



Poéticas do real para catalogação de fotografias

Patrícia Vieira Campos

Resumo:

Um método de catalogação *sui generis* inspirado na biblioteca de Aby Warburg que parte de três categorias definidas através da relação do fotógrafo (eu) com cada uma de três fotografias.

Pensar a fotografia partindo do depósito/arquivo pessoal. Pensar a identidade na perspectiva do eu, a exemplo do que tem sido comum acontecer nas atuais práticas contemporâneas. Elaborar um método de catalogação de imagens através da auto-identificação, consciente e inconsciente, quer do objecto (a fotografia), quer da atitude fotográfica.

Palavras-chave: fotografia; identidade; catalogação; poesia; método.

Abstract:

A *sui generis* (Samain, 2011) method of cataloging, inspired by Aby Warburg's library, which starts from three categories defined through the relation of the photographer (I) with each one of this three photos.

Think photography starting from the filing / personal archive. Think identity in the perspective of the self, as has been the case in the actual contemporary practices. Elaborate a method of cataloging images, through self-identification, conscious and unconscious, both of the object (photography) and of the photographic attitude.

Keywords: photography; identity; cataloging; poetry; method.

Introdução

A imagem imaginante

De que mundo a imagem se reflecte?
da interrogação no fim da linha afirmativa?
da dureza do objecto que me fere?(...)

E. M. de Melo e Castro (*O fogo frio do texto*, 1989: 441)

Nos meus estudos de doutoramento tenho vindo a mergulhar, sem preconceito, no meu depósito de imagens pessoais, fotografias com variados formatos e conteúdos, por mim captadas ao longo de 30 anos. O primeiro destes mergulhos aconteceu em forma de filme. Construí uma pequena narrativa fílmica que levantou o véu do meu arquivo fotográfico em negativo, a preto e branco. Aconteceu para dar primazia à revelação, ao que eu poderia revelar e que ia realmente ser trazido ao olhar pela primeira vez, no sentido estrito de revelar, trazendo ao de cima imagens que nunca tinha saído de um negativo. Trazer para a positividade. Achei significativo para um início. Neste mergulho fiz-me acompanhar por três diferentes olhares, para além do meu, três pessoas de diferentes áreas (literatura, geografia e psicologia), 'informantes privilegiados', que foram escolhidos por ocuparem "lugares de preponderância na unidade social em estudo" (Costa, 1986: 139). Dos depoimentos destes informantes colhi pistas possíveis de vir a trabalhar no projeto de investigação que tenho começado a traçar. Pretendo construir sentidos e leituras sobre o meu depósito fotográfico e produzir significados e obras que possam vir a ser utilizadas por outros, que, como eu, sem qualquer intenção específica ou atitude artística inicial, foram acumulando imagens ao longo de anos, pelo simples prazer de fotografar. Na época e à velocidade contemporânea o peso e o espaço das imagens e o prazer que vivemos nelas, transtorna a realidade e precisa de sentido.

Para este ensaio escolhi um mergulho diferente do inicial. Escolhi olhar o que no meu depósito fugiu à regra, uma das poucas exceções entre os milhares de imagens captadas ao longo dos anos. No meu depósito existe aquilo a que posso chamar, muitos chamam, um projeto fotográfico. Um projeto no qual me propus, intencionalmente, fotografar as festas de 50 anos por onde tenho andado nestes últimos anos. Uma parte digital já devidamente agrupada. Eu havia decidido aproveitar as festas de 50 anos dos amigos para fazer fotografias, não para os celebrados, ou os outros amigos, mas exclusivamente para mim, pelo prazer de fotografar. Uma espécie de juntar o útil ao agradável.

Neste ensaio, vou seguir diversos métodos de estudo numa tentativa de construir uma investigação qualitativa que me permita encontrar uma forma simples de catalogar imagens, integrando o conceito de “eu” (*self*) - visto ser minha e sobre o meu corpo fotográfico a primeira catalogação – mas, que possa ser replicado por cada possível interessado em experimentar o método *sui generis* (Samain, 2011) que me proponho desenvolver aqui.

