

ALIX

#3 - Inverno 2023

Jornal de estudos em fotografia e cinema



CÂMARA

Dentro e Fora
LARA JACINTO
4

Sobre as Ruínas de uma Utopia
JULIANO MORAES
14

Navios Negreiros
VÍTOR MARTINS
24

SITUAÇÃO CRÍTICA

Fotoperformance, Políticas
do Gesto e do Olhar:
Aproximando Lenora de Barros
e Helena Almeida
BETINA DAL MOLIN JUGLAIR
36

As Tonais de São Paulo
por George Love
ANA PAULA VITORIO
40

Anotação sobre a Colecção
de Fotografia do Instituto
Bacteriológico Câmara Pestana
ANA PEREIRA
44

OLHAR-VER

Ever Archive
(Joseph Grigely, 2021-2022)
RAFAELA LIMA
51

Diários de Otsoga
(Maureen Fazendeiro
e Miguel Gomes, 2021)
JOÃO BERNARDO
52

Paisagens Transgênicas
(Álvaro Domingues, 2021)
GIULIANA ALMASIO
53

CINEMA DE BAIRRO

Ritual de Bairro
BRUNO GIESTEIRA
56

GALERIA

Camuflagem
A Imagem do Desaparecimento
LUÍS ESPINHEIRA
58

EDITORIAL

FERNANDO JOSÉ PEREIRA
SUSANA LOURENÇO MARQUES
VÍTOR ALMEIDA

No decorrer da leitura de uma importante revista de arte, um artigo captou a nossa atenção: uma iniciativa na Coreia do Sul propõe um tipo novo de residência artística em condições de encarceramento penitenciário. Primeiro ficámos perplexos, depois começámos a pensar. Em que tipo de sociedade alguém pode necessitar estar encarcerado para poder criar? A condição do presente em que vivemos potencia muitas fugas e de várias espécies, desde os chamados retiros *new age*, até à pura alienação de um qualquer evento desportivo ou espectacular, passando, obrigatoriamente, por propostas de virtualização da própria evasão. Não por acaso, tudo muito bem recheado de imagens pitorescas, exóticas, atraentes e, contudo, banais. O seu número excede a sua possibilidade de sobrevivência.

Talvez esta proposta carcerária seja uma resposta radical a tal situação. Mas é, também, sinónimo de uma sociedade que se fartou de si própria. Uma sociedade autofágica, como afirma Anselm Jappe.

E, no entanto, continuamos a ir ao cinema, a ir a exposições. Que diferença poderá existir nas imagens da arte que potenciem, ainda, a sua própria existência? Talvez a melhor resposta seja dada pelos artistas que, de forma singular e diferenciada, buscam novas possibilidades para as imagens, elas mesmas. A condição sensível em que se inserem é absolutamente exterior à banalização das imagens contemporâneas. Não se trata aqui do «excesso de significativo» de que fala o pensador coreano Byung-Chul Han; esse excesso traz consigo a fantasmagoria de um formalismo já definitivamente ultrapassado. E, contudo, a importância significativa das próprias imagens ao opor-se à desrealização hoje operada em larga escala é da maior importância. Não se trata, portanto, de uma apologia do *medium*, mas de uma situação muito mais ampla: a sua corporização material; Como afirma Didi-Huberman no título de *Images malgré tout*.

Memória, o último filme de Apichatpong Weerasethakul, coloca-nos uma questão: como explicar aos outros, sons e imagens que temos dentro de nós próprios. Talvez essas imagens sejam, nestes dias de banalização imagética, um refúgio, talvez críptico até, para a existência das imagens.

O artigo das residências artísticas em ambiente penitenciário, levou-me a uma obra do artista belga Francis Alÿs intitulada *Albert's Way*, de 2014. Nessa obra, o artista, durante sete dias, no seu estúdio das 9h às 19h, percorre uma distância de 118 quilómetros, a mesma distância dos peregrinos que fazem o Caminho Inglês dos Caminhos de Santiago têm de percorrer desde Ferrol até Santiago de Compostela. Esta acção refere-se também a uma lenda em torno do criminoso de guerra nazi e principal arquitecto de Hitler, Albert Speer, que durante o seu tempo na prisão supostamente caminhou na sua cela uma distância equivalente a uma volta ao mundo. E, claro, já que estamos a falar de significantes, a obra referida era apresentada a partir das imagens capturadas por um conjunto de

oito câmaras de vigilância que, colocadas nos cantos do atelier do artista, filmaram ininterruptamente a sua *viagem*.

Será o que esta residência nos quer dizer: que para sermos criativos, temos de ser privados do excesso de imagens em que vivemos? Que estas nos estão a tornar insensíveis a elas próprias e que o *Images malgré tout* de Huberman, já não tem capacidade para hoje funcionar como alternativa à razão tecnológica? A socialização do sensível, primeiro, e, agora, a sua virtualização colocam-nos perante estes problemas. Que não são novos. Trazem, contudo, algumas coisas boas no meio do seu turbilhão: remetem-nos para a necessidade inequívoca de pensar e reflectir sobre as imagens.

O que aqui queremos trazer é esse conjunto de sistematizações do pensamento, de modo não hierarquizado. Voltemos, por isso, a Huberman, através de um excerto de um texto publicado na revista espanhola *Campo de Relámpagos*¹:

«Didi-Huberman observa que, contrariamente a uma certa tradição filosófica que sempre privilegiou o *logos*, o domínio da razão, é o *pathos*, ou o domínio da emoção, que nos move, que põe o corpo em movimento, produzindo a abertura a uma espécie de conhecimento sensível e estabelecendo a possibilidade de uma transformação activa do nosso mundo. Para Didi-Huberman, seria um profundo erro filosófico, sintomático de um ponto de vista racionalista e moralizante, opor o *pathos* ao *logos*, ou seja, separar o mundo sensível, ainda hoje considerado pela tradição platónica como ilegítimo e ilusório, do mundo inteligível, que seria, para essa mesma tradição, superior. É por isso que o filósofo pôde iniciar o projecto de *Images malgré tout*, um ponto de viragem na sua trajectória, com a proposta *Para saber, é necessário imaginar*. Imaginar, apesar de tudo.»

Tentamos fazê-lo no conjunto de colaborações que aqui partilhámos, através de uma estrutura que, já de si, é um modelo horizontal no sentido de Huberman.

Imaginar, apesar de tudo é uma condição de liberdade. O personagem principal do filme argentino *O Ilustre Cidadão* (2017), de Mariano Cohn e Gastón Duprat, refere, a determinada altura do enredo, que existe uma tribo que não conhece a palavra liberdade, nem sequer o seu significado, porque são livres.

A arte (pelo menos alguma), traz-nos, ainda, essa hipótese de viajarmos pela interioridade da utopia da nossa liberdade.

O que a *Alix* mais quererá seria fazer parte dessa viagem tão encantatória e necessária.

Pelo menos tentamos.

Editores Fernando José Pereira, Susana Lourenço Marques, Vítor Almeida.
• Comissão Executiva Flávia Lira • Design Gráfico Ana Leite, Joana Lourencinho Carneiro,
• Layout Original Márcia Novais • i2ads edições i2ADS – Instituto de Investigação
em Artes, Design e Sociedade Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
• ISSN 2184-7991 • Comissão Científica Susana S. Martins (IHA.FCOSH.NOVA),
José Carneiro (ID+/FBA.UP), Horacio Fernandez (Universidade Cuenca),
José Alberto Pinto (I2ADS/FBA.UP), Luis Deltell (Universidade Complutense Madrid)
• Depósito Legal 476991/23 • Impressão Forward Consulting • Tiragem 150 Exemplares
• Agradecimentos Rui Duarte, Luís Pinto Nunes.

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projecto UidB/04395/2020

¹ Ilana Feldman, «¿Qué puede hacer el audiovisual ante un pasado traumático y un futuro amenazado? De Holocausto (1978) a Chernobyl (2019)», in *Campo de Relámpagos*, Madrid, ASSOCIACIÓN KRITI, 27 de março de 2022; Disponível em: campoderelampagos.org/critica-y-reviews/27/3/2022

DENTRO E FORA

CÂMARA

Dentro e Fora refere-se a um universo dominado pelo silêncio. Uma comunidade vive separada do mundo com a convicção de que só na reclusão, longe de todo o ruído que atravessa os dias, se pode chegar aos lugares mais profundos do pensamento. Nesta espécie de bolha vive-se segundo uma lógica familiar. Persistem rituais que marcam o dia-a-dia em silêncio e oração, no qual se tece e aprofunda a intimidade do espaço da casa e onde a união ampara e protege, como uma árvore numa floresta.

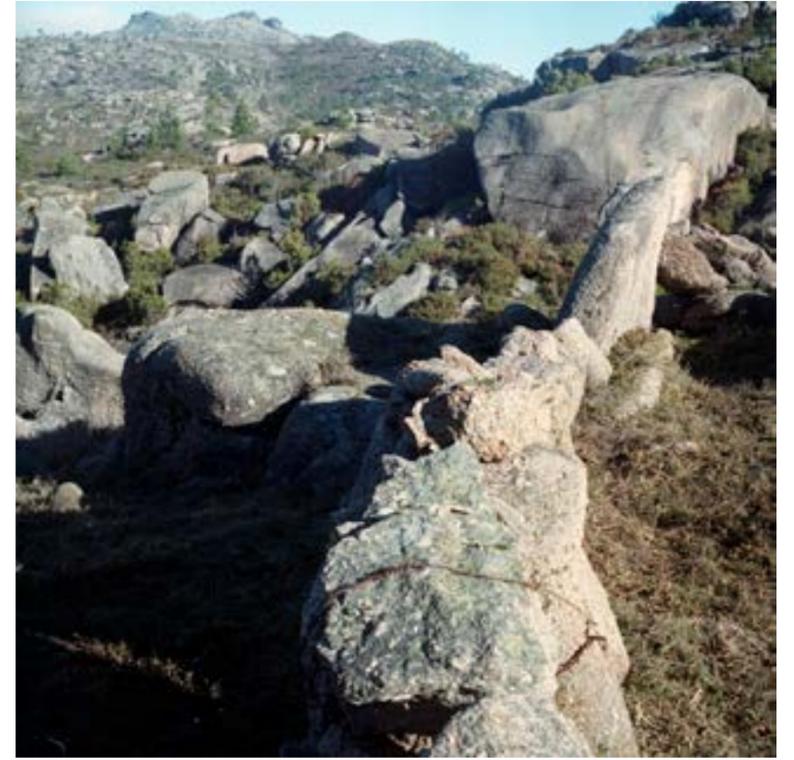
No filme *O Grande Silêncio*, de Philip Groning, um monge da Grande Chartreuse, casa-mãe da Ordem dos Monges Cartuxos, reflete sobre a ideia de que condicionar o que liga ao mundo permite absorver mais profundamente o que está diante de nós: «Com frequência agradeço a Deus que me tenha deixado ser cego. Tenho a certeza que deixou isto acontecer para o bem da minha alma».

A escuridão esclarece. Ser cego é, para este monge, condição para ver melhor.

John Cage, na sua obra *4'33"* fala-nos sobre a necessidade de criar condições para que o espectador esteja disponível para a fruição da obra de arte. É a partir do silêncio, da supressão de ruído, que a escuta se torna possível. A abundância de estímulos, que invadem constantemente os espaços do quotidiano, enfraquece a capacidade de descoberta dos indivíduos, dificulta o encontro com o que se insinua lentamente. Byung-Chul Han, no livro *A salvação do Belo* demonstra que, neste estado de alerta permanente, é impossível cumprir funções que se desenvolvem a um ritmo diferente, que exigem exclusividade, como o pensamento crítico. É preciso mastigar e digerir. O silêncio é neste contexto uma forma de resistência e de salvação.

LARA JACINTO











SOBRE AS RUÍNAS DE UMA UTOPIA

CÂMARA

O anseio pela terra muitas vezes é um traço distintivo daqueles que se deslocam territorialmente, seja por escolha pessoal ou necessidade. As migrações e os nomadismos reconfiguram territórios, constituem novas identidades, novas subjectividades. Por contraste, os espíritos nostálgicos dos românticos alemães aspiravam à constituição de uma identidade germânica calcada numa suposta origem grega, a fim de construir uma terra grandiosa no presente, a Alemanha. Foram além, conceberam um território mítico no presente que serviu como base para uma nova subjectividade de tal magnitude que permitiu a liberação de pulsões criativas transformadoras do seu próprio tempo. Formularam um modelo de emancipação estética e social que, com todos os paradoxos, dissensos e rupturas intrínsecos ao projecto moderno, faz sentir os seus efeitos ainda nos dias actuais.

O anseio pela terra fez-me querer, em parte por influência de Guimarães Rosa, noutra por Aquilino Ribeiro, «dobrar sobre a enxada, revolver o solo (nortinho) para as novidades»¹ que se abriam para mim no meu deslocamento voluntário. Como uma tentativa de construir, pela minha *movência*, uma geografia sentimental dessa velha nova terra que se abria para mim, Portugal. Mas sempre carregando comigo a antiga, o Brasil. Ou, ao cabo de tudo, apenas traçar uma linha riscada na paisagem, pois mover-se no espaço, entre o território imaginado e o real é tensionar os limites temporais dessa ilusão que chamamos de presente. E que nem sempre está onde parece ser mais evidente.

Este ensaio é o registo da minha experiência na vila modernista de Picote, através das imagens capturadas em duas viagens distintas,

¹ Aquilino Ribeiro, *Aldeia*. Lisboa, Editora Bertrand, 1964, p. 145.

JULIANO MORAES





com um intervalo de um ano entre elas. As distâncias temporais entre as fotos reflectem não apenas variações na tonalidade, mas também na perspectiva do assunto retratado, trazendo diferentes facetas para o mesmo tema.

Para esse intuito, eu e meu amigo, o arquitecto Pedro Centeno, planeamos sair da cidade do Porto, percorrer o rio Douro, passando pelas barragens de Picote, Miranda do Douro e Bemposta, e retornar por Trás-os-Montes, perfazendo assim quase um circuito completo pela região norte.

Na primeira viagem, partimos do Porto no início de janeiro de 2021 a tempo de pegar o almoço em Vila Flor. Comemos um belo joelho de porco fumado, acompanhado de uma jarra de vinho regional servidos numa tradicional tasca construída em madeira e pedra. À porta do estabelecimento, sob a luz pálida do inverno, saltava à vista a figura de três velhotes, lavradores recurvos. Cada qual com seu cigarro à boca, curados de sol e marcados pelos anos de lavras do chão, como nas fotografias rurais de Artur Pastor. Tudo indicava, com certa obviedade, que estávamos prestes a adentrar por território mítico de Trás-os-Montes. Começaria assim a minha busca pelo «caleidoscópio rústico» que comporia o suposto sertão português. Adentrar nesse espaço era como se eu pudesse perfurar o chão até encontrar as águas do tempo passado correndo sob os meus pés.

Todavia, a obviedade sinalizava para algo que ainda não podia saber o quê. Estaria eu incorrendo em algum erro? Deveria eu impedir os efeitos do imaginário? A imagem, para Jacques Lacan, grosso modo, é o que o nosso imaginário vê. O que vemos é a projeção do eu ideal, «a suposição esperada do eu quando ele se reconhece na imagem»². Eu via era uma paisagem perfeita, cheia de arcaísmos, adocicada, pintada pelo meu desejo em busca do gozo escópico. Elas pareciam transportar-me para um tempo primevo, originário do sentido. O retorno, não a um tempo vivido, mas a um que gostaria de ter vivido, e que guardava em mim como se assim o tivesse sido. Mas não era o caso de retornar à minha Grécia, ao meu Goiás, porque não é possível retornar a uma origem, pois o que há são origens. Didi-Huberman acredita que o tempo passado, a fonte do historiador, são como raízes aéreas que brotam do solo em nossa direcção, «que surgem sob meus passos, para modificar radicalmente o meu caminho (para o futuro).»³ Assim, as confluências entre passado e presente são sempre lacunares e múltiplas.

