do fotógrafo que transforma o tema fotografado, a sua presença e realidade, em algo mais: numa forma de expressão visual particular, uma mensagem mais ou menos articulada conforme a intenção que a enforma. Já o *punctum* da imagem é uma qualidade que cada um dos observadores pode encontrar na sua superfície, mas que tem uma relação directa com a individualidade do observador: é um elemento físico da imagem que lhe desperta a atenção e lhe dá liberdade interpretativa quanto ao significado daquele elemento - o que dota a imagem de uma dimensão conotativa, já que o observador/receptor daquela imagem passa a ter poder sobre a criação de um simbolismo e de uma relação própria e pessoal com aquela imagem - dotando-a de um significado íntimo e único.

Ao contrário da linguagem verbal, a relação que a fotografia estabelece com o seu referente é uma ligação directa. Uma fotografia de uma cadeira representa aquilo a que chamamos cadeira. A palavra *cadeira* só arbitrariamente veio a definir o objecto directamente representado na fotografia. Assim, a indexicalidade do objecto fotográfico é ao mesmo tempo a sua maior força, porque é uma representação directa de uma realidade que aconteceu num dado momento temporal, e a sua maior fraqueza, porque abre a realidade daquela representação a uma reinterpretação negada habitualmente pela passagem do tempo.

Num artigo sobre a indexicalidade, o Prof. Dr. Enio Leite Alves escreve que a “indexicalidade é o termo empregue para nos referirmos a uma imagem que é o resultado de uma impressão singular de um objeto no mundo físico: uma pegada, um molde de gesso ou de

⁴⁶ BARTHES, Roland - *A Câmara Clara*, 2005, Edições 70, Lisboa, pág. 46 e 47

⁴⁷ Idem, pág. 46 e 47

cera. A indexicalidade descreve a fotografia como um traço do real. Mas é também a indexicalidade que governa o princípio segundo o qual os arquivos se constroem, determinando o que é ou não arquivável. Tal como a fotografia, o objeto arquivístico é dotado de uma condição de singularidade, no qual as contingências do tempo se encontram registadas sob a forma de traços discretos de acontecimentos únicos. Isto aconteceu naquele tempo. A transformação do traço indexical num registo histórico/arquivístico tem lugar através de um sistema de registo, organização e classificação. (...) Se a fotografia, pela sua natureza indexical, ocupou um papel cultural de testemunha, a prova documental com que contribui também torna a fotografia num objeto, por essência, arquivístico. A circulação da memória através dos objetos evocatórios que a contêm e a representam é uma passagem complexa, e muitas vezes tangencial.”⁴⁸

Este texto é interessante porque reúne perspectivas de diferentes autores: da noção de que a fotografia demonstra que algo aconteceu num dado momento temporal, proposta por Barthes, à noção de que o traço indexical, para se tornar em arquivo, precisa de ser organizado e sistematizado para ser compreendido como parte de um todo unificado. E que estes objectos permitem a permanência e a transmissão da memória, por muito que isto assente em formas pessoais de significação.

A indexicalidade da memória fotográfica, o seu carácter de reprodução fiel do mundo visível, foi o ponto de partida para uma dependência do meio para a descrição da realidade. “O mundo visível é o seu único domínio”⁴⁹, escreve Gisèle Freund referindo-se à tomada de consciência perante este novo meio de representação. E se no começo da história do medium as câmaras, por um imperativo tecnológico ou estético, se voltavam para as paisagens, para o pitoresco, para o estático, os olhares dos operadores cedo se começam a interessar pela figura humana. O processo de apropriação do visível que nos rodeia, inevitavelmente, iria conduzir a que a câmara se voltasse para o outro, para os nossos iguais. O retrato fotográfico, esse exercício de procura de semelhança e permanência, de fuga ao tempo, cresce paralelamente com o interesse pela prática fotográfica.

⁴⁸ “Fotografia: Entre a memória e o arquivo”. Focus Escola de Fotografia. Artigos e entrevistas. São Paulo: Focus Escola de Fotografia. [consultado em 1/1/2014]
Disponível em <http://focusfoto.com.br/fotografia-entre-a-memoria-e-o-arquivo/>

⁴⁹ FREUND, Gisèle - *Fotografia e Sociedade*, Nova Vega, 3ª Edição, 2010, pág. 81

A fotografia, mais do que a pintura, que acaba por ser um produto da interpretação pessoal e manual da realidade, dava a prova de vida necessária. Anulava a mão humana do processo de registo, mas não do de escolha do olhar. Por outras palavras, a fotografia enquanto retirava a presença humana do decorrer normal da existência, comprovava num momento fixo no tempo qual era a nossa aparência, quem se era, como se era visto. E apesar de estarmos ainda no início do *medium*, a noção de imagem enquanto possibilidade de ficção estava já presente, graças ao sentido de *mise en scène* recuperado da pintura. Por outras palavras, desde cedo que se pretendia projectar também uma imagem que poderia não corresponder à realidade da pessoa representada.

No que se refere à minha proposta para esta dissertação, o uso da legenda no retrato fotográfico funcionaria como uma forma de organização do discurso visual da fotografia, uma forma de o enquadrar e sistematizar - de revelar mais sobre a sua singularidade, ao mesmo tempo que se enquadrariam aqueles elementos numa macro-estrutura. Resumidamente, seria uma estratégia para aumentar o tempo de leitura da imagem na história, uma forma de a fazer resistir à passagem do tempo e de fixar os seus traços de informação, uma deriva da indexicalidade para o arquivo através de uma dupla *ratificação*: a fotografia ratifica o texto com uma aparência e o texto alicerça a fotografia no que está para além da superfície dessa aparência.

Então no caso do retrato fotográfico para que serve a legenda? Um retrato de uma pessoa é ao mesmo tempo uma representação duma aparência, mas também outra coisa - essa imagem da pessoa transfigurada pela circunstância da fotografia. Acerca da pose Barthes escreve “a partir do momento em que me sinto olhado pela objectiva, tudo muda: preparo-me para a pose, fabrico instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem.”⁵⁰

Generalizando a partir desta citação e pensando nas dificuldades que as pessoas habitualmente têm em ser naturais perante a objectiva, isto levanta questões sobre a veracidade dos retratos. Nós, fotografados, fazemos pose - mas cabe ao fotógrafo encontrar o momento em que essa pose cai como um véu e surge a pessoa que ela esconde.

No avanço da história do *medium* passou-se de uma procura da expressão da semelhança, da reprodução da personalidade através da aparência, para uma tentativa de

⁵⁰ BARTHES, Roland - *A Câmara Clara*, 2005, Edições 70, Lisboa, pág. 25

expressão de corporalidade. Falamos dos primeiros tempos da fotografia em que esta foi dividida artificialmente em duas práticas: a artística e a comercial. Para a segunda era através da forma de representação de elementos (corpo do fotografado e acessórios fotográficos) que criam a presença da pessoa representada no mundo. É uma forma de abstração, mas uma abstração bastante concreta.

No retrato fotográfico tenta-se interpretar a presença duma pessoa no mundo através de elementos técnicos como luz, pose, isolamento de certas características expressivas para chegar a uma representação de quem essa pessoa é. Acima de tudo a questão da identidade e aparência, quem somos portanto, não se tornou mais simples desde o aparecimento da fotografia. Antes pelo contrário: reflectindo o aumento da compreensão das profundezas da psique humana que teve lugar nos últimos séculos, esta noção de identidade e aparência tornou-se mais densa, fragmentária, interpretativa.

Sem entrar pelo campo da ficção na imagem fotográfica, podemos perguntar quanto da identidade da pessoa representada estava na imagem? Numa fotografia de alguém, quem era aquele que tinha sido capturado naquela superfície? A representação era fiel, mas perdia a sua tridimensionalidade, a sua “vida”. Era um reflexo frio, uma similitude organizada nas duas dimensões de um suporte segundo cânones estéticos. Quantas pessoas existem perdidas em álbuns familiares, em livros ou em outros arquivos? Pessoas sem nome ou qualquer outro sinal que nos digam quem eram; rostos vazios que tudo dizem, mas nada nos contam ou indicam acerca de quem foram.

Uma vez perdidos os dados que ligavam quem eles eram fora da imagem ao presente da sua visualização, perdem o seu poder indexical ou vêm-no francamente reduzido. Ainda conseguem transmitir informações visuais que ligam aquela pessoa a uma época, a uma aparência, a uma função histórica, mas esta não é a totalidade da informação que aquela imagem poderia revelar.

Isto acontece porque o carácter puramente visual do meio impede o acesso ao que fica para além da imagem. Para aceder ao que fica neste vazio, ao seu silêncio, é necessário outro nível linguístico, um que possa contar o invisível e relaciona-lo com a palpabilidade das imagens.

A legenda, desde muito cedo, foi considerada como uma forma prática e directa de dotar a imagem de mais informação, informação essa directamente correlacionada com

aquilo que se pode observar superficialmente. August Sander preocupava-se mais com a profissão e escolhe este elemento para legendar as suas imagens; mais tarde, Lewis Hine, escolhe o nome e a profissão e, em alguns casos, detalhes sobre a profissão para nomear os seus retratos; Avedon escolhe o nome e, em alguns casos, a profissão da pessoa; Philip Lorca diCorcia, no seu projecto “*Hustlers*”, escolheu o nome, idade, o local de onde a pessoa era e o valor que pagou pelo “uso” da pessoa para dar densidade às suas imagens.



Fig. 30 Philip-Lorca Dicorcia, *Brent Booth; 21 years old; Des Moines, Iowa; 30 Dólares, 1990-92*

Para além desta expressão do arquivo enquanto forma de arte por parte de Dicorcia, penso ser interessante referir também outro projecto e autor que, não passando pelo retrato fotográfico, usa dois “sistemas descritivos inadequados”. O trabalho “*The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems 1974-75*”⁵¹ de Martha Rosler consiste em vinte e uma fotografias a preto-e-branco e vinte e quatro painéis de texto e três painéis em branco. É um estudo social sobre a realidade de uma zona da cidade de Nova Iorque. Focando-se nos resíduos e no espaço afasta-se conceptualmente das formas habituais de documentário.

O uso de texto e fotografia não é de todo um processo novo, mas neste caso torna-se interessante ver o uso que a autora lhes dá. Fotograficamente foca-se de uma forma bastante neutra em termos de abordagem em espaços e paisagens urbanas ou em detritos da vida humana e, textualmente, preenche os painéis com palavras soltas com cargas simbólicas fortes que ao serem lidas transfiguram a significação feita à imagem.

⁵¹ “Martha Rosler”. MITPress. The Arts. Massachussets: Steve Edwards. [consultada a 1-1-2014]
Disponível em <http://mitpress.mit.edu/books/martha-rosler>

Além do mais, ao usar o que ela própria define como “dois sistemas descritivos inadequados”, está a colocar-se conceptualmente e a indicar ao público as dificuldades - ou impossibilidades - dessas linguagens transmitirem a realidade da experiência humana no espaço (ver figuras 31 e 32).

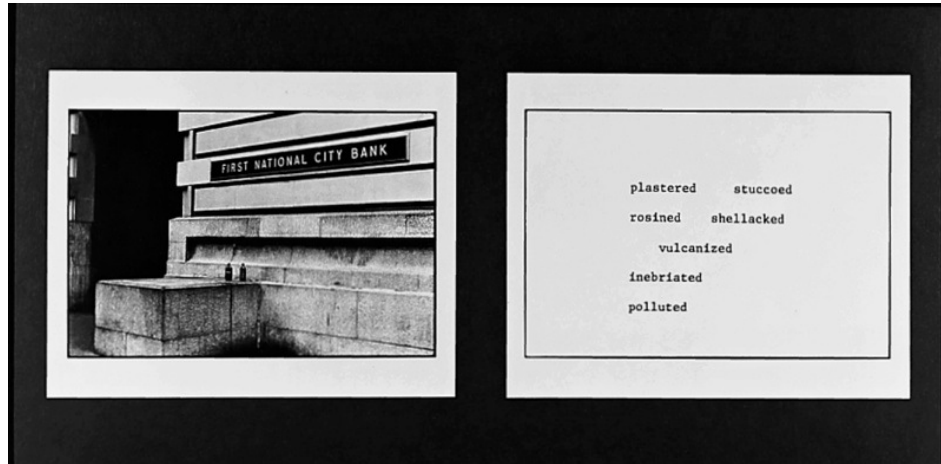


Fig. 31: Martha Rosler, *The Bowery in two inadequate descriptive systems*, 1974–75

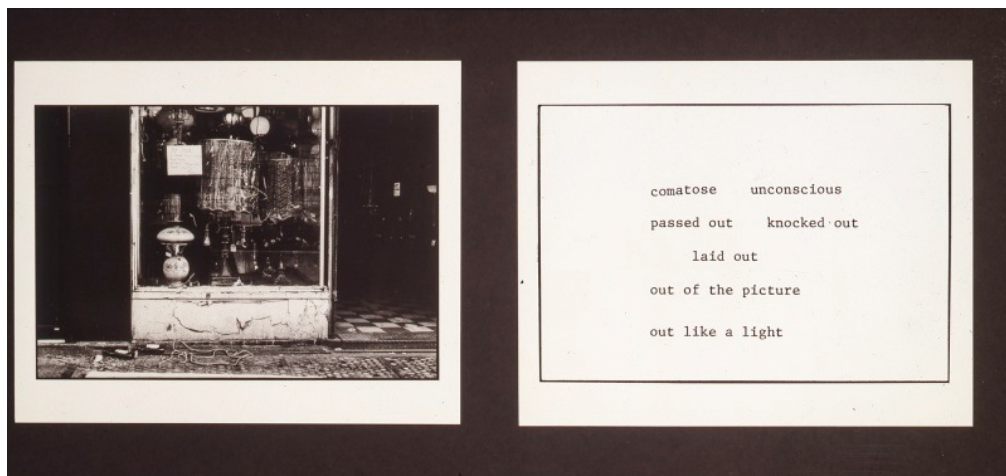


Fig. 32 : Martha Rosler, *The Bowery in two inadequate descriptive systems*, 1974–75

Mais: por muito que ela apresente imagens onde os símbolos têm como referentes objectos reais, nós nunca veremos aquela realidade noutra espaço que não o fotográfico - aquele momento registado não mais acontecerá. E numa fotografia, qual é a realidade da realidade descrita? E a dimensão verbal, com a sua forma abstracta de encontrar os seus

referentes, que nos pode dizer mais pelo espaço ou pela experiência desse espaço do que impressões sobre os nossos sentidos? Será isto uma forma adequada de ver?

Como pudemos ver, com diferentes autores há usos diferentes para as legendas, embora se possa considerar que a intenção por detrás do seu uso será aumentar a informação que a imagem vincula. Contudo esta preocupação por um crescimento nas coordenadas disponíveis para melhor integrar aquelas figuras num processo discursivo, diria eu, revelam tanto sobre as intenções autorais, como sobre a forma como a questão da presença e identidade se foram aprofundando até hoje na prática fotográfica e não só.

Apenas como exemplo, hoje em dia para considerar a identidade de alguém é preciso ir muito mais longe que o binómio aparência/profissão, já que este posicionamento poderá ser encarado mais como uma forma redutora de encarar a pessoa, do que uma forma completa de definição de quem somos, do que fazemos, do que queremos.

2.7 RESUMO DO CAPÍTULO

Ao longo deste capítulo pudemos ver como é que o aparecimento da fotografia surgiu como produto da evolução e necessidades de inscrição de uma sociedade que se começava a industrializar - ou a derivar de formas manuais de representação para formas mecânicas. O aparecimento e evolução técnica da fotografia levou a que fosse progressivamente mais barato fazer um retrato e tornou possível que qualquer pessoa, ao contrário do que acontecia no passado, tivesse acesso à possibilidade de existir *para sempre*.

Esta evolução técnica para além de conduzir a uma rápida difusão do *medium* e a uma descida dos preços dos equipamentos necessários, também contribuiu para melhorar a nitidez da imagem e reduziu o tempo necessário para uma exposição correcta à luz da superfície sensibilizada. Isto tem como resultado uma semelhança cada vez maior com a nossa percepção natural do mundo que nos rodeia, bem como uma maior rapidez nessas tomadas de vista. Tudo isto faz com que o retrato fosse cada vez mais um bem-de-consumo que nos dava a aparência de uma pessoa - e, pela primeira vez, os operadores podem deixar de pensar em aspectos puramente mecânicos e podem concentrar-se no aspecto formal da fotografia.

Neste ponto há uma divisão da prática fotográfica: se inicialmente a tónica do retrato estava na simplicidade do rosto e da tentativa de transmissão de carácter do modelo, na linguagem comercial que se começa a formar tentando alcançar um público cada vez maior, a tónica é dada à presença física: a postura, os sinais exteriores que definem a pessoa. Em lugar de individualizar, o retrato comercial torna-se numa ficção, numa personagem que aquela pessoa representada projecta para a sociedade.

São os primeiros fotógrafos documentais os que compreendem a necessidade do uso de legenda para ancorar os elementos visuais representados num sistema referencial. Na dupla ratificação que se dá quando se usa uma imagem e uma legenda há a possibilidade de encontrar não só a superfície, mas também os elementos que escapam à visão - e fazer com que aquela imagem resista ao tempo. Porque se a fotografia é a linguagem do visível, a legenda é a linguagem do invisível, do que a superfície esconde.

Dos primeiros fotógrafos documentais até hoje a legenda continua a ser usada como estratégia para comunicar o invisível, para ancorar e permitir algum acesso à identidade que se esconde por detrás do rosto da pessoa fotografada. Vimos como alguns fotógrafos usam a

legenda nos seus retratos ou na sua produção artística. Temos o exemplo contemporâneo das redes sociais, em que fotografia, legenda e comentário são usados complementarmente.

Agora é altura de verificar como é que fotografia e legenda foram utilizados no projecto prático com que esta dissertação se articula. É altura de aprender “*Como Dizer Adeus*” - e de compreender como é que fotografia e legenda, dois níveis linguísticos capazes de transmissão de informação e de um nível abstracto de interpretação, podem funcionar em conjunto para criar significado.

3. COMO DIZER ADEUS - DO GESTO FOTOGRÁFICO À NOSTALGIA DA RECORDAÇÃO

Mas antes de mais, porque escolhemos fotografar? O que é que esses fragmentos de papel nos trazem? O que nos permitem reencontrar na superfície do papel e que estranhos ecos produzem nos nossos sentidos? E ainda mais, o que nos levou a virar a objectiva contra os nossos iguais ou contra nós mesmos?

Uma resposta possível poderá ser a nostalgia. O ser-humano será um animal nostálgico? Porque nos prendemos a pequenos fragmentos do passado, a objectos que foram tocados ou estiveram presentes num tempo para onde se anseia voltar, que se anseia recuperar?

Esta nostalgia também pode ser a nossa resposta à questão sempre pendente da morte, do desaparecimento, da passagem infável do tempo sobre nós e sobre todo o mundo que nos rodeia. Não sabemos dizer adeus, porque não queremos dizer adeus. É-nos penosa a despedida. Será que é por isso que nos prendemos a retratos? Para tentar anular desta forma a passagem do tempo?

Apesar de sabermos que aquele tempo já passou, podemos segurá-lo na mão, recordar, refazê-lo. E quanto mais informação existir, mais fácil será recordar. Como dizer adeus? A resposta poderá ser: fotografando. Depois do tempo fixado, ele pode passar livremente que será sempre possível fantasiar um regresso ao que passou através da imagem.