1. Poéticas do Real

É em *Fotografia Modo de usar* que o curador e investigador de artes plásticas Delfim Sardo utilizou a expressão poéticas do real, como proposta própria para organizar um livro que reuniu “uma série de artistas que tomam, ou tomaram, a fotografia como um modo de procedimento artístico em declinações muito díspares” (Sardo, 2015: 17). Para conseguir a maior legibilidade possível do seu livro, que pretende descrever um “panorama da fotografia de um país”, Portugal, (tarefa que, escreve, logo de início, “impossível”), os nomes dos artistas foram agrupados em seis arquivos, cada um com uma tónica. Escolhi a tónica poéticas do real pelo que me pareceu a descrição mais adequada à minha demanda. Poéticas do real reúne os nomes que utilizam a fotografia como “uma importante tendência de repensamento da documentalidade, ou que torna o real como o seu campo poético, muitas vezes com uma forte afirmação política” (Sardo, 2015: 17). Daqui poderia partir a minha classificação. Para conseguir criar constelações que permitissem vir a agrupar imagens em torno de uma tónica, teria eu que me propor criar, descobrir e desvendar quais as poéticas do real que desabrocham nas minhas fotografias. Observar e descobrir a minha própria história para cada uma das três imagens selecionadas dentro da amostra. Optei por escolher três, número suficiente para propor o novo método de catalogação que pretendia desenvolver. Inspirei-me no trabalho e nas metodologias de Aby Warburg (Hamburgo, 1866/ 1929) que deixou ao mundo da ciência e da arte uma enorme biblioteca (360 mil volumes), hoje instalada e muito estudada no *The Warburg Institute* (School of Advanced Study /University of London), “o principal instituto mundial para o estudo da história cultural e do papel das imagens na cultura” (The Warburg Institute, 2017). O interesse de Warburg pelas imagens e pelas fotografias é por demais conhecido pois deste Instituto faz também parte “The Photographic Collection”, uma coleção que contém fotografias físicas de esculturas, pinturas, desenhos, estampas, tapeçarias e outras formas de imagens. Esta coleção foi iniciada por Aby Warburg no final da década de 1880 e inclui dezenas de milhares de fotografias e slides do final do século XIX e início do século XX.

(The Warburg Institute, 2017). Como sugeriu António Guerreiro, no seminário “Aby Warburg — Imagem, Memória e Cultura” (Guerreiro, 2012), a biblioteca de Warburg “deve ser vista como uma *Problembibliothek* (isto é, destinada a servir e a resolver os problemas que se colocam ao investigador) e como perscrutora do hipertexto”¹. Na organização da sua biblioteca Warburg construiu prateleiras e prateleiras de livros, uma biblioteca elíptica, cuja organização decorria de afinidades por si identificadas entre cada livro. Fugiu à regular categorização cronológica ou temática utilizada nas bibliotecas e, na sua coleção nunca os livros foram inventariados por autor. No que respeita a imagens fotográficas, fugir a questões técnicas da imagem que definem igualmente a sua categorização ou classificação, tais como tema e composição (Cartier-Bresson, 2003), entregando a cada objeto (livro ou imagem) o poder de valer por si, pela interpretação que fazemos dele, a primeira afinidade, e valer também na sua relação com outros objetos, criando novos significados que emanam de cada relação.

Warburg gravou na entrada interna da famosa biblioteca de Hamburgo o nome de Mnemosyne, a personificação, na mitologia grega, da memória e o nome dado à mãe das nove musas. Mais do que uma qualificação, Mnemosyne representava, ao mesmo tempo, uma organização *sui generis* do conhecimento e todo um programa intelectual. A biblioteca de quatro níveis entendia responder a um projeto profundo de Warburg: o de criar um espaço capaz de reunir, de fomentar e de prover a constituição de uma ‘Ciência da Cultura’ (*Wissenschaftliche Kultur*). O que viria a definir e esclarecer duas coisas. De um lado, a ordenação programática desta Biblioteca, com seus quatro andares (níveis), era significativa do movimento do pensamento de Warburg, o qual categorizava e imprimia a cada um de seus níveis as marcas de uma dinâmica do conjunto. A cada nível, correspondia uma categoria. Partia-se da Imagem (*Bild*: primeiro nível, agrupando as expressões figurativas desde a Arte pré-clássica até a Arte contemporânea) para se chegar ao topo imperativo de todo trabalho intelectual: a Ação (*Aktion*: quarto nível e categoria das tomadas de posição diante da História do mundo), tendo-se atravessado os segundo e terceiro níveis, respectivamente as seções da Palavra (*Wort*: tanto Linguagem e Literatura como Transmissão da literatura clássica) e da Orientação (*Orientierung*, ou seja, os corredores heurísticos do pensamento humano: Ciência, Religião, Filosofia). De outro lado, uma organização *sui generis* dos livros, os quais nunca obedeciam a uma disposição cronológica e nunca foram catalogados a partir do nome dos autores. Esta biblioteca sempre em movimento e em mudança era, de certo modo, a cada dia, recriada e reinventada em função de um princípio que Warburg qualificava de ‘Lei da boa vizinhança’. Boa vizinhança devida à capacidade que os livros teriam de se relacionar uns com outros e, sobretudo, de despertar no leitor perspectivas, cumplicidades, convívios e correspondências heurísticas cada vez mais ricas (por serem também mais complexas). (Samain, 2011: 34)

