

REVISTA
DE
**CULTURA
VISUAL**

Nº 2 2018 | editores do número: Isabel Macedo & José Gomes Pinto | vista.sopcom.pt

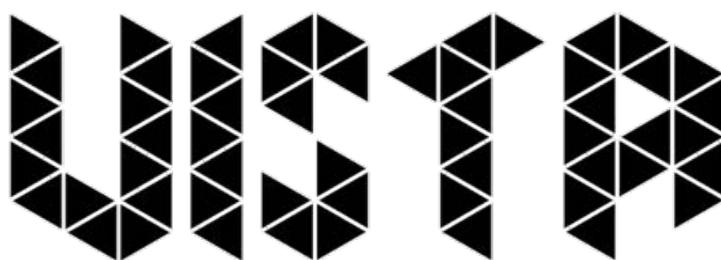


#2

SOPCOM
ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE
CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO







REVISTA
DE
**CULTURA
VISUAL**

nº 2 *Memória Cultural, Imagem, Arquivo* | 2018 | editores do número: Isabel Macedo & José Gomes Pinto

www.vista.sopcom.pt

SOPCOM
ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE
CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO





REVISTA
DE
CULTURA
VISUAL

Nº 2 • 2018

ISSN: 2184-1284

Tema | Special Issue

Memória Cultural, Imagem e Arquivo

Editores vista 2 | 2018 | Editors vista 2 | 2018

Isabel Macedo • José Gomes Pinto

Editores | Editors

Maria da Luz Correia (UM/UAC) • José Gomes Pinto (ULHT) • Carla Cerqueira (UM/ULP) • Luís Miguel Loureiro (ULP) • Catarina Moura (UBI) • Rui Vieira Cruz (UM) • Isabel Macedo (UM)

Conselho Científico | Editorial Advisory Board

Albertino Gonçalves (UM) • Ana Gabriela Macedo (UM) • António Fernando Cascais (UNL) • Bernardo Pinto de Almeida (UP) • Domingo Hernández Sánchez (ES, US) • Fabio La Rocca (FR, UPV) • Helena Pires (UM) • Isabel Babo (ULP) • Jacinto Godinho (UNL) • João Sousa Cardoso (ULP) • José Bragança de Miranda (UNL/ULHT) • Julieta Leite (BR, UFPE) • Luís Nogueira (UBI) • Madalena Oliveira (UM) • Manuela Penafria (UBI) • Margarida Medeiros (UNL) • Maria Augusta Babo (UNL) • Maria Teresa Cruz (UNL) • Maria Teresa Flores (ULHT) • Miguel Leal (UP) • Mirian Tavares (UALG) • Moisés de Lemos Martins (UM) • Nelson Zagalo (UM), Pedro Mota Teixeira (IPCA) • Ricardo Campos (UNL) • Victor Flores (ULHT)

Conselho Consultivo | Honorary Board

Georges Didi-Huberman (FR) • W.J.T. Mitchell (EUA) • Gillian Rose (RU) • Lucia Santaella (BR) • Bernhard Siegert (AL)

Composição Gráfica | Graphic Composition

Sofia Gomes

Paginação | Desktop Publishing

Sofia Gomes

imagem de capa | cover © Arquivo Aliança, Museu da Imagem, Câmara Municipal de Braga, AAL001472
Custódia Maria da Silva, Arosa – Guimarães, 1914.

vista revista de cultura visual • ISSN 2184-1284 • URL www.sopcom.vista.com • email vista.culturavisual@gmail.com

vista é editada semestralmente pelo **Grupo de Trabalho de Cultura Visual da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação – SOPCOM**. O procedimento de seleção e revisão dos artigos segue o modelo de arbitragem duplamente cega por pares académicos (*double blind peer review*). Aceita textos em português, inglês, francês e espanhol. Os autores que desejem publicar artigos devem consultar o URL da página acima indicado.

vista is published twice a year by the **Visual Culture Working Group of Portuguese Association of Communication Sciences – SOPCOM**. **vista** is a double blind, peer-reviewed journal. **vista** accepts submissions in English, Portuguese, Spanish and French. Authors who wish to submit articles for publication should go to URL above.

SOPCOM
ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE
CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO





REVISTA
DE
CULTURA
VISUAL

Índice

| | |
|---|-------------|
| Memória cultural, mídia e cultura visual | 8-13 |
| Isabel Macedo & José Gomes Pinto | |

artigos

| | |
|--|-----------|
| memória, narrativa e fotografia | 14 |
|--|-----------|

| | |
|--|--------------|
| "Hoje, fotografia no museu": reflexões em torno de uma interseção | 15-40 |
| Lucas Mendes Menezes | |

| | |
|--|--------------|
| Aspetos da afirmação da cultura visual em Portugal: o papel de António Ferro. Da <i>Ilustração Portuguesa</i> ao arquivo fotográfico do SPN | 41-57 |
| Paulo Ribeiro Baptista | |

| | |
|---|--------------|
| Narrativas orais de histórias de vida no jornalismo: usos e apropriações | 58-75 |
| João Bruno Rocha de Souza | |

| | |
|--|-----------|
| arquivo, memória pessoal e memória coletiva | 76 |
|--|-----------|

| | |
|-------------------------------|--------------|
| Mídia, tempo e memória | 77-95 |
| Isabel Babo | |

| | |
|--|---------------|
| Impressões de um passado incógnito. Dos vestígios da memória pessoal à memória histórica entre o século XIX e o século XX em Portugal | 96-126 |
| Ana Velinho & Inês Marques Cardoso | |

| | |
|--|----------------|
| Discursos cruzados - memória e arquivo, individual e coletivo | 127-147 |
| Nuno Pinheiro | |

| | |
|--|----------------|
| Preservando a Memória das Pedras | 148-163 |
| Hugo Aluai Sampaio, Ana M.S. Bettencourt, Manuel Santos-Estévez, José Moreira, Henrique Cachetas & Aléssia Barbosa | |

| | |
|------------------------------------|------------|
| conflito, memória e arquivo | 164 |
|------------------------------------|------------|

| | |
|---|----------------|
| "Uma História que se pode tocar": apropriações artísticas da Guerra Colonial a partir de Sandro Ferreira | 165-184 |
| Joana Miguel Almeida | |

| | |
|--|----------------|
| A Grande Guerra e os quotidianos no Porto: os arquivos como contributos | 185-199 |
| Catarina Pereira & Diogo Vidal | |

Memórias de um militar e prisioneiro em Goa (1961-62) 200-222
Ana Macedo

imagem e identidades 223

Imagem cinematográfica, construção da realidade e atratividade turística dos territórios 224-245
Nelson Oliveira

Imagem digital: a representação imagética das redes digitais através da experiência Google Arts and Culture 246-263

Fernando Lopes

Identidade, memória e a ecranização. O indivíduo e a experiência na era hipermoderna 264-283
Ana Oliveira

comentários

comentários: livros 285

Reis, V. & Tavares, E. (coord.) (2017). *Imagem Paradoxal - Francisco Afonso Chaves (1857-1926)*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea Museu do Chiado 286-290
Margarida Medeiros

comentários: filmes 291

Mourão, C. (2015). *A Toca do Lobo*. Portugal: Laranja Azul. 292-294
Paulo Cunha

projetos

Retratos de família 296-305
Maria da Luz Correia

Poéticas do real para catalogação de fotografias 306-318
Patrícia Vieira Campos

Os conteúdos dos textos publicados são da responsabilidade de quem os assina, não refletindo, necessariamente, a posição dos editores.