Considerando todos estes factos, pretendo apresentar uma hipótese para a problemática assente na impossibilidade da fotografia transmitir mais do que a semelhança no discurso da identidade no retrato fotográfico. Uma das formas possíveis de resolução para ser possível à fotografia comunicar uma forma de identidade mais profunda que a aparência é o uso de uma legenda escrita para o fazer.

Assim sendo, este meu projecto de mestrado consiste em retratar várias pessoas que me são importantes e que foram pontos fulcrais na formação de quem eu sou hoje e, depois, acrescentar uma legenda para transmitir quem eles são por detrás daquela aparência. Em suma, para comunicar a sua identidade.

Como tenho vindo a afirmar ao longo desta dissertação, a fotografia é uma interpretação e a identidade, a minha compreensão dela, advém também da interpretação que faço do mundo e do outro a quem tento chegar e descrever. Assim sendo, temos uma dupla

construção: a da pessoa em imagem e a da pessoa em palavras - e uma terceira, a minha, através da reunião de todos aqueles contactos e fragmentos. Mas, paradoxalmente, todos eles são igualmente reais e ambíguos.

Este conjunto de retratos será apresentado em forma de livro, estando a legenda oculta debaixo da superfície fotográfica, necessitando de um gesto deliberado por parte do leitor para lhe aceder.

A quebra desta membrana entre aparência e intimidade também tenta replicar o projecto de conhecimento entre duas pessoas: ultrapassa-se a superfície num gesto deliberado para se chegar às experiências, a detalhes que nos mostrem como é essa pessoa, que forma tem o Outro e como se foi formando. Ao que está oculto por detrás da aparência e dá corpo à identidade. Todas as pessoas existem de uma forma quase atómica no livro inicialmente. Estão separadas entre si. Só depois de quebradas as fronteiras entre a aparência das coisas e o seu conteúdo, depois da experiência completa do conhecimento possível é que o livro recupera a sua unidade, é que existe um contacto completo entre todas as partes.

Assim sendo, o próprio livro é inicialmente uma unidade fragmentada. Depois de aceder à imagem e ao texto há um reencontro metafórico entre todas aquelas pessoas e histórias, uma formação do livro enquanto objecto e do autor enquanto pessoa.

Formalmente, usando esta forma de construção da história e do seu objeto também se mantém a lógica da existência de dois níveis discursivos com qualidades bastante diferentes entre si, mas que colaboram numa lógica de complementaridade para a formação de significado. A fotografia como forma de comunicação visual assente em parâmetros visuais e com um relação directa com os seus referentes; a palavra como forma abstracta de comunicação de significado.

Comecemos portanto por uma análise das características discursivas que foram utilizadas para comunicar estas pessoas, para as prender numa teia de significados a que damos o nome de livro.

3.1 O retrato fotográfico como projecto de conhecimento.

Já foi dito anteriormente que “*Como Dizer Adeus*” é o título do meu projecto final para o Mestrado em Fotografia da Universidade Católica e que tem como problemática a superficialidade do discurso fotográfico na transmissão da identidade através do retrato fotográfico. Como hipótese possível para uma compreensão mais completa das complexidades ocultas por debaixo da superfície do rosto e da presença física, afirmo que é necessária uma legenda, outro nível linguístico que não o visual que nos conte quem é a pessoa representada.

Para isto, tomei como objecto de trabalho as pessoas que me são mais próximas e que através da sua presença contribuíram na minha formação. Isto por dois motivos: em primeiro lugar porque acho que todas elas contribuíram para o meu crescimento pessoal, o que em si é uma questão interessante ligada à construção de identidade através das relações estabelecidas em sociedade, através da alteridade. Em segundo lugar porque, apresentando-os a todos enquadrados numa mesma estrutura podemos estabelecer coordenadas de representações sociais e culturais, contar histórias vividas, e daí podemos retirar informação quanto ao tempo e espaço que foi preciso atravessar para chegar aqui, onde estamos todos agora.

Assim funcionamos em três níveis textuais: um subtextual, em que se constrói a criação da minha identidade através da relação com cada uma daquelas pessoas e com o todo que elas representam se as pensarmos inseridas socialmente; um meta-textual em que se trabalha numa continuidade de um esforço documental que começou muito cedo na prática fotográfica; e um textual em que conto quem eles são, aparência e identidade.

Acho também importante explicitar a razão de ser do título. Penso que a nossa relação com o tempo é um jogo. Não sentimos o peso da passagem de cada segundo, não os vivemos como se cada um deles fosse um adeus inapagável a tudo o que nos é familiar. Isto porque a unidade temporal que escolhemos é demasiado curta. Ou porque não conseguiríamos viver sob essa espada de Dámocles.

Quando pensamos em horas ou anos, séculos ou milénios, basicamente assim que as unidades temporais vão ficando progressivamente maiores, o tempo começa a ganhar mais peso: o peso da perda. Da perda da juventude, de certos hábitos, de pessoas, da pessoa que se era. O adeus é uma constante escondida por detrás do tempo.

Como dizer adeus é um jogo de palavras e de intenções. É um jogo porque o ser humano não sabe dizer adeus, uma vez que depende das aprendizagens feitas no passado, as memórias. É esta nostalgia que nos move, é sobre ela que construímos quem somos, as constantes reinterpretações do nosso crescimento pessoal.

A fotografia e mais concretamente o retrato fotográfico são engrenagens num processo de memorização e certificação: “Fui assim!”; “Aquela pessoa era assim e chamava-se assim.”; “Era assim que o mundo era.”. Simultaneamente retiramos aquelas pessoas ao tempo numa forma algo inocente de negação da morte e do desaparecimento e reafirmamos a nossa identidade através dessas coordenadas.

Ironicamente quanto mais as fotografias registam, mais do real escapa delas. São necessários pormenores e não generalizações para compreender. E no seu silêncio vão-se tornando velhas, apesar do tempo nelas estar congelado, parado. As imagens estão paradas mas o objecto continuou a sua vida para além delas: o tempo continuou a existir. E o significado que elas uma vez transmitiram perde-se. Como dizer adeus ao tempo que já passou? Às pessoas que já foram?

Estes ex-votos de papel só ajudam ao nosso exercício de recordação ou, quando muito, a provar que “aquilo ali” existiu mesmo. Por isso, o gesto de fotografar é em si uma forma de ao mesmo tempo confirmar a importância do que se fotografa e uma despedida do que se fotografa, daquele momento. É criação e esquecimento, começo e fim.

“A representação do Outro ou de si surge pois como manifestação de uma presença no mundo, como ponto de vista sobre esse mundo, mas também como forma de potencialmente recriar ou restaurar. Representar é sempre revolucionar. É sempre uma forma de protesto contra o desvanecimento do Ser no tempo”.⁵² Com a fotografia estamos a tentar escapar ao tempo e a contar uma história, quanto mais não seja a da nossa visão.

Para encontrar uma linguagem para este trabalho foi necessário realizar uma investigação em primeiro lugar conceptual e formal. “Na história da arte, o retrato propriamente dito, tomado como representação figurativa, mais ou menos realista, mais ou menos abstracta, ocupa um lugar específico. É sustentado por convenções ideológicas, historicamente determinadas e serve objectivos também determinados. A sua história, história

⁵² MEDEIROS, Margarida - *Fotografia e Narcisismo. O auto-retrato contemporâneo*, 2000, Assírio & Alvim, Lisboa, pág. 36

de um movimento entre a introspecção e a extrospecção, é marcada por uma certa ideia de *mimesis*, enquanto esta pode ser vista como um processo impulsivo de imitar, não a realidade, mas uma sua representação”.⁵³

A deriva entre *mimesis e simulacro*, ou entre imitação e cópia, não é nova na história da arte ou na filosofia. E acaba por ter o seu lugar neste trabalho também. Afinal de contas não tento eu encontrar uma forma de arquétipo para a representação visual dos meus retratados? Um arquétipo para eles próprios? E não é a cópia, ou se o quisermos colocar de uma forma mais moderna a “apropriação”, uma forma de aceder a modelos históricos que emprestam leituras meta-semióticas à obra criada?

Portanto, em primeiro lugar foi necessário investigar e encontrar um processo estético para a criação dos retratos. Este processo deveria, simultaneamente, conduzir o observador para a história do processo fotográfico, enquanto que também teria de ser suficientemente resistente à passagem do tempo para ser actual enquanto linguagem visual.

Como já disse, a fotografia antes de se estabelecer como *medium* com circunstâncias próprias encontrou muito do seu vocabulário na pintura. Fazendo essa viagem no tempo até às raízes da prática fotográfica e aos seus arquétipos pictóricos encontrei em Caravaggio, Vermeer e Rembrandt as representações de figuras humanas que precisava de encontrar: fortes, com peso existencial, com fragilidades humanas, mas como se ainda fossem capaz de respirar em qualquer um de nós que as olhamos. Há algo de muito fotográfico nestes pintores. Ou há muitos destes pintores em muita da prática fotográfica de retrato.

No centro da prática destes artistas temos a luz. No caso de Caravaggio podemos ler que “apesar do realismo que procurava, os seus quadros nunca eram desprovidos de um conteúdo espiritual, que ele reproduzia recorrendo a um trabalho invulgar com a luz: o claro-escuro, com as suas sombras implacáveis (...). A luz aparece quase como parte activa nos acontecimentos. Produz efeitos de espaço, faz as cores brilharem, dá plasticidade aos corpos, emprestando aos quadros uma espiritualidade quase mística. Apesar da sua enorme presença, as representações têm um carácter oculto e sobrenatural - o pintor transcendia a sua descrição tão realista através da composição. Não se limitava simplesmente a ilustrar uma história

⁵³ MEDEIROS, Margarida - *Fotografia e Narcisismo. O auto-retrato contemporâneo*, 2000, Assírio & Alvim, Lisboa, pág. 37

bíblica ou mitológica, mas, procurava alcançar a sua dimensão espiritual, tornando-a visível na pintura. A mensagem era, por assim dizer, transferida para a técnica de representação.”⁵⁴

Das figuras impossivelmente humanas, carregadas de força e vida, dramáticas de Caravaggio, ao gesto interrompido ou aos motivos quotidianos tão caros a Vermeer, envoltos em luminosidade e leveza, passando pela subtilidade e minúcia de Rembrandt, encontrei referências visuais de tratamento da luz e do tema a nível de postura, colocação, iluminação, enquadramento que depois vi repetidos em fotógrafos como Nadar, August Sander, Richard Avedon, Robert Mapplethorpe ou Jitska Hanslova.

Será que há uma certa permanência de formas que continua a ressoar quando toca a transmitir a experiência humana, o momento breve de contacto onde se encontra “o Outro”, umas vezes idealizado, outra das vezes apenas lá, rosto da alteridade, da distância que separa a nossa experiência da que aquela pessoa experimenta?

A procura de uma linguagem própria significa que por vezes seja necessário cometer alguns erros. Inicialmente pensei que numa das formas de transmissão de identidade, visualmente falando, fosse interessante ter a pessoa fotografada no seu espaço íntimo, na sua casa ou num outro à sua escolha. Contudo, como o meu orientador de projecto frisou, isso inseria demasiado ruído nas imagens. Deixava de ser retrato de pessoas, para ser um retrato das pessoas e das suas coisas. E isso também é uma redução - e uma por demais materialista.

E aqui fui obrigado a perguntar-me como é que eu vejo as pessoas? Como é que eu interpreto a nossa existência? Sem saber isso nunca as conseguiria representar.

E isto fez-me compreender que a alteridade fascina-me, conceptualmente falando. Talvez porque tenho sérias dificuldades em comunicar as minhas experiências e em exprimir-me verbalmente. Mas a forma como comunicamos e criamos relações de interdependência, sem nunca conseguirmos chegar à experiência real que o outro comunica, à razão do seu raciocínio, ao porquê das suas acções existirem, sempre me pareceu um acto de fé na crença que algo de bom poderá nascer do contacto.

A forma como existimos isolados, mas com pontes de ligação que nos ligam numa teia de comunicação, cria uma geografia particular que nos consegue contar. Se tivesse que usar uma metáfora, diria que é como se cada um de nós fosse um átomo e, vistos em conjunto,

⁵⁴ DELIUS, Peter - *História da Pintura. Do Renascimento aos nossos Dias*. Colónia, Könemann Verlagsgesellschaft mbH, 2001, pág. 35

fossemos o corpo de algo muito maior do que nós e, por isso mesmo, incompreensível ou, pelo menos, muito complicado de definir para a nossa escala.

À nossa volta há o vazio e o silêncio. Cada rosto é uma promessa de um novo mundo, mas surge nesse vazio. O rosto é uma superfície da pessoa. Uma superfície que também nos reflecte, já que também é uma interpretação da forma como se vê a pessoa perante nós. Tudo isto atesta a nossa unicidade. “(...) Cada indivíduo percebe o mundo e aplica nele a mesma importância que lhe atribui. Desta maneira, concede relevância a mais aspectos do que a outros. O processo de percepção tem como primazia a atenção e dele sobrevivem a intensidade - quanto mais contraste mais estímulos, o movimento - prende a atenção e a incongruência - tende-se a dar mais atenção ao bizarro do que ao considerado normal”⁵⁵.

Como nos expõe a psicóloga Dr^a Maria das Graças Fontoura, as nossas acções são enformadas pelo nosso sistema de crença, pela nossa interpretação da realidade exterior. A atenção necessária a este processo de percepção é despertada pela intensidade, o movimento e a incongruência. Ora estes conceitos estão na base do retrato - e também podem ser usados para descrever quem é o outro - e quem somos nós mesmos baseados nas escolhas que fazemos, no que nos desperta a atenção.

Na página seis do artigo da Doutora Elsa Cristina de Lima Agra Amorim Brander, “Ética como responsabilidade na filosofia de Emmanuel Lévinas” podemos ler que “o Outro não aparece somente através do rosto - como um fenómeno onde a liberdade de acção é limitada”.⁵⁶ Há algo que lhe dá peso, as suas características, a alteridade. As zonas ocultas onde o nosso entendimento não consegue aceder, mas apenas interpretar.

Tudo isto, principalmente a consciência de que debaixo da aparência, à sua sombra por assim dizer, é que se esconde a nossa identidade é que escolhi fazer os retratos com um fundo preto. Queria que os rostos, gestos, diferenças surgissem contrastados contra esse fundo e fossem o exemplo da sua individualidade. Queria que não houvesse mais nada a definir a sua aparência para além da reprodução da sua imagem. Queria que surgissem isolados e iluminados, superfície reflectora de quem são e das perguntas que nos vão fazer colocar a nós próprios sobre aquelas aparências. E queria poder controlar o fundo. Aumentar ou diminuir a

⁵⁵ Ver grelha de respostas no anexo A

⁵⁶ BRANDER, E. C. D. L. A. A - Ética como responsabilidade na filosofia de Emmanuel Lévinas. **Sociedad y discurso, AAU**. Vol. 5, (2004), pág. 1-14. [consultado em 4-05-2014]
Disponível em http://vbn.aau.dk/files/62800759/SyD5_brander.pdf

sua presença e densidade de maneira a controlar o *peso* aparente das pessoas representadas, como se fosse uma pista sobre o que a superfície esconde. Queria que a imagem aparente dessas pessoas surgisse da mesma substância que esconde a sua identidade real: como se fossem a ponta visível do iceberg que são. Queria também que a luz fosse o elemento construtor da psicologia da pessoa retratada, que as suas características dessem algum valor psicológico aos retratos.

Não sei se os pintores pensavam nestas questões ou se apenas teciam considerações estéticas sobre a facilidade de isolamento do tema e tratamento do mesmo através da luz com este fundo - ou se estas perguntas já estavam na mente dos primeiros fotógrafos, mas eu não consigo deixar de as fazer.

Como também não posso deixar de lembrar que estamos a aprender a dizer adeus. Há que encontrar uma forma de lidar com estas imagens, com as pessoas que as formaram, com a maneira como estas aparências se articulam com o desenrolar do tempo fora delas e com a memória, a visual que elas constituem e a física: este espaço criado onde lembrança e esquecimento, luz e sombra coexistem, integrando a sua realidade na realidade e na corporalidade da minha experiência.

Assim sendo, é quase inevitável que se procure provocar uma certa melancolia no observador, como se cada imagem fosse uma despedida - que é, especialmente se pensarmos que aquelas circunstâncias à volta da fotografia, do acto fotográfico portanto, são irrepetíveis. O tempo não volta de todo para trás. Mas esta dimensão abstracta pode ser captada enquanto sinal, enquanto memória física de uma semelhança.

Portanto, com a intenção de comunicar a identidade, iria fotografar pessoas que considero importantes para o meu processo formativo pessoal sobre um fundo negro apropriando o tipo de luz à comunicação visual da pessoa que tinha perante mim, deixando que esta dotasse de carácter a imagem, que lhe desse o relevo. E como o fazer?

Estando a fotografia ancorada a um dispositivo mecânico é necessário para o fotógrafo escolher o correcto para o tipo de trabalho que quer realizar, já que há um ritmo de trabalho associado aos diversos instrumentos disponíveis. Portanto, o que é que eu pretendia? Melhor, como pretendia eu fotografar as pessoas?

Uma das coisas a que queria escapar era a familiaridade da pose. Queria escapar ao que sente o fotografado e que Barthes descreveu como “(...) a partir do momento em que me

sinto olhado pela objectiva, tudo muda: preparo-me para a pose, fabrico instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem.”⁵⁷ A reacção ao processo de interpretação que vai ter lugar, comandado pelo operador da câmara, é uma construção identitária. Uma defesa contra aquele olhar com intenções desconhecidas. É a mesma pessoa, sendo outra.

Eu pretendia encontrar os momentos de pausa entre estas acções conscientes de preparação. Os momentos em que as defesas caem e as pessoas se permitem um momento de sinceridade, um segundo de revelação - ou, neste caso, de duzentos avos de segundo.

Neste caso, para o formato que pretendia, uma alta-definição associada aos grandes formatos analógicos era desnecessária. Além do mais, a lentidão do processo fotográfico associado a este *medium* particular iria ser um entrave para o tipo de estudo de rosto que pretendia. O distanciamento relativamente ao fotografado, causado pelo grande volume do equipamento e pelas particularidades do seu manuseamento também funcionaria como impedimento para criar uma comunicação real e efectiva - o que levaria a que as fronteiras cavadas ao longo do processo dificilmente não se iriam notar no produto final.

O médio-formato analógico e digital, apesar de ser um equipamento com maior rapidez e mobilidade, ainda não funcionaria como intermediário capaz para o projecto a realizar. O que queria mesmo era um equipamento pouco volumoso, capaz de um funcionamento rápido, familiar para o modelo também, que não fosse um entrave ao acto fotográfico e à ligação a criar com o retratado.

Escolhi o formato de 35 mm digital, tendo fotografado o projecto com uma Canon 5D Mark II com uma de duas objectivas acopladas: uma Canon EOS 50 mm f/1.4 USM ou uma Sigma 70-200 f2.8 EX DG APO Macro HSM II. Usei um Flash Canon Speedlight 430 EXII na potência mínima para servir como disparador da cabeça de flash de estúdio (Quantuum PT 300) com uma striplight com 90x20 cm usada para iluminar o tema.

Inicialmente também fiz experiências com uma objectiva Samyang T-S 24mm f3.5 ED AS UMC porque pretendia ter um maior controlo sobre o plano de foco e a área de nitidez, mas a distância focal dessa objectiva causava distorções insuperáveis aos rostos, distorcendo-os a uma dimensão quase caricatural.