¹ Retirado de http://www.porta33.com/eventos/content_eventos/Antonio_Guerreiro_Aby_Warburg/Seminario_Antonio_Guerreiro.html

Assim três imagens fotográficas permitir-me-iam criar três polos de identificação, três tónicas, três categorias, por entre as quais seria possível encaixar, entre elas, ao lado de cada uma delas, por cima, ou por baixo, de fora heurística, outras imagens por mim escolhidas, a exemplo da organização da biblioteca de Warburg. Partindo de três fotografias estabelecer possibilidades de “movimento” que a cada dia, recria e reinventa cada um dos objetos (as fotografias), em função do princípio que Warburg qualificava de “Lei da boa vizinhança”.

Para definir as três categorias escolhi três exemplos de poéticas do real, o meu campo de ação inicial, que estariam na génese do meu interesse e atitude fotográfica e que partem da minha experiência e identificação. Utilizar o crédito de ligação ao mundo que cada um de nós pode usufruir, partindo de uma “*self-reflexão*” que poderá servir o coletivo: “o que hoje observamos é precisamente isto: a instauração de uma constante mistura entre passado e presente, entre profundidade e superfície” (Medeiros, 2016: 14). Os arquivos fotográficos pessoais e institucionais estão a ser alvo na contemporaneidade de olhares e redescobertas, e “se a busca de sentido nunca pode abandonar o sujeito que conhece e pensa, este já não é pensado como o resultado de uma operação de des-ocultação mas sim, como sugere Taussig, de problematização ou criação de novos sentidos” (Medeiros, 2016: 14).

Em primeiro lugar foi necessário descontextualizar as imagens na minha amostra e olhar para cada uma delas através de um outro olhar. E para o definir, o encaminhar, comecei por seguir a palavra e escolher o conceito que Roland Barthes destaca como essencial para estabelecer uma separação absoluta entre as fotografias pelas quais apenas passamos e aquelas que nos detém, nos animam, tal como uma festa: “e aqui a estética se entrelaça com a metafísica: é preciso matar o objeto para que se possa olhar para a sua essência” (Medeiros, 2016: 15). Porque as “contorções da técnica” (Barthes, 2001), tal como a Barthes, nunca me interessaram. Foi necessário estabelecer mecanismos de produção de sentidos e, tal como escrever é criar, criei três categorias baseadas em pensadores, começando por Barthes e pelo seu “pormenor”, que modifica a leitura, “*punctum*”, o ponto do efeito (Barthes, 2001), “uma espécie de fora de campo subtil”. “*Punctum*” define e nomeia a minha primeira categoria. Para a segunda, escolhi uma das palavras de eleição do pensador Gonçalo M. Tavares que descobri através da poesia: “a poesia e a fotografia tocam-se num ponto. Uma e outra procuram algo que é da ordem de uma concentração (*dichtung*)” (Almeida, 1995: 55). No livro que nasceu da tese de doutoramento de Gonçalo M. Tavares, *Atlas do Corpo e da Imaginação – Teoria, fragmentos e imagens*, o escritor atravessa a literatura, o pensamento e as artes, passando pelas imagens e por temas como identidade, tecnologia e desejo (Tavares,

2013). Nesta obra o pensador associa imaginação e linguagem. Imaginação seria a minha segunda categoria:

na imaginação, ao contrário da atitude de ver, estamos, como diz *Bachelard*, no reino da 'primeira vez'. Diríamos: no reino de um olhar primeiro que não quer transformar-se num segundo, a não ser que este segundo olhar veja algo de diferente. (Tavares, 2013: 372)

