



REVISTA
DE
**CULTURA
VISUAL**

e-ISSN 2184-1284

N.º 16 | 2025

O Retrato Fotográfico Como Campo de Forças: Política, Identidade e Resistência na Cultura Visual Contemporânea

The Photographic Portrait as a Field of Forces: Politics,
Identity and Resistance in Contemporary Visual Culture

<https://doi.org/10.21814/vista.7047>

e025021

Eduardo Camilo 

Helena Pires 

Florin Grigoraș 



© Autores

O Retrato Fotográfico Como Campo de Forças: Política, Identidade e Resistência na Cultura Visual Contemporânea

<https://doi.org/10.21814/vista.7047>

Vista N.º 16 | julho – dezembro 2025 | e025021

Publicado: 12/12/2025

Eduardo Camilo

<https://orcid.org/0000-0002-0719-291X>

LabCom - Comunicação e Artes, Universidade Beira Interior, Covilhã, Portugal

Helena Pires

<https://orcid.org/0000-0002-5533-4687>

Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais,
Universidade do Minho, Braga, Portugal

Florin Grigoras

<https://orcid.org/0000-0003-2102-5277>

Institute for Information Science, Universitatea Națională de Arte „George Enescu”, Iasi, Roménia

Em “A Pequena História da Fotografia”, Walter Benjamin (1931/1992) identifica aquilo que o então novo *medium* acrescentaria à cultura visual: a possibilidade de expressão do inconsciente ótico. Como bem aponta o autor, “é uma natureza diferente a que fala à câmara ou aos olhos” (Benjamin, 1931/1992, p. 119). Não se confundindo com a percepção ocular, à *vista desarmada*, a experiência de confrontação com a imagem fotográfica, e mais tarde do cinema, viria a mostrar-nos os limites da nossa faculdade da visão, ultrapassados, em parte, pelas artes da produção de novos sentidos que as técnicas de fixação da efemeridade do universo sensível, por meio da fotografia, num primeiro momento, e de reanimação do

espaço-tempo cinestésicos, por meio do cinema, num segundo momento, viriam a potenciar.

Desde logo, o registo dos corpos, e em particular dos rostos, nomeadamente captados no cemitério de Greyfriars, em Edimburgo (o que não deixa de ser sugestivo do próprio caráter ontológico do meio), por David Octavius Hill, integrou os primeiros exercícios ditos *fotográficos*. As primeiras imagens de pessoas anónimas de Hill desvelavam rostos recortados por uma “auréola de silêncio”. Se atendermos aos longos períodos de imobilidade a que os modelos estavam sujeitos, nesta altura, poderemos imaginar a intensidade tensiva que uma tal experiência implicava, enquanto operação de aparecimento e de desaparecimento. Conforme testemunhos da época, relatando a fase da ainda daguerreotipia, sabe-se, inclusive, que as pessoas tinham medo de olhar para os rostos que a partir das imagens pareciam interpelá-las.

Sabe-se, pois, que o rosto humano é um dos motivos originários ensaiados pelas primeiras tentativas de fixação fotográfica, ressignificando-se, assim, o retrato enquanto género. Outrora um território privilegiado da pintura, rapidamente o retrato beneficiou das possibilidades de reproduzibilidade técnica (Benjamin, 1931/1992), que permitiam, por exemplo, a sua rentabilização comercial, sob a forma de cartões de visita, os quais se popularizaram entre as classes burguesas. Como nota Barthes (1980/1989), “o retrato, pintado, desenhado ou miniaturizado foi, até à difusão da Fotografia, um bem restrito, destinado, aliás, a marcar um estatuto social e financeiro” (p. 28). Ainda que contribuindo para a dessacralização das artes plásticas, a fotografia, e de um modo especial o retrato, é herdeira de um complexo sentido ontológico, pelo modo renovado como emprestou forma à necessidade, profunda e irreprimível, de fixação aparente e artificial dos corpos humanos, capturando-os dos fluxos temporais e da inevitável fragilidade da vida terrena (Bazin, 2013). Além do mais, a consciência de si como *outro*, provocada pela transformação do sujeito em objeto, continua a perseguir a experiência fotográfica do retrato, tanto do ponto de vista do fotógrafo, como do fotografado. Sebastião Salgado, de um modo especial, ao eternizar o rosto dos indígenas da Amazónia, oferece-nos um ensaio desafiante sobre as condições de possibilidade de relação com a alteridade, as quais são sempre reveladoras de inultrapassáveis limites à compreensão, pelo caráter espectral e misterioso que cada retrato encerra.