⁵⁷ BARTHES, Roland - *A Câmara Clara*, 2005, Edições 70, Lisboa, pág. 25

O que também motivou a minha escolha, para além das características já referidas associadas ao equipamento, foi a possibilidade de controlo completo sobre todo o processo de criação da imagem. Não só tinha um espaço de armazenamento virtualmente infinito, como também tinha controlo absoluto sobre todo o processo de fotografia: da captura à edição, passando pela preparação das imagens para impressão nos mais diversos formatos e papeis.

Podemos referir a importância da fisicalidade do documento para a sua inserção num sistema analítico e existência real. Redundâncias aparte, penso que os actuais suportes digitais levaram a uma migração de paradigma. Os negativos digitais existem num formato cujo corpo não conseguimos visualizar, mas existem. Possuem uma corporalidade mais ténue, se nos quisermos prestar a jogos de palavras, mas estão lá: arquivados e acessíveis, com a possibilidade de serem replicados em poucos minutos ou segundos em diversos formatos. Hoje em dia o armário do fotógrafo é o seu disco externo. O que importa é serem vistos. O que nega a sua natureza documental é desaparecerem depois de serem produzidos, ficando reduzidos ao seu corpo binário invisível.

Contudo não podemos esquecer que os resultados produzidos com estes ficheiros têm uma existência física. Há a prova da sua existência nas imagens que transportaram. O documento chega sempre a sê-lo se foi essa a intenção que levou à sua criação. O suporte analógico também já não atesta, se é que alguma vez atestou, uma prova de rigor documental. É tão passível de edição como o suporte digital.

Assim sendo, o formato digital oferecia-me algo que era o controlo absoluto do processo criativo, liberdade de movimentos e experimentação que me levavam a ter muita mais facilidade de interacção com o tema, bem como a possibilidade de criar uma relação de empatia com os retratados, já que a minha principal preocupação não era o processo mecânico que mediava o processo, mas sim a pessoa à minha frente, a hipótese de a ter presente mais uma vez para uma conversa - tudo isto tendo sempre presentes os resultados e o avanço na destruição da fortaleza da pose.

O que nos leva à escolha seguinte: a profundidade de campo escolhida para os retratos e o tamanho escolhido para as imagens. Desde a concepção do trabalho que pensei que a fazer retratos seria com a maior abertura da objectiva que estivesse a utilizar. Por arriscado que isso seja mesmo num ambiente controlado como é o estúdio, o *bokeh* que as lentes usadas produzem é também uma forma de comunicação de algo.

O *bokeh* é uma distorção visual causada pelas objectivas do próprio aparelho fotográfico. É uma qualidade visual característica da pequena profundidade de campo causada pela maior abertura de diafragma, onde os elementos fora da área de nitidez se distorcem numa “névoa”. Cada objectiva tem um desfoque que lhe é característico. Num pequeno aparte, não deixa de ser irónico que seja o próprio equipamento a separar da fotografia o rigor visual que lhe está associado, distorcendo-a, modificando a interpretação que o observador faz dela.

Mas não tomemos a parte pelo todo. O que pretendia era uma pequena área de nitidez que concentrasse a atenção na área focada de cada um dos retratados, que fizesse com que o observador mergulhasse na expressão ou no gesto envolto no desconhecimento do mesmo; que fosse parte emersa da pessoa envolta na escuridão da nossa solidão - com contornos pouco nítidos a que os observadores tentam dar sentido. O *bokeh* é um sub-produto desta decisão que envolve as imagens numa ambiência onírica que parece ser remanescente dos pintores que já falamos e dos primeiros fotógrafos (lembremo-nos do “flou” que deveria envolver as imagens) onde procurei inspiração para este trabalho.

É também uma forma artificial de criar um contra-campo, uma tensão na imagem já que esta acontece numa dimensão sem espaço: é um sem-fim escuro onde o campo e contra-campo da imagem são os mesmos - sem horizonte só existe a pessoa fotografada e eu queria que ela surgisse com os contornos indefinidos de uma memória, com a tensão de alguém que esta a entrar em foco, a ser visto. Portanto, com uma abertura de diafragma elevada cria-se um contra-campo artificial de indefinição que cria um relevo ainda maior ao campo da definição visual da imagem, do seu recorte.

Continuando no campo da captura da imagem e dos problemas relacionados com as objectivas, com o material com que se vai observar os retratados, penso ser necessário explicar o porquê das escolhas das objectivas. Para além da sua grande luminosidade, a 50 mm tem como abertura máxima $f/1.4$ e a 70/200 tem uma abertura constante de $f/2.8$, foram escolhidas porque são as que menos deformam a figura humana e permitem uma reprodução natural das formas.

Além do mais, a qualidade de uma objectiva como a 50 mm a nível de nitidez, dando à imagem a aparência de réplica de um olhar natural do observador, bem como a distância

mínima de focagem de 45 cm⁵⁸, associadas a um tamanho reduzido e leveza, permitem aproximações ao tema com o mínimo de intimidação para quem não está habituado a ser fotografado. Para além de todos estes factores, quando completamente aberta esta lente produz alguma vinhetagem e halos, o que na minha opinião dá um carácter bastante pessoal à imagem. Por outras palavras, a imagem produzida ia de encontro ao que pretendia obter na prática e no acto fotográfico, quer a nível de resultados visuais desde o momento da captação.

Já a 70/200 foi escolhida pelas suas capacidades de zoom, nitidez e possibilidade de estar mais longe do tema fotografado. Tinha de ter em mente que a proximidade de uma câmara fotográfica pode ser intimidante para quem não está habituado a ser confrontado com esse olho de vidro e por isso pensei automaticamente que seria prático ter uma teleobjectiva zoom para permitir essa aproximação artificial. Além do mais, estando mais longe do tema numa atmosfera de estúdio, onde a única fonte de luz é a que recai sobre o sujeito fotografado, passo mais despercebido. A única ligação que há comigo é a minha voz e isso poderia levar a que houvesse uma maior facilidade de relacionamento, que a pose caísse mais facilmente já que o ambiente e a distância tornavam menor a minha presença enquanto fotógrafo.

Esta objectiva da Sigma, apesar de ter um sistema de focagem mais lento e ser uma lente zoom mais pesada, tem uma nitidez enorme nas imagens que produz tendo também diversas características que personalizam a imagem: produz alguma vinhetagem nas distâncias focais mais pequenas; tem alguns desvios de cor que considero plasticamente interessantes e a possibilidade de focar muito mais próximo do que normalmente seria possível com uma teleobjectiva devido à sua função macro (tem como distância mínima de focagem 1 metro)⁵⁹ sem distorcer a figura fotografada.

Apesar da abertura mínima ser um stop maior do que a outra lente usada no trabalho, esse facto facilmente se compensava no ISO utilizado, aumentando-o também um stop. De facto, ao longo das várias sessões, o ISO foi o valor que utilizei mais para fazer compensações

⁵⁸ "Canon EF 50mm f/1.4 USM". Canon Portugal. Standard and Medium Telephoto. [consultado em 9-05-2014] Disponível em http://www.canon.pt/For_Home/Product_Finder/Cameras/EF_Lenses/Standard_and_Medium_Telephoto/EF_50mm_f1.4_USM/

⁵⁹ "Sigma 70-200mm f/2.8 EX DG HSM II Macro Lens". The Digital Picture.com. Reviews. Bryan Carnathan. [consultado em 9-05-2014] Disponível em <http://www.the-digital-picture.com/Reviews/Sigma-70-200mm-f-2.8-DG-HSM-II-Macro-Lens-Review.aspx>

de forma a manter a mesma exposição de foto para foto - quando trocava de objectivas, quando aumentava a distância da luz relativamente ao tema fotografado, quando queria obter valores mais elevados de luminosidade.

Se inicialmente quando conceptualizei o trabalho pensei em usar o ISO mais baixo disponível na câmara usada (ISO 50) de forma a obter imagens virtualmente sem grão, suaves e com o mínimo de artefactos causados pelo sistema usado para as registar, ao longo do projecto fui incorporando esses artefactos na linguagem usada para comunicar as pessoas fotografadas. Não pretendo com isto dizer que caí num qualquer facilitismo, já que seria tão fácil deslocar-me à luz e aumentar a potência de saída da mesma, mas sim que tomei uma decisão racional de acrescentar mais um carácter visual à imagem que estava a ser captada e que esse elemento, depois, faria inevitavelmente parte da leitura feita da pessoa e da imagem criada a partir dela.

O sistema digital da Canon usado, a câmara 5D Mark II, é uma câmara full frame. Já expliquei o porquê de ter escolhido um sistema digital em lugar de um analógico e também o porquê de ser num formato 35mm. Foco novamente este assunto para referir a facilidade de ligação com o flash externo usado usando como disparador um flash Canon 430 EX II na sua potência mínima.

Sem necessidade de cabos disparadores que poderiam tolher os movimentos e sem afectar a imagem que se procurava criar com luzes parasitas, disparava o flash externo de qualquer posição dentro do estúdio o que aumentava consideravelmente a minha mobilidade e tornava todo o equipamento e cuidados a ter com ele em algo que se poderia sublimar dentro da própria prática fotográfica - e eu, enquanto operador, poderia concentrar-me na pessoa a fotografar.

E aqui chegamos ao factor que, para mim, foi das escolhas mais importantes a fazer para este trabalho: a escolha de luz externa e do modelador de luz a usar. Como já referi usei uma cabeça de flash externa Quantum PT 300 com uma striplight como modelador.

Com isto pretendia conseguir uma luz que caísse sobre o sujeito de uma forma natural, semelhante a uma fonte de luz que atravessasse uma janela estreita e que me permitisse o controlo do ângulo em que esta entrava na imagem de forma a obter as qualidades lumínicas que pretendia - umas que fizessem o espírito do retratado estar presente na imagem. Também, ao longo de todas as sessões procurei manter a potência do flash nos valores mais baixos por

três motivos: tempos de recarga mais reduzidos de maneira a poder estar sempre preparado para qualquer alteração na postura, gesto ou expressão da pessoa fotografada; evitar perturbar com o excesso de luz os fotografados; para evitar sobre-exposições tendo em conta a relação número *f*/ISO usada.

É prática comum usar duas luzes em retratos com o fundo negro, uma para iluminar o tema e outra para a separar do fundo. Se em alguns casos aproximei mais a luz para essa separação ser mais notória, e se noutro tomei a decisão de fazer essa separação de uma forma artificial, iluminando o fundo por trás (tendo sempre como base para essa decisão a tarefa de fazer corresponder aquela aparência a uma densidade psicológica), a base para este trabalho é sempre uma pessoa iluminada por uma *striplight*. Na maioria das vezes a forma como procedia à separação da pessoa do fundo era através de uma ligeira deslocação da luz ou do modelador de maneira a que se definisse as formas do retratado e as separasse do fundo.

Tudo o mais funciona como pontuação para o texto visual que se procura escrever e como clarificação para quem observa as imagens - para as tornar a elas e às pessoas representadas em algo capaz de ser interpretado dentro de limites estabelecidos pela minha intenção autoral no momento em que as crio.

Além do mais, como já disse, o que queria era que aqueles rostos surgissem do negro, do desconhecido, daquilo a que não somos capazes de aceder. Contudo, também queria que existissem *nuances* na forma e densidade desse desconhecido - afinal de contas, cada um de nós tem os seus fantasmas, densidade, desconhecimentos, formas diferentes de relacionamento com o seu “eu” mais profundo que são percepcionadas também como identidade.

Pensando na questão da identidade e na forma como iria transmitir a aparência das pessoas que queria fotografar, inevitavelmente cheguei à questão do tamanho da imagem. Se conceptualmente pretendia exprimir algumas questões identitárias bastante contemporâneas, queria que algo no trabalho fosse uma ponte de ligação aos primeiros fotógrafos, aos primeiros operadores que olharam por detrás de uma câmara para a figura humana e a tentaram comunicar.

Para isso tinha o formato da *carte de visite*, um rectângulo de cerca seis por nove centímetros - um tamanho que nos permite ver e segurar a imagem da pessoa nas nossas mãos, uma ponte histórica entre o início do processo fotográfico do retrato e a sua

reinterpretação para lhe retirar todo o jogo comercial que lhe estava associado, para voltar a encontrar a pessoa escondida longe da pose. O seu tamanho e a proximidade necessária para as ver torna-as em algo de íntimo. E pensando no objecto que queria construir, um livro de fotografias, esta janela ilusória aberta para o interior da página, para as superfícies da imagem e do texto sob o branco, pareceu-me ser a forma indicada para apresentar as minhas imagens e para dar início ao processo de interpretação que termina na construção da história contida no livro.

O ratio de dois por três do formato seis por nove também nos aproxima de uma característica clássica à produção artística: o rectângulo dourado. Esta forma esteticamente apazível ao olhar humano é uma relação matemática que surge como sendo equilibrada e harmoniosa ao observador. Apesar de não ter provas científicas para corroborar esta afirmação, permito-me dizer que este facto também não seria estranho a Disdéri quando escolheu o formato para a sua invenção, apesar do dele ser um pouco maior. Neste caso, ou atentando ao meu projecto, este formato tinha todas as qualidades para o tema que procurava retratar.

Já discutimos aqui as questões práticas que levaram às minhas escolhas a nível de equipamento a utilizar e onde encontrei referências visuais que levaram às escolhas técnicas que estão na génese dos meus retratos fotográficos, do projecto de conhecimento e registo psicológico das aparências dos fotografados.

Agora penso ser importante, já que clarificamos um pouco mais as questões ontológicas que levaram aos resultados que agora temos perante nós, enquadrar este projecto dentro da produção artística contemporânea, falando de dois casos que, partindo do retrato e da identidade, tratam a questão do gesto e da pose de formas bastante diversas.

3.2 A produção artística na fotografia de retrato

Já vimos que o retrato fotográfico é um terreno fértil para a exploração artística e que o foi desde a sua génese. O que pretendo demonstrar com estes exemplos é que apesar de estarem enquadrados no mesmo género de fotografia, as formas de tratamento do tema, o que se retrata e como, diferem imensamente de autor para autor - que há vários níveis linguísticos para as representações humanas e que os resultados destas estão dependentes da pessoa que os cria.

Mário Cabrita Gil, fotógrafo português nascido em Lisboa em 1942 cursou fotografia e cinema no "Estúdio Universitário de Cinema". Em 1970 iniciou a sua actividade profissional como fotógrafo, realizador e operador de câmara em simultâneo com o seu trabalho pessoal. Entre os anos oitenta e noventa leccionou fotografia no Ar. Co. - Centro de Arte e Comunicação.

Podemos encontrar no seu *site* informação biográfica e um trabalho de retratos realizado em 1986 em que a pose assumida é usada como meio de desarmar a própria pose e questionar a identidade da pessoa que se esconde por detrás daquele artifício.



Fig. 33 Mário Cabrita Gil, *Idade da Prata*, 1986

Eduardo Prado Coelho escreve no site do autor “diria que é a tentativa de conter a noite do mundo através da multiplicação de poses, mas que é também o modo como a pose assumida como pose desarma as convenções de identidade dos retratos.”⁶⁰

Olhando para o trabalho, para algumas das imagens que o constituem, reconhecemos alguns dos rostos e as pessoas que as constituem, mas elas estão num limbo: revelam quem são, parte de si transparece no jogo da pose - ou da pose construída que eu interpreto (por exemplo, a fotografia do poeta Al Berto no canto inferior esquerdo da grelha, onde consigo “sentir” a forma como ele escreve aquilo que vê) - mas nunca revelam quem são; parecem existir numa continuidade quase que publicitária.

A gramática formal que ele usa para comunicar as suas imagens, contudo, estabelece mais um segredo do que revela. É mais comercial na sua génese e intencionalidade, na forma como exprime um momento de abandono do “eu” na pose, mais do que o afirmar. O íntimo permanece escondido e, se a pessoa representada for desconhecida para mim, falta mais uma peça de informação para conseguir uma humanização daquelas figuras.

Há uma continuidade na linguagem (retratado isolado sobre um fundo negro de diferentes densidades), mas as personalidades estão sempre escudadas atrás do formalismo da pose. Para mim são todas o mesmo lugar comum facilmente identificável, mas que diz muito pouco acerca da realidade da experiência individual de cada uma delas. Através da pose Mário Cabrita Gil talvez procure uma fragmentação das imagens criadas para aquelas pessoas.

Neste sentido, na forma como se abraça a pose e se usa este posicionamento para a partir dela se libertar aquela representação de qualquer noção de identidade própria - para a imagem passar a ser uma representação depurada, presa a uma aparência, mas apenas válida como tal, afasta este trabalho da pesquisa por uma identidade individual, mas sim na inserção de um “eu” despersonalizado numa entidade generalista que seria “uma nova cultura urbana lisboeta”.⁶¹ Portanto, segundo a minha interpretação, aqueles retratos seriam fragmentos de um todo que seria o novo Portugal urbano - por isso vestem uma figura, mais que uma identidade.

⁶⁰ “A Idade da Prata”. Mário Cabrita Gil. A idade da prata. Eduardo Prado Coelho. [consultado em 12-05-2014] Disponível em <http://www.mariocabritagil.com/aidadedaprata.html>

⁶¹ FARINHA, Ana M. S. F. D - *Bairro Alto cultura emergente no pós-25 de Abril [Fac-simile digital]*: “um novo design” português na década de 80. Lisboa: [s.n.], 2011, pág. 37. Tese de Mestrado [consultado em 12-05-2014] Disponível na internet em http://issuu.com/margaridadiasfarinha/docs/bairro_alto.design.anos_80.margarid

Apesar de haver algumas parecenças formais e conceptuais, este trabalho avança numa direcção completamente oposta à do meu projecto. Eu quero escapar ao artifício da pose, quero encontrar e não fracturar a identidade fugaz da pessoa por detrás da aparência, quero individualizar a pessoa no todo em que a insiro, sempre como indivíduo. Este todo, o livro onde todas elas são agrupadas, *corpus* agregador onde cada um encontra uma continuidade, uma razão para existir enquanto forma, enquanto parte de uma história de outras pessoas que me constitui enquanto indivíduo.

Por outras palavras, o meu projecto é como que um processo de questionamento do “eu” na imagem dos outros - como que um olhar breve e íntimo em que eu, operador, sou relacionado com aqueles que me ajudaram a formar quem sou através deles. Ao mesmo tempo que questiona é também uma afirmação: “eu sou também estas pessoas” já que interagi dinamicamente com cada uma delas - para as contar só o posso fazer contando a minha experiência deles - quer textualmente, quer fotograficamente.

Os retratos então, mais que uma dimensão psicológica, adquirem uma dimensão psicoanalítica - já que permitem inferir sobre os indícios presentes nas representações visuais e, quando confrontados com as legendas de cada uma das imagens, permitem a comunicação das ligações invisíveis que nos unem nesta interpretação de uma experiência de uma realidade extensa no tempo.

Neste sentido, o que procurei criar aproxima-se muito mais da obra de Duane Michals e da dimensão psicológica e privada que ele procurava transportar para dentro das suas imagens e no uso que faz da palavra escrita para transportar emoções que de outra forma estariam escondidas sob a superfície das suas imagens.