Com a intenção de localizar na fotografia o possível olhar do “imaginador” que é um “olhar atento”, e que, diz Tavares, em certas situações pode ser confundido com o olhar do “cientista”: “na memória que trabalha diretamente com o imaginário o que importa não é tanto a veracidade, mas a *intensidade*” (Tavares, 2013: 374). A terceira categoria partiria da poesia experimental, nas palavras de Ana Hatherly, professora, escritora e artista plástica portuguesa: “depois do Futurismo e do Surrealismo, o Experimentalismo veio acentuar a rutura com os valores tradicionais do tempo no texto valorizando preferencialmente o espaço em que se move a palavra” (Hatherly, 2001: 327). Em *Notas para uma teoria do poema-ensaio* (1981) estava encontrada a minha terceira categoria: poema-ensaio. Isto porque Hatherly esclarece que as tendências expansivas da poesia parecem ser mais otimistas acreditando, pelo menos em princípio “na eficácia da comunicação, enquanto as tendências de síntese parecem implicar uma certa dose de descrença na eficácia do texto”. A autora acrescenta que “o leitor não pode já ser o passivo decodificador de imagens conhecidas” para passar a ser o ativo codificador de imagens a conhecer, “a formular” (Hatherly, 2001: 327). Estava encontrada a terceira categoria poema-ensaio.

2. Festas de 50 anos

Em relação ao corpo de trabalho parti de uma amostra real e definida: um conjunto de 350 fotografias captadas nas festas de 50 anos. Devido à exceção na atitude deste trabalho fotográfico, no conjunto da maioria das imagens que captei ao longo dos anos, olhar esta amostra tinha carácter obrigatório. Parti de uma rutura que contraria a generalidade da intenção da atitude fotográfica visível nas imagens do meu depósito, uma tentativa de demarcação que pode ser considerada um trabalho fotográfico.

Barthes descreve em *A Câmara Clara* (Barthes, 2001), que é mais lícito falar de uma fotografia do que da fotografia em si, pelas dificuldades em definir esta disciplina, devido ao seu campo tão alargado de atuação. Foi necessário focalizar e diminuir o tamanho do que iria olhar. Fotografia é mais referente e, segundo Barthes, o referente adere “e esta aderência singular faz com que exista uma grande dificuldade em fazer a abordagem da Fotografia” (Barthes, 2001: 20). Nos livros, as classificações da fotografia

são de carácter técnico ou histórico-sociológico: “verifiquei, com uma certa irritação, que nenhum deles me falava precisamente das fotografias que me interessam, as que me provocam prazer ou emoção”, afirma o pensador (Barthes, 2001: 20). Eu identifiquei-me com esta ideia e tentei seguir o seu método, na busca de um sentido, uma narrativa, mas acima de tudo, de uma chave de classificação para as minhas imagens. E de entre tantas – no projeto festas de 50 anos, no decorrer de cinco anos, captei mais de mil imagens – precisava começar por escolher entre estas fotografias. Assim, “resolvi, então, tomar como ponto de partida da minha investigação apenas algumas fotos, aquelas que eu estava certo de existirem *para mim*. Nada de *corpus*: apenas alguns corpos” (Barthes, 2001: 22). Esta ideia “bizarra” caiu-me como uma luva. Iria partir de três imagens que existissem para mim. Para não correr o risco de ser acusada de pretenciosa, partiria para a minha catalogação desta premissa válida que Barthes validou:

Neste debate no fundo convencional entre a subjectividade e a ciência surgiu-me esta ideia bizarra: porque razão não poderia haver, em certo modo, uma ciência nova pelo seu objecto? Uma *Mathesis singularis* (e já não *universalis*)? Aceitei pois tornar-me mediador de toda a Fotografia: tentaria formular, a partir de alguns movimentos pessoais, a característica fundamental o universo sem o qual não existia Fotografia. (Barthes, 2001: 22-23)

Aceitei tornar-me mediadora das minhas próprias fotografias para tentar formular um método de catalogação que possa ser utilizado por todos, no respeito absoluto pelo “self” de cada um. Como refere (Almeida, 2015: 24) “qualquer palavra que se pretenda aproximativa da fotografia começará, necessariamente, por se conjugar na primeira pessoa”. Como escrevi a 25 de fevereiro deste ano, no diário de bordo que reúne notas sobre o traçado deste caminho de investigação pessoal, olhando as minhas fotografias a primeira ocorrência a defender seria a poesia.