Memória cultural, mídia e cultura visual

Isabel Macedo & José Gomes Pinto

Ao longo das últimas duas décadas, a relação entre cultura e memória surgiu em muitas partes do mundo como uma questão-chave de pesquisa interdisciplinar, envolvendo campos tão diversos como a História, a Sociologia, a Arte, a Literatura e os Estudos dos Mídia, a Teologia, a Psicologia e as Neurociências, conjugando assim, as Humanidades, as Ciências Sociais e as Ciências Naturais. A importância da noção de memória cultural não só está documentada pelo rápido crescimento, desde o final da década de 1980, de publicações sobre memórias nacionais, sociais, religiosas ou familiares específicas, mas também por uma tendência mais recente que procura proporcionar uma visão geral do estado da arte nesta área (por exemplo, a revista *Memory Studies*).

Maurice Halbwachs escreveu explícita e sistematicamente sobre memória cultural. Os seus estudos sobre a memória coletiva tornaram-se textos fundamentais nos estudos atuais sobre a memória. Halbwachs cunhou o termo fundamental “memória coletiva”, contribuindo, ainda, de forma decisiva, para os estudos da memória cultural. Por um lado, com o conceito de quadros sociais da memória, articulou a ideia de que as memórias individuais estão inerentemente relacionadas e são muitas vezes desencadeadas por contextos sócio-culturais, ou quadros sociais. Por outro lado, o estudo de memórias familiares e outras práticas privadas de lembrança tiveram uma influência importante na história oral. Por fim, com a sua investigação sobre a memória das comunidades religiosas (*La topographie légendaire*, 1941/1942), acentuou aspetos topográficos da memória cultural, antecipando, assim, a noção de “lugares de memória” de Pierre Nora, olhando para as comunidades cuja memória remonta a milhares de anos, lançando a fundação para o conceito de Jan e Aleida Assmann de “memória cultural” (Erl, 2008).



O modelo tradicional de memória como lugar fixo e estável de armazenamento, onde as percepções e experiências passadas são retidas e de onde podem ser recuperadas, mostrou-se cada vez mais inadequado e obsoleto. As práticas de memória humanas estão envolvidas em ambientes, “sistemas de significado, vidas e mundos históricos em ação e interação; são atividades dentro de ordens culturais, que são elas próprias sujeitas a mudanças históricas” (Brockmeier, 2010: 27). Uma parte importante dessas ordens culturais são os média, as tecnologias e outros dispositivos com os quais a lembrança humana esteve sempre intimamente ligada.

No trabalho *A memória coletiva* (1950/1968), Maurice Halbwachs ilustra as dimensões sociais da memória individual invocando o caso da primeira visita a Londres de alguém: a experiência da cidade e, portanto, a memória de longo prazo dessa experiência, seria moldada pelas várias descrições da capital britânica que o visitante tinha ouvido antes através de colegas, amigos ou tinha lido em livros, artigos de jornais, etc.. Esta passagem fornece uma das poucas referências no trabalho Halbwachs ao papel dos média na formação da memória coletiva e sobre o modo como a memória individual é moldada pelos quadros especificamente sociais com os quais se envolve. Contudo, a invocação reveladora da influência de Dickens em memórias e histórias da cidade de Londres é, na perspectiva de Erll (2008), indicativa de algo que ele próprio não discute longamente, mas do qual era conhecedor: o facto de que os média classificam a linguagem falada, cartas, fotos, filmes, e também fornecem quadros que moldam tanto a experiência como a memória. Este processo desenvolve-se de pelo menos duas formas: como instrumentos para a criação de sentido, mediando entre o indivíduo e o mundo, e como agentes das ligações em rede, de mediação entre indivíduos e grupos. O próprio conceito de memória cultural é em si mesmo uma premissa da ideia de que a memória só se pode tornar coletiva como parte de um processo contínuo em que as memórias são compartilhadas com a ajuda de artefactos simbólicos – veja-se o caso dos arquivos – que medeiam a relação entre os indivíduos e, neste processo, criam comunalidade em ambos, no espaço e no tempo. Com os avanços no campo da memória cultural, nota-se uma mudança para a compreensão da memória cultural em termos mais dinâmicos: “como um processo contínuo de lembrança e esquecimento em que os indivíduos e grupos continuam a reconfigurar a sua relação com o passado e, portanto, a reposicionar-se em relação aos lugares de memória emergentes e estabelecidos” (Erll & Rigney, 2009: 1-2).

Determinadas ofertas mediáticas tornam-se marcantes na recordação coletiva e é, em seguida, através da reiteração intermediática dessas narrativas em diferentes plataformas na esfera pública (livros, jornais, internet, rituais comemorativos, filmes, exposições), que o tema perdura numa determinada comunidade. Os média são mais



do que transportadores meramente passivos e transparentes de informação, desempenhando um papel ativo na formação da nossa compreensão do passado. A questão da mediação é, assim, fundamental para o modo como a memória é concebida no campo de estudo da Cultura Visual. Os arquivos e as imagens do passado que estes preservam, enquanto mediadores entre o passado e o presente, assumem um papel significativo na (re)construção da memória cultural.

Os arquivos constituem construções sociais, sujeitas a relações de poder, cuja origem se encontra na necessidade de informação por parte de governantes, empresas, associações e indivíduos que os estabelecem e mantêm. Apesar das mudanças na natureza dos registros, os usos desses registros e a necessidade de preservá-los revelam relações de poder – intenções de manutenção do poder, o poder do presente para controlar o que é e será conhecido sobre o passado, o poder da lembrança face ao esquecimento. Mas, como Maurice Halbwachs nos lembra, nenhuma memória é possível fora dos quadros usados pelas pessoas que vivem na sociedade para registrar e recuperar as suas lembranças. Lembrar (ou recriar) o passado através de pesquisa histórica em registros de arquivos não é simplesmente recuperar informações armazenadas, mas implica uma afirmação sobre o passado por meio de estruturas de compreensão cultural compartilhadas. Os arquivos fazem parte dessa afirmação e, portanto, contribuem para moldar essa compreensão.

Seja sobre ideias, sentimentos, ações ou relações, a escolha do que registrar e a decisão sobre o que preservar ocorrem dentro de estruturas socialmente construídas, que influenciam o significado daquilo que constituem os arquivos. Os princípios e estratégias que os arquivistas adotam ao longo do tempo, em particular, a escolha e avaliação daquilo que se torna arquivo e aquilo que é destruído afetam a composição e o caráter das propriedades arquivísticas e, portanto, a (re)construção da memória cultural.

Breve apresentação do número

Este número encontra-se organizado em três grupos temáticos: memória, narrativa e fotografia; arquivo, memória pessoal e memória coletiva; conflito, memória e arquivo. Os artigos cruzam-se e complementam-se, sendo mobilizadas reflexões teóricas, mas também uma diversidade de arquivos, para se pensar o passado e a (re)construção da memória cultural na contemporaneidade. Este número conta, ainda, com dois comentários, a um filme e a uma obra. Por fim, apresentam-se dois projetos: um sobre fotografia e memória familiar e uma proposta de abordagem metodológica para a catalogação de fotografias.