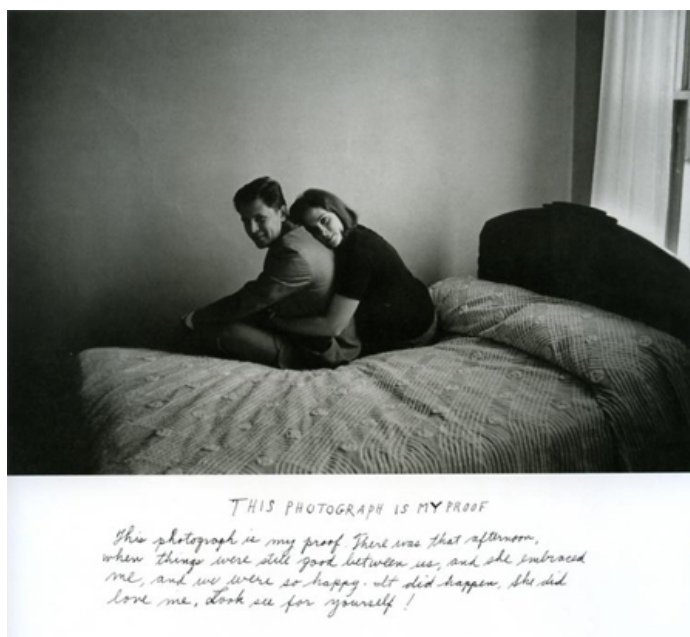


Fig. 34 Duane Michals,
This Photograph is my Proof, 1967 e 1974

Esta imagem⁶² é uma das minhas favoritas do artista. Da simplicidade aparente do registo fotográfico (quase um instantâneo da vida banal, um momento com o qual nos podemos identificar, mas estranho a todos porque efectivamente é um quarto estranho, com duas pessoas que são desconhecidas para o observador e que posam para uma câmara), consegue-se uma construção entre a realidade da imagem e a interpretação que o observador faz dela. E como se consegue isto? Através do texto manuscrito reproduzido sobre ela. É o texto que dá densidade aquele momento banal.

É nele que se estabelecem as bases para a nostalgia da ausência, para a identificação animal com aquele sentimento que se expressa, para a saudade que a nossa projecção naquele plano pode trazer. Contudo, será mesmo Michals? Será ele o homem que está a ser abraçado? Será verdade o que ele escreve sobre a imagem para nos fazer sentir?

“Dudar del significado de la fotografía y de su delineación de la historia han sido manifestaciones derivadas de la actual corriente de deconstrucción.”⁶³ Fontcuberta com estas palavras parece indicar-nos que a relatividade que atribuímos à realidade do signo fotográfico, mais do que uma realidade em si, é produto do período histórico que atravessamos. O nosso

⁶² “What does photography document”. Academia. 208132. EUA: George Petelin. [consultado em 12-05-2014] Disponível em http://www.academia.edu/208132/What_does_photography_document

⁶³ “Duvidar do significado da fotografia e da delinação que que ela faz da história têm sido manifestações derivadas da corrente de pensamento actual” trad. aut. in FONTCUBERTA, Joan - *El Beso De Judas. Fotografía Y Verdad*. Editorial Gustavo Gili, 1997, pág. 179

pensamento analítico parece estar permeado não da certeza das coisas, mas das hipóteses que elas apresentam - ou do nosso medo ou consciência de como é fácil sermos enganados.

Mas ele também nos diz que “la fotografía se pretende todavía como documento porque de hecho, toda imagen, incluso la más ambigua o la más abstracta, contiene un cierto magma de información.”⁶⁴ Antes de continuarmos a nossa análise da fotografia de Duane Michals, debruçemo-nos um pouco sobre esta afirmação.

A fotografia é um processo criativo mecanicamente dependente de um operador. O produto final, a imagem, é enformada pelos limites identitários dessa pessoa por detrás do aparelho. “Temos na imagem fotográfica um documento criado, construído, razão por que a relação *documento/representação* é indissociável. Ao observarmos as fontes fotográficas temos que ter em mente a construção que as mesmas trazem embutidas em si. A imagem fotográfica seja ela analógica ou digital é sempre um *documento/representação*.”⁶⁵ A representação, o objecto final conhecido por imagem, tem um sub-texto que a liga a quem a produz, que ultrapassa mesmo a intenção do autor, porque fazem parte da identidade cultural e social do operador. “A identidade é a essência e a criação da imagem uma manifestação da sua identidade e, mesmo assim, nada garante que elas sejam fiéis à verdade”, escreve a Dr^a Maria das Graças Fontoura sobre a diferença entre imagem e identidade.

Portanto, a imagem está sempre permeada de informação pessoal. Não é fruto de um acidente. É o produto mecânico de uma realidade humana, uma interpretação que depois será interpretada por outro observador. É uma transmissão de realidade. Uma superfície de água onde vemos o nosso reflexo e onde, se mergulharmos, conseguimos encontrar as profundidades humanas de quem a criou. E se pensarmos no conceito de *punctum* estabelecido por Barthes, essa abstração dependente do contexto em que se insere o observador, vemos que a transição de ponto de interesse, de diferença abstracta, é traço desse conteúdo informativo que permeia a imagem.

Portanto, agora pensemos no título da fotografia de Michals. É a sua prova. Mas prova o quê? Na minha opinião, quando muito, prova uma ficção que é criada aos nossos olhos. Não interessa a veracidade da realidade por detrás da construção, interessa sim a forma como ela

⁶⁴ “(Pode ser) que a fotografia aspire, apesar de tudo, como documento porque efectivamente, toda a imagem, inclusive a mais ambígua ou a mais abstracta, contem um certo magma de informação” trad. aut. in FONTCUBERTA, Joan - *El Beso De Judas. Fotografía Y Verdad*. Editorial Gustavo Gili, 1997, pág. 179

⁶⁵ KOSSOY, Boris - *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. 4^a Ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, pág. 31

ressoa no observador porque tudo é relativo e deve ser lido inserido num contexto histórico. O que interessa é que o observador acredite na mensagem.

Contudo, essa ficção existe. Produz um efeito. Uma veracidade. E a legenda é parte integrante desse resultado. A legenda diz “This photograph is my proof. There was that afternoon, when things were still good between us, and she embraced me, and we were so happy. It did happen, she did love me. Look see for yourself!”⁶⁶

Se despirmos isto do seu conteúdo poético e sentimental, a legenda ratifica o conteúdo visual da imagem e aumenta uma possível leitura das emoções associadas ao objecto. O facto de ser uma letra manuscrita liga a sua autoria à autoria da imagem e à figura de onde ela emana. Portanto através da legenda também identificamos a figura masculina da imagem, ela passa a estar personalizada, a ter um peso humano neste jogo de confirmações. Contudo a figura feminina permanece envolta em mistério. Quem é ela? Será o nosso *punctum*? E nesta dúvida aquele momento banal passa a ser um instante de felicidade. A última memória física da felicidade e do amor. Ou será uma prova desesperada da normatividade da pessoa que realizou a imagem? Uma tentativa de integração social através da produção de uma prova que atesta que se é normal até às entranhas, até na escolha do parceiro amoroso?

Quando o autor nos pede a confirmação, quando nos indica que podemos olhar por nós mesmos para verificar aquela verdade, que verdade vamos encontrar? Vejamos como é que a imagem está construída.

O casal em cima da cama está a posar para a câmara, para o nosso olhar sobre a cena. É uma encenação. É o mesmo jogo de criação de verdade para um observador externo - seja esse observador um puramente mecânico - a câmara em modo de disparo automático; ou um operador atrás dessa câmara - que nos precede no olhar que se vai deitar sobre aquele acontecimento criado para a câmara sob uma capa de realidade - como se a câmara não estivesse lá e tivéssemos entrado dentro daquele quarto (até nos podemos interrogar se este espaço é mesmo um quarto) e nos tivéssemos deparado com aquela situação. O banal e o accidental são ilusões muito difíceis de conseguir.

Tendo dito isto, o que resta da emoção que esta imagem provoca? Quando já intuimos que apesar dos traços existentes na imagem que a tornam numa ilusão pessoal acontecem

⁶⁶ “Esta fotografia é a minha prova. Que existiu aquela tarde, quando as coisas ainda estavam bem entre nós, e ela abraçou-me, e nós estávamos tão felizes. Aquilo aconteceu mesmo, ela amava-me mesmo. Aqui está, vê por ti mesmo!” trad. aut.

mais na nossa mente do que naquela superfície? Resta tudo, porque continua a ter uma carga simbólica, uma mensagem passível de interpretação - é um poema visual, onde se cria significado simbólico a partir dos dois níveis linguísticos presentes.

3.3 Como Dizer Adeus - uma descrição do projecto

E em que é que isto que acabamos de discutir é importante para o meu projecto? Afinal de contas, a minha intenção não era explorar os limites documentais do retrato *per se*, mas sim contar a identidade daquelas pessoas que fotografei criando uma forma de contar as características invisíveis que escapam à imagem fotográfica. Contudo essa percepção será sempre externa ao indivíduo representado. É a sua imagem percebida, a identidade que eu entendo sendo eu mesmo, alguém sempre externo ao outro, com um conhecimento fragmentado, nunca absoluto, de quem ele é. Corre todos os riscos de ser uma ficção baseada em factos reais.

Para a Dr^a. Maria das Graças Fontoura, imagem percebida e identidade encontram-se “quando a realidade construída é manifestamente percebida sob um modo de ver interno, ou seja, aquilo que a identidade percebeu mediante a construção dinâmica que fez dessa mesma realidade” e “separam-se quando existe a consciência de que elas são enfiadas/distorcidas sob o modo de ver interno do indivíduo e não da realidade externa.”⁶⁷ Por outras palavras, no momento de reconhecimento há uma criação de uma imagem tendo por base a construção que a nossa percepção faz do outro e, quando se toma consciência que o outro é mais do que aquilo que se apresenta ao nosso entendimento.

Assim sendo, toda a construção é um exercício de verosimilidade. Cria-se ou transmite-se uma realidade construída a partir do entendimento da realidade externa que poderá ser mais ou menos possível, mais ou menos próxima da realidade que o outro construiu para si mesmo e para o outro que o olha. Seremos todos espelhos onde encontramos as nossas intenções, as projecções que fazemos dos nossos medos ou desejos?

Mas esta verosimilidade não vem sem questões. Mesmo na representação visual que se faz dos retratados, trata-se de uma aproximação à sua semelhança. “Hace falta que el espectador legue a comprender que fotografías, sonidos y textos son mensajes ambiguos el sentido final de los cuales sólo depende de la plataforma cultural, social, institucional o política en la que se encuentran insertos. Esta ambigüidade, esta indefinición del sentido, es justamente lo que permite el juego de la manipulación. La mirada del espectador recrea siempre la significación, pero esta mirada puede ser orientada en cualquier dirección. Mal que

⁶⁷ Ver anexo A

nos pese, la objetividad no existe; pero es posible jugar limpio?”⁶⁸ Diz-nos Fontcuberta que a ambiguidade faz parte do jogo - e se pensarmos na construção que a partir da semelhança se fazem nas imagens - a luz, o ângulo, a mensagem que se quer construir para aquele rosto - estas palavras ressoam bem no fundo das nossas intenções.

Afinal de contas, no início do trabalho, pensava que seria possível chegar próximo das pessoas, a quem elas são na totalidade. Que o dizer adeus, essa impossibilidade a partir da existência de uma memória física, seria impossível. Mas será que consegui? Será que consegui jogar limpo?

Para verificar isso fiz-me valer de um recurso: a correcção, melhor, a análise que cada pessoa poderia fazer do seu texto e imagem. Será que eles se reconheceriam no espelho? Encontrar-se-iam naquelas palavras? E há ainda outra questão que se tornou muito mais presente a partir do momento em que ganhei consciência que os textos, todos eles, emanações abstractas daquelas percepções de identidades, falam de mim - permitem conhecer-me nos fragmentos que reúno e onde o receptor dessa mensagem pode projectar uma identidade silenciosa. Essa questão era: o que é que vão reconhecer de mim mesmo nestes textos, neste trabalho?

Como criador tenho deveres. O principal, para mim, será o de fazer creer. Para Fontcuberta “hacer creer consiste, pues, en controlar los mecanismos de manipulación (de creación). La conciencia adulta, madura y democrática debería ser capaz de corresponder con el mismo grado de dialéctica.”⁶⁹ Quanto de si encontraram aquelas pessoas naquelas superfícies?

Aprofundando um pouco mais a metodologia utilizada, cada uma das sessões demorou em média cerca de uma hora. Quando comecei tinha algumas dúvidas sobre o tempo que seria necessário para encontrar a pessoa por detrás da pose, para a fazer abandonar a postura defensiva assumida perante a câmara e o meu escrutínio.

⁶⁸ “Faz falta que o espectador chegue a compreender que fotografias, sons e são mensagens ambíguas, cujo sentido final só depende da plataforma cultural, social, institucional ou política onde se encontram inseridos. Esta ambiguidade, esta indefinição do sentido, é justamente o que permite o jogo da manipulação. O olhar do espectador recria sempre a significação, porém este olhar pode ser orientado em qualquer direcção. Por muito que nos pese, a objectividade não existe; porém será possível jogar limpo?” trad. aut. in FONTCUBERTA, Joan - *El Beso De Judas. Fotografía Y Verdad*. Editorial Gustavo Gili, 1997, pág. 137/38

⁶⁹ “Fazer creer consiste então em controlar os mecanismos de manipulação (de criação). A consciência adulta, madura e democrática deveria ser capaz de corresponder com o mesmo grau de dialéctica” trad. aut. in FONTCUBERTA, Joan - *El Beso De Judas. Fotografía Y Verdad*. Editorial Gustavo Gili, 1997, pág. 138

Tinha também dúvidas sobre como aceder à pessoa através da câmara. Sabia à partida que isso seria diferente de indivíduo para indivíduo, mas não tinha noção do tempo total que seria necessário nem da estratégia a assumir para conseguir transpor a presença daquela aparência para a imagem.

Presumia também que haveria uma fronteira subtil entre o abandono da postura defensiva e uma recusa quase total do que acontecia, um ponto em que as pessoas cederiam ao tédio e pressão da observação constante num ambiente estranho e possivelmente desconfortável. Isto tornaria impossível compreender quem elas eram por detrás do rosto - porque o rosto delas seria obstáculo intransponível.

Olhando para trás posso dizer que cada retrato, tal como cada pessoa, foi uma experiência única. Cada um reagiu de uma forma muito pessoal à invasão da câmara. Tentei interferir o mínimo possível, sendo que o único pedido que fazia era para pensarem numa memória feliz, mas nostálgica ou, ocasionalmente, quando encontrava uma expressão ou olhar que via como verdadeiro, pedia para não se mexerem - mesmo que isto os colocasse em pose, servia-me como momento de pausa e já me fornecia um ponto de encontro reconhecível para quando aquela micro-expressão facial surgisse novamente. Já sabia melhor o que procurar.

O processo foi surgindo naturalmente e só fazia sentido quando confrontado com a individualidade que fotografava - até porque o que era válido para uns, não o era de todo para outros: basta pensar na diferença de idades entre alguns deles, para além da óbvia diferença de personalidades (maior gosto por serem fotografados ou menor vontade para o fazer, maior ou menor paciência para serem obrigados a estarem ali perante a câmara e da forma como encaravam o próprio acto fotográfico, as expectativas que tinham quanto ao resultado daquele momento).

Stephen Shore diz-nos que “what I have to deal with as a photographer are the surfaces of things. I mean that is what I photograph. Other than skies, surface is what is accessible to a camera. (...) Apart from deeper questions, this is what is more accessible to a

⁷⁰ “Aquilo com que tenho para lidar enquanto fotógrafo são as superfícies das coisas. Quero dizer que é isso que fotografo. Para além dos céus, a superfície é aquilo que é acessível para uma câmara. (...) Pondo de parte questões mais profundas, isto é aquilo que é mais acessível a uma câmara. O que uma câmara vê é a luz reflectida de uma superfície.” trad. aut. in “The Apparent Is the Bridge to the Real”. American Suburb X. Interview Stephen Shore the Apparent Is the Bridge to the Real 2007. New York: Rong Jiang [consultado a 27/04/2014] Disponível em <http://www.americansuburbx.com/2012/01/interview-stephen-shore-the-apparent-is-the-bridge-to-the-real-2007.html>

camera. What a camera sees is the light reflecting off a surface.”⁷⁰ Contudo é possível procurar alterar a forma como essa luz se reflecte.

Foi isso que tentei fazer ao longo das sessões, através das conversas que fui mantendo com as pessoas que retratava. As emoções, as expressões produto do processo de comunicação são alterações altamente subtis à forma como a luz se reflecte do rosto. Estas alterações provocadas pelas expressões faciais alteram levemente a morfologia do rosto e, sendo em muitos dos casos movimentos involuntários, são os momentos em que a pose se quebra e que eu procurava registar como traço daquela pessoa que estava perante mim. Em suma o que tentava fazer no momento em que fotografava era procurar a pessoa em todas as facetas possíveis - e para isso era preciso comunicar com ela, não a deixar sozinha no vazio onde a pose se constrói.

Inevitavelmente ficava com vários retratos em que era possível reencontrar a pessoa real, sem a defesa da pose e então era obrigado a uma segunda escolha, uma posterior onde enquadrava novamente aquela pessoa, melhor, a reconduzia na minha intenção inicial que era mostrar quem ela era aos meus olhos, oferecer uma visão particular daquela individualidade. Não posso dizer que tenha sido difícil escolher a imagem que pretendia para cada uma delas. Afinal de contas, sabia quem procurava, o que queria encontrar. Difícil foi chegar até elas, o processo.

Contudo houve duas escolhas particularmente complicadas: a do Leandro Rodrigues e a do Francisco Beirão. E também algumas dúvidas sobre como exprimir a ausência física de pessoas que não podiam ou declinaram ser fotografadas, aceitando ainda assim fazer parte do projecto. Pondo de outra forma, aceitaram ser retratadas, mas sem expressar a sua aparência física. Apenas a construção que se faz dela. Começamos pelo Leandro e pela explicitação dos motivos que dificultaram a escolha da sua imagem neste trabalho.



Fig. 35 José Ferreira, *Leandro Rodrigues*, “*Como Dizer Adeus*”, 2013/14



Fig. 36 José Ferreira, *Leandro Rodrigues*, “*Como Dizer Adeus*” (foto recusada), 2013/14

Como podemos ver nas figuras 35 e 36 as duas escolhas finais que tinha para a mesma pessoa são completamente diferentes, sem no entanto serem outra pessoa. A questão aqui era mais de honestidade e de manutenção de uma orientação geral para o trabalho. A fotografia teria de ser da aparência, necessariamente, mas de uma que para mim é quase um arquétipo para a pessoa representada; o texto contaria a identidade.

Inicialmente estava mais inclinado para escolher a fig. 36 porque a achava mais representativa da fase que essa pessoa atravessava. Mas seria mesmo esse o rosto dela? Seria aquela a aparência geral dele? Mais ainda: o texto ressoava com todas as ameaças deste rosto fechado, com toda a sua seriedade impenetrável. Fechava ainda mais uma imagem já por si fechada - por muito incerta que fosse enquanto representação *real*.

Ora, o conjunto imagem/legenda distorcia mais do que descrevia essa pessoa, atribuía-lhe uma carga que existia, mas que não era toda a dimensão absoluta da identidade que se procurava debaixo da superfície. Fui obrigado a perguntar-me “quem é esta pessoa? qual é a sua aparência familiar?” e com estas questões em mente, obrigar-me a decidir onde estava a imagem que melhor o exprimia.