Retomo a jornada. Até então, tudo transcorria de acordo com as minhas expectativas, até que Pedro, de súbito, toma um desvio numa via secundária. Anuncia que a nossa próxima paragem seria na barragem de Picote. O entardecer começava a se manifestar enquanto subíamos um morro íngreme por meio de uma estrada estreita. Ao alcançarmos o topo, a estrada curva-se à esquerda desvendando a face oculta do monte. Mas o que os meus olhos puderam contemplar ultrapassou em muito as minhas expectativas: diante de mim, repousava uma pequena aldeia modernista, engastada no topo do morro e guardada por tantos outros em todos os lados. Tinha chegado ao *moderno escondido*, estava pisando as ruínas de uma utopia.

A aldeia modernista da Barragem de Picote é um conjunto arquitectónico construído entre as décadas de 40 e 50 para abrigar

os funcionários. Projectada por três jovens arquitectos portugueses – Nunes de Almeida, Rogério Ramos e João Archer de Carvalho, a aldeia é composta por dez edifícios residenciais, uma igreja, uma escola, um centro comunitário. A arquitectura dos edifícios se insere no contexto da arquitectura moderna internacional, com forte influência *le corbusiana*. Caracterizadas por volumes simples, linhas rectas e a mistura de materiais como o betão, o vidro e a madeira. Bem harmonizadas na natureza, as casas mais nobres da aldeia possuem grandes janelas que permitem uma vista panorâmica das escarpas do rio Douro.

Actualmente, abriga poucas dúzias de habitantes e apresenta uma peculiar «pós-modernidade rural». Há uma atmosfera misteriosa que sugere ao visitante o caminhar por um lugar desolado sem perder o ar grandioso do passado. O espírito utópico do modernismo ainda está presente ali como um futuro não concretizado. Uma «utopia do futuro que começa a arruinar-se sem ter concluído o passado»⁴, como escreveu Alexandre Alves da Costa.

O projecto de Picote possui em comum com o modernismo brasileiro a vontade de progresso e a superação do atraso. Contudo, o pensamento revolucionário inerente ao discurso previsto, tanto no projecto constructivo russo como no brasileiro, parece estar ausente aqui. Nestes dois últimos países, o projecto constructivo era uma forma utópica de pensar a produção de modelos (atualizados pelo marxismo) de emancipação social via experiência estética, ainda que com diferenças fundamentais na forma como poderia ser alcançado. Na experiência de Brasília, por exemplo, Oscar Niemeyer buscou tirar proveito da topografia do Planalto Central para criar uma cidade baseada no sistema de pilotis que horizontalizavam a convivência urbana. Em contraste a essa abordagem, em Picote, o uso da topografia pelo projecto urbanístico evidencia uma sociedade conservadora e hierarquizada, com casas dos altos quadros da usina no topo da montanha e a dos operários na base, sendo possível observar uma clara estratificação social. É uma utopia modernista da forma sem o conteúdo ideológico mais característico do período. Num, apontava para uma utopia socialista, e noutro, para o progresso controlado, conservando a estrutura verticalizada das classes sociais do período salazarista.

Os projectos constructivos brasileiro, russo ou português são projetos inconclusivos, implantados parcialmente, mas que legaram para nós o testemunho da capacidade modernista, seja como for, de imaginar projectos de nação e criar espaços de transformação social. Para Ernest Bloch⁵, a utopia desempenha um papel fundamental na transformação da história, pois a sua construção não é feita apenas da matéria da fantasia, mas também baseada na realidade vivida.

As possibilidades utópicas emergem diante da perplexidade que sentimos diante do mundo. Eis aí a condição de imaginar novas formas. Associadas aos estudos de modelos do passado que nos oferecem esperança de rumar a um futuro diferente dos protocolos oferecidos pelo presente. Quanto a mim, eu continuo sendo impulsionado pelo meu desejo da terra, buscando minhas origens, ao mesmo tempo em que minha imaginação é activada por viagens às terras estrangeiras, num movimento sempre dialéctico.

² J. D. Nasio (1995). *O olhar em psicanálise*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1995, p. 24.

³ Georges Didi-Huberman. *Radical, radicalar*. São Paulo, N-1 Edições, 2013.

⁴ Alexandre Alves da Costa, «A modernidade como valor absoluto» in: Michele Cannatá e Fátima Fernandes. *O moderno escondido*. Porto: FAUP Edições, 1997, p. 9.

⁵ Ernest Bloch. *O princípio da esperança* (Vol.) 1. Rio de Janeiro, EdUERJ: Contraponto, 2005.





NAVIOS NEGREIROS

CÂMARA

A interrupção do nada, a transformação do mínimo em existência, o dar vida à luz e o transformar o devaneio em imagem, por meio de um processo de carácter mecânico, é o confronto entre dois poderes: o sonhar e o ver. Para Bachelard, quem sonha muito perde o olhar, e quem vê muito perde a profundidade dos sonhos. As coisas sólidas não são encerradas em si mesmas, nos seus volumes. Talvez seja esse mergulho na imaginação e o processo de dar vida aos objetos que movem as imagens estáticas, que dão vida ao sistema mórbido de fantasmas presos em papel.

Navios Negreiros (2020) navega em alguns desses questionamentos. O livro é uma junção de três *corpus* de imagens. Imagens fotográficas que buscam rasgos, marcas em abstracções monocromáticas; imagens de repositórios de escravidão (contendo documentos, ilustrações e gravuras de domínio público); e também com reproduções de páginas e tabelas de um livro técnico de Robert E. Browner, intitulado *Fotografia Arte e Técnica* (1967). Todas as imagens são negatizadas, ou seja, invertidas as valências de preto e branco, buscando uma noção de volta e de retorno. A única parte do livro que não é imagem consiste numa sequência de números escritos à mão. São os números de série dos navios negreiros que desembarcaram no Brasil ou em países vizinhos cujos escravos estavam destinados ao

Brasil. Todos os números, assim como as imagens, foram invertidos, são escritos de trás para a frente.

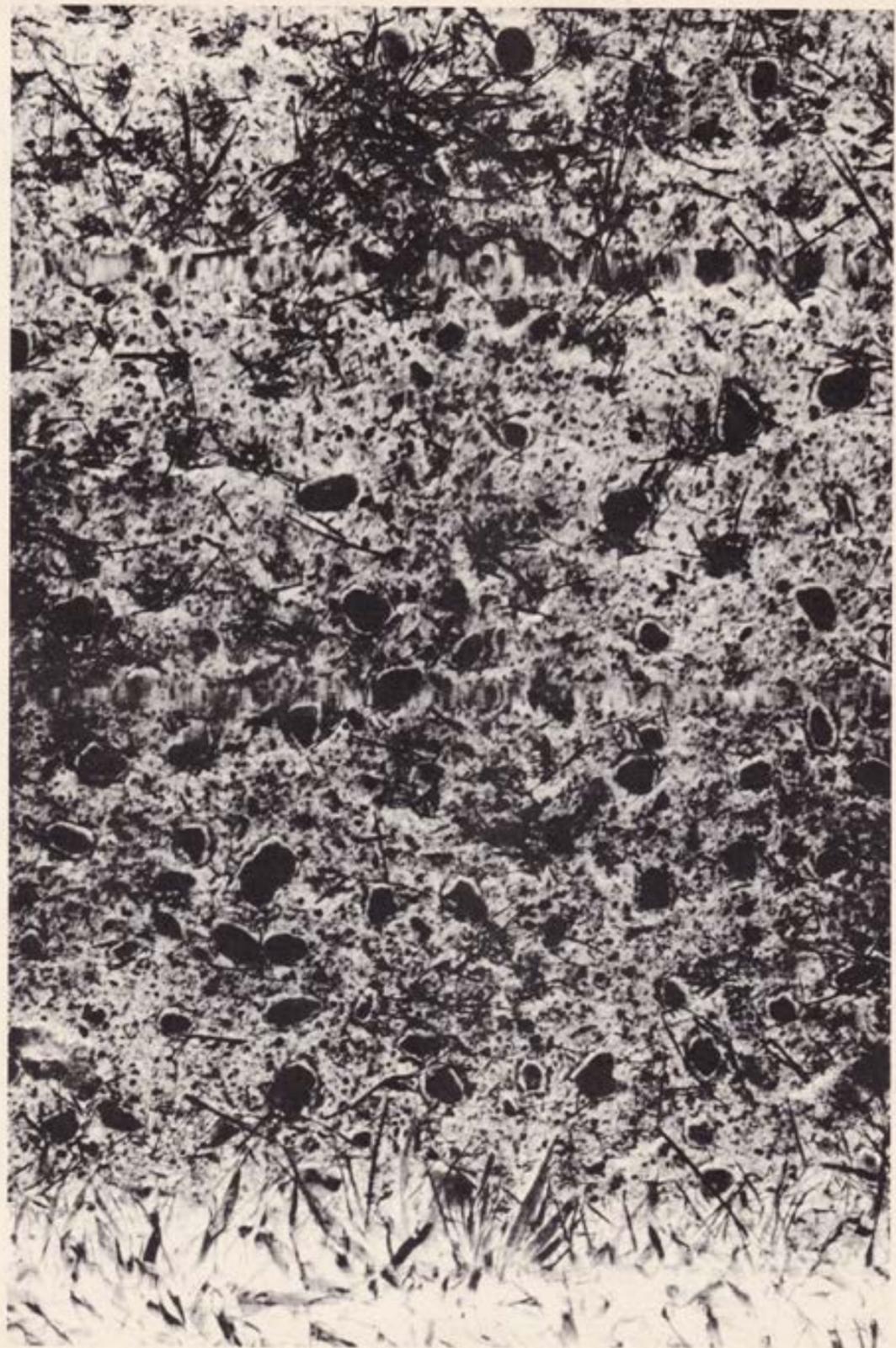
É um convite atento a uma história silenciada: a tragédia da diáspora africana, seus mares e tormentas. Página a página vemos em *Navios Negreiros* o resultado poético de um jogo que se utiliza da iconografia colonial, contemporânea do desenvolvimento da fotografia, para trazer à tona um triste paradoxo: o do desenvolvimento tecnológico, por um lado, e da desumanidade do sistema escravagista, por outro.

O trabalho de transposição da ideia de *Navios Negreiros*, da junção dos diferentes *corpus* de imagens, da captura fotográfica, do escavamento poético de imagem até virar livro, não fecha janelas, ainda que se ponha como algo a ser apresentado, como obra. Um livro é também uma libertação do pigmento, mesmo fixo. Para desaguar a narrativa, ir da capa ao fim, o tacto é tão importante quanto a visão. Dentro do breu, da poética do escuro, do mostrar pela ocultação, de sensibilizar outras adesões, o tacto se eleva. Talvez seja impossível dizer de um trabalho visual, ou de um processo que envolve imagem, que a visão perde importância, mas, na poética proposta, outros sentidos se aguçam.

VÍTOR MARTINS







1854
CRIOULO FUGIDO.

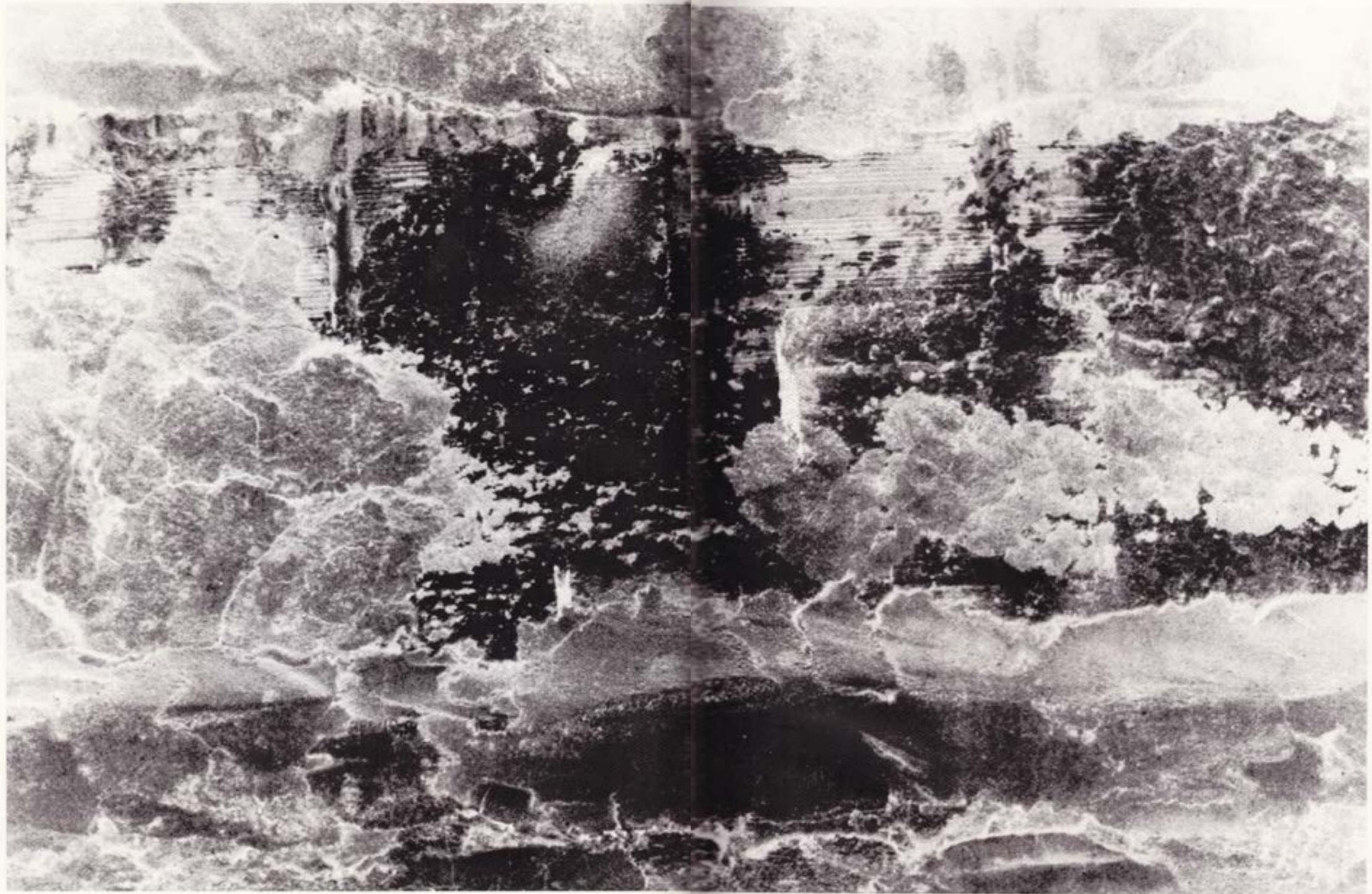
RS. 500000



DE ALVICARAS

Anda fugido, desde o dia 18 de Outubro de 1854, o
escravo crioulo de nome
FORTUNATO.





Fotoperformance, Políticas do Gesto e do Olhar: aproximando Lenora de Barros e Helena Almeida

SITUAÇÃO CRÍTICA

Olha-me de novo. Com menos altivez.
E mais atento.
Hilda Hilst

BETINA DAL
MOLIN JUGLAIR

A fotoperformance pode ser compreendida como uma prática simultaneamente *fotográfica-e-performática*: não sendo apenas um ou outro, ou ainda uma simples adição, consiste numa verdadeira simbiose. Não sendo um mero registro de uma performance (que reduziria o âmbito do fotográfico), tampouco é um apontar despropositado da câmara a si mesma (o que reduziria a sua força performativa), uma das formas de perceber a fotoperformance é enquanto *performance para a câmara*. A intencionalidade aqui importa, porque se um dos sentidos da palavra performance é enquanto «algo para ser visto»¹, como nos lembra Jorge Glusberg, aqui o espectador por excelência é a câmara.

A ênfase no direccionamento do gesto performativo para o aparelho fotográfico traz problemáticas no campo de visibilidades, de relações de olhar e de poder. Afinal, a fotoperformance implica um modo consciente de colocar a si mesma, criar o próprio corpo enquanto superfície simbólica de discurso (performance) através da prática fotográfica. Ou seja: um meio de performance que adquire seu sentido quando direccionado para o aparelho; um meio de fotografia que adquire seu sentido apenas quando diante de um discurso de corpo não-instrumental. Estes dois discursos caminhando juntos: fotoperformance enquanto expressão de um corpo que quer comunicar-se e dizer de si através de uma câmara.