A secção temática “Memória, narrativa e fotografia” abre com o artigo “‘Hoje, fotografia no museu’: reflexões em torno de uma interseção” de Lucas Mendes Menezes. A análise de uma geração de fotógrafos mineiros permite a reflexão em torno do processo de entrada da fotografia em espaços expositivos e coleções de centros e museus de arte no Brasil e no exterior. O texto discute, ainda, a produção de Eugênio Vidigal Amaro, fotógrafo amador português radicado em Minas Gerais, Brasil. De seguida, Paulo Ribeiro Baptista analisa o papel de António Ferro e José Leitão de Barros na afirmação da cultura visual em Portugal. As histórias orais e as histórias de vida são exploradas por João Bruno Rocha Souza, para quem estas constituirão um ponto de reflexão e um instrumento metodológico útil ao jornalista, que poderá promover a visibilidade de fatos e personagens, para além das fontes oficiais tradicionais.

A segunda parte deste número dedica-se ao arquivo, discutindo-se, ainda, o conceito de memória individual e coletiva. Isabel Babo abre esta parte com um texto em que procura refletir sobre o modo como os média tradicionais e as novas tecnologias digitais intervêm na construção da memória, discutindo a relação entre história e a memória, e questionando as ligações entre acontecimento, média e arquivo. De seguida, Ana Velinho e Inês Marques Cardoso apresentam-nos um texto que tem como ponto de partida a investigação sobre a árvore genealógica de uma das autoras. A transferência de indícios do passado suscitou o interesse na recolha de dados sobre outros antepassados a partir de arquivos vários (fotografias de família e registos paroquiais de batismos, casamentos e óbitos). Em “Discursos cruzados - memória e arquivo, individual e coletivo”, Nuno Pinheiro afirma que uma nova história, mais abrangente em temas e fontes, necessita da incorporação da memória pessoal e familiar na memória coletiva e do arquivo e álbuns de família. O último texto desta secção, da autoria de Hugo Aluai Sampaio, Ana M.S. Bettencourt, Manuel Santos-Estévez, José Moreira, Henrique Cachetas e Aléssia Barbosa, cruza arqueologia, em particular, a análise de afloramentos, com o papel da imagem no arquivo destas memórias gravadas nas rochas. Os afloramentos são, aqui, entendidos como agentes que corporizam significados e histórias de geração em geração.

A terceira parte deste número trata conflitos vividos no século passado, como a I Guerra Mundial e a Guerra Colonial. Joana Miguel Almeida apresenta um trabalho sobre as práticas artísticas contemporâneas em torno da Guerra Colonial Portuguesa, analisando em particular as obras do artista Sandro Ferreira. A partir do trabalho do autor, Joana Almeida questiona sobre o papel das artes visuais na luta contra o silêncio ou o esquecimento. Também Catarina Pereira e Diogo Vidal estudam, com o recurso a arquivos específicos – Processos de Passaporte dos Emigrantes (cartas de chamada); Companhia de Carris de Ferro do Porto; Processos de Admissão da Casa dos Hospícios



do Porto (Casa da Roda) e, Livro de Registos Notariais – o quotidiano e as dificuldades enfrentadas pelos habitantes da cidade do Porto durante a I Guerra Mundial, mais concretamente no ano de 1917. A reflexão sobre as memórias de um militar que foi prisioneiro em Goa (1961-62), analisadas através das cartas escritas por este ao pai e com recurso ao seu diário, encerra esta parte do número, num artigo da autoria de Ana Macedo.

O último grupo de artigos desta publicação dedica-se à imagem e às identidades e inicia com um texto de Nelson Oliveira sobre o papel do cinema no processo de formação de imagens turísticas atrativas. O autor toma como objeto de estudo filmes sobre a região da Serra da Estrela. As evoluções tecnológicas e a sua influência na propagação das imagens digitais é o objeto de estudo de Fernando Lopes que nos apresenta uma análise da experiência Google Arts and Culture. A terminar o último conjunto de artigos deste número, uma reflexão sobre o ecrã e os seus efeitos na (re)construção da memória e das identidades, tópico de discussão do texto de Ana Oliveira.

Na secção *comentários*, Margarida Medeiros reflete sobre a obra de Victor dos Reis e Emília Tavares intitulada “Imagem Paradoxal - Francisco Afonso Chaves (1857-1926)”. Paulo Cunha apresenta uma reflexão sobre o filme *A Toca do Lobo* de Catarina Mourão, que aborda precisamente a questão da memória. Para o autor, *Toca do Lobo* é uma espécie de “metáfora de um drama maior, um drama nacional de um país que viveu grande parte do séc. XX sob ditadura e fala sobretudo sobre as dificuldades de lidar com essa herança, em enfrentar os fantasmas do passado” (p. 292).

A encerrar este número, Maria da Luz Correia apresenta um projeto fotográfico, expondo o seu gosto pelos retratos de retratos, ou como a autora refere, o fascínio pela “imagem que dá para outra imagem que dá para outra imagem” (p. 296), como se aquelas famílias assumissem naquelas imagens uma recusa ao esquecimento daqueles que fazem parte das suas memórias. Por fim, Patrícia Vieira Campos apresenta-nos uma proposta para a catalogação de imagens, através da auto-identificação, trabalhando para o efeito um arquivo fotográfico próprio.

Referências bibliográficas

Brockmeier, J. (2010). After the Archive: Remapping Memory. *Culture & Psychology*, 16(1), 5-35. doi: 10.1177/1354067X09353212

Erlil, A. & Rigney, A. (2009). Introduction: Cultural Memory and its Dynamics. In A. Erlil & A. Rigney (Eds.), *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory* (pp. 1-14). Berlim, Nova Iorque: Walter de Gruyter.

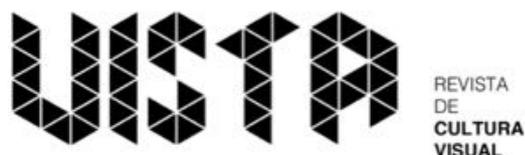


Erl, A. (2008). Literature, film, and the mediality of cultural memory. In A. Erl & A. Nunning (Eds.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook* (pp. 389-398). Berlin: Walter de Gruyter.

Hallwachs, M. (1942). *La topographie légendaire des évangiles en terre sainte, Étude de Mémoire Collective*. Paris: Presses Universitaires de France.

Hallwachs, M. (1950/1968). *La mémoire collective*. Paris: Presses Universitaires de France.

memória, narrativa e fotografia



“Hoje, fotografia no museu”¹ reflexões em torno de uma interseção

Lucas Mendes Menezes

Resumo:

Em 1961, o Foto Clube de Minas Gerais (FCMG), em parceria com o Museu de Arte de Belo Horizonte², organizou a “V Exposição Internacional de Arte Fotográfica”. A inédita parceria da exposição é o ponto de partida para a análise dessa geração de fotógrafos mineiros, além do contexto de produção e recepção de suas imagens. O caso belo-horizontino servirá também de referência para reflexão em torno do processo de entrada da fotografia em espaços expositivos e coleções de centros e museus de arte no Brasil e no exterior. O artigo se encerra com uma discussão em torno da produção de Eugênio Vidigal Amaro, fotógrafo amador português radicado em Minas Gerais.