Na fig. 35 encontrei uma imagem mais resistente ao tempo e à sua passagem. Uma em que a pessoa se encontra, mas que define mais do que uma fase ou uma atitude passageira. Uma fotografia da pessoa *como ela é*, um arquétipo pessoal. E que apresenta em si características muito diferentes das descritas no seu texto. Há muito escondido por detrás da

superfície e somos mais do que aquilo que os olhos podem observar, são chavões muito conhecidos e que ganham uma razão súbita neste caso particular.

Mais, espero que no momento de construção narrativa por parte do leitor exista uma surpresa entre a interpretação dada ao discurso visual e a revelação que é a narrativa escrita - a forma como, neste caso e não só, se complementam, revelando o que a superfície nega à visão. E se essa surpresa for uma confirmação, uma certeza de que aquele rosto já contava muitas daquelas palavras, também não deixa de ser verdade que muito do que somos acaba contado pela nossa aparência e presença.

Esta questão da construção da pessoa, da sua manipulação quase, tem raízes mais profundas do que se possa pensar à primeira vista. Onde existe aqui o “momento decisivo”? Haverá espaço para ele neste processo lento de construção e escolha? Será que esse momento, mais do que uma captura instantânea é a escolha racional que nos guia à intenção do nosso trabalho, à nossa verdade?

Porque a única dificuldade com que se tem de lidar no momento do retrato não é apenas a nossa proximidade enquanto operadores, mas sim as tentativas de controlo por parte do retratado da imagem que dele se vai captar. Se com o Leandro a minha dificuldade foi encontrar um arquétipo pessoal, no caso do Francisco foi escapar à pose.

Como indico no texto, o Francisco é músico. Está habituado a existir debaixo das luzes, do escrutínio do público. Criou uma forma de lidar com isso: expressões, colocação corporal, toda uma fisicalidade que visa facilitar a presença dele no palco. Essa experiência da pose significou que as fotografias dele, mesmo de uma forma inconsciente e *sincera*, possuíam uma colocação que não tinha lugar no meu trabalho. Até porque não era como músico que eu o queria fotografar, mas sim como pessoa que também faz música.

Depois de um processo de captação algo longo, no momento em que revia as imagens escolhi a fig. 37 porque não só capta um gesto que poderemos associar com a produção musical, mas também porque a imagem me sugere um abandono. Ele olha para longe da câmara, não comunica com o observador da imagem, aparenta estar concentrado no ritmo que produz - deixou cair a tentativa de se recriar através de mim como músico para o ser efectivamente, mas para isso também precisou de se ausentar da minha presença.



Fig. 37 - José Ferreira, *Francisco Beirão*, “*Como Dizer Adeus*”, 2013/14

O que me fez escolher esta imagem foi a sensação de que naquele momento só existia o ritmo e a contagem do tempo para preencher o tédio de estar em frente à câmara durante tanto tempo.

Nas folhas de contacto do trabalho, disponibilizadas no apêndice A, espero que consigam encontrar a mesma diferença de significado entre as várias imagens e a minha procura por um momento de encontro com a pessoa escondida por detrás da pose.

Ao longo do trabalho, como já referi, encontrei outros problemas. Houve pessoas que declinaram ser fotografadas, mas não levantaram nenhuma questão quanto à realização de uma construção textual deles; houve ainda outros que não era possível fotografar porque já não estavam presentes para o fazer. Assim, e ironicamente tendo em conta o nome do projecto, dou por mim com a difícil tarefa de representar visualmente a ausência dessas pessoas da minha vida, inserindo-as numa narrativa construtiva que é o corpo do livro que queria para apresentar o projecto.

A primeira ausência é a do meu avô. Entre outros tenho para com ele uma dívida de gratidão pela forma como ele me demonstrou que é possível criar um caminho próprio, apesar das dificuldades que se possam encontrar. E acima de tudo, é o ponto nodal a partir do qual consigo estabelecer a história da minha existência. É como se o mundo começasse ali, a partir daquela pessoa e se fosse alargando progressivamente.

Apesar desta perspectiva existencialista algo pueril, continuava com o mesmo problema: como exprimir a sua ausência? Como encher o vazio de significado?

Como podemos verificar na figura 38, começo com as ferramentas do meu ofício, com o espaço vazio onde deveria existir a pessoa, com uma fotografia do próprio acto fotográfico - que acaba por ser a própria expressão daquele ninguém físico que ali está. Existem os objectos na sua solidão, a luz está pronta, o reflector empresta luz e corta às sombras da cadeira, objecto sem significado porque não existe lá ninguém para lhe dar uso. Tudo está vazio e desprovido de significado na imagem.

Podemos inclusive ver a realidade escondida por detrás da apropriação que a fotografia faz do espaço onde decorre o acto fotográfico - se olharmos com atenção podemos ver em primeiro plano o piso em cimento que a alcatifa esconde, a raiz física que permite a criação de todo aquele espaço artificial e plano, onde se vai dar a criação (ou talvez recriação) de todas as pessoas envolvidas no projecto.



Fig. 38 - José Ferreira, *Manuel Gomes da Silva*, "Como Dizer Adeus", 2013/14; estudo sobre a fisicalidade da ausência



Fig. 39 - José Ferreira, *Joana Vieira*, "Como Dizer Adeus", 2013/14; estudo sobre a fisicalidade da ausência

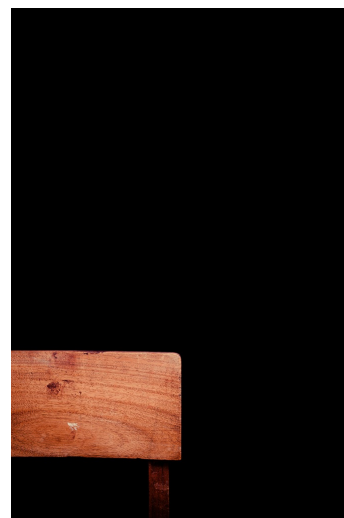


Fig. 40 - José Ferreira, *Joana Barbosa*, "Como Dizer Adeus", 2013/14; estudo sobre a fisicalidade da ausência

É esse fragmento que é o retrato real do meu avô, o traço que me liga a ele, já que foi no exercício do seu trabalho que ele construiu a casa onde tenho o estúdio e pelo próprio valor que ele atribuía ao trabalho enquanto actividade.

A ausência, para mim, é um espaço vazio que por mais que se preencha continua vazio. A fotografia e o próprio estúdio são por natureza não-lugares: são o espaço de tudo,

mas o espaço natural de nada. Só nos restam fragmentos onde nos podemos agarrar tão firmemente quanto as nossas memórias nos permitam.

Como podemos verificar através da análise comparativa das figuras 38, 39 e 40, tentei imprimir um avanço no interior da narrativa, expressar uma progressão na forma como o olhar se move através desta, aproximando-se do seu desfecho; na forma como aumenta a proximidade temporal relativamente às pessoas descritas. Plasticamente posso dizer que fui reduzindo os traços dessas presenças a motivos quase abstractos, expressando a fragilidade da memória, a dificuldade de encontro das intimidades à medida que o tempo avança.

É sempre complicado saber qual a distância certa: afinal de contas, começamos a ficar tão próximos de tudo que este tudo começa a perder as suas formas, a tornar-se também em conceito abstrato.

Simbolicamente também tentei expressar com esta aproximação uma maior imersão no acto fotográfico, uma convivência desordenada na própria prática que poderá conduzir a uma maior compreensão sobre as motivações por detrás da criação. Com esta proximidade talvez fosse possível conduzir o receptor da mensagem a um maior entendimento sobre quem se é, já que se torna possível analisar fisicamente os motivos que levaram ao interesse, aquela forma de tratamento do tema.

A inexistência de um rosto para estas pessoas, o vazio que as representa, quando apostado à legenda que acaba por ser rosto, corpo e presença da pessoa, demonstra que as palavras também constroem. Mas até aqui nada de novo. Toda a literatura nos diz que a linguagem tem esse poder.

Esse rosto feito de palavras é, contudo, uma criação pessoal de cada um dos leitores, porque afinal de contas trata-se de uma interpretação de um texto, de uma mensagem, sendo que muitas vezes a caracterização das personagens, a sua importância por assim dizer, existe para além do plano físico - e estas tornam-se símbolos morais, psicológicos, sociais ou apenas existenciais diferentes para cada um dos receptores da mensagem.

Para este trabalho, sem surpresa, houve pessoas que recusaram ser fotografadas. Houve outras que recusaram mesmo a participação, porque não queriam ser reduzidas a uma imagem ou texto ou porque temiam qualquer distorção na imagem que se poderia criar.

Para as que aceitaram, o retrato que delas existe, a caracterização física da sua identidade, é a legenda. A fotografia serve como indicador espacial e de proximidade, de aparência também e, objectivamente, no decurso da narrativa também são marcas de passagem para outra fase de existência, um passo mais no amadurecimento da pessoa em comum entre todas aquelas que foram retratadas.

Regressando à questão da proximidade, e por mais relativa que esta análise possa ser, o que é mesmo isso de proximidade? Falamos de proximidade física, temporal, emocional, mental? Como comunicar os momentos em que essa proximidade existiu? Qual a forma a dar a essa construção para que ela reúna o lado figurativo e construtivo característico da linguagem poética com a racionalidade e valor conotativo da prosa?

Como referência tive o livro “O Spleen de Paris”, de Charles Baudelaire. Neste livro o autor une a forma da prosa à prática poética. Reestruturando os valores formais da prosa e dando-lhe a possibilidade formal da construção e leitura poética, cria textos capazes de uma leitura *emocional*. Sem serem poemas, permitem a existência de uma poética capaz de comunicar uma individualidade e unicidade na forma de sentir. Quebram as regras no sentido em que atribuem um valor novo à linguagem.

Em jeito de prefácio temos na edição usada uma carta de Baudelaire a Arsène Houssaye, seu editor, que diz “Podemos cortar onde quisermos, eu o meu sonho, você o manuscrito, o leitor a sua própria leitura; pois que não lhe prendo a vontade rebelde ao fio interminável duma intriga supérflua. (...) Corte-a em numerosos fragmentos, e verá que cada um deles pode existir por si só. (...) Qual de nós, nestes dias de ambição, ainda não sonhou com o milagre de uma prosa poética, musical, sem ritmo e sem rima, bastante maleável e martelada para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do sonho, aos sobressaltos da consciência?”⁷¹

Para comunicar alguém, para escrever um texto que funcione como uma expressão física da sua identidade, do que lhe é mais íntimo, é necessário mais do que uma aglomeração de factos dos quais se poderia fazer uma análise comparativa. Os humanos não são máquinas.

Uma identidade é algo mais fluído que uma expressão analítica de factos. O nome, a altura, o sexo, a data precisa do nascimento, a profissão, os interesses - todo este conjunto de

⁷¹ BAUDELAIRE, Charles - *O Spleen de Paris, Pequenos Poemas em Prosa*. Lisboa: Relógio de Água, 1991, pág. 10 e 11

dados que nos individualizam, mas que simultaneamente dizem muito pouco das dinâmicas das nossas acções e comportamentos - isolam-nos mais do que nos integram na prática de comunicação com o outro que, afinal, é a alteridade necessária para sermos indivíduos.

Por este facto restava-me a dúvida de como iria exprimir a pessoa em palavras; que forma daria ao rosto emocional e abstracto de palavras? Com um texto narrado na primeira pessoa, onde são permitidas as construções metafóricas da poesia, num tom confessional e fortemente personalizado é possível encontrar alguma da dinâmica da comunicação e criação da pessoa: nos factos encontramos a pessoa que é retratada, na escolha e na emocionalidade dos acontecimentos encontra-se a alteridade.

Esta possibilidade de construção é a minha interpretação daqueles acontecimentos. Ainda aqui, e por mais que se tente, nunca se consegue escapar aos seus próprios limites quando se tenta tocar e comunicar o mundo ou a outra pessoa fora de nós. Mas nunca se pode esquecer também que por mais que o conteúdo seja uma interpretação, a forma será sempre a da pessoa que temos perante nós.

Convém fazer notar que estas dúvidas eram válidas para todos os textos do trabalho e não apenas para aqueles em que não existia uma fotografia da sua presença, mas sim da sua ausência. Com os segundos a responsabilidade era redobrada, já que a única via de acesso que conduziria a eles eram as palavras que eu poderia encontrar para os contar.

Para os nomear escolhi para a minha família directa os nomes completos. Nesta escolha começa a delinear-se um sentimento de pertença e proximidade, a construir-se uma primeira comunidade de onde se sai para conhecer o mundo e crescer. É o círculo primário da existência de uma pessoa.

De um ponto de vista documental, através dos nomes é possível reencontrar os outros ramos da árvore geneológica, por assim dizer. É possível rescrever os encontros que conduziram a este momento presente, às pessoas presentes. Reencontrar fragmentos de quem foram os homens e mulheres que me conduziram aqui. Dados de existência que podem conter informação passível de ser indexada, de onde se podem retirar dados que nos podem levar a compreender como seriam aquelas vidas.

Para os outros estabeleci uma lógica de primeiro e último nome. Com o primeiro e último nome é possível reencontrá-los e enquadrar essas pessoas tal como acabei de referir - procurando os seus percursos nos documentos, recriando os seus passos e crescimento. Mas a

um nível formativo pessoal e de arranjo da narração no corpo do livro já é de outro círculo que se fala, um mais afastado do primeiro núcleo, das primeiras experiências. É já um momento de encontro e amadurecimento, uma das primeiras faces da experiência do encontro com quem é o outro e como se articulam em relação a nós, a quem somos.

Ao construir a narração tinha também como preocupação acrescida o facto de ser necessário construir uma história, uma estrutura, mais do que alinhar mais ou menos arbitrariamente aqueles rostos uns depois dos outros. Queria exprimir a articulação dos diversos períodos em que conheci aquelas pessoas, os grupos de que faziam parte, onde nos cruzamos e encontramos, o que foi partilhado e o que ficou depois do tempo que passou.

Mas também não pretendia que fosse um desenrolar de circunstâncias históricas, por isso tomei a liberdade de, dentro dos “capítulos” que o livro acaba por ter, reordenar as pessoas de forma a que o conjunto das histórias pessoais também se possa intuir o crescimento, uma alteração na forma de ver e interpretar o mundo, uma clarificação do real significado para as coisas e pessoas que nos rodeiam.

Este reposicionamento também deixa espaço a que se compreenda a complementaridade que eu pretendo que se encontre na história, nos textos. Características que uma pessoa perde, outra adquire; defeitos num deles podem ser virtudes noutra, dependendo da forma como são compreendidos e usados. Estes traços, estas pistas que fui deixando ao longo da narrativa visual e textual pretendem criar pontos nodais que pretendem conferir maior solidez à estrutura narrativa. São pontos onde a história se ancora e que servem para ligar todas as pessoas numa teia inquebrável.

Os capítulos que referi anteriormente são contidos pelas fotografias da ausência. A fotografia do meu avô, a primeira do trabalho, a fotografia da Joana Vieira e a da Joana Barbosa são os pontos que marcam três possíveis estágios de proximidade e compreensão do eu e do Outro.

A do meu avô, como a sua própria posição no trabalho indica, marca o início de tudo, os primeiros contactos, as primeiras experiências de comunicação, a ligação com um passado distante e ao mesmo tempo sempre próximo dentro do núcleo familiar que, lentamente, se vai abrindo ao exterior.

A da Joana Vieira é o segundo capítulo, um muito mais aberto a influências exteriores, um começo da formação de uma idade adulta, a abertura a um círculo de conhecimentos

peçoais muito mais lato e independente da influência familiar, mas sem esquecer essas aprendizagens.

O da Joana Barbosa é o terceiro capítulo, ainda indefinido, onde os rostos se negam e permanecem desconhecidos, onde o acesso à pessoa se torna mais complexo fazendo com que se encontrem mais indícios do que elas poderão ser do que realidades concretas e palpáveis.

Mas esta narração e organização é também mais do que apenas uma forma imposição de uma ordem possível. Através do avanço na imagem da ausência, de uma construção desse espaço como abstração, separando-me progressivamente da formalidade dos objectos que nos fazem compreender o vazio que está a ser representado, tento também exprimir uma certa incompreensão crescente sobre o que é a ausência e um afastamento pessoal relativamente ao que ela é, ao que esses objectos representam, à desilusão que é o duro entendimento de ser impossível compreender e talvez até tocar alguém de uma forma que seja plena. Em suma, a desilusão pela impossibilidade de um contacto real e significativo, um que ultrapasse a aparência e resista ao tempo de uma forma mais duradoura que as imagens ou as memórias. Ou uma forma de exorcizar as impossibilidades do olhar, do meu olhar, que acabam expressas na fotografia e texto da Catarina Lopes.



Fig. 41 - José Ferreira, *Catarina Lopes*, “*Como Dizer Adeus*”, 2013/14

Dela só se reconhece o cabelo. Simbolicamente o cabelo pode ser considerado símbolo de força, sensualidade, pode expressar abandono terreno ou comprometimento religioso ou ideológico.⁷² Neste caso particular, no texto visual e verbal, é usado como traço distintivo da pessoa fotografada.

A Catarina, sendo uma pessoa algo reservada tem o hábito de usar o cabelo para esconder o rosto ou parte do rosto. Assim sendo, com ela o cabelo passa a ser também, ou principalmente, um rosto que a escuda da invasão que é para ela terem acesso à sua aparência, aos aspectos das suas expressões que ela não consegue controlar e que dão acesso privilegiado ao observador para conhecer as suas reacções mais íntimas. Para além disto faz também parte da sua herança genética, já que, segundo ela, é parecido com o do seu pai. Isto também a liga indelevelmente ao seu passado, ao *background* familiar e a conteúdos emocionais profundos.

“Subi pelo teu cabelo até chegar perto de ti. Traço da mulher. Máscara do rosto que procuras sempre esconder. Não quero saber o que pensam. Ensina-me a dançar. Não quero saber de onde vens ou o que fizeste. Este é o Agora, O momento. Ser maior e não escutar as palavras estranhas do mundo. Acordar numa manhã melhor. A cama quente. homem e mulher na mesma cama. A primeira luz que se vê do dia a encher o quarto. Um nevoeiro que parece pairar sobre as coisas ou sobre os olhos. Essa tua expressão triste na cara.”⁷³ Foi esta a forma como tentei descrever o momento da chegada, de reconhecimento e que comecei a enumerar características e valores para a descrever. A dança, o peso do passado e das possibilidades perdidas, como temos todos, o peso do presente e das acções nele realizadas, a procura da felicidade - valores pessoais e, simultaneamente, que nos ligam a todos numa teia de contacto humano.

Mesmo recusando revelar o rosto, não se consegue fugir à representação, à identificação - ou serei eu, o autor, a expressar que depois de tudo o que está para trás já não consigo compreender o rosto das pessoas, a sua aparência? Ou que isso não é importante para reconhecer o que está por detrás dela, para haver um contacto real, um momento de compreensão?

⁷² *Dicionário de Símbolos*. Editora Pensamento-Cultrix Ltda, 7ª Edição, 2007, pág. 39/40

⁷³ FERREIRA, José - “*Como Dizer Adeus*”, Edição de Autor, 2014, pág. 137

Ao escrever “Subi pelo teu cabelo até chegar a ti”⁷⁴ pretendi expressar o gesto que me conduziu à pessoa: o afastar dos obstáculos entre o olhar e o acesso ao rosto, aos mecanismos simbólicos de atracção que despertaram o meu interesse, o reconhecimento de uma forma de pensar e estar que emana do centro do pensamento, o cérebro. E é também um reconhecimento do traço semiológico que foi deixado para trás na narrativa visual: um gesto característico da pessoa, algo que é só seu, uma forma de estar que se tenta comunicar através de um símbolo fragmentado dessa identidade.