Podemos dizer que tanto a fotografia quanto a performance enquanto linguagens autônomas, encontraram certa resistência quando começaram a ser exploradas no campo artístico; meios revolucionários, ambos tensionaram modos tradicionais de expressão. No século XIX, a fotografia colocou em cheque modos de representação convencionais à época (pintura, desenho, gravura) por incluir um aparelho na mediação entre sujeito e mundo, suscitando uma série de questões sobre, por exemplo, objectividade e mecanização na arte, reproductibilidade, manipulação e massificação de imagens. Já a performance, na segunda metade do século XXI, subverteu o próprio sistema de representação: trouxe o

corpo como veículo de uma expressão, que por definição é efêmera. Ambas as linguagens acarretaram mudanças profundas de paradigmas de imagem e representação, e não é por acaso que a fotoperformance se tornou um meio tão utilizado entre artistas mulheres nos anos 70-80, considerando as potencialidades desta linguagem e o momento histórico de reivindicações e lutas feministas.

Com forte carácter contestatário, as práticas fotoperformáticas deste período sentem o frescor de uma nova linguagem que permite redesenhar o próprio corpo, a própria identidade, em quantas vezes e maneiras quiser. O meio fotoperformático também permite elaborar a identidade a partir do plural, porque a câmara permite registar a pessoa/objecto/cena de ângulos diferentes, de modos diferentes. Já não há um centro sólido, uma identidade sólida: há várias versões possíveis de si, que as imagens dão a ver. E, afinal, a quem são dirigidas estas imagens? Quem é o espectador?

Uma primeira resposta pareceria ser a câmara; porém, se considerarmos a relação entre câmara e artista, a situação complexifica-se. A artista opera a câmara num jogo de proximidade e afastamento, em que testa limites e possibilidades de si e do aparelho.

Se os dois têm existência autônoma, pode dizer-se que há um campo em que convergem, que se mesclam. O aparelho, quando dá a ver algo da artista, no fundo opera também como um espelho rebelde porque não responde de modo automático, mas como uma técnica sofisticada que imprime algo de imprevisível e inesperado. Assim, na performatividade para a câmara, a artista é, a um só tempo, produtora e receptora da sua imagem: a fotoperformance traz o retorno do olhar para si, através de uma subjectividade manchada e percebida através da objectiva.

O universo de produção de imagens por muito tempo foi (e segue sendo) um espaço de propagação de modos de ver, conceber e retratar mundos a partir de uma perspectiva eminentemente masculina² (como já nos mostrou John Berger, Linda Nochlin, Filipa Lowndes Vicente e tantos outros). Neste sentido, a fotoperformance feita por artistas mulheres oferece



Helena Almeida, *Tela habitada*, 1976.

¹ Jorge Glusberg, *A arte da performance* (Trad. Renato Cohen), São Paulo, Perspectiva, 2005, p. 43.

² Embora se saiba que as experiências de gênero são múltiplas e não são limitadas a binariedades, a distinção feita aqui reflecte tendências históricas e socialmente desenvolvidas; não é, de forma alguma, um modo totalizante de olhar para as expressões de gênero (incluindo expressões artísticas de tais experiências), mas pretende perceber modos comuns de funcionamento e evidenciar suas contradições e contestações.

um ponto de viragem radical: não mais renegadas a objecto do olhar de outro, mas produtoras e receptoras de uma visão própria, horizontal. É importante remeter ao legado de Bell Hooks na intersecção entre olhar e poder (e outras variáveis, como género, raça e colonialidade)³: o olhar (para o outro, para si, para representações de si feitas por outros) como gesto activo e corajoso; o olhar opositivo como acto de desafio e coragem na reivindicação de autonomia nos sistemas de representação.

Ver-se a si própria através da câmara, sujeito e objeto da própria imagem: após séculos, a artista ser a origem e destino de seu próprio olhar opera uma inversão no sentido arraigado de produção masculina de imagens. Podemos pensar a relação modelo e artista, sobretudo no acto de posar e das relações de olhar (e de poder, porque contíguas) que existem. A história da arte ocidental mostra-nos que estas eram posições marcadas pelo género: as modelos eram sobretudo mulheres, artistas eram maioritariamente homens. Uma tradição patriarcal que limitava os espaços permitidos às mulheres, onde podiam estar e o que olhar. Pensadas em contexto, as posições modelo/artista dão-nos algumas pistas para aprofundar as dinâmicas de poder e visibilidade nas relações de olhar e ser olhada.

Quando se toma a dinâmica implicada no posar, instauram-se importantes relações de olhares: o artista olha a modelo, que por sua vez também pode olhar de volta. Aqui, a posição de *modelo* parece-nos ser mais privilegiada em termos de consciência de visão que a do próprio artista: este olha para ver o contorno, o volume, a superfície, porque vê para fotografar, desenhar, esculpir ou pintar – e portanto o *ver* é meio para outro acto, é uma visão instrumental. Já a modelo repousa em frente ao artista com uma única intenção: *ser vista*. Ela tem a consciência do olhar que repousa sobre si e seu corpo, e no entanto sua própria visão é liberada de qualquer finalidade. Seu olhar pode recair sobre qualquer coisa, pessoa ou objecto – inclusive sobre o próprio artista, ou sobre si mesma – enquanto tem a consciência de ser olhada. Se artista e modelo são, ao mesmo tempo, sujeitos e objetos da visão, activos e passivos do acto de olhar, o artista concentra-se apenas em ser sujeito activo de uma visão instrumental, enquanto a posição de modelo é privilegiada na consciência desta duplicidade permanente, de ser concomitantemente sujeitos e objectos de visão.

Na fotoperformance, a duplicidade sujeito/objecto em imagem é constante: o corpo é veículo de expressão artística, porém

não num sentido existencialista de um *descobrimto* do eu. Trata-se de um eu performático, uma *persona* «construída e projetada sobre o mundo, moldada em relação a normas e expectativas sociais»⁴, segundo Catharine Wood. Neste contexto, há a construção de um discurso, não uma afirmação essencialista ou pessoal da artista – embora seja factor relevante o facto de usarem o próprio corpo, o corpo de mulher-e-artista.

Os anos 70-80 marcaram um momento em que artistas mulheres utilizaram largamente o hibridismo: perpassaram inúmeros *media* (performance, fotografia, vídeo, pintura, escultura, desenho, poesia, *body art*, *happenings*) em obras contestárias tanto pelo conteúdo quanto pela experimentação. Neste universo de artistas híbridas que utilizam a fotoperformance, queremos destacar e relacionar duas: Lenora de Barros e Helena Almeida. São duas artistas que não se nomeiam fotógrafas ou performers, mas que têm boa parte de sua produção utilizando o meio fotográfico e que também incorporam outras linguagens. Em comum, têm o desenrolar de um gesto para e diante da câmara; em específico, Lenora de Barros tem a poesia, a palavra e o som (pela sua formação em linguística e sua proximidade com o concretismo brasileiro), e Helena Almeida tem o desenho e a pintura (pela sua formação em artes plásticas). Assim, nas obras apresentadas dentro do campo fotoperformático, a fotografia é imagem sobre a qual se imprimem outras expressões artísticas, escritas do *eu* em que seus corpos são veículos expressivos e em que, em Helena Almeida e Lenora de Barros, assumem aspectos singulares.

Nascida em São Paulo, em 1953, Lenora de Barros é poeta, artista visual, designer gráfica e curadora de fotografia. Pela sua formação em Linguística e proximidade com a poesia, Barros convive com o movimento concreto e neoconcreto, acompanhando a vida artística de seu pai, o modernista Geraldo de Barros (fotógrafo, desenhista, pintor, gravurista, designer gráfico e de móveis brasileiro). Outras das suas influências são: o movimento Fluxus, com sua reinvenção do corpo na arte através da performance e vídeo; Marcel Duchamp e a sua quebra de fronteiras nas artes plásticas, através dos *ready-mades* e dos seus auto-retratos performativos; Cindy Sherman e suas personagens e fotoperformances.

Aqui queremos evidenciar a obra *Poema* (1979), síntese da trajetória de Lenora de Barros e que referencia o próprio processo de escrita de um poema.



Lenora de Barros, *Poema*, 1979.

³ Bell Hooks, *Olhares negros: raça e representação* (Trad. Stephanie Borges). São Paulo, Elefante, 2019.

⁴ Catharine Wood, *Performance in Contemporary Art*, London, TATE, 2018, pp. 67-68.

Poema é concretista para além do sentido tradicional da poesia, porque Lenora de Barros não é poeta num sentido tradicional. Transgride a forma poética porque não apenas ultrapassa os usos da linguagem para que ela tome corpo e uma forma visual no espaço em branco, mas também ultrapassa o visual e incorpora a dimensão da palavra à imagem. Nesta obra de Barros, é como se poesia e fotografia não só falassem sobre si, como também estivessem em simbiose e interferissem uma na outra, tendo o corpo da artista como combustível produtor e condutor do movimento.

Sobre *Poema*, afirma a artista em vídeo: «esse trabalho é de 1979, ele se chama *Poema*, embora não tenha nenhuma palavra. Mas aqui você tem toda a possibilidade de palavras. A ideia é justamente a língua, a língua idioma, a língua órgão fecundando a linguagem, tem uma coisa erótica, vamos dizer assim»⁵. O aspecto carnal, explícito, sensual da língua explorando uma máquina de escrever evoca uma série de conexões; aqui, aludiremos para uma vontade de sair de si, um desejo do corpo de explorar. Em *Poema*, a língua ultrapassa a boca, assim como a imagem ultrapassa a palavra e a fotografia. A língua-corpo é inquieta, explora outros espaços, quer atravessar os limites da moldura, assim como a imagem atravessa os limites da poesia e da fotografia. A língua-corpo busca trazer vida à língua-discurso, e fá-lo através da poesia e da própria imagem. É nítida a tensão entre corpo e técnica, o desejo e a domesticação, que no final transforma e mescla artista e máquina.

Vemos esse desejo de exterioridade na produção de outra artista, a portuguesa Helena Almeida, que utilizou largamente a fotoperformance ao longo da sua produção artística. Aqui, destacamos o período entre anos 70 e 80, marcado pelo hibridismo de linguagens em que a artista evidencia desdobramentos da pintura e desenho através da performatividade do seu corpo *no e dos* espaços (da tela, da câmara, do atelier) – em específico, falaremos da obra *Tela Habitada* (1976).

Apesar de Almeida conferir grande relevância à pintura na sua trajetória artística, não parece ser a visão o sentido privilegiado nas suas obras, mas sim o tacto, a sensibilidade do corpo. Não é por acaso que Isabel Carlos⁶ ressalta a presença das mãos nos trabalhos de Almeida, mas não como referência ao gesto de pintar ou à destreza: as mãos (como em *Tela Habitada*) parecem ser veículos que puxam o seu corpo, que mediam a sua relação com o espaço, que abrem caminho para passagem, que perfuram a representação. A mão, afinal, é o órgão privilegiado do tacto, é a parte do corpo que inicia e comanda a descoberta do mundo.

Peggy Phelan escreve sobre as relações de corpo e imagem na obra de Almeida: «livre dos fardos ontológicos do Ser, a arte de Helena Almeida debruça-se sobre o que significa estar presente, ser vista, e o que significa desaparecer, seja na superfície do plano da imagem, seja num contexto histórico

que se recusa a ver que estamos aqui»⁷. Este *contexto histórico* de que fala Phelan pode ser compreendido como o da falta de espaços e de visibilidade das artistas mulheres, a situação que herdamos e que tentamos mudar. Assim, a fotoperformance é não apenas uma expressão como também um atestado de existência: estou aqui, faço isto, olhe para mim com olhar atento e generoso, como eu mesma olho. Phelan pontua o papel da performance na formulação de uma concepção de identidade contingente das mulheres no contexto dos anos 70: «Uma vez libertadas do peso da ontologia, a identidade das mulheres podia ser entendida como contingente, na verdade uma matéria de performance. Uma vez coercitiva, outras efêmera, a performance parecia prometer maior liberdade criativa do que a ontologia biológica ou filosófica. Para as artistas feministas, esse argumento foi importante, pois sugeria que o papel há muito atribuído às mulheres na arte ocidental – o de objeto a contemplar – era a consequência de um guião histórico ritualizado, um guião que podia ser re-imaginado e transformado.»⁸

A fotoperformance enquanto linguagem traz consigo uma carga política inescapável, e para perceber estas camadas há que remeter ao contexto do seu desenvolvimento, observar as artistas e suas obras. Sob esta óptica de tensionar a tradição patriarcal da qual decorre o *male gaze*, de alargar e complexificar os modos de representação, a fotoperformance é uma expressão concomitantemente artística e política, porque alarga o campo do sensível. Se o sensível é a matéria e destino da arte, toda arte é política na medida em que o abala o sensível e que transforma o meio⁹ – o que é precisamente o caso de Almeida e Barros e de tantas outras artistas como elas. O gesto aparentemente simples de posicionar a câmara para si mesma, performar o corpo e se fotografar, cria outras possibilidades de corpo, de imagem e de espectador. Vemos com atenção a mão de Almeida, a língua de Barros, o corpo de tantas artistas como veículos de expressão transformados em imagem. Por exercitar um olhar activo e opositor, a fotoperformance é uma linguagem que nos convida a questionar constantemente os nossos lugares em relações de poder nos sistemas de representação.

⁵ Lenora de Barros, in *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoal109502/lenora-de-barros>>. Acesso em: 28 de agosto de 2020. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

⁶ Isabel Carlos, *Helena Almeida: Dias quasi tranquilos*, Lisboa, Editorial Caminho, 2005.

⁷ Peggy Phelan, «O espaço no limite da imagem». In *Helena Almeida: O meu corpo é a minha obra, a minha obra é o meu corpo*, Porto, Fundação de Serralves, 2015, p. 188.

⁸ *Ibid*, p. 187-188.

⁹ Ver Jacques Rancière, *A partilha do sensível: estética e política* (Trad. Mônica Costa Neto), São Paulo, EXO experimental, 2005.

As Tonais de São Paulo por George Love

SITUAÇÃO CRÍTICA

ANA PAULA VITORIO



1. *São Paulo Anotações* (Love, 1982), Capa.

Há um número expressivo de fotolivros sobre (ou contextualizados) a cidade de São Paulo. São publicações tão importantes quanto variadas. Vão de *Paranóia*, de Roberto Piva e Wesley Duke Lee (1963) a *Perímetros*, de Keiny Andrade (2022), passando por *Barra Funda: esquinas, fachadas e interiores*, de Dulce Soares (1982) *Entre duas esquinas da rua Celso Garcia*, de Lucia Mindlin Loeb (2007); *São Paulo*, de Daido Moriyama (2009); *Vila Prudente 1979-1981*, de João Luiz Musa (2012); *São Paulo, fora de alcance*, de Mauro Restifffé (2014); *Roose*, de Marina Nacamuli (2017); *Baixa Estima* de Cícero Costa (2021) entre outros.

O fotolivro de George Love é uma importante contribuição nesse grupo. Uma das poucas publicações feitas pelo fotógrafo, *São Paulo Anotações* particulariza-se por relacionar abordagem documental e experimentação da fotografia como signo estético. O fotolivro foi publicado em 1982 pela editora Raízes com uma tiragem de 500 exemplares. Além de textos introdutórios do autor e de Benedito de Toledo, *São Paulo Anotações* é composto por 98 fotografias em cor, feitas por Love entre setembro de 1966 e fevereiro do ano da sua única edição. O fotógrafo também é quem assina o design, junto com Antônio Marcos da Silva e Telmo Pamplona.