Correndo riscos de ficarem associadas quer ao “lugar comum”, quer ao pretensiosismo de me considerar poeta, parecia-me nas palavras de Herberto Helder encontrar uma definição bastante aproximada ao que eu própria via nas minhas imagens predilectas entre as fotos da Pat. (Campos, 2017)

Herberto Helder falando do *Poema* num excerto de “As turvações da inocência” (Público, 4 dezembro, 1990: 30) diz: “parece realmente um objeto, sim, mas porque o mundo, pela ação dessa forma cheia de poderes se encontra nela inscrito: é registo e resultado dos poderes”. Uma desordem e uma ordem com as quais me voltei a identificar; deixar-me levar pelo que está inscrito neste conceito de poema. Daqui partiria a minha pesquisa aplicada, a que pretende objetivar e “gerar conhecimentos para aplicação prática e dirigidos à solução de problemas específicos” (Menezes, 2005: 20). Juntei

diferentes métodos para conseguir valorizar uma pesquisa qualitativa², do ponto de vista da abordagem da questão que me proponho responder. Quanto aos objetivos a alcançar, procedi a uma pesquisa exploratória no sentido de proporcionar uma “maior familiaridade com o problema com vista a torná-lo explícito ou a construir hipóteses” (Menezes, 2005: 21). Envolvi-me num levantamento bibliográfico e na análise de exemplos que pudessem estimular a minha própria compreensão. Assumi, em geral, formas de pesquisas bibliográficas e acrescentei uma pesquisa explicativa com a intenção de identificar os fatores que determinam ou contribuem para a “ocorrência dos fenómenos”³. Esta pesquisa “aprofunda o conhecimento da realidade porque explica a razão, o ‘porquê’ das coisas. Quando realizada nas ciências naturais, requer o uso do método experimental, e nas ciências sociais requer o uso do método observacional” (Menezes, 2005: 20). Resta acrescentar uma declaração acerca de questões deontológicas relacionadas com as fotografias em si, ou seja, sobre as fotografias escolhidas para esta observação. Sejam visíveis familiares, amigos ou desconhecidos, não é necessária a reunião de declarações de autorização de utilização de imagem, pois os objetos de estudo, as fotografias, não serão tornadas públicas. Servirão antes como matéria prima para a criação de outras plataformas de entendimento e de diversos níveis de resposta a questões de pesquisa, colocadas neste artigo.

3. Estratégia *warburgiana*

O simples ato de reunir livros (e imagens) na sua biblioteca privada permitiu que surgissem questões, contidas a serem reveladas, e fronteiras entre disciplinas a transgredir. Warburg, no entanto, era um colecionador de conhecimento e não de objetos; e embora ele fosse um dono de livros, eles eram menos importantes para ele como itens físicos e mais como instrumentos necessários num processo de pesquisa acadêmica. Como ele disse em 1918, os seus livros serviram como ferramentas de trabalho num laboratório científico. (The Warburg Institute, 2017)

Quer a recolha, quer os dados foram definidos no âmbito da relação entre a necessidade de criar um método *sui generis* de catalogação de fotografias, que pudesse partir do conceito de *eu*, naquilo que este representa como identificador consciente e inconsciente de cada um, e a construção de um exemplo de catalogador, inspirado na

² “Pesquisa Qualitativa: considera que há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, isto é, um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito que não pode ser traduzido em números (Menezes, 2005: 20).

³ “A interpretação dos fenómenos e a atribuição de significados são básicas no processo de pesquisa qualitativa. Não requer o uso de métodos e técnicas estatísticas. O ambiente natural é a fonte direta para coleta de dados e o pesquisador é o instrumento chave. É descritiva. Os pesquisadores tendem a analisar seus dados indutivamente. O processo e seu significado são os focos principais de abordagem” (Menezes, 2005: 20).

estratégia de Aby Warburg, decorrente do método de observação. A escolha do tema que emerge em cada uma das categorias propostas em poesias do real começou por excluir os diferentes níveis e camadas de classificações clássicas e interpretações tradicionais que desde o início do aparecimento da fotografia, primeiro como meio e depois como arte fotográfica, estão descritos em *Imagem – cognição, semiótica, mídia* (Santaella & Nöth, 1998). A coerência interna para as classificações, a criação dos temas próprios, partiriam diretamente do tipo de investigação acima descrito e as opções metodológicas funcionaram em função do desenho destas tipologias.