Não se confinando à sua natureza aparentemente referencial e antropológica que permite a identificação do modelo representado, o retrato inaugura, pelo contrário, o sentido do “indizível que quer ser dito” (Barthes, 1980/1989, p. 36) ou o enigma da “verdade fotográfica” que permanentemente produz renovados sentidos da identidade e da imagem, enquanto “conhecimento dissociado e independente da experiência” (Sontag, 2013, p. 335). Hoje, discutir a desvinculação do retrato fotográfico da sua relação com a referência é, cada vez mais, imperativo, considerando-se, em particular, os novos desenvolvimentos da inteligência artificial (IA). Desde os mais recentes investimentos nas tecnologias de vigilância no espaço público, designadamente em países como a China, com

recurso à IA, traduzidos na criação de bases de dados com infinita capacidade de armazenamento de rostos humanos “parametrizados”, às experimentações no campo da arte-ciência, de que a obra *How Computers Imagine Humans* (Como os Computadores Imaginam os Humanos), de João Martinho Moura (2017), é um exemplo estimulante, são múltiplas as transformações sociotécnicas que operam renovadas formas de resistência e de reinvenção do (não) humano.

Longe de ser um mero ato de reprodução fisionómica, o retrato constitui-se, assim, como um campo de forças. É neste espaço que se negociam, contestam e reinventam noções de identidade, poder, memória e representação. A 16.^a edição da revista *Vista*, dedicada ao retrato fotográfico na cultura visual, apresenta uma gama de pesquisas que demonstram a atualidade desta forma artística nalgumas das suas dimensões — epistemológica, cultural, estética e política. Dos cânones consagrados da história da arte às periferias urbanas, passando por contextos tão diversos como as prisões no Afeganistão, os rituais rurais do Cariri no Brasil ou as lutas feministas na Argentina, os artigos e ensaios visuais aqui compilados propõem ao leitor reflexões variadas sobre o retrato fotográfico como instrumento de visibilidade e reflexão crítica: uma ferramenta para desconstruir narrativas hegemónicas, registar e encenar experiências marginalizadas e forjar estéticas de resistência e reparação.

O ponto de partida teórico e crítico nesta coletânea é estabelecido por André Melo Mendes na sua análise da série *History Portraits* (Retratos Históricos; 1988–1990) de Cindy Sherman. O artigo demonstra como a artista norte-americana se apropria dos códigos visuais canónicos do retrato do Renascimento para os desconstruir através do grotesco fotográfico. Trata-se de um recurso que, mais que estético, é retórico e estratégico, pois visa expor a artificialidade e a carga ideológica destas ordens de representação que, durante séculos, naturalizaram ideais de beleza, género e poder. Ao inserir deliberadamente elementos dissonantes e "feios" em composições que mimetizam obras de Rafael ou Botticelli, Cindy Sherman desestabiliza a suposta neutralidade da história da arte. Neste ensaio, André Melo propõe-se demonstrar como os retratos de Cindy Sherman são o produto de processos simbólicos de desidealização; atos de desconstrução do sistema de representação ocidental numa reflexão sobre a identidade em geral e a identidade feminina em particular. Este é um ponto de vista que nos serve de linha condutora para a introdução aos demais artigos desta antologia, onde o retrato fotográfico é entendido e analisado como produto simbólico carregado de significados políticos e cívicos.

A dimensão do retrato como testemunho e denúncia em contextos de vulnerabilidade é explorada por Maria Fernanda Cavassani e Jesner Esequiel Santos na sua análise da obra da fotojornalista iraniano-canadiana Kiana Hayeri. Focando-se em duas fotografias — uma, de mulheres numa prisão no Afeganistão e, outra, de uma fila de mulheres à espera de ajuda humanitária durante a pandemia —, os autores destacam uma interessante inversão semântica. As mulheres encarceradas, condenadas por crimes como o assassinato de maridos violentos, evocam a liberdade face à opressão externa; enquanto as mulheres "livres" na

fila, uniformizadas pelas burcas e submetidas a um rígido controlo sociopolítico e religioso são conotadas como figuras aprisionadas. Esta simetria conotativa é relevante porque através de Jean Baudrillard (e, indiretamente, de Walter Benjamin no que concerne ao estatuto mediático destas imagens), os autores sustentam como a fotografia de Hayeri transcende a mera função documental. Ela não só regista indexicalmente a realidade, mas também constrói simbolicamente uma narrativa que questiona as relações de poder e as camadas de simulacro que regem a vida das mulheres afegãs. Esta é razão porque as suas fotografias se transformam num meio de resistência, politizando a arte e convocando o espectador para uma leitura ética e interpretativa.