George Love tem participação significativa na assimilação da fotografia pela arte contemporânea no Brasil.¹ Ao longo da sua carreira, esteve atento ao papel desempenhado pelas formas e pela abstracção na composição da imagem fotográfica. Mais do que se dedicar ao assunto fotografado, Love interessou-se por técnicas e métodos que lhe possibilitassem diversificadas maneiras de produção fotográfica. Atento à relevância dos suportes nos processos criativos, além de priorizar soluções espaciais inovadoras aquando da

publicação de suas fotografias em revistas e jornais, também negava modelos tradicionais de exibição das suas imagens em exposições.

São Paulo Anotações é representativo das experimentações e propostas de George Love. No fotolivro, o autor explora não só a fotografia como um processo de criação – de imagens e objectos semióticos – como as possibilidades narrativas e estéticas da relação entre fotografia e livro. Na obra, a manipulação da luz pelo aparato técnico associa-se à manipulação da fotografia na página. Associadas ao espaço gráfico das páginas sequenciadas, as imagens fotográficas alternam-se entre registos de cenas e personagens quotidianos (transeuntes, vitrines, calçadas, prédios, meios de transportes etc.) e apreensões de formas abstractas obtidas por meio de recursos como filtros de cor, rebaixamento de fotometria, exploração de contraluz, variação de ângulos, entre outros.

Propostas como se fossem anotações, as imagens fotográficas, observadas no livro, funcionam não só como fragmentos de São Paulo, mas como o pensamento por montagem exercitado por Love. Conforme Eisenstein, a montagem consiste num artefacto de operação intelectual no qual a justaposição – seu procedimento fundamental – ocorre como um método criativo.² Afirmar, portanto, que a criação de *São Paulo Anotações* é um processo de montagem implica um exercício de engenharia reversa onde analiso as especificidades das relações que se estabelecem na obra envolvendo seus múltiplos sistemas de signo. A seguir estão exemplos de dois dos principais processos de montagem identificados no livro: as justaposições por tonalidade (e seus efeitos) e as justaposições intelectuais, que tem entre seus principais resultados a metáfora visuais.

1 Douglas Canjani, «O fotojornalismo expandido de George Love no Brasil: breve aproximação», in *Nhengatu - Revista iberoamericana para Comunicação e Cultura contrahegemônicas*, v. 2, n.º 3, 2015.

2 Sergei Eisenstein, *A forma do filme*. Rio de Janeiro, Zahar, 2002.



2



3



4



5



6

DÍPTICOS COMO RELAÇÕES TONAIS

Dos cinco métodos de montagem descritos por Eisenstein, o tonal corresponde àquele cuja justaposição fundamenta-se no aspecto dominante e característico de cada fragmento, em seu «tom geral», ou «dominante tonal básica».³ O cineasta fala sobre um princípio «harmônico-visual do plano»,⁴ característico da montagem tonal, alcançado pelas combinações que exploram as características formais do fragmento. Mais do que construções semânticas, as relações por tonalidade exploram características plásticas das partes que relaciona. No fotolivro de George Love, as correspondências tonais são frequentes na formação de dípticos. São casos nos quais aspectos formais das fotografias, como características das figuras predominantes, construção gráfica, relação entre planos, incidência da luz e cromatismo, além de efeitos de manipulações técnicas específicas (como sobreposições, por exemplo), são constrangidos, pela própria relação díptica, que funciona como dominante tonal que promove correspondências entre as partes. Tratam-se de processos semióticos nos quais os aspectos «icônicos»⁵ das fotografias são salientados pela relação, de modo a tornar a própria materialidade fotográfica um objecto de referência.

Os dípticos das duplas páginas 22-23 e 118-119 são exemplos de justaposições tonais que salientam os aspectos cromáticos das fotografias que relaciona. No primeiro caso (Fig. 3), tons de azul funcionam como dominante tonal básica que fundamenta a justaposição das duas fotografias-fragmentos. Além do aspecto cromático, dados estruturantes da imagem, como composição vertical e a construção ascendente das figuras em quadro, funcionam como dominantes tonais secundárias. Já no segundo caso (Fig. 4), o resultado obtido por meio da supressão do canal de ciano na impressão – um recurso muito utilizado nos processos fotomecânicos das décadas de 1960 e 1970⁶ – funciona como a dominante tonal que relaciona as duas fotografias por similaridade. Tal como no díptico anterior, a estruturação das imagens apresenta-se como uma dominante secundária que promove correspondências entre as duas fotografias.

Em *São Paulo Anotações*, há ainda casos em que a composição da imagem fotográfica é explorada, de maneira mais acentuada, como elemento de montagem. É o que ocorre em dípticos como o da figura 5, em que a estruturação da fotografia se torna, na justaposição das imagens nas páginas, uma dominante tonal. Características como ângulos de vista e perspectiva, diferenciação entre planos e o uso do efeito de luz (e sombra) como forma funcionam de modo a criar na superfície fotográfica figuras angulares que remetem às criações suprematistas e às fotografias construtivistas que se tornaram conhecidas na primeira metade do século XX. Constrangidas pela relação díptica a funcionar como dominantes tonais, essas características tornam-se os objetos a que as fotografias referem e tornam-se signos da São Paulo de George Love. Nesse

processo que é tonal, mas também de construção de metáforas visuais, as anotações de Love descrevem uma cidade que se materializa nas penumbras e na rigidez das formas.

Certa vez, Love descreveu *Amazônia* (Andujar e Love, 1978) como um livro construído para traduzir a tese de que aquilo que a fotografia mostra é uma impressão da realidade.⁷ Ele acrescentou: «o que você vê é a foto da floresta, não a própria. Não é o céu que você vê, é o filme. Não é um livro da Amazônia, é um livro de filmes».⁸ Essa fala é um indicativo da trajetória de Love na fotografia e, por isso, também pode iluminar análises sobre *São Paulo Anotações*. A fotografia de Love versa sobre o meio fotográfico e seu potencial criativo (no sentido de «aquilo que é capaz de criar»). Como investigações metassetióticas, as imagens produzidas por Love e justapostas no livro de 1982 não se referem a questões como “o que é São Paulo?”, mas a indagações como “qual São Paulo emerge da relação cidade-aparato fotográfico?”. Como um mediador dessa relação, Love busca na imagem a cidade que se constrói na própria imagem e que só ali é capaz de existir.

Isso fica evidente quando observamos os aspectos formais predominantes das fotografias que compõem o livro. Se, como no exemplo anterior, a precisão no contorno das figuras torna-se um signo da cidade, em casos como os mostrados nas figuras 2 e 6, múltiplas exposições fundem formas e geram noções de fluidez espaço-temporal. Essa fusão das formas – aqui obtidas por exercícios de superexposição e dupla exposição em cromos e negativos – ocorrem como dominantes tonais e, conseqüentemente, como principais sínteses criativas da justaposição dos elementos envolvidos nas imagens fotográficas e nos dípticos.

2. Páginas 70-71.
3. Páginas 22-23
4. Páginas 118-119
5. Páginas 68-69.
6. Páginas 68-69.

3 *Ibid.*, p. 82.

4 *Ibid.*, p. 74.

5 Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*. Cambridge, Harvard University Press, (1931-1958), CP 1.369, CP 1.558.

6 Angelo Manjabosco, *O Brasil não é para principiantes: Lew Parrella, Geoge Love e David Zingg, fotógrafos norte-americanos na revista Realidade (1966-1968)*. Tese de Doutorado. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2016.

7 José Alberto de Boni, *Verde Lente: fotógrafos brasileiros e a natureza*. São Paulo, Empresa das Artes, 1994.

8 *Ibid.*, p.36.



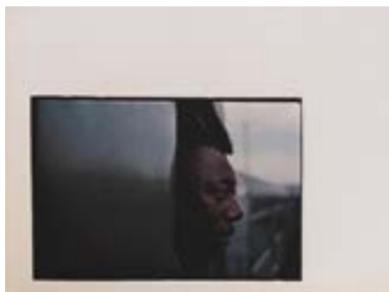
7



8



9



10



11



12

FOTOGRAFIA AUTO-REFERENTE

Da perspectiva eisensteiniana, o conflito, tanto formal quanto simbólico, funciona como princípio criativo – e isso fundamenta a teoria da montagem. Ao considerarmos essa noção para analisarmos *São Paulo Anotações*, observamos que as fotografias, criadas por Love e relacionadas entre si no livro, emergem do conflito entre as variadas impressões visuais envolvidas na observação do que está em quadro. Essas relações por colisão ocorrem como variações entre dominantes gráficas, de planos, distinções de formas, volumes, na incidência de luz etc.

O conflito gráfico é um tipo básico de colisão formal explorado num número significativo de construções fotográficas reunidas em *Anotações*. Nesses casos, como no exemplo da figura 7, o limite entre as formas apresenta-se como traços bem marcados em composições caracterizadas pela regularidade nas relações entre as partes. Além de justaposição fundamentada em aspectos gráficos, podemos considerar este um exemplo, também, de montagem dentro do plano na qual a estruturação da imagem fotográfica baseia-se em atonalidades⁹ – ou seja, nas disparidades das formas relacionadas – que impedem as possibilidades de homogeneização daquilo que é visto impresso na página. No caso desse exemplo, as linhas em tons de azul funcionam como atonalidade que contrasta com as porções espacialmente predominantes na fotografia.

Marcada por uma acentuada distinção cromática e formal entre as partes e pelo desprendimento de atribuições miméticas, essa é uma imagem fotográfica que actua, predominantemente, como um sistema de signos cujos referentes são seus próprios aspectos icônicos.

Quase tão frequente quanto o conflito gráfico, em *São Paulo Anotações*, é o conflito de luz. No exemplo apresentado (Fig. 8), a luz é experimentada como fragmento de montagem e é justaposta com sua própria ausência. Esse é mais um caso em que, no livro de George Love, a imagem fotográfica desprende-se de suas relações indexicais (com o objecto cujas formas aparentes tenham causado a impressão fotográfica) para referenciar a si mesma, as suas próprias formas, métodos, técnicas e, sobretudo, à própria gênese fotográfica.

Como já referido, *Anotações*, mais que uma reunião de fotografias sobre São Paulo, é um livro sobre impressões fotográficas, sobre exercícios criativos baseados em aspectos visuais da capital paulista. Encontramos indícios desse processo também nos critérios de disposição das imagens nas páginas. Quando Love, Silva e Pamplona optam por incorporar as extremidades do cromo como margens da fotografia na impressão (Fig. 9), eles constroem os aspectos materiais da imagem fotográfica a actuar como elemento gráfico na página. Se em termos de montagem intelectual, a fotografia em questão evoca os ideais de desenvolvimento urbano e aspirações de São Paulo em se consolidar como metrópole; em termos formais, a imagem fotográfica, integrada no livro, funciona, mais uma vez, como investigação das possibilidades semióticas do meio fotográfico.

⁹ Eisenstein (*op. cit.*), na definição da montagem atonal, afirma ser esse um processo que ocorre por meio do conflito entre o tom principal do fragmento (uma dominante) e uma atonalidade.

¹⁰ Douglas Canjani, *op. cit.*

¹¹ Georges Love, *São Paulo Anotações*, São Paulo, Raízes, 1982, p. 19

MONTAGEM INTELECTUAL E AUTO-RETRATO

Nenhuma imagem fotográfica ocorre fundamentada em apenas um tipo de justaposição. Entretanto, é válida a tentativa de identificar, em cada uma delas, padrões predominantes dessas relações. No caso representado pela figura 10, por exemplo, o choque entre as formas e o conflito cromático salientam-se em comparação com as demais relações estruturantes da fotografia.

Em termos de montagem intelectual, a imagem funciona como uma referência ao próprio fotógrafo, a um viajante que acessa São Paulo durante um percurso e que mantém dela determinada distância. George Love viveu na cidade entre 1966 e 1987, e como exposto em algumas das entrevistas que concedeu, utilizou o aparato fotográfico como forma de se relacionar com a capital paulista.¹⁰ Por meio da captura da face anônima do viajante, Love constrói um auto-retrato, remete a si mesmo em sua experiência como alguém que passa pela cidade e que tenta, por meio da visão, apreendê-la em meio à pressa imposta pelo tempo, pelas características do percurso e da paisagem. Nesse processo de síntese intelectual, a fotografia ocorre como uma metáfora que o artista faz de si mesmo e de suas anotações visuais em São Paulo.

Em *São Paulo Anotações* há pelo menos mais dois casos nos quais o exercício de autorreferência praticado por George Love ocorre de maneira evidente. Cito como exemplo as fotografias das figuras 11 e 12, nas quais é possível observar a inserção literal do fotógrafo como parte do objecto de registo. No primeiro caso, Love enquadra sua própria figura no jogo, de espelhamentos, transparências e múltiplos enquadramentos, que promove na criação da imagem. Quanto à segunda fotografia, foi o próprio autor o primeiro a apontá-la como um auto-retrato, na introdução do livro: «[u]ma foto de águas claras com uma sombra mal definida, retrata minha própria sombra (...)».¹¹ Como montagem intelectual, como construção fotográfica por meio da qual Love articula e expõe seu pensamento, o fotógrafo, mais uma vez, experimenta e reflete sobre a sombra como um registo indexical que, ao mesmo tempo em que contraria, é causado pela incidência da luz, condição primeira da existência fotográfica.

Em resumo, tanto os autorretratos de Love em *Anotações* quanto suas experimentações formais praticadas em diferentes direcções e níveis, indicam que o fotolivre ocorre como experimentação das possibilidades de auto-referencialidade da própria fotografia. A luz e o material filmico tornados figuras e elementos gráficos nas páginas, as sombras acentuadas como responsáveis por contornos de formas, a fonte luminosa além de enquadrada, reflectida, multiplicada e filtrada fazem com que a imagem fotográfica se apresente – a quem acessa o fotolivre – como o próprio objecto a ser referido. Além de explorar essas diferentes maneiras por meio das quais a fotografia pode actuar como um processo metassetmiótico (casos em que frequentemente observamos montagem baseada em justaposições tonais e atonais), em *São Paulo Anotações*, Love experimenta a construção fotográfica como processo de busca por correspondências tríplices entre fotógrafo, objecto fotografado e fotografia.

- 7. Página 75.
- 8. Página 43.
- 9. Página 89.
- 10. Página 47.
- 11. Página 133.
- 12. Página 149.

Anotação sobre a Colecção de Fotografia do Instituto Bacteriológico Câmara Pestana

SITUAÇÃO CRÍTICA



1. S/ marca autoral, s/ título, [finais séc. XIX], Lisboa, Colecção de Fotografia, IBCP. INV. Nº UL10932 Universidade de Lisboa, Museu Nacional de História Natural e da Ciência. Retrato de Luís da Câmara Pestana.

ANA PEREIRA

Luís da Câmara Pestana (Fig. 1) foi um higienista e professor universitário, considerado um dos pioneiros da bacteriologia em Portugal. Natural da Madeira, frequenta a escola Médico-Cirúrgica de Lisboa, finalizando o seu curso em 1889 com a tese *O micróbio do carcinoma*, revelando o seu interesse pela microbiologia.

É o médico escolhido pelo estado português para uma viagem-estudo centrada na investigação em torno da bacteriologia e da vacinação antituberculínica desenvolvida por Robert Koch desde 1890.

Em Paris frequenta os laboratórios e hospitais onde se desenvolve investigação clínica sobre as novas descobertas da bacteriologia, acompanhando as lições de André Chantemesse (1851-1919), os trabalhos clínicos do professor Pierre Charles Édouard Potain (1825-1901) e a investigação laboratorial de André-Victor Cornil (1837-1908). Aprende os processos de inoculação anti-rábica, acabando a sua aprendizagem no laboratório de Isidor Straus (1845-1896) onde principia uma investigação sobre as toxinas do tétano, apresentando uma comunicação a 27 de Junho de 1891 na Faculdade de Medicina de Paris¹.

É nomeado preparador de bacteriologia pela direcção da Escola Médico-Cirúrgica de Lisboa e para encerrar esse ano de estudos e análises, faz uma conferência na Sociedade das Ciências Médicas de Lisboa na qual apresenta o seu trabalho iniciado em Paris.