Aqui poderíamos afirmar que a imagem de uma das pessoas retratadas foi manipulada para cumprir com a minha intenção expressiva, mas como já discutimos anteriormente, toda a fotografia é uma manipulação. O que se fez aqui foi enquadrar uma característica pessoal de uma das pessoas retratadas para expressar um significado para uma intenção. Em suma, tentou criar-se um vocabulário para exprimir uma continuidade narrativa; para contar, simultaneamente, a forma como a Catarina se exprime, uma aparência possível para ela, o que esconde essa aparência e, meta-textualmente, a forma como esse gesto se enquadra no desenrolar da forma como percepciono a realidade e a coordeno no corpo do livro.

Portanto, com tudo o que acabamos de explicitar sobre a estruturação do livro, com a separação dos diferentes tempos e espaços em imagens onde efectivamente se retrata o vazio da ausência, onde se conta o processo de dizer adeus, a fotografia da Catarina, acaba por se transformar na corporalidade dessa ausência, na sua personificação simbólica.

O narrador, mais uma outra representação para a personagem do autor, já incorporou, metaforicamente falando, a distância que lhe resta e de onde observa as pessoas. Os rostos não revelam nada para além da nossa percepção deles e qualquer tentativa de explicação do outro não passa de um processo em que se descreve a nossa interpretação das acções e reacções. Estão em nós, mas existem demasiado longe. E se não é possível alcançar completamente o outro, de o ver com outros olhos para além da nossa incompreensão e dúvidas, a pergunta que pode ficar por responder é “que relação se pode ter quando se acredita que uma proximidade real é impossível?” E como é possível que, ainda assim, apesar de toda a distância, as pessoas que representei se tenham encontrado?

Ao longo do projecto e tendo em conta a exposição pessoal, minha e dos retratados, tentei sempre conduzir o processo da forma mais clara e transparente possível. As indicações

⁷⁴ FERREIRA, José - “*Como Dizer Adeus*”, Edição de Autor, 2014, pág. 137

que dei para a sessão individual de fotografia, depois de ter clarificado qual o âmbito do projecto, foi para escolherem uma roupa de que gostassem e que viessem com tempo. Interessava-me ver como funcionariam os seus mecanismos de auto-representação, mais do que a possibilidade de um controlo cromático ou estético sobre a sua imagem.

Queria descobrir o que escolheriam para se representar enquanto indivíduos, como se apresentariam perante a câmara. E pensava que isso também serviria para relaxar a pessoa a fotografar, já que controlaria a forma como surgiria na imagem. Além do mais, esta forma de expressividade pessoal transpareceria na imagem, serviria para cunhar também parte da individualidade da pessoa, bem como para fornecer informações históricas, sociais e económicas, bem como para ancorar estas imagens a um período histórico, acessível através das roupas e da forma como estas são usadas.

Depois também existiam as expectativas que cada um deles possuía quanto à sua imagem, ao poder que essa imagem poderia ter na sua representação enquanto indivíduos - e alguma tensão quanto à possibilidade de “aparecer mal” na fotografia, da imagem poder exercer algum controlo na forma como se percebiam ou seriam vistos. Cedo no processo começam a tornar-se perceptíveis as intenções que viriam a moldar o trabalho: as minhas, fazendo uma representação daquelas pessoas em que conseguia transmitir visualmente e verbalmente uma identidade; as das pessoas retratadas, as quais pretendiam ver-se representadas e reconhecíveis perante si próprias. A isto deve-se acrescentar ainda a pressão de o fazer no contexto de uma produção artística que depois teria de ser contextualizada e explicada cientificamente.

Como já referi, desde o início do projecto que tentei manter um clima de abertura perante cada um deles, reservando contudo o suficiente para os manter conscientes apenas da sua parte do projecto. O todo em que se enquadrariam só seria acessível quando todos tivessem encontrado o seu lugar na narrativa. Para conseguir isso, e para medir a forma como eles se encontravam no objecto (imagem e texto) que criei, enviei para cada um deles a escolha final aguardando uma resposta da sua leitura - e encontro consigo mesmos através da minha interpretação de quem são.

Agora que o projecto se encontra finalizado e escrevo sobre o que foi o processo criativo e de construção que esteve por detrás dele, sabendo que dificilmente se consegue escapar às condicionantes das nossas próprias limitações para encontrar uma forma pura de

expressão, mas que é possível criar retratos onde é possível aumentar o seu potencial indexical através de um nível linguístico mais abstracto, as palavras. Com esta linguagem torna-se possível a transmissão de informação que escapa às ligações visuais que o objecto fotográfico estabelece com os seus referentes. Por isto surpreendeu-me a descoberta que alguns disseram sentir quando confrontados com a imagem e o texto - ou talvez com a relação entre ambos.

A alteridade do meu olhar, o facto talvez de se descobrirem em si, mas fora de si mesmos e poderem polarizar as suas expectativas e auto-imagem em torno de um *input* externo à sua forma de pensar, de uma testemunha se lhe quisermos chamar assim, pareceu encontrar eco na identidade que percebem de si mesmos - ou apenas surpresa por serem vistos daquela forma particular. Não só as pessoas se reconheceram na imagem, como também no texto - e tinham também uma noção precisa quanto à transitoriedade do momento representado na imagem: era como se possuíssem a consciência de que a pessoa que está ali representada existiu num dado momento no passado, mas que o tempo prosseguiu à volta dela, alterando-a mais ou menos imperceptivelmente aos outros.

Se tivermos em conta a forma como os textos abordam o passado e experiências passadas como lugar metafórico de construção das pessoas e das suas identidades, esta compreensão quanto à diferença entre o tempo da imagem e o tempo em que a imagem existe pode não nos parecer de todo deslocada. Mas se pensarmos que estes conceitos se encontram ainda hoje em construção no campo da ciência da imagem fotográfica, podemos começar a pensar que se menosprezam as percepções que os objectos das imagens, as pessoas que as povoam, possuem do real valor daquela aparência para a história.

As pessoas reconheceram-se. Não sei o porquê desta surpresa, uma vez que todos estivemos presentes nos momentos e tempos que descrevo numa tentativa de as tentar descrever. Porque afinal também é disso que se trata: de uma contextualização. Mas o facto é que eles, a partir daqueles fragmentos, conseguiram encontrar-se. Podem não ter gostado para o local para onde caminhou a imagem; podem até não concordar com a forma como descrevo as coisas, mas reconhecem-se - como se fossem um fragmento que se completa.

Afinal de contas, a problemática central por detrás deste trabalho, aquela de onde emanam todas as questões, é a superficialidade do retrato fotográfico na transmissão de informação. A sua pouca profundidade indexical, já que é um sistema de referenciação visual.

Os textos são a contextualização, o gesto que tenta aprofundar, dar corpo através das experiências vividas - e destas retirar o enquadramento que nos permita localizar por onde se moveram estas pessoas. E a ligação mais forte ao contexto histórico que se atravessa, devido às características do *medium* que o suporta, a linguagem verbal.

Devido à sua capacidade de referenciação abstracta é possível encontrar vários níveis informativos no corpo de texto: informação histórica, social, pessoal e de construção de significância. Isto na forma como este se organiza e como a informação é seleccionada para a sua construção. Não estou a dizer que estas coordenadas não existam na imagem fotográfica, mas são muito mais subtis e passíveis de serem relativizadas, porque os sinais que emitem não estão ancorados excepto no seu próprio testemunho visual.

Tendo em conta que todas as imagens e textos apresentados no trabalho foram fruto de escolhas, umas no momento em que se fotografava, outras posteriormente quando se fazia a escolha das imagens e se formalizavam os conteúdos do texto, gostaria também de tentar clarificar um pouco os mecanismos mentais que podem levar a que uma imagem seja escolhida em detrimento de outra ou, por outras palavras, a sua adequação lexical para o texto de imagens que se procura escrever e possíveis mecanismos de reconhecimento inconsciente por parte de quem observa a imagem.

“The psychical entities which seem to serve as elements in thought are certain signs and more or less clear images which can be “voluntarily” reproduced and combined... This combinatory play seems to be the essential feature in productive thought - before there is any connection with logical construction in words or other kinds of signs which can be communicated to others”.⁷⁵

Steven Pinker, no seu livro “The Language Instinct” parece dizer-nos que antes de existir uma linguagem verbal, uma forma de formalização abstracta que nos permite exprimir e comunicar as nossas experiências e desejos e pensamentos, existe uma linguagem de pensamento, uma feita de imagens abstractas e incomunicáveis já que só existem com sentido para o processo mental do indivíduo que as pensa - e por existirem a um nível subconsciente, tão subconsciente como estruturante.

75 “As entidades físicas que parecem servir de elementos no pensamento são signos sem âmbiguidades e imagens mais ou menos claras que podem ser reproduzidas e combinadas voluntariamente... Este jogo combinatório parece ser a característica essencial no pensamento produtivo - antes de existir qualquer conexão com a construção lógica nas palavras ou em qualquer outro tipo de signos que possam ser comunicados aos outros” trad. aut. in PINKER, Steven - The Language Instinct. England: Penguin Books, 1995, pág. 71

“Remember that a representation does not have to look like English or any other language; it just has to use symbols to represent concepts, and arrangements of symbols to represent the logical relations among them, according to some consistent scheme.”⁷⁶

Esta conceptualização parece-me digna de ser mencionada aqui de forma a fazer avançar um pouco mais a instituição da fotografia enquanto linguagem visual. Se a “primeira” língua que falamos, se aparentemente os nossos próprios processos mentais são baseados em imagens e símbolos, como não encarar a fotografia como sendo um reflexo racional e consciente dessas construções imagéticas? Com um encontro com os nossos processos de pensamento?

As imagens subscientes formadas para articular os nossos processos mentais poderão estar na atribuição de valor a imagens fotográficas completamente externas a nós. Quem nunca disse ou nunca ouviu dizer que uma imagem o afecta, mas que não sabe dizer porquê? Quem é o operador de câmara que nunca foi atraído para uma imagem, sem conseguir dizer no momento ou posteriormente o porquê disso ter acontecido?

Mais: ele usa o conceito mentales, “an internal symbolic representation”⁷⁷, para separar de uma forma mais definitiva pensamento de palavras. Afirma que não se podem tomar as consequências, ou as palavras que neste caso são o corpo físico desses mecanismos internos, pelos motivos - e que os processos mentais que conhecemos como pensamento existem mesmo que não haja palavras para os transmitir. Contudo, é através das palavras que temos acesso a eles - e é por isso que as linguagens existem: para comunicar uma experiência, para transmitir uma mensagem apesar da ambiguidade, densidade lógica e a co-referenciação, a possibilidade de chamar nomes diferentes à mesma coisa, do *medium* utilizado.

Estas características que podem criar alguma confusão na forma como a mensagem será interpretada e que transformam este sistema linguístico num alicerce incerto para expressar os processos internos de compreensão são os próprios factores que fazem a linguagem verbal um suporte pobre sobre o qual construir os nossos processos mentais, segundo este autor.

⁷⁶ “Lembre-se que uma representação não tem de ser semelhante ao Inglês ou a qualquer outra língua; tem apenas de usar símbolos para representar conceitos e arranjos de símbolos para representar a relação lógica entre eles, de acordo com algum esquema consistente” trad. aut. in PINKER, Steven - *The Language Instinct*. England: Penguin Books, 1995, pág. 78

⁷⁷ “uma representação simbólica interna” trad. aut. in PINKER, Steven - *The Language Instinct*. England: Penguin Books, 1995, pág. 73

Aplicando isto ao sistema de referenciação que conhecemos como fotografia, e tendo já referido que cada imagem é lida de uma forma abstracta por cada um dos seus observadores independentemente da relação directa que é estabelecida com os seus referentes, será que ainda não há espaço para a fotografia figurar entre os sistemas linguísticos? Para ser reconhecida como uma forma de apropriação e interpretação do mundo, onde a realidade visual perceptível figura simultaneamente como símbolo e coisa que existe? Ou se quisermos cair num exagero, como pensamento tornado objecto?

“Knowing a language, then, is knowing how to translate mentalese into strings of words and vice versa”.⁷⁸ - e não será a fotografia uma forma quase directa de criação simbólica que pode ser usada para fazer exactamente isto?

Aplicado a este projecto, o conceito de mentalese pareceu-me importante no sentido em que poderia dar corpo a um processo inconsciente de identificação com a fotografia. Havia algumas que se aproximavam mais da imagem interna e do valor simbólico que aquela pessoa tinha no meu sistema de representação - e inevitavelmente era para essas que pendia a nível criativo e, posteriormente, de selecção (mesmo quando surgiam dúvidas, como nos casos já referidos anteriormente). Mas não somente aqui.

Se conhecer uma linguagem é saber dar forma às representações mentais, a organização deste trabalho em livro também é uma forma de tradução das imagens internas que para mim conduziram ao resultado que está perante vós.

A capa negra do livro, continuação ou manifestação física do fundo utilizado, do vazio de onde surgem as pessoas animadas por uma luz e expressão particulares só a elas; as letras em baixo relevo na capa, uma primeira pista táctil para aceder à obra, à fisicalidade do contacto que nos revela o outro, à subtileza dos sinais que nos conduzem através do mundo, a fragilidade do nome das coisas. A transparência que precede o conteúdo do livro, semi-espelho, transparência também, já que permite espreitar para detrás da superfície reflectora, aceder ao que a superfície esconde. O tamanho do livro e das imagens, objectos que se podem segurar entre as mãos, que precisam de proximidade para serem observados com atenção, bem como a ausência de elementos verbais nas páginas das imagens para não provocar ruído comunicacional na leitura da imagem: para aquela página ser janela aberta e caixilho que

⁷⁸ “Assim sendo, conhecer uma língua é saber como traduzir a mentalese para cadeias de palavras e vice-versa” trad. aut. in PINKER, Steven - *The Language Instinct*. England: Penguin Books, 1995, pág. 82

esconde tudo o que rodeia a pessoa que é vista e nos olha como uma esfinge. Os textos a que só é possível aceder rompendo a membrana que os veda, metáfora para o processo consciente de conhecimento, para a superficialidade quebrada para saber qual o conteúdo que aquela aparência esconde. Estes também procuram ser altamente visuais e directos na explicação que fazem da pessoa, da sua identificação através de traços de personalidade cujos ecos se podem encontrar na pose, nas acções, na sua projecção perceptível de pessoa única (ver figuras 42, 43, 44 e 45).



Fig. 42 José Ferreira, “*Como dizer Adeus*”,
Aparência geral do livro,
2013/14



Fig. 43 José Ferreira, “*Como dizer Adeus*”,
Interior do livro
2013/14

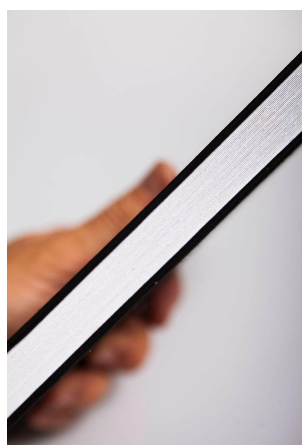


Fig. 44 José Ferreira, “*Como dizer Adeus*”,
Lateral do livro
2013/14



Fig. 45 José Ferreira, “*Como dizer Adeus*”,
Aspecto de uma das páginas
2013/14

Todos os factores referidos anteriormente constituem uma tradução física não só das minhas intenções enquanto autor do trabalho, mas também como tradução física dos processos mentais cuja simbologia queria ver representada fisicamente.

Mais ainda, no âmbito do trabalho de mestrado, as características descritas anteriormente são formas lógicas de construção de significado - e a sobreposição de níveis linguísticos entre fotografia e texto, superfície e conteúdo, referentes visuais e invisíveis que contribuíram para a construção desse significado (e, julgo eu, para uma maior indexicalidade da imagem, para uma maior resistência ao tempo que está depois do acto fotográfico e também de conhecimento do tempo que passou até ao acto fotográfico ter lugar) são formas físicas de expressão das conclusões retiradas deste processo de investigação e criação artística.

Agora que o livro está completo e a ser objecto de crítica, a pergunta “Que farei com este livro? Que fareis com este livro?”⁷⁹ parece ser a questão que resta colocar. Mas antes de passarmos à conclusão desta dissertação, parece-me importante referir a questão da proximidade quanto ao tema e objecto do trabalho - e a forma como se pode construir um retrato possível através da intenção autoral e da forma como as escolhas do trabalho foram conduzidas.

Regressando ao livro “Fotografia e Narcismo” podemos ler que “(...) a «captura» fotográfica seria a resposta à necessidade de colocar a realidade num *envelope* subjectivo, garantindo a segurança de uma identidade cada vez mais insegura”.⁸⁰ Separando-se de Barthes e Sontag que constroem o momento ontológico da imagem no acto da obturação, como se este fosse uma negação da passagem do tempo e da chegada da morte transmutado em objecto físico, assentes numa polarização que parece reminescente do *eros e thanatos* do romantismo, Medeiros refere o acto fotográfico como se este fosse uma continuidade de uma acção formativa nunca completa, como se fizesse parte de uma necessidade de construção identitária através da produção de memórias ou testemunhos que se tornavam parte integrante dos mecanismos de defesa contra a desagregação da noção de “eu”.

⁷⁹ SARAMAGO, José - *Que Farei com Este Livro*. Lisboa: Editorial Caminho, 1998, pág. 174

⁸⁰ MEDEIROS, Margarida - *Fotografia e Narcisismo. O auto-retrato contemporâneo*, 2000, Assírio & Alvim, Lisboa, pág. 90

"Hoy la fotografía en general ha cambiado. Antes, cualquiera que se iba de vacaciones se llevaba su cámara, traía las fotos, hacía copias, las metía en un álbum y esas fotografías eran fotografías. Se las enseñaba a su hijo, diez años después ya eran un pedacito de su historia y treinta años más tarde, la memoria de la familia" (...) esso "se ha terminado. El 90 por ciento de la fotografía se hace con teléfonos y se queda dentro de una memoria. Es una imagen, pero ya no más una fotografía. La fotografía ha dejado de ser memoria. Es realmente una instantánea."⁸¹

Para Sebastião Salgado, que no Festival Fotogenio, de Mazarrón em Múrcia, Espanha, fez estas declarações ao jornal El Diario, a prevalência do digital acabou por conduzir a uma perda do papel da fotografia enquanto memória, enquanto arquivo organizado, para passar a ser um caderno de apontamentos sem corpo físico, instantâneos sem capacidade indexical - e, noutra leitura, acabam por ser a expressão física do atomismo e fragmentação social, funcionando como suporte para o individualismo, para a existência de uma personagem criada nas e para as redes sociais, que faz com que se esqueça quase tão rapidamente como se fotografa.

Mas se tomarmos o gesto de construção de um álbum ou do uso da fotografia para transmissão de memória, isto poderá implicar necessariamente que quer o operador quer o receptor tinham noção do papel daquelas imagens enquanto sinais de um projecto maior, uma mentalesse do operador em que as fotografias eram a expressão física de uma forma individual de se pensar a si e ao seu lugar no mundo e no tempo, um que ele pretendia ver perpetuado e onde usava as imagens fotográficas como pedagogia para uma memória.