O poder do retrato fotográfico como ferramenta simbólica de ativismo sociopolítico e feminista é examinado por Gabriela Traple Wieczorek a partir da fotógrafa argentina Eleonora Ghioldi. Os três projetos analisados — Guerreras (Guerreiras), *Aborto Legal Ya!* (Aborto Legal Já!) e *Atravessadxs* (Atravessadxs) — incidem em fotografias acompanhadas de testemunhos para denunciar a violência de género nas suas múltiplas dimensões. *Guerreras* dá voz a sobreviventes de violência sexual; *Aborto Legal Ya!* documenta a luta pela descriminalização do aborto, e *Atravessadxs* foca-se nas famílias de vítimas de feminicídio. A autora possibilita-nos compreender como a abordagem de Ghioldi é interseccional e colaborativa, procurando criar um espaço de escuta sensível que transforme a dor íntima das vítimas em ação política coletiva. Baseando-se em referências como as de Rita Segato, Judith Butler e Verónica Gago, demonstra-nos como estes retratos funcionam como "arquivos vivos de resistência". Não só denunciam a violência estrutural do patriarcado e do Estado, mas também ativam os corpos feminizados como agentes da sua própria representação histórica. Destacamos o modo como Gabriela Traple Wieczorek sublinha as dimensões fundamentais no trabalho de Eleonora Ghioldi e que refletem a conceção da artista sobre o seu trabalho: os retratos fotográficos não podem ser apenas registos de memória nem arquivos de violência, mas também de engajamento, na perspetiva de serem manifestos políticos de transformação política e social.

Emanuele de Freitas Bazílio, Daniel Meirinho e Ricardo Campos levam-nos para o terreno do autorretrato fotográfico enquanto prática decolonial e reparadora. Analisando a série *Arquitetura do Desaparecimento* do fotógrafo brasileiro Roger Silva, os autores propõem a tese de como os seus autorretratos, produzidos a partir das periferias, se constituem como atos simbólicos que, mais do que de resistência, são de "reexistência". E sustentam que em tais imagens Roger Silva questiona e subverte os regimes de visibilidade da ordem colonial. Esta atitude de "ativismo imagético" vai, por sua vez, refletir-se numa dinâmica fundamentada na encenação, transformando estas fotografias no produto de uma tecnologia de auto inscrição e fabulação que é geradora de uma nova gramática visual. Estes autorretratos estão inscritos numa estética reparadora que, face ao trauma do racismo, propõe expressivamente uma reflexão por parte do artista referente a caminhos alternativos de reparação simbólica e de reinvenção subjetiva no âmbito de uma contravisualidade insurgente.

Na organização deste número temático cedo delibáramos sobre a relevância de aceitarmos contribuições de diferentes espectros. Não só o analítico, mas também o relacionado a um trabalho de produção artística e conceptual (ensaio visual). É neste espírito que apresentamos o potencial alegórico do retrato fotográfico reivindicado por Alicia Palacios-Ferri no projecto TERRA: Paisaje Valenciano en el Guadalquivir (TERRA: Paisagem Valenciana no Guadalquivir). Através de um realismo mágico de fundamento literário, mas transposto para uma visualidade fotográfica, a artista encena retratos da comunidade rural de Isla Mayor (Sevilha) que são, na verdade, alegorias. Imagens como a do avô enterrado na terra que cultivou (*"Terrateniente"*) ou a do tio sobre as rodas do trator (*"Herencia I"*) são entendidas não como representações literais, mas portas alusivas de conotações e mitologias. O seu projeto é um "arquivo emocional" que busca preservar a memória e os vínculos afetivos com a sua terra, resistindo ao esquecimento e à homogeneização cultural. Palacios-Ferri demonstra como a encenação e a fabulação visual não retiram autenticidade ao retrato fotográfico; pelo contrário, amplificam dimensões que, por vezes, são dificilmente visíveis num regime expressivo mais documental, como é o caso das significações da fé, da herança e da pertença. O realismo mágico, é o regime expressivo que explorou para familiarizar o extraordinário e revelar as dinâmicas que se ocultam no quotidiano rural.

Por fim, a contribuição de Tiago Pedro Pereira relativa ao ensaio visual “Foto-Retrato, Foto-Pintura: Identidades do Cariri”. Trata-se de uma reflexão de cunho documental e histórico, possibilitando ao leitor deslocar-se para o contexto da cultura popular e dos saberes artesanais do Nordeste brasileiro. O seu projeto consiste no registo fotográfico dos mestres da cultura popular, concretamente, os fotógrafos lambe-lambe, bacamarteiros e parteiras, posteriormente submetendo os retratos (captados em filme 120mm) a um processo de reinterpretation por dois dos últimos foto-pintores do Ceará. O retrato de fotopintura, longe de ser visto como uma mera técnica de "fazedores de bonecos", é descrito pelo autor-fotógrafo como uma prática complexa e plural, onde a imagem fotográfica é retrabalhada no sentido de ser fabulada e resinificada. Ao entregar as suas fotografias a dois mestres (Júlio e Mirialdo), que utilizam materiais e estilos distintos, o autor ensaiá evidenciar como o retrato fotográfico é um processo de tradução cultural e de (re)construção de identidade, propondo que seja um veículo do desejo e da memória afetiva, uma "fotografia dos desejos", onde o cliente escolhe como quer ser lembrado. É uma prática que, nas suas palavras, "guardou os rostos dos que ficavam à margem da história oficial".