Palavras-chave: fotografia; museu; coleção, exposição.

Abstract:

In 1961, the Foto Clube de Minas Gerais, in partnership with the Museum of Art of Belo Horizonte, organized the “V International Exhibition of Photographic Art”. The exhibition's unprecedented partnership is the starting point for the analysis of this generation of photographers from Minas

¹Título do artigo publicado por Newton Silva em comentário sobre a V Exposição Internacional de Arte Fotográfica realizada em 1961. *Jornal Estado de Minas* (25/11/1961), Belo Horizonte, Brasil.

²Atualmente conhecido como Museu de Arte de Pampulha.



Gerais, as well as the context of production and reception of their images. The case will also serve as a reference for a discussion on the entering of photographs in collections of art centers and museums in Brazil and abroad. The work of Eugênio Vidigal Amaro, a Portuguese amateur photographer based in Minas Gerais, will be also discussed.

Keywords: photography; museum; collection; exhibition.

Introdução

No dia 25 de novembro de 1961, o Museu de Arte de Belo Horizonte apresentou ao público a sua primeira mostra fotográfica, resultado da parceria entre a instituição e o Foto Clube de Minas Gerais:

O Museu de Arte de Belo Horizonte e o Foto Clube de Minas Gerais apresentam a V Exposição Internacional de Arte Fotográfica, que constitui uma coleção representativa de todas as tendências da fotografia contemporânea, composta de trabalhos oriundos de quase duas dezenas de países.

Ela não é apenas mais uma exposição do Museu de Arte ou mais uma exposição do Foto Clube; é também a primeira organizada pela conjunção dos esforços das duas entidades, que a entregam aos visitantes como o marco inicial de uma série de mostras anuais de arte fotográfica.³

Inaugurado em 1957, o Museu de Arte de Belo Horizonte tinha como missão se tornar uma referência na exposição de trabalhos de artistas consagrados, mas também servir como estímulo para a evolução de uma nova geração de artistas mineiros. O prédio escolhido para abrigar o projeto correspondia ao do antigo Cassino, construído às margens da represa da Pampulha em 1943, em conjunto com uma série de outros edifícios projetados pelo jovem arquiteto Oscar Niemeyer, sob encomenda do então prefeito Juscelino Kubistcheck. Além do Cassino, da Igreja de São Francisco, da Casa do Baile e do late Clube, o empreendimento também contou com a construção de uma residência para o prefeito, no intuito de estimular a adequada ocupação da região. A opção pela arquitetura moderna é extremamente significativa, principalmente se entendida ao lado do panorama de iniciativas culturais promovidas no período, tais como a realização da polêmica Exposição de Arte Moderna em 1944⁴ no edifício Mariana e a criação de uma escola de artes plásticas, a Escola do Parque, que tinha à sua frente o artista Alberto da Veiga Guignard.

³ Apresentação do catálogo da V Exposição Internacional de Arte Fotográfica.

⁴ Exposição realizada através de encomenda direta do prefeito, com a curadoria de Alberto da Veiga Guignard. A exposição reuniu 134 obras de alguns dos mais destacados artistas brasileiros do período, tais como Alfredo Volpi, Anita Malfatti, Burle Marx, Cândido Portinari, Carlos Scliar, Di Cavalcanti, Djanira, Heitor dos Prazeres, Iberê Camargo, Tarsila do Amaral, Victor Brecheret, além do próprio Guignard.



Para além da própria dinâmica local, a criação do museu se relaciona a um contexto nacional de estímulo ao desenvolvimento de instituições do gênero no Brasil, mediado pelos bens sucedidos exemplos do Museu de Arte (MASP), criado em 1947, e Museu de Arte Moderna (MAM), criado em 1948, ambos em São Paulo. A primeira exposição organizada pelo museu belo-horizontino foi, inclusive, realizada mediante empréstimo de obras do acervo do MAM paulista. Organizada entre 14 de dezembro de 1957 e 26 de janeiro de 1958, a mostra contou com um total de 43 obras de diferentes artistas estrangeiros, com destaque para os trabalhos de De Chirico, Max Ernst e Fernand Léger.

Através da realização regular dos Salões Municipais de Arte e, sobretudo, dos prêmios de aquisição que esses salões envolviam, o Museu de Arte de Belo Horizonte gradativamente pôde ampliar e diversificar o seu acervo ao longo dos anos. Além disso, desde a sua abertura, o museu receberia doações de obras de destacados artistas, tais como: Alberto da Veiga Guignard, Emiliano Di Cavalcanti, Ivan Serpa, Tomie Ohtake, Franz Weissman e Amílcar de Castro. Dentre os incentivadores do recém-criado museu mineiro, incluía-se também Assis Chateaubriand, que doaria um total de quinze obras ao acervo.

Em associação com a política de doações e a realização dos Salões Municipais de Arte, as atividades do Museu também estavam relacionadas à promoção de mostras temporárias a partir de outros acervos, externos à instituição. Todo o registro desse ciclo, graças a uma política de guarda e preservação, encontra-se armazenado em um fundo próprio no Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte.

Em janeiro de 1958, por exemplo, o museu montou uma exposição com reproduções de pinturas de Rembrandt. No mesmo ano, ainda organizaria uma mostra com desenhos de Cândido Portinari. As exposições seguintes tiveram temas diversos como a gravura e a tapeçaria, sendo que apenas em 1959 foi realizada uma exposição montada exclusivamente a partir de trabalhos de artistas mineiros. A “Mostra de Doações de Artistas Mineiros” foi realizada em paralelo à “Exposição de Arquitetura Religiosa Portuguesa”. Essas duas últimas exposições foram responsáveis pelo maior contingente de visitantes desde a abertura do museu: 4.004 espectadores. Essa marca seria superada em exposições seguintes, com destaque para os 6.204 visitantes que compareceram a mostra “Pintores Mineiros do Início do Século” realizada a partir de 16 de maio de 1959. O Museu de Arte de Belo Horizonte ainda organizaria uma exposição sobre cartazes poloneses e sobre a obra de Mário Cravo no mesmo ano.

Em 1960, o museu promoveu uma mostra sobre pintura primitiva, além de uma nova exposição coletiva com trabalhos de artistas mineiros. Esses primeiros dados revelam um pouco da sua dinâmica, que buscou nos seus primeiros anos alternar sua



programação entre mostras com trabalhos de artistas locais e exposições com temáticas mais amplas.

A exposição resultante da parceria entre o Museu de Arte e o FCMG em 1961 foi a primeira a se restringir ao gênero fotografia. Antecedida por uma exposição de trabalhos de vinte artistas israelenses, além de uma mostra monográfica do artista Oswaldo Goeldi, a exposição fotográfica foi sucedida por uma exposição composta por reproduções de pinturas alemãs dos séculos XIX e XX em 1962. Em seguida, foi organizada uma mostra sobre o trabalho do artista Alberto da Veiga Guignard intitulada “Retrospectiva Guignard: Homenagem ao Grande Mestre”. Ainda em 1962, foram exibidos trabalhos do artista francês Honoré Daumier, assim como do pintor Di Cavalcanti. A partir desse conjunto de informações é possível afirmar que, entre o fim da década de 1950 e os primeiros anos da década de 1960, o Museu de Arte de Belo Horizonte teria contado com mais de cento e setenta mil visitantes.