Regressando ao livro de Medeiros, apesar da análise estar centrada na produção do auto-retrato enquanto objecto fotográfico, este tece algumas considerações sobre as necessidades psicológicas que podem estar por detrás da criação fotográfica e do seu papel enquanto memória. Esta densidade não é de todo algo limitado à produção vernacular ou limitada aos álbuns de família, mas sim um dos motivos que conduz à fotografia enquanto

81 "Hoje a fotografia em geral mudou. Anteriormente, qualquer um que fosse de férias levava a sua câmara, trazia fotos, fazia cópias, colocava-as num álbum e essas fotografias eram fotografias. Se as explicava ao seu filho dez anos depois já eram um pouco da sua história e, trinta anos mais tarde eram a memória da família" (...) isso "acabou. 90% da fotografia faz-se com telefones e fica dentro de uma memória. É uma imagem, mas já não é uma fotografia. A fotografia deixou de ser memória. Passou a ser um instantâneo." trad. aut. in Eldiario.es. Cultura. **Sebastião Salgado afirma que "la fotografía ha dejado de ser memoria"**, 24/05/2014. Murcia: EFE. [consultado em 13-06-2014] Disponível em http://www.eldiario.es/cultura/Sebastiao-Salgado-afirma-fotografia-memoria_0_263523887.html

prática generalizada, porque dificilmente algo existe sem uma motivação, por mais profunda, interna e subconsciente que esta possa ser para o próprio operador.

Para além da construção da fotografia como projecto de identidade, com a noção de mentalese passa a haver a possibilidade da fotografia funcionar como expressão física, como linguagem directa para a expressão desse sistema de codificação interno e individual, já que permite um acesso quase directo a todos os recursos visuais ao alcance do operador e a possibilidade de transfiguração simbólica da produção de um objecto que é, simultaneamente, o que representa e aquilo que se quer que aquilo seja - tanto para o operador, como para o receptor da mensagem.

Contudo, não encontro aqui uma real oposição entre o posicionamento de Medeiros ou o de Sontag ou Barthes. Consigo perceber, sim, uma dilatação do tempo da fotografia para além do momento da obturação para um *continuum* formativo e temporal, e uma diferente percepção do fotógrafo enquanto “eu”, um indivíduo, e não como uma *machina animata* que existe ausente e emocionalmente distante daquilo que fotografa.

Neste projecto em particular essa necessidade de “colocar a realidade num envelope subjectivo” para “garantir a segurança de uma identidade”⁸² - ou por outras palavras, a procura de uma ratificação para a impossibilidade de dizer adeus, uma vez que o outro também é uma construção do “eu” (por outras palavras, uma experiência de conhecimento de quem se é e do que nos é característico) cheguei ao fim, e falo agora como autor, sem saber quem é a pessoa que se pode encontrar na narração deste livro.

Depois de ter o objecto completo, quando o reencontrei portanto, e compreendi também que uma das mensagens escondidas no subtexto poderia ser que a unidade só se reencontra na comunicação, na busca de conhecimento, na união dos fragmentos e experiências formativas e construtoras, em todas as mudanças.

“*Como Dizer Adeus*”... será que afinal aquilo de que me despedia era o medo da fragmentação? Da perda de identidade? Já disse anteriormente que através das escolhas que fiz para a narração do livro é possível retirar informações que permitem encontrar uma descrição minha; da união de todas as imagens e textos é possível traçar um retrato bastante completo.

⁸² MEDEIROS, Margarida - *Fotografia e Narcisismo. O auto-retrato contemporâneo*, 2000, Assírio & Alvim, Lisboa, pág. 90

Se no entanto pensarmos que cada vez que estamos a romper uma página do livro para aceder ao texto escondido sob a superfície da imagem avançamos fisicamente pelo processo de construção até ao reencontro com a unidade do objecto livro - só quando todas as páginas estiverem rompidas e todos os textos revelados é que ele se torna em algo mais que um conjunto de fragmentos visuais. Só aí é que ele recupera o seu corpo completo, com todas as marcas que isso deixa para trás no próprio corpo, na experiência que se fez do mundo (as páginas ficam com a textura da destruição da membrana de papel que une as folhas, um padrão completamente individual para cada livro, para cada página, e dependente do gesto do leitor - mais uma vez, a interpretação e a possibilidade de reunião ser o encontro possível com o outro enquanto experiência integradora.

Mas posso dizer que sei melhor quem sou depois de tudo isto? Que esta reunião de pessoas sob duas formas visuais, ambas bastante particulares e o mais sinceras possíveis a nível conceptual, me ajudou a ver melhor quem sou como se fosse um espelho proteico onde a conjugação de todos os rostos diferentes acaba por criar um rosto mais familiar para o meu, mais completo?

Apesar de esta não ser a pergunta central à problemática proposta, acaba por ser imanente já que nenhuma postura é descomprometida e mesmo os dados que os possam fixar à história são expressão do meu posicionamento na realidade e fruto das minhas capacidades de captação e interpretação de informação.

Honestamente só posso responder que não sei. Porque falaremos sempre de fragmentos de fragmentos, de subjectividades universais construídas onde as interpretações de cada um deixam espaço para as histórias crescerem, para as subjectividades - a experiência completa que foi existir naquelas circunstâncias ficará para sempre negada, já que não pode ser repetida. O tempo não voltará nunca atrás.

Mas posso dizer também que é reconfortante saber que todos estes fragmentos de mim, a experiência de mim e o *ex-voto* contra a sensação sempre inconsciente e sempre presente da existência da morte, ou dessa morte em vida que é a perda do “eu”, existem e que é possível encontrar-me e às pessoas e histórias que conto - e que nelas, com o olhar certo, é possível encontrar informações que contem as imagens, que as pormenorizam, que as enquadrem no único local onde fazem sentido: ancoradas a um momento histórico, a uma construção social e socializante, à macro-estrutura cultural que é, possivelmente, o fundo que

o fundo de todas as imagens escondem. Se os dois níveis linguísticos que usei contribuem para uma maior indexicalidade do objecto, penso ser possível dizer que sim. Se isso resistirá à passagem do tempo? Talvez, porque o enfoque nas emoções e nas experiências vividas podem manter uma proximidade conceptual entre o tempo do objecto e o tempo da sua apreciação.

Uma das coisas que sempre me fascinou na fotografia foi a sua prevalência, as fantásticas possibilidades de associação com vários campos da produção artística e científica. Nesta dissertação tentei ser o mais completo possível e referir vários níveis para a imagem e, de certa maneira, expressar a forma como percepciono o papel da imagem fotográfica enquanto aglutinador de todos esses elementos. Apesar dos problemas de formalização de um retrato para este fenómeno temporal, linguístico, sociológico, tecnológico, conceptual, artístico, expressivo, tentei referir todas estas vertentes e traçar cenários onde todas elas se poderiam encontrar - e de que forma é que poderiam ser percepcionados individualmente para a criação de significado e interpretação da imagem.

Apesar das dificuldades encontradas, penso ter conseguido criar uma boa plataforma sobre a qual podem ser construídas novos caminhos, novas pontes de entendimento para o fenómeno complexo que é a imagem fotográfica.

Este trabalho começou com a problemática da indexicalidade da imagem fotográfica, com a superficialidade dessa aparência para a transmissão de informação acerca da identidade dos retratados. Termina com a possibilidade de tudo ser uma interpretação enquadrada por um conjunto de motivações que conduzem a uma manifestação física, uma imagem fotográfica que dá corpo às palavras de um texto que, por sua vez, dota essa superfície da imagem de profundidade já que revela tudo o que escapa ao olhar inclemente e visual da fotografia.

“Como Dizer Adeus” é uma questão que ainda permanece em todas as imagens fotográficas, já que a estratégia criativa da fotografia enquanto criadora da possibilidade de agarrar o mundo e o manter próximo é bastante volátil, já que está dependente da matiz da pergunta: se é desesperada pela hipótese de perda; se calma e orientada pela hipótese de integração dessa experiência no “eu” .

Apesar de todas as respostas serem ainda insuficientes para criar um quadro descritivo inequívoco, são já suficientes para retirar algumas conclusões.

4. CONCLUSÃO

“A história tornou-se matéria de invenção pessoal, uma reunião de talismãs do não- agora que serve para confirmar a nossa frágil presença no tempo e no espaço.”⁸³ Assim sendo, terei eu conseguido contar a minha história? Ou a deles? Irá a “nossa” presença completa e encontrada no objecto livro conseguir resistir à passagem do tempo?

A problemática de partida para este projecto era a superficialidade do retrato fotográfico na transmissão da identidade. Para procurar as respostas a esta questão e, talvez em busca de uma compreensão mais alargada e completa de quem sou, reuni trinta-e-quatro pessoas que considero terem sido importantes e aos seus retratos acrescentei um outro nível linguístico para comunicar aquilo que as aparências escondem e tentei contar quem eram usando este artifício retórico.

Neste processo encontrei várias outras questões que emanaram desta problemática central: a evolução da fotografia enquanto objecto histórico e a criação de arquétipos para a prática fotográfica; a questão da veracidade na impossibilidade da criação de uma verdade que seja externa e universal a ambos os participantes, operador e retratado; o factor distância enquanto elemento causador de distorções nas percepções de si mesmo e dos outros; a importância das motivações do operador para a ontologia da produção artística e o quão dependente esta última é dependente da figura do operador; as múltiplas interpretações que são feitas de realidade perceptível, motivações, produção artística final; a fragilidade das próprias palavras para a transmissão de uma verdade ou identidade, já que permanecem ambíguas, relatos de uma interpretação para serem interpretadas; a percepção da fotografia como uma linguagem visual com uma gramática formal própria capaz de criar significados abstractos a partir de uma relação directa com um referente; a noção de mentalese, ou de linguagem simbólica pessoal, única a cada ser-humano, e da qual a fotografia pode ser uma transcrição directa para a realidade desse código interno de representações ou um campo de jogo, desta feita consciente, para os mesmos processos mentais de aquisição e criação de significado.

Ou, num campo mais próximo da psicologia e sociologia, o papel do retrato ou da representação própria e do outro enquanto uma forma inconsciente de imposição de ordem e

⁸³ BATCHEN, Geoffrey - *A arte de arquivar in Fotografia na Arte, de Ferramenta a Paradigma*. Público e Fundação de Serralves, 2006, pág. 141

de mecanismo de defesa contra a perda de referências pessoais e de identidade; a forma como se torna possível reconstruir também uma identidade para mim através da reunião das pessoas que descrevi, via as escolhas fotográficas e de construção de texto (temas, forma, episódios relatados); a forma como a apresentação de tudo, aparência na fotografia e identidade no texto, permeiam o livro que é o resultado deste esforço de dados que contribuem não só para o entendimento das identidades individuais, mas também das macro-estruturas onde estas se encontram inseridas. Podemos não conhecer os seus dados biométricos, tão caros à noção de identidade inserida num aparelho de controlo estatal, mas sabemos um pouco melhor quem são, conhecemos a sua intimidade, é possível “confirmar a sua frágil presença no tempo e no espaço”.

Ainda agora enquanto escrevo estas linhas finais a complexidade de algo tão aparentemente simples como a fotografia surpreende-me. Afinal de contas, ao contrário do que a simplicidade do lugar-comum nos quer fazer querer, não se trata apenas de carregar num botão... Melhor, pode ser “só” isso, mas olhando com atenção há sempre algo mais por detrás do gesto. Mesmo no registo instantâneo é como se cada imagem fosse um gesto consciente de protecção, uma tentativa de resguardar um momento breve, uma sensação, uma impressão visual, um pensamento sem palavras que nos faz levantar a câmara entre o nosso olhar e a aparência óbvia das coisas para registar essa impressão de realidade. Resta ao receptor dessa mensagem conseguir olhar com atenção suficiente para conseguir reparar no que aquela superfície esconde. Ou mais do que atenção, a possibilidade de encontrar no olhar do outro um reflexo de si mesmo, uma forma de reconhecimento do mundo.

É certo que poderia ter tratado a questão da transmissão da identidade de forma diferente. Entre a dicotomia criada entre fotografia e texto, poderia ter recorrido a outros recursos para contar a identidade da pessoa: podia ter fotografado também o seu objecto favorito e feito dípticos; podia ter-lhes pedido um texto auto-biográfico; uma descrição do episódio mais importante das suas vidas; uma fotografia que para eles fosse importante; podia ter-lhes pedido para escolherem uma pessoa para escrever ou dizer algo que os descrevesse... mas seria sempre o mesmo: um resultado fragmentado; uma versão parcial da realidade; uma distorção da proximidade; uma interpretação baseada em signos de signos. Seriam respostas possíveis, mas seriam também uma redução do artista a um mero vinculador de significâncias.

Enquanto produtor de uma mensagem, o artista não se pode divorciar do seu papel, da sua presença no mundo, da sua maneira particular de olhar, já que é essa a única forma que tem para observar e compreender o que o rodeia. Pode experimentar estilos diferentes, digamos, formas diferentes para organizar o processo de comunicação, mas nunca se pode separar de quem é, da sua própria identidade. Para além do mais, numa sociedade já fortemente individualizada, em que a compreensão do “eu” está já alicerçada na aceitação de uma imagem social projectada mais do que nas relações interpessoais, é na produção artística que se poderá talvez encontrar uma réstia de possibilidade de contacto real, de comunicação interpessoal na forma como todos dependemos de todos, do “Outro”, para saber quem somos, como somos.

“Todo mensaje tiene una triple lectura: nos habla del objeto, nos habla del sujeto y nos habla del propio medio. (...) La existencia de estas tres facetas no implica necesariamente un equilibrio entre ellas, sino que, como si de tres coordenadas se tratara, todo mensaje se posesionaría en un punto determinado por proximidad o alejamiento de esas tres referencias”.⁸⁴ É possível através da fotografia, e aqui talvez esteja o seu carácter não de espelho, mas talvez caleidoscópio, reconhecer as várias faces de formação do projecto artístico, do objecto fotografado, do operador.

Neste caso particular, espero que mais que um reconhecimento, haja mesmo uma noção de crescimento com o projecto e os sujeitos, uma forma de experimentação da passagem do tempo no próprio acto de (re)conhecimento da obra.

O que foi dito ao longo desta dissertação sobre fotografia e prática fotográfica visava a clarificação necessária do que é para mim quer o objecto, quer a prática de onde este resulta aplicada a esta situação particular. Certamente fosse a problemática ou o objecto de trabalho outros que não estes, a prática fotográfica seria necessariamente diferente. Como já o disse anteriormente é necessário que a prática sirva o conceito e que não seja tomada com excessiva rigidez por parte do fotógrafo. É através dela que o objecto poderá comunicar as intenções do trabalho.

⁸⁴ “Toda a mensagem tem uma tripla leitura: fala-nos do objecto, fala-nos do sujeito e fala-nos do próprio medium utilizado. (...) A existência destas três facetas não implica necessariamente um equilíbrio entre elas, senão como se de três coordenadas se tratassem, toda a mensagem se posicionará num ponto determinado por proximidade ou afastamento dessas três referências.” trad. aut. in FONTCUBERTA, Joan - *El Beso De Judas. Fotografía Y Verdad*. Editorial Gustavo Gili, 1997, pág. 21

Tendo em conta a leitura crítica que fiz do trabalho e a receptividade do mesmo por parte do objecto que retratou, penso ter sido bem sucedido em encontrar uma forma de comunicar a identidade dotando as imagens de uma dimensão verbal capaz de inscrever nas fotografias a dimensão que fica sempre ausente das imagens fotográficas. Em resposta à problemática, esta maior informação consegue criar uma estrutura psicossocial capaz de servir para que os binómios imagem/texto adquiram uma maior profundidade indexical.

A forma como tentei traduzir esse gesto de procura de formação e conhecimento pessoal e do outro, através do rompimento consciente da membrana que nega a aquisição da face escondida da identidade na imagem fotográfica, é um artifício retórico que penso resultar de uma forma bastante positiva, mesmo a nível filosófico se lhe quisermos chamar assim, já que esse gesto de conhecimento contribui para a própria noção de reencontro de unidade para o próprio livro, como que inscrevendo cada uma das pessoas num continuum histórico, dilatando o tempo do acto fotográfico do passado reconhecido em parte no trabalho, para um futuro de que inevitavelmente todas aquelas experiências farão parte, porque são em conjunto parte de um “eu”, da construção da personalidade do operador.

Portanto, é possível dizer adeus? Aprendemos algo ao longo deste trabalho sobre a minha colocação quanto à possibilidade de uma despedida total, um abandono dos outros e de quem se é? Aprendemos a dizer o adeus impossível já que cada experiência, conhecimento, contribuiu em parte para a formação de quem se é, para uma melhor compreensão da realidade, para um aprofundamento de quem se é?

Quantas perguntas restam ainda para fazer à fotografia e aos seus objectos sobre a nossa construção do que nos rodeia? Que respostas é que podemos esperar deste mecanismo que ainda hoje, apesar de todas as dúvidas quanto à realidade absoluta daquilo que representa, é usado como uma testemunha possível para o que entendemos do que está perante nós?

Idealmente, espero que este projecto possa ser continuado e que encontre alguma utilidade, acima de tudo, na formalização da fotografia enquanto linguagem e se encontre, mesmo na sua relação com a forma como transmite a realidade, possibilidades generativas para a gramática que usa para criação de significados. Devido à colocação deste trabalho numa encruzilhada entre possibilidades linguísticas para a aquisição de informações socio-psicológicas, é possível que a pesquisa científica possa beneficiar do uso que dei às possibilidades da imagem e do texto para a transmissão dessas informações.

A um título pessoal, e já noutra projecto de estudos mais avançados, espero conseguir vir a completar projectos semelhantes, mas com outros objectos de referência. Testando a forma como as percepções são transmitidas, usando pessoas com outros graus de proximidade, que não conheço tão profundamente e outras formas de prática fotográfica e de descrição textual, talvez seja possível verificar se utilizando este binómio é possível encontrar uma forma centralizadora de transmissão de conhecimento.

Para terminar, gostaria de citar de Richard Avedon onde ele refere a particularidade temporal e espacial da sessão fotográfica. Como ele quero dizer que há algo de mim, da pessoa que sou, que fará sempre parte indissociável de cada uma destas imagens. E, tal como ele, as fotografias adquiriram uma realidade pessoal que ultrapassa o conhecimento real da pessoa, como se agora fossem uma “tradução” minha do olhar que o mundo tem delas. Espero que o mundo reconheça nelas o mesmo valor que me levou a fotografá-los.