4. Entre três categorias

A partir do período em que o acesso ao equipamento fotográfico portátil, capaz de nos acompanhar, transformou este media num instrumento, uma ferramenta democrática, as pessoas acumulam imagens que contam, de alguma forma, as suas histórias individuais. É do conjunto dos olhares dedicado a cada um destes arquivos que poderemos redescobrir novas formas de identidade que, partindo da individual, cruzam e entrelaçam as fronteiras do social, não na génese, mas no resultado. Muitos artistas têm vindo a mergulhar em arquivos (Medeiros, 2016), principalmente pós-fotográficos, quer pelo prazer do regresso à memória mais física, ao que as “ruínas” tiveram em tempos de importante na representação e no significante, na memória, quer pela capacidade de poderem reinventar histórias e recompor ruturas que os questionam, na sua ancestralidade.

Para este estudo escolhi representar a categoria *punctum* com a fotografia aqui revelada (Figura 1). Esta imagem sobrevive da obscuridade e da dificuldade de leitura. Na minha pequena narrativa associada, existem particularidades nesta imagem que facilmente podem ser localizadas e agradavelmente permitem muitas conjeturas e discursos (as duas mulheres que parecem sussurrar entre si no reflexo do espelho e o aquário, tanque de luz, na qual não parecem viver os peixes esperados). Mas o que nesta imagem saltou, o pormenor menos pequeno, o *punctum* para mim própria (o *punctum* é sempre pessoal defende Barthes), pode ser descrito como o imenso negro, o que não se vê, o que regressa infinitamente ao meu consciente, a subjectividade do que a imagem não mostra, mas permite e esconde, neste caso bem mais de metade daquilo que a fotografia mostra (a maioria da imagem é negra, sem luz suficiente para ser poder “ver”).



Figura 1. *O Punctum*

Para outra categoria – imaginação (Figura 2) – escolhi uma imagem clara e luminosa, tal como eu própria vejo a imaginação, capaz de produzir muitas e muitas multiplicações e mesmo desmultiplicações. A imagem com histórias e narrativas, capaz não apenas de se inscrever no tempo (num determinado ano, numa década ou numa época) como também possível de desaparecer no seu próprio tempo e no mesmo no seu espaço, pela ambiguidade do que mostra, na quantidade de direções que pode indicar.



Figura 2. *Imaginação*

Para a categoria poesia-ensaio (Figura 3), uma “narrativa fílmica fixa”, numa única imagem, um *frame* do quotidiano, os reflexos e a acção, a palavra e o ruído, todos reunidos no verso, no poema. Como na génese, a contradição nestas duas palavras, o restrito, o sumário e a poupança do poema com o alargamento, a sobre descrição e a descoberta do ensaio.



Figura 3. *Poesia-ensaio*

Restava agora definir a posição relativa de cada umas das três fotografias em relação às outras, as suas respetivas categorizações, como início da primeira prateleira do meu método de catalogação. Ao centro ficaria a *punctum* (Barthes, 2001): o grande salto, o pormenor e a inquietude. No seu desenvolvimento, deslocada à direita, a categoria poema-ensaio (Hatherly, 2001), o lado mais pensante. Ao lado esquerdo, o do coração, o lado mais emotivo, a imaginação (Tavares, 2013).



imaginação



punctum



poema-ensaio

Tabela 1. Esquema de colocação relativa das três fotografias escolhidas para representarem as categorias imaginação, *punctum* e poema-ensaio.