Cremos que o conjunto destes textos possibilitará ao leitor esboçar um mapa dinâmico e heterogéneo do retrato fotográfico. Revela-nos, quer seja através da paródia grotesca ao cânone de representação pictórica (Cindy Sherman), da efabulação artesanal (Meste Júlio e Mirialdo), do testemunho documental e ativista (Kyana Hayeri), da alegoria (Alicia Palacios-Ferri), do feminismo (Eleonora Ghioldi) ou da autoinscrição decolonial (Roger Silva), que é um género visual atual e dinâmico e, simultaneamente um dispositivo de produção simbólica dotado de múltiplas aceções e vocações. Mais do que representar só identidades, é

um tipo de fotografia no qual se intercetam formas alternativas e heterogéneas de produção de discursos, se disputam e negoceiam sentidos, contestam hierarquias e imaginam futuros possíveis. Este número temático da revista *Vista* é, assim, um "instantâneo" eloquente do retrato fotográfico como forma de conhecimento, reconhecimento e prática de produção simbólica e ainda um domínio de reflexão importante para a compreensão das dinâmicas de poder, memória e resistência que moldam a atualidade.

Agradecimentos

Este trabalho é financiado no âmbito do financiamento plurianual do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade 2025-2029, referência UID/00736/2025, pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

Notas Biográficas

Eduardo José Marcos Camilo é professor no Departamento de Comunicação, Filosofia e Política da Universidade da Beira Interior (Portugal). É investigador do Labcom – Comunicação e Artes e pesquisa nos domínios da imagem, das linguagens e discursos e da comunicação estratégica, nos quais tem trabalhos publicados.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0719-291X>

Email: eduardocami@gmail.com

Morada: Universidade da Beira Interior, Rua Marquês D'Ávila e Bolama, 6201-001 Covilhã

Helena Pires é professora associada no Departamento de Ciências da Comunicação do Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho e membro do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade da mesma universidade. Tem ensinado nas áreas de publicidade, semiótica e sociologia da cultura. Tem publicado e desenvolvido trabalhos de investigação na área da cultura visual e urbana, nomeadamente sobre a paisagem (urbana), e em particular sobre a paisagem na arte contemporânea, bem como em semiótica da arte.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5533-4687>

Email: hpires@ics.uminho.pt

Morada: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Campus de Gualtar, 4710-057 Braga, Portugal

Florin Grigoraș é professor catedrático na Universidade Nacional de Artes "George Enescu" de Iași, Roménia, onde leciona tecnologia da informação, comunicação em artes visuais, relação arte-ciência-tecnologia e criatividade artística no Departamento de Fotografia e Vídeo da Faculdade de Artes Visuais e Design.

Dirige o Centro de Pesquisa INNOVISART, que trata do uso das tecnologias da informação e comunicação no ensino superior artístico e é editor-chefe da revista científica internacional *Studies in Visual Arts and Communication*. A sua atividade de pesquisa está orientada tanto para a pesquisa teórica quanto aplicada nas artes.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2102-5277>

Email: florian.grigoras@gmail.com

Morada: Faculty of Visual Arts and Design, “George Enescu” National University of the Arts 189 Sarariei St Iasi — Romania

Referências

- Barthes, R. (1989). *A câmara clara* (M. Torres, Trad.). Edições 70. (Trabalho original publicado em 1980)
- Bazin, A. (2013). A ontologia da imagem fotográfica (L. Leitão, M. Gomes, & J. Barreto, Trads.). In A. Trachtenberg (Ed.), *Ensaios sobre fotografia de Niépce a Krauss* (pp. 261–266). Orfeu.
- Benjamin, W. (1992). *Sobre arte, técnica, linguagem e política* (M. Alberto, M. A. Cruz, & M. L. Moita, Trads.). Relógio D’Água. (Trabalho original publicado em 1931)
- Moura, J. M. (2017). *How computers imagine humans?* <https://jmartinho.net/how-computers-imagine-humans/>
- Sontag, S. (2013). O mundo-imagem. In A. Trachtenberg (Ed.), *Ensaios sobre fotografia de Niépce a Krauss* (pp. 333–354). Orfeu.

Este trabalho encontra-se publicado com a Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0.