Correndo em Lisboa a notícia (e o sobressalto colectivo daí decorrente) de que as águas da cidade se achavam infectadas, informação essa acompanhada por um aumento súbito do número de vítimas de febre tifóide na cidade e arredores, o então Ministro do Reino José Dias Ferreira decide proceder a um exame científico das águas da capital.

Câmara Pestana é encarregue em 1892, de levar a cabo a análise das águas que abasteciam a cidade, sendo instalado para o efeito um laboratório improvisado no Hospital de S. José.

Aníbal de Bettencourt (Fig. 2), médico bacteriologista e higienista, nascido em 1868 em Angra do Heroísmo e formado em junho de 1893 na Escola Médico-Cirúrgica de Lisboa com a dissertação *Bacilo typhico e B. coli.*, é escolhido como seu ajudante.

Face ao sucesso obtido pelo trabalho de ambos, o improvisado laboratório de análise de águas será transformado em Instituto de Bacteriologia de Lisboa (projecto já há alguns anos em estudo) e Luís da Câmara Pestana nomeado seu primeiro director.

Aníbal de Bettencourt continuará a seu lado, mantendo-se o foco na prática médica e no estudo científico da bacteriologia, em particular em torno da febre tifóide e do

diagnóstico e soroterapia da difteria².

Câmara Pestana é nomeado lente substituto na Escola Médico-Cirúrgica de Lisboa em 1898, passando a reger as cadeiras de Anatomia Patológica e Medicina Legal.

No final de 1899 declara-se uma epidemia de peste na Ribeira da cidade do Porto e uma comissão internacional de médicos é organizada sob a responsabilidade de Ricardo de Almeida Jorge³ (1858-1939) médico, investigador e higienista, responsável pelos Serviços de Saúde da Câmara do Porto.

Desta comissão fará parte Câmara Pestana mas, durante os trabalhos, contrai o germe da doença, vindo a falecer a 15 de Novembro com 36 anos, no Hospital de Arroios em Lisboa.

A direcção do Instituto Bacteriológico é então assumida por Aníbal de Bettencourt, que em 1901 chefiará uma missão médica a Angola que produzirá o primeiro trabalho sobre a etiologia da doença do sono. Em 1911 é convidado a leccionar a cadeira de Bacteriologia e Parasitologia na Faculdade de Medicina – aquando da integração do Instituto de Bacteriologia na Universidade de Lisboa – publicando vários trabalhos de investigação científica sobre Bacteriologia e Parasitologia, nomeadamente nos *Arquivos do Instituto Câmara Pestana*, revista criada em 1906. Falece em 1930.

Desde 2008 que o equipamento de laboratório, os instrumentos científicos, a biblioteca e o arquivo do Instituto Bacteriológico Câmara Pestana, integram o acervo do Museu Nacional de História Natural e da Ciência de Lisboa, tendo sido realizado o levantamento e etiquetagem desse espólio científico.

A colecção de fotografia encontra-se sob a responsabilidade do laboratório de conservação e restauro de fotografia, sob a orientação da conservadora-restauradora e curadora Catarina Mateus.

O processo seguido enquadra-se no âmbito da conservação preventiva, que tem como finalidade reduzir o risco de deteriorações futuras nos documentos.

Um levantamento prévio aponta para duas centenas de provas fotográficas, entre provas originais, viragens, provas com molduras cartonadas com variações cromáticas e provas com legenda em diversos tamanhos, estando o conjunto de provas inventariado, acondicionado e digitalizado.⁴

Essa inventariação conta ainda com cerca de cinco centenas e meia de negativos em fase de tratamento, entre negativos e positivos em vidro, assim como diapositivos de lanterna, em tamanhos que variam entre 8,5x10cm e 18x24cm.

Em termos das tipologias fotográficas, distinguem-se nesta colecção duas práticas no interior do paradigma mais abrangente da *fotografia documental* e que grosseiramente defino como construção visual de prova da realidade: uma fotografia

1 Quanto à possibilidade da sua passagem pelo *Instituto Pasteur*, consultar a tese de Alexandra Marques que analisa com detalhe este episódio.

2 Da colaboração entre ambos surgirão diversos artigos sobre ciência médica, com destaque para o estudo bacteriológico da epidemia de Lisboa de 1894, o tratamento da raiva em Portugal pelo sistema Pasteur e a febre tifóide. Câmara Pestana publicará vários trabalhos escritos sobre a epidemia de 1894 em Lisboa, o bacilo da lepra, um relatório sobre a análise bacteriológica das águas potáveis de Lisboa e um estudo sobre o tétano.

3 O relatório produzido por esta comissão conta com fotomicrografias de Plácido da Costa e retratos de Aurélio da Paz dos Reis.

4 O espólio inclui ainda uma máquina fotográfica de fole com encaixes para negativos de grande formato (18x24cm).

científica⁵ no âmbito da microfotografia, usada como prova material do trabalho científico e para fins educativos; e uma fotografia institucional de registo do quotidiano do Instituto, variando entre uma abordagem à reportagem documental e a imagem construída, distribuída entre retratos, individuais e em grupo, imagens de arquitectura - interiores e exteriores - assim como paisagens urbanas e campestres.

José Pedro Sousa Dias no artigo *O Instituto Bacteriológico: espaço, instrumentos e memória da medicina laboratorial*, incluído na publicação *Património da Universidade de Lisboa Ciência e Arte* indica: tratava-se de um magnífico e intacto laboratório bacteriológico do início do século XX, uma biblioteca, um anfiteatro, um arquivo documental e fotográfico, e milhares de objectos científicos de interesse museológico. Este conjunto constitui um testemunho, único no nosso país, da história da bacteriologia e das ciências biomédicas, e é o que resta do magnífico complexo construído nos últimos anos do século XIX.⁶

O Instituto funcionou em dois espaços diferentes - na sua fundação em 1892 foi instalado em duas salas de um pavilhão anexo ao Hospital de S. José, que estavam a ser utilizadas sob a direcção de Câmara Pestana para o estudo bacteriológico das águas de Lisboa. E em 1895 em resultado da crescente procura do tratamento anti-rábico, da descoberta do tratamento da difteria por Émile Roux (1853-1933) e do apoio da rainha D. Amélia, o Instituto Bacteriológico de Lisboa foi reorganizado e viu as suas atribuições ampliadas.⁷

Para Dias, as obras de ampliação do Instituto começaram a ser estudadas em meados de 1896 pela rainha D. Amélia, Câmara Pestana, os ministros do Reino e das Obras Públicas - João Franco e Campos Henrique - D. António de Lencastre e o coronel de engenharia Pedro Romano Folque.

Aquando da decisão da construção do Instituto, foi efectuada uma visita a Paris particularmente “ao Instituto Pasteur e a alguns hospitais, tendo este projecto contado com a aprovação de Émile Roux e de Henri Belouet, arquitecto da administração-geral da *Assistance publique de Paris* e autor dos *Études sur quelques hôpitaux en Allemagne* (1892)⁸. Concluído em 1900, o Instituto era composto por um conjunto de edifícios independentes que incluíam instalações para a profilaxia anti-rábica, o tratamento da difteria, o fabrico de soros, as análises clínicas e o ensino prático de bacteriologia.⁹

Alexandra Marques em *O Instituto Bacteriológico Câmara Pestana: Ciência Médica e Cuidados de Saúde (1892-1930)* explicita o quadro de pessoal do Instituto por volta de 1911: Nomeadas por escala, estas detinham a incumbência de auxiliar o médico nas sessões de vacinação. Em 1911, o serviço de hospitalização contava com uma enfermeira e com dois criados, que passaram a pertencer ao Hospital de São José. A enfermeira-chefe tinha a seu cargo a enfermaria deste serviço. Os criados deveriam assegurar a limpeza do material e das instalações.¹⁰

A presença e acima de tudo a caracterização das mulheres que trabalhavam no Instituto Bacteriológico - enfermeiras, funcionárias, alunas - surge portanto como questionamento. E se por um lado observamos uma representatividade reduzida no conjunto da colecção fotográfica, consideramos no entanto que as imagens nas quais elas figuram (sendo as fig. 6, 7 e 10 disso exemplo) são instigadoras de análises posteriores em termos fotográficos e sociológicos: como foram fotografadas, quem eram e que papel desempenhavam nesta estrutura.

Por outro lado, as transformações de funcionamento do Instituto em termos do binómio serviço de saúde público e/ou privado e a gratuitidade desses mesmos serviços, são questões centrais ao Instituto que a colecção fotográfica nos permite identificar (fig. 8).

As modalidades de acesso da população aos serviços prestados pelo Instituto, “as consultas e a hospitalização no serviço anti-rábico eram gratuitas para doentes pobres que apresentassem o respectivo atestado”.¹¹ O tratamento antidiférico também era gratuito para os doentes pobres, que apresentassem o respectivo comprovativo¹², enquanto que a partir de 1927 o tratamento anti-rábico deixou de ser gratuito para os doentes pobres, que passaram a pagar 20\$00 escudos.¹³

Em termos materiais e segundo José Pedro Sousa Dias, o primeiro dos edifícios independentes possuía laboratórios especiais de investigação, anexos aos gabinetes do director, do subdirector e dos chefes de serviço, além de uma sala de autópsias, do laboratório de química, do laboratório geral e de outro para o ensino. Também possuía uma sala de biblioteca, com um gabinete de leitura, uma sala de visitas, uma secretaria, um gabinete de histologia e de microfotografia, uma galeria fotográfica ‘ampla e magnificamente iluminada’ e uma aula de projecções.¹⁴

5 Imagens que apontam um questionamento em termos de fronteira entre os conceitos de amador e profissional, ao serem a expressão de um paradoxo: são a obra de amadores fotográficos - dado a fotografia não ser o foco único nem principal das suas actividades profissionais - e representam a base que definirá a fotografia científica profissional.

6 José Pedro Sousa Dias, «Instituto Bacteriológico: espaço, instrumentos e memória da medicina laboratorial». in M.C. Lourenço e M.J. Neto, *Património da Universidade de Lisboa Ciência e Arte*, Lisboa, Tinta da China, 2011, p. 139.

7 *Ibid.*, p. 140.

8 *Ibid.*, p. 140.

9 *Ibid.*, p. 140.

10 Alexandra Marques, *O Instituto Bacteriológico Câmara Pestana: Ciência Médica e Cuidados de Saúde (1892-1930)*. Tese de doutoramento, Universidade Évora, 2020, p.117.

11 *Ibid.*, p. 118.

12 *Ibid.*, p. 124.

13 *Ibid.*, p. 118.

14 *Op. Cit.*, Dias, p. 143.



2.

s/marca autoral, s/título, [1899?], Colecção de Fotografia, IBCP. INV. N° UL10947 Universidade de Lisboa, Museu Nacional de História Natural e da Ciência. Instituto Bacteriológico Câmara Pestana (interior).



3.

s/marca autoral, s/título, [1899?], Colecção de Fotografia, IBCP. INV. N° UL10948 Universidade de Lisboa, Museu Nacional de História Natural e da Ciência. Instituto Bacteriológico Câmara Pestana (exterior).



4.

R.I.B.C.P.phot. , s/título, [1899?], Colecção de Fotografia, IBCP. INV. N° UL10971 Universidade de Lisboa, Museu Nacional de História Natural e da Ciência. Enfermaria do Instituto Bacteriológico Câmara Pestana.



5.

R.I.B.C.P.phot, *Diphtheria-quartos d'isolamento*, [1899?], Lisboa, Coleção de Fotografia, IBCP. INV. N° UL11001 Universidade de Lisboa, Museu Nacional de História Natural e da Ciência. Vista sobre corredor amplo e janelas largas de quartos/enfermarias. As mulheres ao longo da composição, terão sido aconselhadas a adoptar esta pose fotográfica ou tinham o hábito da prática fotográfica de retrato? A mulher e a criança do lado esquerdo e mais perto da câmara, encontram-se ligeiramente desfocadas pela diferença entre o movimento e a velocidade de obturador. A mulher usa uma indumentária diferente das roupas longas e aventais que as restantes mulheres que figuram na imagem usam. Será paciente ou mãe da criança paciente?



6.

R.I.B.C.P.phot., *Aula*, s/data, Lisboa, Coleção de Fotografia, IBCP. INV. N° ULH014 Universidade de Lisboa, Museu Nacional de História Natural e da Ciência. Instituto Bacteriológico Câmara Pestana.
Sala de aula preparada para a projecção de imagens. No foco da imagem encontra-se nos sistemas de projecção - mas com leitura do espaço envolvente e do desenho da sala: bancos corridos de madeira, paredes com quadro negro e ilustrações científicas, porta de entrada e vista de corredor.

Este autor descreve um conjunto de alterações realizadas em data posterior, relacionadas essencialmente com a adaptação a uma maior frequência de alunos duplicando-se o espaço do 'laboratório dos cursos' e da 'aula de projecções'¹⁵ e que terão acontecido pouco depois da integração do Instituto Bacteriológico numa primeira fase na Escola Médico Cirúrgica, e posteriormente na Faculdade de Medicina da Universidade de Lisboa, logo a seguir à implantação da República de 5 de outubro de 1910.

Por seu lado, Alexandra Marques afirma que «o ensino passou a ser a primeira atribuição do Instituto Bacteriológico Câmara Pestana, desvinculando-se do seu carácter facultativo. A introdução da disciplina de bacteriologia no currículo dos alunos implicou novos ajustes na instituição. (...) Segundo o que relatou, mais tardiamente, Nicolau Bettencourt, o director e os assistentes passaram a ocupar mais horas de trabalho, tanto na leccionação como na preparação de materiais para o ensino.»¹⁶

Uma observação comparativa entre três fotografias nas quais visualizamos a sala de microfotografia, a sala de aula de projecções (Fig.9) e um retrato colectivo de alunos (Fig.10) permite pensar o papel da fotografia na pedagogia do Instituto: que conteúdos eram fotografados, de que forma e sob que abordagem, sendo possível afirmar, de forma introdutória, que a fotografia científica seria a base deste pressuposto pedagógico.

Sobre a fotografia científica ao serviço da microbiologia, Maria Estela Martins no texto *Fotomicrografia* traça uma cronologia histórica desta técnica¹⁷ - resultante da associação entre o microscópio e a fotografia - em termos internacionais e nacionais. No contexto português, atribui ao médico e professor Carlos May Figueira (1829-1913) o espaço pioneiro da utilização da fotografia na microscopia¹⁸.

Martins destaca o trabalho de Câmara Pestana e do Instituto de Bacteriologia de Lisboa, que possuía para além de gabinetes dedicados à investigação e ao ensino, um gabinete de histologia - anatomia microscópica - e um de fotomicrografia. Centra em Aníbal de Bettencourt o desenvolvimento da fotomicrografia no seio do Instituto, descrevendo de forma

mais detalhada o processo fotográfico por ele utilizado: «(...) praticou a fotomicrografia utilizando placas ortocromáticas e provavelmente um instrumento da Zeiss».¹⁹

O instrumento referido e o mecanismo utilizado no Instituto Bacteriológico Câmara Pestana (Fig. 9) são numa primeira observação, e tal como a autora sugere, bastante idênticos, entrando igualmente em consonância com o que Alexandra Marques afirma, de que o laboratório do Instituto contava com instrumentos de microfotografia originários da empresa Carl Zeiss em Iena²⁰.

O artigo *História da Fotografia e da sua aplicação à medicina* do professor João José P. Edward Clode²¹ explora com detalhe as utilizações no contexto português da microfotografia em contexto científico, abordando duas produções fotográficas conjuntas de Câmara Pestana e Aníbal de Bettencourt e publicadas na revista de medicina e cirurgia em 1894, nomeando igualmente a produção fotográfica individual de Bettencourt.

Isabel Marília Peres no artigo *Fotografia médica* (2014) analisa nas dissertações inaugurais das escolas médico-cirúrgicas de Lisboa e Porto e nas teses de doutoramento das Faculdades de Medicina²² no período entre 1826 e 1926 «como é que a fotografia foi usada no ensino das várias especialidades médicas, por quem, e quais foram os processos fotomecânicos mais usados.»²³ Afirma que «relativamente à reprodução de fotografias com os processos fotomecânicos, verifica-se que o processo mais utilizado foi o tipográfico de meios-tons, embora se encontrem também reproduções por fototipias, especialmente nas primeiras décadas.»²⁴

Descreve ainda a utilização na dissertação de João Alberto Neves de 1901, de uma reprodução por processo de fototipia de três fotomicrografias da autoria de Aníbal de Bettencourt, permitindo confirmar a produção pessoal fotográfica de Bettencourt não só no Instituto como noutros contextos científicos.