Desta forma, o objetivo previsto no texto é justamente discutir o alcance da produção fotográfica amadora no período. O que significava produzir e expor fotografia neste período? O que implicava ser fotógrafo amador? A quais realidades essa produção visual estaria relacionada?

O Foto Clube de Minas Gerais (FCMG) foi fundado em Belo Horizonte em 1951, através da iniciativa de um grupo de fotógrafos amadores. Reunidos a partir da rede de contatos formada por Jayme Moreira Luna⁵, os fotógrafos organizaram seu primeiro encontro na sede da Associação de Taquígrafos, que viria a se tornar sede provisória do clube logo após. A rede formada por Luna baseou-se, primeiramente, na lista de assinantes da revista Kodak residentes em Belo Horizonte, mas rapidamente se ampliou graças às recomendações dos primeiros contatados.

Na assembleia de criação em 25 de agosto de 1951 foi definida a denominação “Foto Clube de Minas Gerais”. Como primeira iniciativa do clube ficou decidida a realização de uma exposição comemorativa que reuniria além das fotografias dos membros do FCMG, imagens cedidas pela Sociedade Fluminense de Fotografia (SFF) de Niterói. As imagens foram selecionadas em reunião realizada em 5 de setembro de 1951⁶ e expostas dois dias depois.

Foi apenas em dezembro de 1951, contando com o apoio institucional e material da Sociedade Fluminense de Fotografia (SFF), que o FCMG conseguiu organizar o I Salão Mineiro de Arte Fotográfica. Entre 1951 e 1965, a agremiação foi responsável pela

⁵ Luna era fundador e presidente da Sociedade Fluminense de Fotografia de Niterói, no estado do Rio de Janeiro.

⁶ Ata da assembleia realizada em 5 de setembro de 1951. Acervo pessoal de Wilson Baptista, Belo Horizonte.



realização de onze mostras fotográficas na capital mineira, além de outras iniciativas, tais como a oferta de cursos para principiantes, a organização de excursões fotográficas e a publicação de artigos sobre fotografia no jornal “Diário de Minas”. Mas é preciso se ter em medida que as trajetórias tanto do clube mineiro, quanto do seu parceiro fluminense, não se deram de maneira isolada. Eles faziam parte de uma rede de grandes proporções e variados níveis de contato que se estendeu para além dos limites do território brasileiro.

2. Prática fotográfica amadora

Desde o pioneirismo da Kodak no fim do século XIX, os avanços tecnológicos em fotografia permitiam que pessoas sem o mínimo conhecimento do processo pudessem realizar fotografias: bastava o apertar de um botão. Em processo paralelo, praticantes mais exigentes da fotografia, tanto do ponto de vista técnico quanto estético, passaram a se reunir em agremiações, posteriormente convencionadas como fotoclubes. Esses coletivos, que variavam segundo êxito, proporção e alcance, se distinguiam tanto dos amadores ordinários, quanto dos fotógrafos profissionais que, trabalhando em estúdios ou a serviço de atividades técnicas, representavam uma prática tecnicista, portanto quase operária da fotografia.

Para além das oposições, de maneira geral, os fotoclubes também possuíam em comum a missão de promover a perspectiva artística da fotografia. Essa missão se traduzia em uma busca por legitimidade que, muitas das vezes, implicou o desenvolvimento de processos de composição, intervenção manual e técnicas que aproximavam a fotografia de suportes mais tradicionais como a pintura e a escultura. Neste contexto, o modelo dos grandes salões de arte também prevaleceu como referência para os eventos que passaram a ser organizados por essas entidades: os salões de arte fotográfica.

No Brasil é possível mapear algumas iniciativas de associação de fotógrafos amadores desde o início do século XX. Em “Arte e Fotografia: o movimento pictorialista no Brasil”, Maria Teresa Villela Bandeira de Mello (1998) apresenta um histórico das primeiras manifestações da prática fotográfica artística amadora no território brasileiro. Para além das efêmeras experiências das exposições coletivas do Sploro Photo-Club em Porto Alegre em 1903⁷ e do Photo-Clube do Rio de Janeiro em 1904⁸, Mello destaca o Photo Clube Brasileiro, criado em 1923 no Rio de Janeiro, como a primeira instituição do

⁷ O Sploro Photo-Club organizou, em parceria com o jornal Gazeta do Commercio, uma exposição coletiva em 1903, formada por fotografias, mas também por outras expressões artísticas.

⁸ A exposição “Photo-Clube – Exposição 1904” reuniu trabalhos dos artistas Oscar Teffé, Sílvio Bevilacqua, Barroso Neto e Guerra Durval.



gênero a se consolidar no país. A agremiação era tributária da experiência do Photo Club do Rio de Janeiro, que havia se desenvolvido de maneira isolada e descontínua, tanto do ponto de vista geográfico, quanto conceitual. O Photo Clube Brasileiro⁹, por sua vez, vai contar com uma organização mais elaborada – mesmo que centrada na figura de seu presidente vitalício Nogueira Borges, assim como um verdadeiro projeto para a difusão e o desenvolvimento da prática fotográfica amadora no país.

O Foto Clube Brasileiro foi responsável pela organização de quinze salões de arte fotográfica entre 1924 e 1939. Durante este período, apenas fotógrafos filiados à instituição e residentes na cidade do Rio de Janeiro participavam regularmente como expositores, contudo, os catálogos das exposições registram a participação esporádica de fotógrafos de outras localidades brasileiras e estrangeiras ao longo dos anos. Somente em 1940, com a realização do Primeiro Salão Brasileiro de Arte Fotográfica, o clube carioca conseguiu empreender um evento em uma escala nacional (Figura 1).



Figura 1. Capa do Catálogo do Primeiro Salão Brasileiro de Arte Fotográfica (1940)

As cópias expostas não se restringiriam àquelas de cunho artístico; a pretensão era também expor imagens que atestassem a importância das dimensões científicas e documentais da fotografia. A realização da exposição também serviria de estímulo para a criação de entidades congêneres em outras localidades do Brasil. O interesse previsto era que essas futuras organizações permanecessem filiadas ao clube carioca, com o

⁹ Ainda na década de 1930 adota a grafia: Foto Clube Brasileiro.



objetivo de outorgar “à Fotografia no Brasil o lugar que por direito deve ocupar entre as Belas Artes”¹⁰.

Num contexto nacional de estímulo ao ufanismo e à integração nacional do Estado Novo de Getúlio Vargas, as pretensões do salão nacional do Foto Clube Brasileiro encontravam um terreno fértil para ação. De fato, o evento contou, por exemplo com o patrocínio direto do Ministério da Educação e Saúde, chefiado por Gustavo Capanema. Outro fator que atesta a relevância política do evento foi o fato de terem sido os Interventores Estaduais (governantes indicados diretamente por Vargas) do Distrito Federal, Estado do Rio de Janeiro e Estado de São Paulo, os responsáveis pelo envio das fotografias dos seus respectivos estados.