Sobre as relações de posicionamento possíveis de estabelecer e as ligações efetivas e emotivas entre as imagens aqui apresentadas, explico-me utilizando as palavras do Cavaleiro de *L'Ordre des Arts e des Lettres* do governo francês (2015), Paulo Cunha e Silva, programador cultural: “a arte contemporânea é um exercício à volta da liberdade. A liberdade do artista e a possibilidade de a arte experimentar todos os interditos, é um dos adquiridos mais importantes da sociedade contemporânea”. Pois, Paulo Cunha e Silva afirmava que a arte tem esse “poder simbólico e sintético que lhe permite arrumar com um gesto particularmente eficaz e belo as irregularidades do seu tempo” (Pérez, 2016: s.p.). Com estas três categorias, ou tópicos, é possível já verificar uma linha de arrumação e um início de catalogação para as imagens do meu depósito fotográfico. Assemelha-se ao início de uma linha de escolha de programas de serviço de televisão, possível de viajar de um lado ao outro. Verifico que de forma digital, eventualmente numa aplicação, a navegação neste método de catalogação seria muito interessante.

5. Método de progressão

Foi possível delimitar a amostra centrando-me na observação pessoal e respeitando o meu eu em questões de identidade e de desejo. Foi possível identificar três categorias de início para a criação desta “biblioteca *warburgeana*” das fotografias da Pat (Patrícia Vieira Campos). Partindo destas categorias e deste posicionamento relativo será possível ir acrescentando outras fotografias, sempre uma a uma, nas categorias existentes e ao lado, acima ou a baixo, nas prateleiras, criando sempre novas categorias oriundas de possíveis relações entre os objetos a catalogar. Para cada um pode ser possível replicar este processo com o seu próprio depósito de imagens. Para o meu trabalho de investigação, acima de tudo, estava encontrado um processo para continuar a organizar as fotografias do meu depósito pessoal, por mim captadas ao longo de 30 anos. Fotografia a fotografia, retirando de entre as largas centenas as que se podem ir encaixando nestas e em novas categorias, definidas através de processos de associação pessoal, sem dividir formatos ou suportes. Está encontrado um método de progressão.

Referências bibliográficas

Almeida, B. P. (1995). *Imagem da Fotografia*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Barthes, R. (2001). *A Câmara Clara*. Lisboa: edições 70.

- Campos, P. V. (25 de fev de 2017). *diário de bordo de um mergulho*. Retirado de Mergulho - diário de bordo: <https://diariodebordodeummergulho.wordpress.com/2017/02/25/herberto-helder/>
- Cartier-Bresson, H. (2003). *Fotografiar del Natural*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL.
- Costa, A. F. (1986). *Metodologia das Ciências Sociais*. Porto: Afrontamento.
- Guerreiro, A. (2012). *Porta* 33. Retirado de *Porta* 33: http://www.porta33.com/eventos/content_eventos/Antonio_Guerreiro_Aby_Warburg/Seminario_Antonio_Guerreiro.html
- Hatherly, A. (2001). *Um calculador de improbabilidades*. Coimbra: Quimera.
- Johnson, C. D. (30 de março de 2017). *Mnemosyne - Meanderings Through Aby Warburg's Atlas*. Obtido de Mnemosyne - Meanderings Through Aby Warburg's Atlas: <https://warburg.library.cornell.edu/about/aby-warburg>
- Medeiros, M. (2016). *Fotogramas - ensaios sobre fotografia*. Lisboa: Documenta.
- Menezes, E. L. (2005). *Metodologia da Pesquisa e Elaboração de Dissertação*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina.
- Pérez, M. v. (março de 2016). Catálogo. *P.- uma homenagem a paulo cunha e silva, por extenso*. Porto: Câmara Municipal do Porto.
- Samain, E. (Julho de 2011). As "Mnemosyne(s)" de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte. *Revista Poiésis*, 17, 29-51.
- Santaella, L., & Nöth, W. (1998). *Imagem - Cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, Ltda.
- Sardo, D. (2015). *Fotografia Modo de usar*. Lisboa: Documenta.
- Tavares, G. M. (2013). *Atlas do Corpo e da Imaginação - teoria, fragmentos e imagens*. Lisboa: Caminho.
- The Warbug Institute. (2 de abril de 2017). *The Warbug Institute (School of Advanced Study/ University of London)*. Retirado de The Warbug Institute: <http://warburg.sas.ac.uk/>

Patrícia Vieira Campos é doutoranda em Artes dos Média, pela Universidade Lusófona do Porto. Trabalha nas áreas de comunicação e cultura. Investiga o conceito de "transimagem" no decorrer dos seus estudos de doutoramento em Artes dos Media.

✉ patricia.pat.campos@gmail.com