Quanto à colecção do Instituto Bacteriológico Câmara Pestana, encontramos nas provas fotográficas visualizadas, duas marcas de identificação autoral que consideramos oriundas da produção interna do Instituto: *R.I.B.C.P. Phot. e A. Bett. Phot.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 148.

¹⁶ *Op. Cit.*, Marques, p. 154.

¹⁷ Esta técnica irá ser determinante para o desenvolvimento da botânica, da zoologia, da anatomia patológica.

¹⁸ “Nos anos de 1862 e 1863, organizou cursos livres de microscopia na EMCL (Escola Médico-Cirúrgica de Lisboa), em 12 lições (...) obrigando os alunos a executar diversas técnicas, incluindo a fotomicrografia. (Martins, 2014, p.158) Isabel Martins afirma uma continuidade entre a prática de Carlos May Figueira e a dos professores da Escola Médico-Cirúrgica de Lisboa, José Joaquim da Silva Amado (1846-1925), José António Serrano (1851-1906) e José Curry Cabral (1844-1920), mas só encontrando no final do século XIX, uma implementação concreta da fotomicrofotografia nas escolas e hospitais portugueses.

¹⁹ Maria Estrela Martins, «Fotomicrografia». in Costa, F. M. & Jardim, M. E., *100 anos de fotografia científica em Portugal (1839-1939) imagens e instrumentos*. Lisboa, Edições 70, 2014, p. 165.

²⁰ *Op. Cit.*, Marques, p. 56.

²¹ João José P. Edward Clode, *História da Fotografia e da sua aplicação à medicina*. Cadernos em Otorrinolaringologia, 2011, p. 21.

²² As escolas Médico-Cirúrgicas de Lisboa e Porto passam em 1911 a denominar-se Faculdades de Medicina.

²³ Isabel Marília Peres, «Fotografia médica». in Costa, F. M. & Jardim, M. E., *100 anos de fotografia científica em Portugal (1839-1939) imagens e instrumentos*, Lisboa, Edições 70, 2014, p. 120.

²⁴ *Ibid.*, p. 122.

Em 1902, o então Instituto de Bacteriologia de Lisboa passa a denominar-se *Real Instituto Bacteriológico Câmara Pestana*, o que permite afirmar que as imagens com a marca R.I.B.C.P. Phot. foram realizadas depois dessa data e correspondendo ao período em que Aníbal de Bettencourt era já o seu diretor.

Quanto à marca *A. Bett. Phot.*, ponderamos tratar-se da assinatura utilizada no conjunto das imagens realizadas por Aníbal Bettencourt em seu nome pessoal.

Embora não tenhamos observado provas fotográficas que permitam afirmar a presença física e material de um laboratório fotográfico no espaço do Instituto, a diversidade de tamanhos de impressões fotográficas – inclusivamente as variações de impressão em torno do mesmo original – assim como a introdução de marcas autorais nas molduras cartonadas e/ou nas provas, conduz-nos a ponderar não só a sua existência como a sua importância.

Consideramos a hipótese do estudo e da prática da fotografia terem conduzido Aníbal de Bettencourt a diversificar não só a sua produção fotográfica – visível na heterogeneidade da colecção fotográfica do Instituto Bacteriológico Câmara Pestana – como também a sua actividade pública em torno da fotografia. Integrou a Sociedade Portuguesa de Photographia, fundada em 1907 e provisoriamente sediada no edifício Real do Instituto Bacteriológico Câmara Pestana.

Emília Tavares no artigo *Hibridismo e superação: a fotografia e o modernismo português*²⁵ aborda o campo de acção de Aníbal de Bettencourt e da Sociedade Portuguesa de Fotografia ao momento do Salão de Fotografia Artística de 1910, numa lógica de defesa da fotografia pictorialista.

Um dos grandes eventos expositivos que consagrou esta estética foi, em 1910, o Salão de Fotografia Artística, promovido pela recém-criada Sociedade Portuguesa de Photographia, realizada no Salão de exposições da revista *Ilustração Portuguesa*.

Associados a esta dinâmica da sociedade e à defesa da fotografia pictorialista, estariam algumas figuras destacadas da cultura e ciência portuguesas, como o escritor Afonso Lopes Vieira, o médico Aníbal Bettencourt, e um dos fotógrafos profissionais mais conceituados no dealbar do século, Júlio Worm.

Pode prefigurar-se como premissa de investigação a busca de paralelos entre essa fotografia pictorialista e as imagens de carácter não científico da colecção Instituto Bacteriológico Câmara Pestana: em termos temáticos, de abordagem estética e pelo prisma das técnicas fotográficas utilizadas nas tomadas de vista ou no tratamento final das impressões fotográficas.

Um pensamento autoral – que estrutura também o movimento e a fotografia pictorialista – parece guiar a abordagem fotográfica do conjunto de imagens que observamos. Visível nas assinaturas que figuram nas provas fotográficas da colecção (assim como nas fotomicrografias que Aníbal de Bettencourt produziu para outros cientistas); na elaboração em termos de composição fotográfica que as imagens refletem; na intencionalidade colocada no posicionamento das figuras humanas nos retratos e nas fotografias de arquitectura, assim como na experimentação em torno das variações estéticas e expressivas que a impressão fotográfica possibilita.

Esta pequena anotação representa uma introdução à colecção Instituto Bacteriológico Câmara Pestana, começando por uma breve descrição e cronologia do Instituto e dos percursos profissionais e científicos de Luís de Câmara Pestana e de Aníbal de Bettencourt.

A partir da observação de um conjunto de imagens, iniciamos uma análise da prática de fotografia documental do Instituto sob a dupla perspectiva da fotomicrografia para utilização científica e educativa e da fotografia institucional nas tipologias de retrato e paisagem – se por um lado descreve de forma elementar a actividade e materialidade do Instituto, abre espaço a narrativas em torno dos intervenientes neste espaço e das relações entre eles estabelecidas.

Esboçamos como caminhos de pesquisa: o papel das mulheres no Instituto que a representação fotográfica de alunas e funcionárias suscita; o estudo da materialidade no trabalho laboratorial fotográfico; a utilização da fotografia na missão educativa do Instituto ou ainda a afirmação de uma abordagem autoral centrada na figura de Aníbal de Bettencourt, no seio desta colecção de fotografia de características documentais.



10.

s/marca autoral, Curso de iniciação de microbiologia(...), 1928, Lisboa, Colecção de Fotografia, IBCP. INV. Nº ULH039 Universidade de Lisboa, Museu Nacional de História Natural e da Ciência. Retrato de grupo, encerramento do curso de iniciação à microbiologia realizado a pedido da Universidade Popular Portuguesa. Legenda original manuscrita com assinaturas dos 24 fotografados – dos quais três mulheres – com a data de 24 de junho de 1928.

Olhar



[EXPOSIÇÃO]

Ever Archive: The Publications and Publication projects of Hans Ulrich Obrist
Joseph Grigely, 2021-2022

RAFAELA LIMA

Numa conversa entre Joseph Grigely, Zak Kyes e Hans Ulrich Obrist publicada em 2009 pela *BedFord Press Editions*, Grigely revelou receber correspondência regularmente desde os anos 90 por parte do curador e actual director artístico da Serpentine Galleries, em Londres. As *Grigely-Boxes* continham maioritariamente publicações e material gráfico como livros, artigos, catálogos e material de divulgação da autoria ou curadoria de Obrist. Este material foi designado por Joseph Grigely de *exhibition prosthetics* por ser precisamente um prótese das exposições, no sentido em que contribuem para que haja um prolongamento físico e temporal das mesmas. Tudo isto contribuiu para o início de um projecto que ambos ansiavam concretizar, num desafio a Grigely enquanto artista, ao colocar-se no papel do curador e comissariar uma exposição com base no arquivo de Obrist.

Desejo cumprido, 25 anos após o início destas trocas de correspondência, tem lugar na mezzanine da Biblioteca de Serralves à exposição *Ever Archive: The Publications and Publication projects of Hans Ulrich Obrist*, com curadoria de Joseph Grigely, a convite de Philippe Vergne, actual director do Museu.

Joseph Grigely, artista plástico estadunidense que ensurdeceu aos 10 anos de idade, é naturalmente sensível ao carácter visual e gráfico, próprio de todo o material que lhe foi sendo enviado pelo curador alemão; privado do sentido da audição, encontrou na linguagem escrita uma estratégia para dialogar com as pessoas que o rodeiam – longe dos constrangimentos inerentes à leitura labial e linguagem gestual, o registo escrito possibilita a preservação do discurso e das conversas em papel. Resistindo ao seu desaparecimento, a linguagem escrita permite a revisitação das palavras que oralmente se perdem pela sua efemeridade.

O arquivo é o caso de estudo e o próprio corpo de trabalho de Grigely – um colecionador de conversas, anotações e desenhos, – que reúne no seu arquivo pessoal mais de 60 000 registos manuscritos resultantes desses milhares de conversas. Prática recorrente, para além do *The Hans Ulrich Obrist Archive* que podemos ver nesta exposição, anteriormente construiu o *The Gregory Battcock Archive*, após encontrar grande parte do trabalho do crítico nova-iorquino abandonado num armazém em 1992.

²⁵ Emília Tavares, «Hibridismo e superação: A fotografia e o modernismo português». in *Arte portuguesa no século XX*. Lisboa, Leya, 2011, p. CXXIX.

Ver

Como um arquivo dentro de um arquivo, um ecrã tátil posicionado no ponto mais próximo da escadaria que dá acesso à biblioteca, exhibe *The Handwriting Project*, 2012-present. Uma janela aberta na conta de Instagram de Obrist deixa à disposição dos visitantes a visualização de inúmeras notas escritas à mão por artistas, curadores e outros intervenientes do meio artístico. Publicadas diariamente pelo curador, integram um projeto que Obrist tem vindo a desenvolver há cerca de 10 anos na defesa da prática da escrita à mão que o mesmo acredita estar a desaparecer.

Existe um foco comum nas práticas de ambos, uma resistência ao esquecimento da palavra e à amnésia colectiva que tem vindo a ser provocada pelo excesso de informação e imagens latentes à nossa era digital. Tempo e memória entram na rede de ideias que ligam as obras em exposição, acompanhados pela exploração dos formatos expositivos e do objecto impresso enquanto meio e extensão da prática artística.

Ao longo de nove meses, assistimos a um organismo vivo, uma exposição que convida à revisitação do espaço mensalmente, contando com a adição de novos números e elementos do arquivo de Obrist. Concebida por Obrist, Christian Boltanski e Agnès B, *Le Point d'Ironie*, 1997-2020, é uma publicação que se encontra disponível gratuitamente na mezzanine da Biblioteca e que conta com diferentes números a cada mês. Respeitando sempre o mesmo formato – um poster de dupla página – os artistas são convidados a produzir uma obra impressa a ser distribuída de forma gratuita por vários pontos do globo; sem terem de se submeter a indicações de galeristas e curadores, os artistas encontram nesta publicação um espaço expositivo de total liberdade, onde a obra não fica limitada a um espaço físico, podendo ser levada na mão pelos visitantes para qualquer lugar.

Portabilidade e gratuidade são os conceitos chave deste projecto que leva para as ruas publicações de dezenas de artistas, entre os quais Tacita Dean, Louise Bourgeois, Martin Parr e Jonas Mekas. Ao deslocar física e conceptualmente as obras dos ambientes restritos que constituem as galerias de arte, *Le Point d'Ironie* mostra-se um projecto centrado na distribuição em massa destas publicações. Ao retirar as obras das bolhas onde são habitualmente expostas, reproduzindo-as milhares de vezes, retira-lhes o valor do original.

Partilhando o mesmo ciclo periódico *Vitrine Exhibitions*, (2014-2020) é uma instalação que remete para uma proposta feita ao longo de vários anos pelos estudantes de Joseph Grigely na School of the Art Institute of Chicago. O trabalho consistie na realização de um pequeno exercício curatorial para organizar micro exposições circunscritas ao espaço interior de uma vitrine com material do *The Hans Ulrich Obrist Archive*. Em Serralves, encontramos a obra disposta em duas vitrines lado a lado, e que a cada mês apresentam novos objectos do arquivo. À medida que os meses passam e que as vitrines recebem novos projetos, registos fotográficos de *The Kitchen Show - UPO: Unidentified Printed Objects, Migrateurs - The Hotel Drawings, Containers - Untitled [In One Chord], Flight - Douglas Gordon: Letters to Hans Ulrich Obrist*, entre outros, vão sendo expostos por ordem cronológica, acompanhados das respectivas fichas técnicas, permitindo aos visitantes consultar as montagens anteriores e ter um melhor entendimento da dinâmica adotada.

Em cada projecto deparamo-nos com diferentes formas de entender as exposições, numa pequena mostra das práticas curatoriais de Obrist que ao longo dos anos tem sido arquivada por Grigely. Uma exposição pode acontecer numa cozinha, num quarto de hotel, num cartaz ou num livro. Localizada no ponto mais próximo da escadaria que dá acesso à biblioteca – *The Kitchen Table* (2021) é uma instalação de leitura que proporciona uma pausa no ritmo da visita e um momento de reflexão e revisitação das conversas de Obrist,

reunidas nos vários livros que se encontram espalhados sobre uma mesa de cozinha; a informação contida e compilada nas transcrições das entrevistas do curador representam uma leitura transversal da sua obra. Uma vez mais é um exemplo de como uma exposição não está presa a um formato único e de como o seu alcance pode ser estendido através de um objecto, que ao existir num formato impresso, leve e móvel, proporciona uma ligação de proximidade entre os visitantes e o próprio conteúdo.

Desde *The Kitchen Table*, à instalação *Banana Boxes*, o objecto-livro é apresentado como o modelo de disseminação de eleição nas práticas editoriais e expositivas de Obrist. A escolha da mezzanine para receber a exposição, situada acima dos livros que compõem a Biblioteca de Serralves, não poderia ter feito mais sentido. Afinal, se na biblioteca somos convidados a vestir luvas para manusear as publicações e os livros de artista da colecção, na mezzanine, são entregues carimbos para manchar as mãos numa evidente provocação ao valor do objecto impresso.



[FILME]

Diários de Otsoga Maureen Fazendeiro e Miguel Gomes, 2021 JOÃO BERNARDO

Três actores, mais treze pessoas e cinco cães, dezasseis testes PCR, uma propriedade em Sintra e um país inteiro em confinamento. A fórmula de *Diários de Otsoga* é bastante simples. Existe uma ideia e, principalmente, uma vontade, mas não há guião, nem história. Se as personagens a trabalharam ou não trabalharam, tiveram uma infância porreirinha ou não! pouco ou nada interessa. O desafio está em Carlotto, Crista e João – actores e personagens – construir um borboletário, partilhando a mesma casa, da qual não podem sair. Mas restam treze pessoas e os cães precisam de tomar banho. O marmelo apodrece e as melgas não deixam ninguém dormir em paz.

Com a súbita impossibilidade de realizar os outros projectos em que estavam a trabalhar, Maureen Fazendeiro e Miguel Gomes não aguentaram a clausura imposta pela pandemia e, rodeando-se de caras familiares, viraram a câmara para a natureza e para o rotineiro. Essa ânsia por produzir de novo resulta, no filme, em espontaneidade, no interesse em filmar o que acontecer ou surgir, construindo por cima da deriva e do quotidiano. Otsoga não é, portanto, um lugar. É uma reflexão sobre a percepção de um tempo adulterado, sobre coexistir com outras pessoas e tentar escapar à estranheza deste período que todos vivemos. No decorrer invertido desse mês tão querido a Portugal, a confusão paira no ar. Mas se há algo que a pandemia nos ensinou foi que é possível encontrar beleza no vazio, em tudo o que é fugaz mas cheio de significado.