A ambição nacional se refletia também na participação de fotógrafos de dezassete Estados do país. Contudo, dos sessenta fotógrafos que apresentaram trabalhos na ocasião do evento, trinta e sete eram da cidade do Rio de Janeiro¹¹.

Outro dado relevante sobre a mostra aponta que as fotografias, pelo menos no catálogo, eram diferenciadas não apenas pela técnica, mas também por sua intencionalidade, seja ela “artística” ou “documental”. Das 175 fotografias aceites na mostra, 142 foram designadas como cópias artísticas e outras 33 imagens foram definidas como documentais. Entre as imagens reproduzidas, 22 no total, apenas uma fotografia foi classificada como documental, o que reforça a predileção pela dimensão artística, já atestada anteriormente pela maior proporção de imagens no total de fotografias expostas.

Em São Paulo, a Sociedade Paulista de Fotografia foi criada em 1926, atuando de maneira esporádica até o início da década de 1930. Apenas em 1939, com a criação do Foto Clube Bandeirante¹², um clube de fotógrafos amadores dá início a uma trajetória de atuação contínua em São Paulo. Com o avanço da Segunda Guerra Mundial, a cidade de São Paulo que já recebera um volume importante de imigrantes entre o fim do século XIX e início do século XX, tornou-se ainda mais internacional. O Foto Cine Clube Bandeirantes seguia o mesmo caminho. Para além do Salão Internacional, organizado oficialmente a partir de 1946, o clube também passava a contar entre os

¹⁰ Catálogo do Primeiro Salão Brasileiro de Arte Fotográfica. Foto Clube Brasileiro, Rio de Janeiro, 1940.

¹¹ Do mesmo modo, apenas onze dos então vinte estados da Federação estiveram representados na ocasião do evento: Bahia (1 fotógrafo, 5 fotografias), Ceará (1 fotógrafo, 3 fotografias), Minas Gerais (5 fotógrafos, 12 fotografias), Paraná (1 fotógrafo, 1 fotografia), Pernambuco (1 fotógrafo, 2 fotografias), Piauí (1 fotógrafo, 1 fotografia), Rio Grande do Norte (1 fotógrafo, 1 fotografia), Rio Grande do Sul (1 fotógrafo, 5 fotografias), Estado do Rio de Janeiro (2 fotógrafos, 8 fotografias), Santa Catarina, (2 fotógrafos, 8 fotografias), São Paulo (7 fotógrafos, 22 fotografias). Para além de Minas Gerais e São Paulo, as contribuições dos demais estados não pareceu expressiva, totalizando um contingente de 26 fotografias versus as 101 imagens expostas pelos fotógrafos cariocas. Além dos fotógrafos, duas outras entidades contribuíram com fotografias para a exposição: o Estúdio MOB da cidade do Rio de Janeiro (2 fotografias) e o Serviço de Propaganda do Estado do Rio de Janeiro (4 fotografias).

¹² Adota a nomenclatura Foto Cine Clube Bandeirante na década seguinte.



seus membros com imigrantes e descendentes de diversos países da Europa e do Japão. O clube de São Paulo seria ainda responsável pela co-fundação de outras associações, permanecendo como uma importante referência.

De maneira geral, todo o fotoclube realizava, em frequência anual ou bienal, exposições nacionais e internacionais que consolidavam um importante circuito de trocas de imagens. O principal registro relegado pelas instituições a respeito dessas mostras são os catálogos que, para além de enumerar todas as imagens e fotógrafos participantes, na maioria das vezes, contavam também com a reprodução de algumas fotografias.

Em Belo Horizonte, as três primeiras exposições organizadas pelo Foto Clube de Minas Gerais (FCMG), a exemplo da exposição de 1940 do Foto Clube Brasileiro, foram de caráter nacional. Realizados entre 1951 e 1954, os “Salões Mineiros de Arte Fotográfica” contaram com a participação de fotógrafos de instituições oriundas de diversas partes do país¹³. Além dos salões, o FCMG também organizou a “Primeira Exposição Fotográfica de Motivos Belorizontinos” em 1953, através do patrocínio da Prefeitura Municipal e que contou com a exibição de cento e cinquenta fotografias, todas de autoria dos membros do clube e exclusivamente tomadas a partir da capital mineira.

Ao que tudo indica, o período contido entre 1954 e 1956 foi marcado por reformulações no interior do clube, que envolveram mudança de sede, posse de uma nova diretoria¹⁴, além de um intenso fluxo de membros que deixavam e chegavam à agremiação. Entre outras iniciativas, a ata da assembleia, datada do dia 3 de abril de 1954, registra a criação dos departamentos de: Intercâmbios, Social, Excursões, Concursos, Cinema, Publicidade, além da Biblioteca. A sistematização dessas atividades aponta para um amadurecimento da dinâmica do clube, assim como apresenta as principais carências que, uma vez atendidas, contribuiriam para sua evolução. O “Departamento de Intercâmbios”, por exemplo:

teria a seu cargo a escolha, organização, catalogação e reunião das coleções enviadas a salões promovidos por outros clubes. Recebimento, conferência, catalogação das fotografias devolvidas por outros clubes, distribuição dos trabalhos, catálogos, selos e diplomas aos autores. Organização do calendário das exposições nacionais e internacionais, de acordo com os dados disponíveis e convites recebidos.

¹³ O Primeiro Salão Mineiro de Arte Fotográfica contou com 179 fotografias expostas. Além dos 14 fotógrafos de Belo Horizonte, outros 76 fotógrafos de Espírito Santo, Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro, São Paulo e Sergipe participaram da mostra. No Segundo Salão Mineiro de Arte Fotográfica foram expostas 128 fotografias. Entre os expositores, 22 eram do FCMG e outros 79 fotógrafos de Pernambuco, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, São Paulo e Sergipe. O Terceiro Salão Mineiro de Arte Fotográfica foi composto por 211 fotografias, representadas por 21 fotógrafos de Belo Horizonte e outros 96 expositores de Rio de Janeiro, São Paulo e Sergipe.

¹⁴ Ata de eleição da nova diretoria e do Conselho Técnico do Foto Clube de Minas Gerais, 12/02/1954. Acervo pessoal de Wilson Baptista, Belo Horizonte.



Se, aos responsáveis pelo intercâmbio cabia o contato com clubes de outros estados e países, ao “Departamento Social” estavam tributadas tarefas ligadas ao dia a dia da entidade, tais como a “organização de festas, reuniões sociais, exposições individuais, palestras, projeções e outras atividades sociais”. Aos responsáveis pelas “Excursões” e “Concursos” cabia a sistematização das atividades e a articulação do provimento material para a sua realização. Já o “Departamento de Publicidade” ficaria responsável pela relação com os órgãos de imprensa da cidade. O “Departamento de Cinema” nunca foi efetivado.

Após o avanço das iniciativas programadas em fevereiro de 1954, os membros do clube trabalharam em torno do projeto de realização do primeiro evento internacional. A I Exposição Internacional de Arte Fotográfica foi realizada em dezembro de 1956 e contou com duzentas e quatro imagens selecionadas entre fotógrafos de sete países, além daquelas advindas de fotoclubes brasileiros. Entre os estrangeiros, as agremiações da Itália, Portugal e França se destacaram pela quantidade de trabalhos expostos, respetivamente quarenta, dezanove e dezasseis fotografias.