“I always prefer to work in the studio. It isolates people from their environment. They become in a sense... symbolic of themselves. I often feel that people come to me to be photographed as they would go to a doctor or fortune teller - to find out how they are. So they're dependent on me. I have to engage them. Otherwise there's nothing to photograph. The concentration has to come from me and involve them. Sometimes the force of it grows so strong that sounds in the studio go unheard. Time stops. We share a brief, intense intimacy. But it's unearned. It has no past... no future. And when the sitting is over - when the picture is done - there's nothing left except the photograph... the photograph and a kind of embarrassment. They leave... and I don't know them. I've hardly heard what they've said. If I meet them a week later in a room somewhere, I expect they won't recognize me. Because I don't feel I was really there. At least the part of me that was... is now in the photograph. And the photographs have a reality for me that the people don't. It's through the photographs that I

know them. Maybe it's in the nature of being a photographer. I'm never really implicated. I don't have to have any real knowledge. It's all a question of recognitions."⁸⁵

⁸⁵ "Eu prefiro sempre trabalhar em estúdio. Ele isola as pessoas do seu ambiente. Eles tornam-se, num sentido... simbólicos de si mesmos. Sinto em muitas ocasiões que as pessoas me procuram para ser fotografados como procurariam um médico ou um vidente - para descobrir como estão. Assim sendo estão dependentes de mim. Tenho de os conseguir envolver. Caso contrário não há nada para fotografar. A concentração tem de vir de mim e envolvê-los. Por vezes a sua força cresce até ficar tão forte que os sons no estúdio deixam de se ouvir. O tempo pára. Partilhamos uma intimidade intensa e breve. Mas é uma que é imerecida. Não tem passado... ou futuro. E quando a sessão termina - quando a imagem está feita - nada mais resta para além da fotografia... a fotografia é uma espécie de embaraço. Eles partem - e eu não os conheço. Pouco ouvi do que eles disseram. Se os encontrar uma semana depois numa sala algures, eu espero que não me reconheçam. Porque não sinto que alguma vez tenha estado realmente lá. Pelo menos a parte de mim que estava... que está agora na fotografia. E as fotografias têm para mim uma realidade que as pessoas não têm. É através das fotografias que eu os conheço. Talvez isto faça parte da natureza de ser fotógrafo. Nunca estou realmente implicado. Não tenho de ter nenhum conhecimento real. É tudo uma questão de reconhecimentos." Avedon, Richard trad. aut. in SONTAG, Susan - *On Photography*. England: Penguin Modern Classics, 2008, pág. 188

Referências e Bibliografia

BARTHES, Roland - *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 2005.

BATCHEN, Geoffrey - *A arte de arquivar*. in *Fotografia na Arte, de ferramenta a paradigma*. Público e Fundação Serralves, 2006.

CAMPANY, David - *História da Arte Conceptual, ou um lar para lares para a América*. in *Fotografia na Arte, de ferramenta a paradigma*. Público e Fundação Serralves, 2006.

CARTIER-BRESSON, Henri - *O imaginário segundo a natureza*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

FONTCUBERTA, Joan - *El Beso De Judas. Fotografia Y Verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1997.

FREUND, Gisèle - *Fotografia e Sociedade*. 3ª ed. Lisboa: Nova Vega, 2010.

GIACOMANTONIO, Marcello - *Os Meios Audiovisuais*. Lisboa: Edições 70, 1981.

HUISMAN, Denis - *A Estética*. Lisboa: Edições 70, 2000.

JEFFREY, Ian - *How to Read a Photograph, Understanding, Interpreting and Enjoying the Great Photographers*. Londres: Thames & Hudson, 2011.

KOSSOY, Boris - *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. 4ª Ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

KOSSOY, Boris - *Os Tempos da Fotografia: o efêmero e o perpétuo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

MEDEIROS, Margarida - *Fotografia e Narcismo, O auto-retrato Contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

PINKER, Steven - *The Language Instinct*. England: Penguin Books, 1995.

SONTAG, Susan - *On Photography*. England: Penguin Modern Classics, 2008.

DELIUS, Peter - *História da Pintura. Do Renascimento aos nossos Dias*. Colónia: Könemann Verlagsgesellschaft, 2001.

Dicionário de Símbolos. Editora Pensamento-Cultrix Ltda, 7ª Edição, 2007.

ARIÈS, Philippe - *Sobre a História da Morte no Ocidente desde a Idade Média*. 2ª Ed. Lisboa: Editorial Teorema, 1989.

PIRANDELLO, Luigi - *Um, Ninguém e Cem Mil*. Barcelona: MEDIASAT/Promoway Portugal, 2003.

BAUDELAIRE, Charles - *O Spleen de Paris, Pequenos Poemas em Prosa*. Lisboa: Relógio de Água, 1991.

SARAMAGO, José - *Que Farei com Este Livro*. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.

OSORIO, Olga - *A Manipulación da Imaxe Fotográfica*. A Coruña: IES Escola de Imaxe e Son, 2008.

FLUSSER, Vilém - *Ensaio Sobre a Fotografia - Para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio de Água Editores, 1998.

ROUILLÉ, André - *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

ECO, Umberto - *Os Limites da Interpretação*. Lisboa: Difel, 1992.

ECO, Umberto, *A História do Feio*. Lisboa: Difel, 2007.

SARAMAGO, José - *O Homem Duplicado*. Lisboa: Editorial Caminho, 2002.

JOYCE, James - *Retrato do Artista Quando Jovem*. Barcelona: MEDIASAT/Promoway Portugal, 2003.

WILDE, Oscar - *O Retrato de Dorian Gray*. Barcelona: MEDIASAT/Promoway Portugal, 2003.

BUCKLAND, Gail - *Nadar in Collier's Encyclopedia - 17*, pág 119. N.Y.: Macmillan Educational Company, 1991.

SHAFFER, Lawrence - *Photography in Collier's Encyclopedia - 18*, pág 735, 765. N.Y.: Macmillan Educational Company, 1991.

“Declaração de direitos do homem e do cidadão - 1789”. Universidade de São Paulo. Biblioteca Virtual de Direitos Humanos da Universidade de São Paulo. São Paulo. [consultado em 5-1-2014]

Disponível em <http://www.direitoshumanos.usp.br/index.php/Documentos-anteriores-%C3%A0-cria%C3%A7%C3%A3o-da-Sociedade-das-Na%C3%A7%C3%B5es-at%C3%A9-1919/declaracao-de-direitos-do-homem-e-do-cidadao-1789.html> [consultado em 5-1-2014]

“Louis-Jacques-Mandé Daguerre”. Encyclopædia Britannica. Louis-Jacques-Mandé Daguerre. Editores da Enciclopédia Britânica. [consultado em 5-1-2014]

Disponível em <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/149699/Louis-Jacques-Mandé-Daguerre> [consultado em 5-1-2014]

“The Calotype Process”. University of Glasgow. Hill & Adamson Collection. Glasgow. [consultado em 5-1-2014]

Disponível em <http://www.gla.ac.uk/services/specialcollections/collectionsa-z/hilladamson/calotypeprocess/> [consultado em 5-1-2014]

“Wet-Collodion Process”. Encyclopædia Britannica. Wet-collodion process. Editores da Enciclopédia Britânica. [consultado em 5-1-2014]

Disponível em <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/641240/wet-collodion-process>

“Ontologia da Imagem Fotográfica - André Bazin”. Scribd. Área geral. [consultado em 5-1-2014]

Disponível em <http://pt.scribd.com/doc/50023270/Ontologia-da-imagem-fotografica-Andre-Bazin#download>

“Boémia”. Dicionário Online Priberam. Pesquisa. DPLP. [consultado em 29-12-2013]

Disponível em <http://www.priberam.pt/dlpo/bo%C3%A9mia>

“Pictorialism”. Encyclopædia Britannica. Pictorialism. Editores da Encyclopædia Britannica. [consultado em 31-12-2013]

Disponível em <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/752375/Pictorialism>

“The Bertillon System”. National Library of Medicine. Visible Proofs, Forensic Views of the Body, Technologies. Bethesda. [consultado em 29-05-2014]

Disponível em <http://www.nlm.nih.gov/visibleproofs/galleries/technologies/bertillon.html>

Riis, Jacob A. - *How the other half lives: studies among the tenements of New York*. New York: Charles Scribner's Sons, 1897. [consultado em 5-1-2014]

Disponível na internet em <http://nrs.harvard.edu/urn-3:FHCL:880973?n=9>

Sander, August - *August Sander: photographs from the J. Paul Getty Museum*. Los Angeles: In Focus /J. Paul Getty Museum, 2000. [consultado em 5-1-2014]

Disponível na internet em <http://books.google.pt/books?id=a4mVVvoXKfUC&printsec=frontcover&dq=august+sander&hl=pt-PT&sa=X&ei=zajJUoKvB4i20QXGsYGwDw&ved=0CDYQ6AEwAA#v=onepage&q=august%20sander&f=true>

“Você carrega no botão. Nós fazemos o resto.” trad. aut. “A Brief History of Design & Usability at Kodak” in Kodak. Kodak Research and Development. USA. [consultado em 5-1-2014]

Disponível em <http://www.kodak.com/US/en/corp/researchDevelopment/whatWeDo/development/designUsability/history.shtml>

Caetano, Ana - Práticas fotográficas e identidades. A fotografia privada nos processos de (re)construção identitária. **VI Congresso Português de Sociologia - Mundos Sociais: Saberes e Práticas (2008)**. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. [consultado em 5/11/2013]

Disponível na internet em <http://www.aps.pt/vicongresso/pdfs/569.pdf>

“Portraits”. The Richard Avedon Foundation. Portraits. Nova Iorque: The Richard Avedon Foundation. [consultado em 1/1/2014]

Disponível em <http://www.richardavedon.com/#s=0&mi=1&pt=0&pi=3&p=-1&a=-1&at=-1>

“Jitka Hanzlova”. Artsy. Artists. Nova Iorque: The Artsy Team. [consultado em 1/1/2014]

Disponível em <https://artsy.net/artist/jitka-hanzlova>

“Identidade”. Dicionário Online Priberam. Pesquisa. DPLP. [consultado em 11-12-2013]

Disponível em <http://www.priberam.pt/dlpo/identidade>

“Fotografia: Entre a memória e o arquivo”. Focus Escola de Fotografia. Artigos e entrevistas. São Paulo: Focus Escola de Fotografia. [consultado em 1/1/2014]

Disponível em <http://focusfoto.com.br/fotografia-entre-a-memoria-e-o-arquivo/>

“Martha Rosler”. MITPress. The Arts. Massachussets: Steve Edwards. [consultada a 1-1-2014]

Disponível em <http://mitpress.mit.edu/books/martha-rosler>

Brander, E. C. D. L. A. A - Ética como responsabilidade na filosofia de Emmanuel Lévinas. **Sociedad y discurso**, AAU. Vol. 5, (2004), pág. 1-14. [consultado em 4-05-2014]

Disponível em http://vbn.aau.dk/files/62800759/SyD5_brander.pdf

“Canon EF 50mm f/1.4 USM”. Canon Portugal. Standard and Medium Telephoto. [consultado em 9-05-2014]

Disponível em http://www.canon.pt/For_Home/Product_Finder/Cameras/EF_Lenses/Standard_and_Medium_Telephoto/EF_50mm_f1.4_USM/

“Sigma 70-200mm f/2.8 EX DG HSM II Macro Lens”. The Digital Picture.com. Reviews. Bryan Carnathan. [consultado em 9-05-2014]

Disponível em <http://www.the-digital-picture.com/Reviews/Sigma-70-200mm-f-2.8-DG-HSM-II-Macro-Lens-Review.aspx>

“A Idade da Prata”. Mário Cabrita Gil. A idade da prata. Eduardo Prado Coelho. [consultado em 12-05-2014]

Disponível em <http://www.mariocabritagil.com/aidadedaprata.html>

Farinha, Ana M. S. F. D - Bairro Alto cultura emergente no pós-25 de Abril [Fac-simile digital]: “um novo design” português na década de 80. Lisboa: [s.n.], 2011. Tese de Mestrado [consultado em 12-05-2014]

Disponível na internet em http://issuu.com/margaridadiasfarinha/docs/bairro_alto.design.anos_80.margarid

Academia. 208132. **What does photography document**. EUA: George Petelin. [consultado em 12-05-2014]

Disponível em http://www.academia.edu/208132/What_does_photography_document

“The Apparent Is the Bridge to the Real”. American Suburb X. Interview Stephen Shore the Apparent Is the Bridge to the Real 2007. New York: Rong Jiang [consultado a 27/04/2014]

Disponível em <http://www.americansuburbx.com/2012/01/interview-stephen-shore-the-apparent-is-the-bridge-to-the-real-2007.html>

Eldiario.es. Cultura. **Sebastião Salgado afirma que "la fotografía ha dejado de ser memoria"**, 24/05/2014. Murcia: EFE. [consultado em 13-06-2014]

Disponível em http://www.eldiario.es/cultura/Sebastiao-Salgado-afirma-fotografia-memoria_0_263523887.html

APÊNDICE A: Folhas de Contacto do trabalho "Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"

Como Dizer Adeus: A Superficialidade do Retrato Fotográfico na Comunicação da Identidade.



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"

Como Dizer Adeus: A Superficialidade do Retrato Fotográfico na Comunicação da Identidade.



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



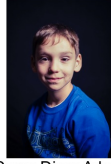
"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"

Como Dizer Adeus: A Superficialidade do Retrato Fotográfico na Comunicação da Identidade.



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"

Como Dizer Adeus: A Superficialidade do Retrato Fotográfico na Comunicação da Identidade.



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"

Como Dizer Adeus: A Superficialidade do Retrato Fotográfico na Comunicação da Identidade.



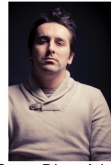
"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"

Como Dizer Adeus: A Superficialidade do Retrato Fotográfico na Comunicação da Identidade.



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



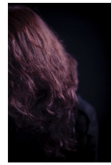
"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"

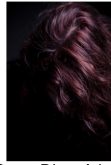


"Como Dizer Adeus"

Como Dizer Adeus: A Superficialidade do Retrato Fotográfico na Comunicação da Identidade.



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"



"Como Dizer Adeus"

ANEXO A: Grelha de Respostas da Dr^a. Maria das Graças Fontoura

- Antes de mais, há alguma diferença entre o que é a imagem e o que é a identidade?

- A identidade, sob o ponto de vista mais lato da psicologia, é uma construção dinâmica e/ou social que na sua finalidade acaba por determinar a individualidade pessoal de cada um ou de um grupo, se estivermos a falar da pertença a grupos ou categorias. A imagem é entendida na psicologia através da percepção e pode-se definir por representação de um objeto. Através da percepção, memória e raciocínio o indivíduo organiza os estímulos sensoriais que adquirem fatores externos a si mesmos. Nesse sentido, o comportamento de cada indivíduo desenvolve-se numa percepção subjetiva na medida em que a percepção que ele tem ou faz do mundo é percebida de maneira diferente em relação a outro indivíduo. Em última instância a interpretação que ele faz da realidade não é a realidade em si mas aquilo que percebe dessa mesma realidade subjetiva.

- Há diferenças entre ambas? Isto é, a imagem percebida difere em muito da identidade?

- Apesar de estarem relacionadas são diferentes. No que diz respeito à percepção o consciente e o inconsciente manifestam diferentes maneiras de perceber uma mesma realidade de indivíduo para indivíduo, no entanto se estivermos a falar de uma imagem percebida, por essa mesma identidade, as mesmas se podem confundir entre elas, no sentido em que a identidade influencia o modo de ver e sentir.

- Onde é que elas se encontram e onde se separam, conceptualmente falando?

- Elas se encontram quando a realidade construída é manifestamente percebida sob um modo de ver interno, ou seja, aquilo que a identidade percebeu mediante a construção dinâmica que fez dessa mesma realidade; separam-se quando existe a consciência de que elas são enfiadas/distorcidas sob o modo de ver interno do indivíduo e não da realidade externa.

- O que pode causar essas dissonâncias?

- A falta de consciência do que é externo, a parcialidade.

- De que formas, que forças entram em acção no processo de formação de identidade?

- Um conjunto de sistemas complexos que conduzem a formação de identidade ao nível histórico-cultural, social e biológico, onde as funções psíquicas são percebidas como processos permanentes de significações e sentidos, por meio de elementos da filo e da ontogénese, da integração e do desenvolvimento de características herdadas geneticamente, tal como a constituição física, o modo do funcionamento do sistema nervoso, as emoções, a dinâmica das necessidades biológicas, todos pertencem ao indivíduo e vão sendo socialmente apreendidos durante o curso de vida.

- Qual é o peso da construção social nesse processo? E de que maneira é que esta pode influenciar a identidade no sentido de percepção e construção?

- Como sabemos, as sociedades instituem aos seus membros regras que têm como objetivo a sua ordem social e simbólica e articulam também sistemas de posições e de relações. Desta forma existe uma relação entre indivíduo-sociedade. A identidade é também construída por processos sociais uma vez que é mantida e modificada pelas relações sociais e adaptada à aceitação de padrões da representação ideológica hegemónica. A construção da consciência para alguns autores é determinante no estabelecimento da relação dialética do indivíduo com o mundo externo: o eu para mim, o eu para os outros e o outro para mim. Deste modo o indivíduo estabelece um conjunto de condicionantes no processo da sua construção social, acabando por influenciar o modo como a vive e interpreta.

- Hoje em dia com a multiplicação das representações humanas existentes acha que existe uma tentativa de normalização do tipo-humano, isto é, há uma imagem-tipo para o que é a aparência correcta?

- No campo da estética, Pastore e Capriglione argumentaram que no final do século XIX, o padrão da beleza da mulher era aquela em que a gordura indicava sinal de saúde e riqueza. Já

no século XX e XXI o padrão de beleza altera-se e muda radicalmente, a mulher passa de robusta a magra e a gordura deixa de ser representação-tipo que outrora foi a ideal. Os padrões de beleza mudam e a sociedade adapta-se às suas mudanças, a informação visual influencia-nos sobremodo em relação a outra modalidade sensorial. A cultura exerce um papel fundamental na criação de padrões de corpo, considerados ideias.

- Psicologicamente, quais os mecanismos que nos permitem criar relações empáticas com uma imagem, como por exemplo um retrato?

- O comportamento das pessoas é baseado na interpretação que fazem da realidade e não na realidade em si. Assim, cada indivíduo percebe o mundo e aplica nele mesmo a importância que lhe atribui. Desta maneira, concede relevância a mais aspetos do que a outros. O processo de percepção tem como primazia a atenção e dele sobrevivem a intensidade – quanto mais forte o grau mais forte será a intensidade, o contraste – quanto mais contraste mais estímulos, o movimento – prende a atenção e a incongruência – tende-se a dar mais atenção ao bizarro do que ao considerado normal. Barthes, no seu livro *Câmara Clara*, atribui dois significados distintos à poética visual, o *punctum* e *studium*, o objetivo e o subjetivo. O *punctum*, enquanto carácter subjetivo, atrai quem olha a foto e leva a uma percepção e empatia subjetivas e variam de pessoa para pessoa, já o *studium* é guiado pela consciência e alberga características técnicas da imagem.

- Imagem e identidade são a mesma coisa? Isto no sentido de projecção ou intenção social de criação de uma imagem.

A identidade é a essência e a criação da imagem uma manifestação da sua identidade e, mesmo assim, nada garante que elas sejam fiéis à verdade.

- A identidade é uma construção que cristaliza em algum ponto do seu desenvolvimento?

- A identidade assume em si pontos negativos que fragilizam a construção dessa mesma identidade. Contudo, pode no seu desenvolvimento indicar caminhos que clarificam uma construção mais nítida e mais próxima da realidade.

- Que perturbações associadas à imagem são mais comuns na sociedade ocidental em geral e em Portugal em particular?

- São várias as perturbações, de ordem física e psicológica. Tal como já foi dito, as pessoas tendem a projetar-se nos padrões que a sociedade estabelece. Nesse sentido existem perturbações de ordem alimentar ao quererem perder peso ao ponto de sofrerem de anorexia. As cirurgias plásticas são um reflexo de uma problemática psicológica de uma não aceitação e inconformidade a uma realidade.

Em Portugal existe, na generalidade, falta de estímulo, falta de aceitação da sua própria imagem e frustração em comparação com outros padrões. Isso traz, como consequência, depressões e complexos de inferioridade.

- O que as pessoas pensam de si mesmas, a sua auto-imagem, por assim dizer, coincide com aquela que projectam? Ou a imagem projectada é uma visão idealizada ou distorcida de si mesmos?

- É uma imagem idealizada/distorcida de si mesmas, uma vez que a verdade é externa e independente de uma visão subjetiva.