Em 2020 o mundo parou. Aos dias sucedem-se outros dias, alternando entre o efêmero e a inércia, misturando-se na amargura de não ter um futuro tangível. Filmado no verão desse mesmo ano, o filme começa com os protagonistas a dançar ao som de Frankie Valli & The Four Seasons, mergulhados numa aura onírica de luzes fluorescentes, de alguma maneira presos a essa existência bucólica definida pelos limites da herdade. Até que, por baixo da sombra das borboletas, o proibido acontece: um beijo.

Desse beijo, no entanto, não existe consequência. É o esboço de uma ficção que nunca chega de facto a existir². O filme continua, obrigando-nos a retroceder nos dias. Trata-se de um diário invertido e começamos pelo fim. Desta maneira, conforme o espectador presencia cada dia anterior, ligações invisíveis e pedaços de informação soltos materializam-se à sua frente. Entre o tractor azul e o livro de Pavese, o filme surpreende-nos em contagem decrescente. À medida

que os membros da equipa técnica são introduzidos surrealmente na vivência daquele espaço, tensões e preocupações vêm ao de cima: há e-mails que ficaram por responder, pequenos-almoços em crescendo, personagens que por protocolos de segurança se transformam uma na outra, uma piscina por limpar e um bebé por nascer. Esta transparência delineada pelos cineastas em conjunto com Mariana Ricardo – que partilha com estes os créditos do argumento – na verdade, desfoca a fina barreira entre o ficcional e o real. A improvisação, o humor e a colaboração estão sempre presentes, e nunca nos é dado por certo o que poderá acontecer a seguir. Em *Diários de Otsoga*, o processo torna-se o próprio resultado. A lente converte-se em espelho e a tela numa janela para um mundo de vinte e dois dias, onde não há restrições – excepto o término às vinte horas e trinta minutos, para um merecido descanso dos técnicos. De resto, o filme não pode parar³.

Esta é a ordem proposta pelos realizadores: marcada pela anti-linearidade, pela procura da repetição, da suspensão e da descontinuidade. Porém, como espectadores, existe uma expectativa do linear, ancorada ao desenrolar de acontecimentos contínuo e sequenciado habitual dos filmes denominados *mainstream*. Perante um repentino estagnar do cinema, cara a cara com o isolamento e incerteza pandémicos, Miguel Gomes reflecte que o lugar do espectador na esmagadora maioria dos filmes feitos hoje é um espaço mais estanque, mais pré-determinado, atravessado por menos tensões e ambiguidades e consequentemente mais seguro, bastante mais controlador e sobretudo muito mais conformista e irrelevante⁴. É, por isso, com frescura que experienciamos dois sentidos da narrativa possíveis, causando uma estranheza de ver algo simultaneamente desafiante e divertido num filme empaticamente experimental.

No fundo, o cinema é também a arte de moldar o tempo e *Diários de Otsoga* tem plena consciência disso. É um filme que sabe que é um filme, é sobre fazer filmes e viver através deles. Contudo, neste meta-cinema o seu reconhecimento não o torna complexo ou barroco; pelo contrário, mostra-se simples, intimista, sem abandonar o sorriso pueril e atrevido ao qual a obra de Miguel Gomes desde cedo nos habituou.

O realizador David Cronenberg descreve o seu processo de fazer filmes como um diamante, no sentido de que cada faceta representa um filme diferente. Ao olharmos através de cada uma dessas facetas vemos o mesmo núcleo central do diamante – a experiência de vida do cineasta. Em *Diários de Otsoga*, identificamos também ecos da filmografia dos realizadores, que nos guiam até ao seu universo comum: o triângulo de personagens de *Entretanto* (1999), o *huis clos* de *A Cara Que Mereces* (2004), a espontaneidade de *Motu Maeva* (2014), um certo tropicalismo nostálgico que remete para *Tabu* (2012), e o reconhecimento de situações de *Aquele Querido Mês de Agosto* (2008) e *As Mil e Uma Noites* (2015). Também os actores e equipa técnica povoam este universo cinematográfico, cruzando-se neste filme como se se tratasse de uma reunião de família. As suas raízes encontram-se assim na amizade, na coexistência, e perante o medo de uma realidade utópica mostra-se simples e corajoso, como que um antídoto a este tempo⁵. É um filme que sublinha que as limitações não são a antítese da criatividade, que na verdade estas possibilitam estruturas e territórios irregulares prontos a serem explorados.

No final voltamos ao início, desta vez com toda a equipa técnica a dançar. Por entre cervejas e cigarros, o calor humano dá luz ao cinema – é o ouroboros idílico da vida pandémica. Sabemos, enfim, que os casulos irão abrir e que as borboletas poderão voar.



[EXPOSIÇÃO / LIVRO]

Paisagens Transgênicas

Álvaro Domingues, 2021

GIULIANA ALMASIO

Um rebanho a coabitar o prado com placas solares. Uma perspectiva centrípeta de pilares que acolhem sob a sua vastidão uma marina de veleiros. Uma rotunda, tangenciada por betão, carros e edifícios, a hospedar uma escultura de morango gigante que solenemente pouso no solo. Não é sobre um futuro distópico, são as *Paisagens Transgênicas* de Álvaro Domingues. Em 2021 o autor publica um livro homónimo que materializa o projecto fotográfico descrito. As imagens e os ensaios presentes na publicação interrogam o sentido da paisagem enquanto código de reconhecimento do território (neste caso, português), propondo que os elementos compósitos que a constituem sejam caracterizados como *transgênicos*.

Geógrafo e doutorado em Geografia Humana, Álvaro Domingues é autor dos livros *Território Casa Comum*, *A rua da Estrada*, *Vida no Campo*, *Políticas Urbanas I e II*, *Cidade e Democracia* e *Volta a Portugal*. A publicação das *Paisagens Transgênicas* herda o formato já explorado nas publicações anteriores, nos quais a escrita fomenta a componente fotográfica. Entretanto, quando apresenta ao público a instabilidade da paisagem portuguesa através da metáfora dos Organismos Geneticamente Modificados (OGM), dispara o potencial didáctico das fotografias desse território. Portugal é um país rural? A paisagem rural é natural? O que é uma paisagem natural?

Definir a paisagem pode parecer algo intuitivo, simples, porque experimentá-la é sensorial. Ela tem cheiro, cor, textura, ruído. Ao nos posicionarmos no mundo, ganhamos uma paisagem. Por definição, a paisagem natural é formada pelos elementos da natureza que não sofreram intervenções humanas, em oposição àquela humanizada¹. Álvaro Domingues regista, com o seu olhar de geógrafo, os enquadramentos do mundo coerentes com o seu discurso. A fotografia, solução imagética adoptada, ofusca alguns dos sentidos dessa experiência e amplia aquele da visão. Nela, vemos o que ele quer que seja visto.

No senso comum, a paisagem associa-se à natureza, à história e ao belo. Um passo atrás, à associação da beleza à paisagem, é a relação entre a filosofia (estética) e a geografia (paisagem). A noção de beleza associada à paisagem leva-me a crer que esse senso comum foi provocado pelo processo secular da arte propagar paisagens naturais e históricas, insuflando a noção de beleza ao que antes era natural ou quotidiano. As paisagens são motivo de pinturas e ilustram postais, transformando-se no cartão de visita de cidades. Mesmo após a quebra de paradigma da imagem analógica para a digital, as paisagens persistem enquanto pano de fundo dos ecrãs, publicidade de empresas de turismo e nas publicações no Instagram. Às 10h20min do dia 14 de fevereiro de 2023 entro no *site* turismodeportugal.pt e a primeira imagem que vejo é uma fotografia panorâmica, aérea, de montes verdes com um céu azul. Em seguida, vou ao *site* visitporto.travel e vejo uma cena com pessoas sentadas a admirar a vista de Gaia para o Porto. A paisagem portuguesa propagada, ontem e hoje, enquadra-se nesses limites. Também como consequência disso, Portugal tornou-se um destino turístico. Entretanto, supondo a rota de um turista que viaja para o Porto de avião, aterraria na periferia, não no centro histórico. O primeiro contacto a ter com a paisagem dessa cidade pitoresca, provavelmente, seria mais semelhante às *Paisagens Transgênicas* do que a fotografia ilustrativa que viu no *site* onde comprou as passagens.

Álvaro Domingues diz que as paisagens são sismógrafos de alta fidelidade.² Registam subitamente todas as alterações dessa sociedade globalizada. O que antes era categorizado entre paisagem rural, paisagem urbana e paisagem industrial agora se mistura. Perdem as linhas fixas. A metáfora sobre os OGM qualifica a paisagem do território português como perturbadora, e que está a mudar a ordem natural das coisas. É uma paisagem em constante transformação. Também sugere que a incompreensão dessa nova paisagem

seja motivada pela mistura entre os elementos mais antigos e aqueles que a globalização introduz, gerando uma dissonância cognitiva em quem a vivencia.

Portugal idílico

O exercício de fotografar e qualificar a paisagem portuguesa não é recente. Regresso ao ano de 1970, quando é publicado o livro *Picturesque North Portugal*, editado pela Bertrand, do autor Frederic P. Marjay com fotografias suas e de Platão Mendes. Como sugere o título, os textos e as reproduções fotográficas pretendem descrever e propagar as maravilhas desta região do país tão pitoresca e, inclusive, sagrada: o Norte contém o local de nascimento do fundador do reino e proclamador da independência de Portugal. A publicação da obra coincide com o ano da morte de Salazar, ditador e agente do Estado Novo (1933-1974), período também conhecido como Salazarismo.

Anos antes, em 1954, Frederic P. Marjay publica *Salazar na Intimidade*, obra que exalta com as mesmas ferramentas fotográficas e textuais, o carácter humano de Salazar, refletindo a preocupação com um Salazar mais familiar, dotado das sensações normais do homem comum.³ Um ano depois, Marjay lança a obra *Oporto... Porto e Seu Distrito Suas Belezas e Seus Encantos* (1955), um dos livros da *Colecção Romântica* que já no segundo parágrafo exalta a cidade do Porto como célebre, moderna, ampla, dotada de belas paisagens e monumentos históricos.

Nele, a ilustração fotográfica reforça o estereótipo pitoresco, indicando que essa característica é uma constante das suas obras. Aqui ressalto a importância das imagens, das fotografias, na construção de uma memória colectiva e futura. Em todos os casos citados, Frederic P. Marjay mantém o carácter apologetico ao propagar a imagem (enquanto fotografia que simboliza uma ideia) dos assuntos abordados. Dizendo isto de outra forma: o enquadramento das suas obras exclui o Portugal fantasmagórico, empobrecido e ignorante, como o regime salazarista promoveu. Mais uma vez em conformidade com a ditadura, Marjay ignora a realidade portuguesa.

Portugal pitoresco vs.
Portugal transgênico

Embora as *Paisagens Transgênicas* tenham uma legibilidade clara, vêm acompanhadas de uma arqueologia proposta pelo autor. Álvaro Domingues afirma que a paisagem está directamente associada à identidade de um país. E nessa construção identitária que reúne um sentimento comum, estão presentes os mitos, as tradições, o sangue e a terra, a raça.⁴ A sismografia da paisagem, que é a sua qualidade para as alterações que o mundo globalizado, provoca nas pessoas a sensação daquilo que já estava nela ser melhor reconhecido do que aquilo que chega de novo. Domingues considera que esse ganho é recebido como uma intrusão. O exótico seria lido como um ser parasita, não simbiótico. A novidade é frequentemente percebida como um estrago ao que já havia na paisagem. Descaracteriza, contribuindo para a perda da autenticidade de um tempo primordial. O novo que a globalização introduz seria estéril de História. Só arruina o passado pitoresco, mítico e belo que a propaganda do Estado Novo tanto fez para criar raízes na mentalidade portuguesa.

A publicação *Picturesque North Portugal* (Marjay, 1970) foi uma das ferramentas do Salazarismo para a disseminação do tal senso comum de um Portugal pitoresco. Em 2021, Álvaro Domingues apresenta o seu contraponto, ou antídoto, a esse desserviço de algumas décadas: *Paisagens Transgênicas*. Ao comparar essas obras, a princípio, nota-se um ponto de encontro na opção pelo formato de livro para documentar a paisagem de Portugal, através da escrita e fotogra-

ficamente. No caso da primeira obra, o projecto estende-se para além desse formato. As imagens recolhidas por mais de uma década fizeram parte de uma exposição fotográfica na Bienal de Fotografia do Porto em 2021. Além do objecto e da experiência expositiva, o projecto reside também no *site* do Museu da Paisagem, viabilizando não só a democratização ao acesso dessa obra crítica como também oferecendo outro formato de visualização das suas componentes imagéticas e textuais. É um projecto crítico nos seus conteúdos e nos formatos que assume. Regrido ao fotolivreto, ironiza e equipara-se às soluções de propaganda do Estado Novo. Ao mesmo tempo recorre a uma solução digital numa morada que a geografia desconhece. Em conjunto, os formatos se potencializam para propagar o questionamento acerca da paisagem e do território português, confrontando directamente o Portugal romântico das fotografias difundidas por Frederic P. Marjay. Os múltiplos formatos de promoção das *Paisagens Transgênicas* propõem, isoladamente, uma visualização diferente desse acervo, doando a instabilidade característica dos transgênicos não só às paisagens como também para a apresentação do projecto.

Embora em ambos os casos haja concordância na materialização de um livro para a divulgação da informação, a característica principal dessa interacção é a diferença elementar entre as partes. A intenção dos autores ao retratar a paisagem portuguesa é o que desassocia essencialmente a natureza dessas duas publicações. Em *Paisagens Transgênicas* lê-se que na cultura do senso comum, ao contrário das artes, domina o conservadorismo, uma espécie de crença que as paisagens são para sempre (Domingues 2021, 23). Nas obras mencionadas de Frederic P. Marjay de 1955 e 1970, embora utilize artifícios artísticos, a paisagem é fotografada para reforçar o conservadorismo. Ele perpetua o “senso comum” mencionado por Álvaro Domingues.

Sendo o artificial o que é manipulado pelo ser humano e o natural o que provém da natureza, as *Paisagens Transgênicas* propostas por Álvaro Domingues expõem uma relação reiterada entre a artificialidade e a natureza. A agricultura, o paisagismo topiário e os animais domesticados são exemplos de natureza intervencionada pelo ser humano. Nesse sentido, algumas das fotografias de *Picturesque North Portugal* também podem conter vestígios de paisagens transgênicas. Reforçando a ironia, apesar do recorte pitoresco, as fotografias urbanas e industriais de Frederic P. Marjay emprestam esse carácter de algumas das fotos de Álvaro Domingues. Entretanto, uma fotografia de paisagem, transgênica ou pitoresca, alinha-se mais facilmente com o onírico do que com a realidade. O alicerce da fotografia é a simulação do que é retratado. *A priori*, ela falsifica o que a percepção da paisagem permite. Nos livros de Frederic P. Marjay, a fotografia pretensiosa mascara-se como documento. Nas fotos de Álvaro Domingues, o retrato do natural e artificial corriqueiro esbarra na fantasia. Aqui a fotografia empata a disputa. Isto é, ambos são beneficiados com o uso dessa solução imagética.

1 Teresa Alves, «Paisagem: em busca do lugar perdido». in *Finisterra: Revista Portuguesa de geografia*, vol. XXXVI, n.º 72, 2001, p. 11.

2 Álvaro Domingues, *Paisagens Transgênicas*. Lisboa, Museu da Paisagem, 2021, p. 41.

3 FLP. 2021. «Paisagens Transgênicas, de Álvaro Domingues». *Bumerangue* #7. Marjay, Frederic P. 1955. *Oporto... Porto e Seu Distrito Suas Belezas e Seus Encantos*. Colecção Romântica. Lisboa: Livraria Bertrand.