Em relação às primeiras exposições do clube, uma primeira diferença marcante diz respeito ao catálogo. A qualidade da reprodução de imagens é superior às dos catálogos anteriores, publicados durante os salões mineiros. A I Exposição Internacional de Arte Fotográfica contou ainda com quatro premiações temáticas: além das medalhas de ouro, prata e bronze conferidas às três melhores fotografias da mostra, assim como às três melhores fotografias de Belo Horizonte¹⁵. Essas premiações são um dos importantes resultados da articulação dos membros do clube na busca de patrocínios e parceiros. A Mesbla¹⁶, por exemplo, que já havia contribuído em outras iniciativas do clube oferece o “Prêmio Mesbla S. A.”, destinado ao melhor conjunto de Minas Gerais, cujo ganhador foi o conjunto enviado pelo fotógrafo Eugênio Vidigal Amaro. O Centro Brasileiro de Cultura Italiana ofereceu um prêmio voltado à melhor fotografia da Itália, sendo Alessandro Benini o premiado. Caso semelhante ao Centro da Colônia Portuguesa que premiou a fotografia “Castanheira” de Antônio Paixão como a melhor imagem vinda de Portugal.

Quando da realização da segunda exposição internacional em 1957, os clubes participantes foram praticamente os mesmos da primeira edição. Assim como se

¹⁵ “La Finestra” de Alessandro Benini - Itália (medalha de ouro na seleção geral); “Castanheira” de Antônio Paixão – Portugal (medalha de prata na seleção geral); “Jain Monks of India” de K. L. Kothary – Índia (medalha de bronze na seleção geral). “Eduardo” de Elio Rossi (medalha de ouro na seleção de Belo Horizonte); “Rua deserta” de Eugênio Vidigal Amaro (medalha de prata na seleção de Belo Horizonte); “Natureza morta” de Averaldo Araújo Sá (medalha de bronze na seleção de Belo Horizonte).

¹⁶ As Lojas Mesbla foi um empreendimento comercial varejista criado no Rio de Janeiro na década de 1920 e com filiais nas principais cidades brasileiras. A empresa foi líder de mercado durante décadas, mas enfrentou uma importante decadência a partir do fim da década de 1980.



repetem o padrão editorial do catálogo e a contribuição da Prefeitura Municipal. As imagens reproduzidas no catálogo reforçam o avanço da recorrência a processos alternativos de composição e produção das cópias fotográficas, apresentando importantes indícios para se compreender como se articulam estéticas e técnicas neste circuito internacional de compartilhamento de imagens.

A “III Exposição Internacional de Arte Fotográfica” foi realizada em dezembro de 1958 no saguão da Prefeitura Municipal. A mostra contou com a colaboração de fotógrafos de dezasseis países, entre eles Camboja, China (Formosa), Filipinas, Hong-Kong e Vietnam do Sul¹⁷. Na exposição, “Viajantes” de Eugênio Vidigal Amaro foi a ganhadora entre os membros do FCMG e “Self-Enjoyment” de CHAN SHAU U (Hong Kong) conquistou o primeiro lugar geral (Figuras 2 e 3).

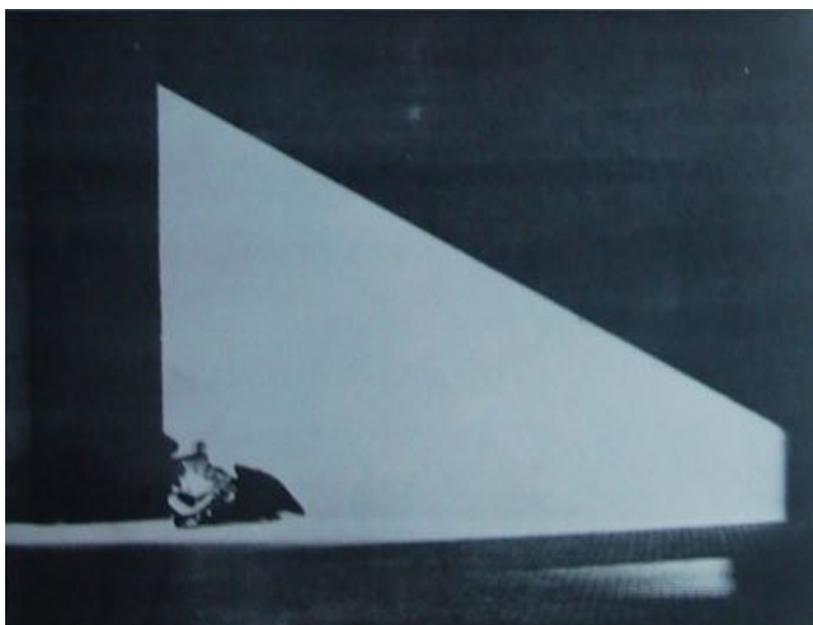


Figura 2. “Self-Enjoyment” de CHAN SHAU U. Catálogo da III Exposição Internacional de Arte Fotográfica (1958)

¹⁷ A expansão dos fotoclubes na Ásia estaria diretamente relacionada a um fenômeno intensamente discutido no primeiro capítulo, ou seja, o desenvolvimento da indústria fotográfica japonesa após a Segunda Guerra Mundial. O caso de Hong Kong é especial, já que, além da questão da oferta de produtos fotográficos, enquanto protetorado britânico, o território sofreu grande influência cultural do país europeu. No que diz respeito à prática da fotografia artística essa realidade não é distinta, sendo todos os expositores de Hong Kong formalmente associados à *Royal Photographic Society*. A instituição britânica, datada de meados do século XIX era responsável pela gestão de exposições, assim como pela publicação de revistas especializadas de grande qualidade. Alguns desses impressos eram responsáveis, inclusive, por apresentar o panorama fotográfico amador do período, reproduzindo as fotografias que mais lograram sucesso nas exposições pelo mundo.