4 Heloisa de Jesus Paulo, «Salazar: a elaboração de uma imagem». in *Revista*

Ritual de Bairro

*Behold the gates of mercy
in arbitrary space
And none of us deserving of the cruelty
or the grace*

‘O rito é novo, o hábito já nem tanto — desde 2016, na vivência da cidade e da faculdade, uma parte de mim habita, monasticamente, o cinema de bairro. O ritual é comumente mal entendido na sociedade pragmática actual — repleta de actividades fluídas e descartáveis, há menos tempo para o mito e sua construção, para o ritual que lhe concede forma e significado. Todavia, ser humano é, ainda, ser ritualizador. Na sua acção, mais ou menos mundana, pregnam valores simbólicos enquanto perscruta sentidos. Herskovitz² adverte-nos para a necessidade de nos atermos nos aspectos que dão sentido às práticas sociais, e é na cidade que os rituais de partilha e aculturação comunitárias mais têm vindo a perder valor — exigem tempo e permanência, um padrão e procedimentos, amiúde silêncio e empatia.

O cinema de bairro contraria essa tendência. Há oito anos que abriu a porta à cidade, em tom suave de matiné sabatina, e não mais a fechou. Eu, assim sendo, organizo o meu tempo, a minha disposição, o meu desejo — organizo o sentido. Revemos filmes, vemos pela primeira vez, ou revendo vemos como nunca vimos. O programa é diacrónico, não-linear, ecléctico e objectivo. Do noir clássico à nouvelle vague francesa, vemos Welles em Viena e Fritz Lang em Itália, vemos como um russo conta uma infância destruída pela guerra; e revejo a paixão e o desespero de Paris Texas nas belas imagens do alemão Wenders pelo deserto americano — para quando, façamos figas, o seu Until the end of the world? E ouvimos as melodias, a banda sonora, as línguas do mundo e novamente, o silêncio.

Este bairro é também promessa de partilha entre gerações e geografias. Novos e velhos portugueses de muitos portos que ora se cruzam no Palacete Braguinha, numa aula magna que comunga imaginários, de referência ou descoberta. A matiné de sábado é, ainda, o espaço reservado ao usufruto solitário da cidade, longe da rotina familiar ou do ritmo lectivo da faculdade, enquanto é ritual de amor ao cinema. Seja reflexão, recato ou reencontro, é partilha, sempre, e aproximação. Com a minha filha Leonor, de treze anos, vimos tantas histórias e imagens absolutamente indeléveis — pensamos e sentimos, rimos e choramos com a fabulosa Amélie do Jeunet, o emocionante Aftersun da Charlotte Wells, triste, belo e singelo, e o magnífico panorama de cultura e família na Despedida de Lulu Wang. E daqui nos acompanha até hoje uma melodia, o Come healing³ numa versão da Elayna Boyton, e que bem alude ao meu sentimento deste bairro.

*O solitude of longing
where love has been confined
Come healing of the body
Come healing of the mind*

*O see the darkness yielding,
that tore the light apart
Come healing of the reason
Come healing of the heart*

¹ Armstrong, Karen. A natureza sagrada. Lisboa: Temas e Debates, 2023
² Herskovitz, Melville. The man and his works: the science of cultural anthropology. New York: Alfred A. Knopf, 1948
³ ©Leonard Cohen. Old Ideas, 2012

BRUNO GIESTEIRA



2 Jul 2022
Decameron,
Pier Paolo Pasolini,
1971, Itália



16 Jul 2022
Yi Yi,
Edward Yang,
2000, Taiwan



30 Jul 2022
O Homem Tranquilo,
John Ford,
1952, EUA



22 Out 2022
O Fabuloso Destino de Amélie Poulain,
Jean-Pierre Jeunet,
2001, França



5 Nov 2022
Climax,
Nuri Bilge Ceylan,
2006, Turquia



19 Nov 2022
O Desprezo,
Jean-Luc Godard,
1963, França



3 Dez 2022
Os Tenenbaums,
Wes Anderson,
2001, EUA



17 Dez 2022
Sayat Nova - A Cor da Romã,
Sergei Paradjanov,
1969, URSS\Arménia



21 Jan 2023
Digo às Companheiras Que Aqui Estão,
Sophia Branco
+ Luis Henrique Leal
2022, Brasil



25 Mar 2023
O Amigo Americano,
Wim Wenders
1977, Alemanha/França



8 Abr 2023
O Terceiro Homem,
Carol Reed
1949, EUA



22 Abr 2023
Kelin,
Ermek Tursunov
2009, Cazaquistão



6 Mai 2023
Pather Panchali,
Satyajit Ray
1955, Índia



20 Mai 2023
A Infância de Ivan,
Gus Van Sant
2003, EUA



3 Jun 2023
A Infância de Ivan,
Andrei Tarkovsky
1969, URSS



17 Jun 2023
Aftersun,
Charlotte Wells
2022, Reino Unido



1 Jul 2023
Contos da Lua Vaga,
Kenji Mizoguchi
1953, Japão



15 Jul 2023
A Despedida,
Lulu Wang
2019, EUA/China



29 Jul 2023
Minnie e Moskowitz,
John Cassavetes
1971, EUA



13 Set 2023
A Princesa Mononoke,
Hayao Miyazaki
1997, Japão



21 Out 2023
Querido Diário,
Nanni Moretti
1993, Itália



4 Nov 2023
A lanchina,
Ritesh Batra
2013, Índia



18 Nov 2023
O Último ano em Marienbad,
Alain Resnais
1964, França



2 Dez 2023
Punch-Drunk Love,
Paul Thomas Anderson
2002, EUA



16 Dez 2023
O meu vizinho Totoro,
Hayao Miyazaki
1988, Japão

CAMUFLAGEM

A Imagem do Desaparecimento

GALERIA

Até ser cunhada pelos franceses em 1917, durante a Primeira Grande Guerra, a palavra camuflagem não existia. Ela deriva do verbo *camoufler*: vestir, cobrir, disfarçar, mascarar. Anteriormente ao uso no contexto militar, tinha conotações teatrais e eram usados sobretudo os termos “coloração de ocultação” ou “coloração protectiva”. Camuflagem é uma palavra mais eficiente, “coloração protectiva” pode significar não a ocultação, mas a exibição.¹

Embrenhado na descoberta circunstancial da semelhança entre a casca do tronco dos plátanos² e os camuflados militares, fui capturando algumas imagens dando conta da presença destas árvores na paisagem urbana. Variando de tonalidades, conforme os locais e as estações do ano, os padrões presentes no tronco, parecem resultar de um design têxtil que organiza fibras e paleta. A casca desta árvore desenvolve-se num mosaico variado de tonalidades de verdes, acastanhados, cinzas, esbranquiçados e amarelo seco, próximo ao amarelo de Nápoles. A casca, com várias rugosidades, apresenta uma microtextura linear visível a olho nu, acompanha a verticalidade e ao desprender-se em placas, deixa no tronco as várias camadas que tornam visível diferentes níveis de profundidade. No mesmo tronco,

convivem peles de várias idades, umas na iminência de se desprender, outras acabadas de emergir. Na sua irregularidade de formas e tamanhos, surge um padrão orgânico, sem módulo nem repetição.

Simultaneamente ao exercício recorrente de pensar as imagens, tornou-se clara também a necessidade de, com elas, pensar a invisibilidade. Ou melhor, que as imagens, numa contradição aparente, através da sua qualidade visual, operam sobre coisas invisíveis. As imagens não só constituem, na sua semelhança, a possibilidade de convocar algo que não está, como são capazes, na sua materialidade representativa, de nos conduzir pelos caminhos da subjectividade humana, que não cabem na linguagem, nem na ordem do visível.

Numa imagem muito própria, a camuflagem surge como um novo parâmetro na modalidade do invisível. Especialmente no sentido militar, é usada para ocultar, dissimular ou disfarçar, com o objectivo de minimizar a possibilidade de identificação e a detecção de pessoas, locais ou equipamentos. Se num primeiro momento, as imagens dos plátanos deram início a um processo de investigação pela sua plasticidade e semelhança aos padrões militares, depressa se transformaram numa forma de pensar visualmente a invisibilidade. A camuflagem não é mais do que um processo de desaparecimento operado por uma imagem. Humanamente, na impossibilidade do desaparecimento absoluto, resta na imagem a possibilidade de nos tornarmos outro e, só assim, é possível desaparecer. Na verdade, é um problema de mediação entre a percepção e as expectativas.

A camuflagem responde à necessidade de tornar algo invisível num determinado meio. Da mesma forma que, para pensar as imagens, é fundamental pensar os seus processos de invisibilidade, o observador é uma condição crucial, tanto na medida do visível como do invisível. Se a imagem tem existência, na possibilidade da presença

¹ P. Forbes, *Dazzled and Deceived, Mimicry and Camouflage*. London, Yale University Press, 2009, p. 2.

² *Platanus hispanica*, variedade mais comum do plátano na Europa Ocidental com uma grande presença na Península Ibérica. O plátano é uma árvore de grande longevidade, com uma forte resistência ao ataque de insectos, considerada das melhores árvores no combate à poluição do ar citadino. Em Portugal é possivelmente a árvore mais usada nas artérias e parques urbanos.

LUÍS ESPINHEIRA





de um observador, também só na presença de um observador, uma coisa tem a possibilidade de se tornar invisível. A imagem, no seu sentido antropológico ancestral, parte de uma semelhança, através da qual adquire a sua forma de existência e, eventualmente, uma autonomia paralela à sua origem. Na camuflagem a semelhança é também o processo produtivo, mas para anular a existência. Aqui, ao contrário da imagem original, não se trata de uma semelhança à origem, mas uma semelhança ao meio. Entre a imagem e a camuflagem, surge a semelhança que através da sua operatividade comum, trabalha significados inversos para cada uma delas. Na primeira, confere-lhe existência tornando-a visível, na segunda, torna algo invisível, trabalhando, através da imagem, o desaparecimento.

Na cultura digital dos nossos dias tornou-se banal e recorrente a necessidade de nos tornarmos invisíveis. No espaço digital temos por excelência um espaço humanamente construído, onde a existência se dinamiza pela imagem em toda a sua reciprocidade. Feito de ilusão e distância, o espaço digital constitui-se, hoje, um espaço com uma dimensão visual onde se opera o controlo da visibilidade e da invisibilidade.

No contexto português, Sérgio Veludo Coelho, relativamente aos uniformes militares, entre os finais do século XVII e durante todo o século XVIII, diz-nos que continua a «subsistir um xadrez assaz colorido nos campos de batalha daqueles tempos, mas denotando uma uniformidade organizada e obrigatoriamente visível através dos densos lençóis do fumo da pólvora negra.»³ Esta breve incursão pela realidade anterior ao século XX não deixa de demonstrar como o meio define a visibilidade e a invisibilidade na construção da realidade. Na actualidade, reconhecemos que os camuflados militares foram durante muito tempo, nas suas manchas em tons de verde e acastanhados semelhantes aos padrões dos plátanos, porque a natureza era o meio militar. O combate, mesmo quando se fazia por via aérea, estava localizado no mundo terrestre. Por isso, os camuflados, no seu objectivo de fazerem desaparecer coisas na natureza, assemelhavam-se à própria natureza.

Hoje os combates têm outros meios e as batalhas já não se fazem no terreno mas sim nos centros de telecomunicações, à distância, por sensores, câmaras, *drones* e tecnologia furtiva: «a guerra de imagens está a substituir a guerra de objetos (projecteis e mísseis).»⁴ Virilio fala-nos, neste contexto, da «estética do desaparecimento». O espaço virtual e toda a imagiologia militar substitui a natureza como campo de acção. Esta alteração do meio, provoca, obrigatoriamente, novas exigências nas estratégias de camuflagem. Se no passado, os camuflados pretendiam enganar a vista humana no contexto da natureza, agora, os camuflados pretendem enganar as câmaras. Os camuflados passaram a ter uma componente gráfica pixelizada porque já não estão interessados em parecer naturais. Um exemplo é o *marine pattern camouflage*, usado para se combinar num ambiente onde é visto por tecnologia vídeo – já não tenta ser uma árvore, ou uma rocha ou o deserto – parecendo-se com uma imagem pixelizada. A adaptação à realidade significa tornar-se semelhante a uma imagem vídeo.⁵

O *Marpat*, abreviatura de *marine pattern*, introduzido entre os finais de 2002 e o início de 2005 pelo corpo de *marines* norte americano, também conhecido por padrão digital, é composto por pequenos rectângulos, *pixels* de cor que se comprovaram mais eficientes que

os manchados tradicionais no efeito de camuflagem. Este padrão, gerado computacionalmente, é desenhado para reduzir as possibilidades de reconhecimento pelos dispositivos de visão nocturna. No entanto, o *Marpat* mantém duas versões, uma para o deserto e outra para a floresta. O que nos permite, mais uma vez, reforçar que as alterações da realidade obrigam a um respectivo ajuste das imagens. Se numa primeira instância, as condições do deserto ou da floresta obrigam a uma respectiva adaptação tonal, podemos aqui depositar a problemática geral das imagens que se parecem com o real, para, assim alterarem a própria realidade.

A questão essencial da camuflagem no contexto desta reflexão é ser um processo visual de desaparecimento. Todo o processo de simulação assenta no fundamento da semelhança, para anular as diferenças ao seu meio. No fim, é uma imagem que desaparece na semelhança ao que a envolve. Se, por um lado, é a semelhança que, na origem das imagens, lhes fornece a possibilidade de existência, é pela semelhança que o seu desaparecimento acontece.

Esconder é uma forma de poder. Identifica-se no período cambriano, aproximadamente há cerca de 540 milhões de anos atrás, o aparecimento dos primeiros seres multicelulares que desenvolveram sensibilidade à luz. Esta habilidade, ainda que rudimentar, confere uma óbvia vantagem de sobrevivência quer potenciando predadores como protegendo presas. Podemos entender aqui, na sua complexidade, o início do desenvolvimento da visão. A aparência torna-se um aspeto relevante no decurso da sobrevivência. A evolução do olho, ao iniciar uma corrida ao armamento entre organismos que se tornam cada vez mais conscientes do ambiente que os rodeiam, é considerada, neste período, um dos catalisadores na explosão das formas de vida. No império contemporâneo da visibilidade, a necessidade de camuflagem relembra-nos que controlar a invisibilidade é uma forma de domínio sobre a visibilidade. As imagens no seu processo de semelhança adaptavam-se à realidade, hoje a realidade parece adaptar-se à condição das imagens, porque estas deixaram de ser semelhantes à natureza ou a qualquer outra realidade.

Tornarmo-nos iguais ao pixel para desaparecer no espaço das imagens, é tornarmo-nos parecidos com a sua matéria. Os camuflados modernos estão interessados em se transformar em matéria visual, dos ecrãs e dos dispositivos de visualização, para assim desaparecerem no mundo virtual das imagens digitais. Podemos defender aqui, não a possibilidade de identificar uma dominação da tecnologia relativamente à natureza. Não obstante, os comportamentos de guerra, gênese de grande parte da tecnologia de ver e tornar invisível, definem um *modus operandi* que se alarga e inscreve no humano e na totalidade do espectro social. A posição não é tecnodeterminista, neste caso - muito pelo contrário, a natureza define nos seus desígnios o poder da visibilidade e da invisibilidade, polarizando presas e predadores. A guerra, neste seguimento, é um desvio no processo de sobrevivência com contornos tecnológicos.

A invisibilidade tornou-se um bem mais escasso, mais raro, mais caro, enfim, menos acessível. Atrás da ideologia da imagem, que vigora no que se denomina de sociedade dos media visuais, opera-se transversalmente a manutenção de presas e predadores em todos os meios económicos e sociais através dos seus mecanismos de poder, é aí que reside a invisibilidade. Quando tudo e todos se transformam em produto, também as imagens, atrás do poder da sua sedução se transformam em predadores.

³ Sérgio Veludo, *Os Uniformes Militares Portugueses na Regeneração 1851-1892*, disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.22/8187>

⁴ Paul Virilio, «The Sight Machine», in Paul Virilio, *War and Cinema, Logistics of Perception*, London, Verso, p. 5.

⁵ Hito Steyerl, *White Shadows: what is missing from images*, InstytutSztukiWyspa, 13 de Outubro de 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PoZa707a9ls>