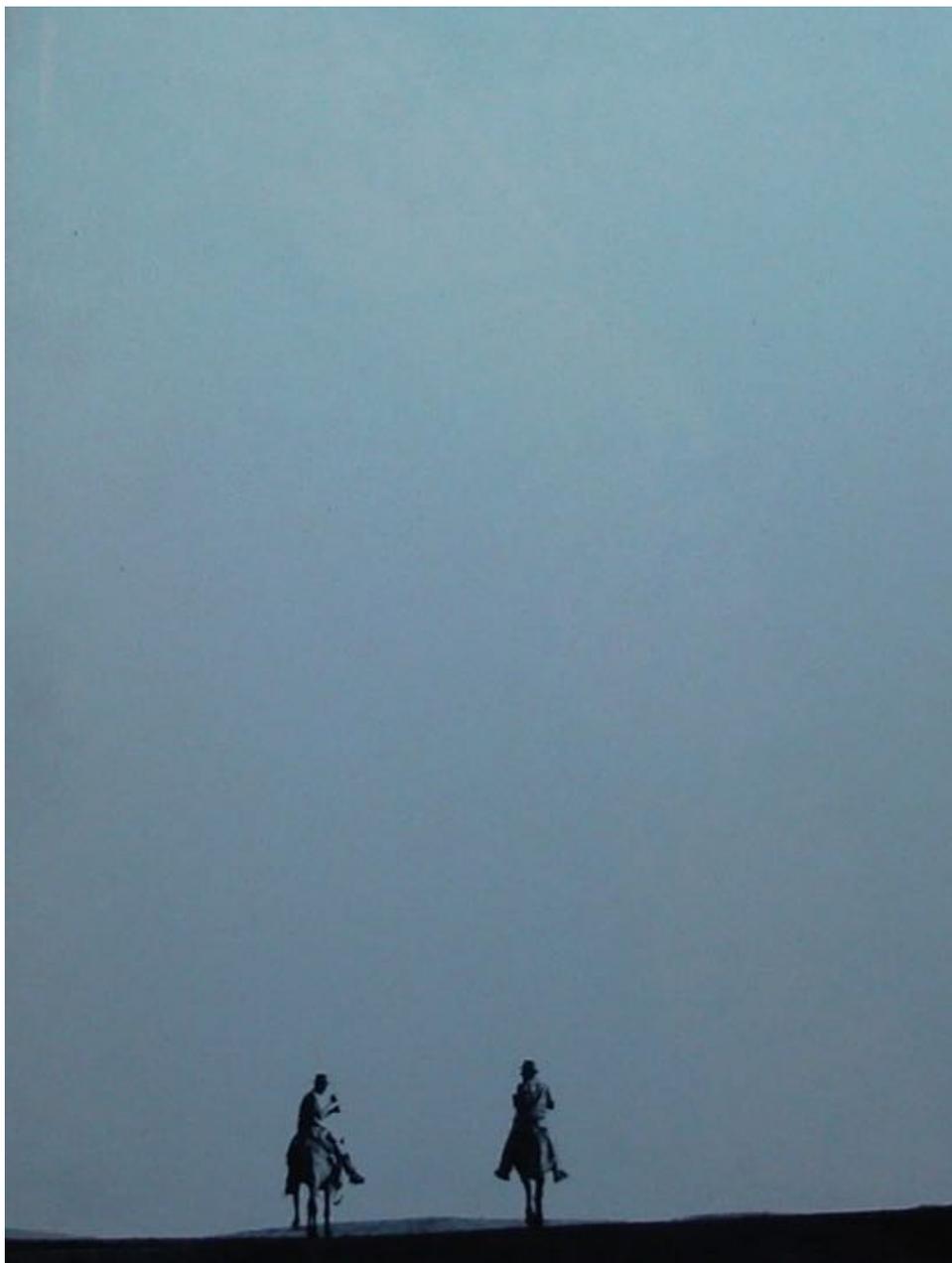


Figura 3. “Viajantes” de Eugênio Vidigal Amaro. Catálogo da III Exposição Internacional de Arte Fotográfica (1958)

Na altura da realização da quarta exposição internacional em 1960, a diretoria foi inteiramente modificada, assumindo Abílio Machado Filho e Eugênio Vidigal Amaro, como presidente e vice-presidente respectivamente; Herberto Xavier D’Alcântara e José Vieira de Vitorino como secretários, além de José Borges Horta como tesoureiro. Mesmo tendo saído da presidência, Wilson Baptista compôs o júri da exposição que contou com a direção de Norberto C. Mafra, membro do clube e gerente da filial da Mesbla em Belo Horizonte.



O patrocínio direto nas duas primeiras iniciativas internacionais do clube, assim como a colaboração nas empreitadas seguintes, confirma o interesse do poder público municipal no alcance dessas exposições fotográficas. Além disso, a dinâmica própria dos fotoclubes, marcada pelo constante intercâmbio internacional de imagens, permitia aos governantes o acesso a uma rede de difusão eficiente e a baixo custo, que contribuía diretamente e indiretamente para a promoção de uma imagem da cidade de Belo Horizonte, do Estado de Minas Gerais, mas também do país, no caso das mostras internacionais. Em contrapartida, o apoio oficial de órgãos públicos era uma importante maneira de financiar as exposições, mas, sobretudo, de legitimá-las. Nesta medida, o caso da mostra de 1961 é bastante emblemático (Figura 4).



Figura 4. Capa do catálogo da V Exposição Internacional de Arte Fotográfica (1961)



3. “BH, a capital mundial da Arte Fotográfica”¹⁸

A questão da valorização da fotografia enquanto prática artística remonta aos primeiros momentos da sua difusão em meados do século XIX. Neste contexto, a atuação de entidades pioneiras como a *Royal Photographic Society* e a *Société Française de Photographie* foi essencial para a realização das primeiras mostras e salões fotográficos. Para Annateresa Fabris (2011), na defesa da perspectiva artística da fotografia, um dos caminhos mais recorrentes foi aquele que buscou associá-la a outras manifestações artísticas já consagradas. Para tanto, Fabris cita a exposição organizada pelo *Club der Amateur-Photographien* de Viena em 1891¹⁹. A mostra contou com seiscentas fotografias escolhidas²⁰ por um júri composto exclusivamente por pintores e escultores. Esse fator, que a princípio gerou desconforto entre os participantes, teria aberto o precedente para o julgamento da fotografia por sua qualidade estética, exemplo que seria seguido por iniciativas semelhantes de agremiações belgas, britânicas, alemãs e francesas nos anos seguintes. A fotografia que até então era exposta em feiras e exposições universais, sobretudo pelo aspecto da curiosidade técnica, passava a ganhar autonomia enquanto criação artística. Por outro lado, a relação inaugural com os parâmetros estéticos da escultura e, sobretudo, da pintura perdurou como uma das principais características da produção fotográfica artística do período.

Contudo, institucionalmente, a fotografia ainda permanecia marginal ao circuito de produção, promoção e guarda de objetos artísticos. De fato, o reconhecimento institucional da fotografia artística se efetivaria apenas no século seguinte, a partir de um conjunto importante de variáveis. Dentre essas, talvez a mais significativa tenha sido a criação do Setor de Fotografia em 1940 no Museu de Arte Moderna de Nova York, sob a direção de Edward Steichen e a curadoria de Beaumont Newhall. Por sua vez, o setor foi antecipado por iniciativas pontuais de aquisições de fotografias durante a década de 1930 e pelo sucesso da exposição *Photography 1839-1937*²¹ organizada em 1937.

No Brasil, entre o final da década de 1940 e a primeira metade da década de 1950, é possível mapear as primeiras aproximações entre fotografia e os espaços museais. Este foi o caso das mostras individuais dos fotógrafos Thomaz Farkas no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1949, mas também o da exposição “Fotoformas” do artista Geraldo de Barros no Museu de Arte de São Paulo em 1951.

¹⁸ *Jornal Diário de Minas* (28/11/1961). Belo Horizonte, Brasil.

¹⁹ Essa exposição também é um marco referenciado nos trabalhos de Poivert (1993) e Mello (1998).

²⁰ Foram selecionadas entre 4 mil fotografias inscritas no evento.

²¹ A exposição foi acompanhada por um catálogo de autoria de Newhall que mais tarde daria origem ao seu célebre e pioneiro livro: *History of Photography*.



Inaugurada em junho de 1949 na “Sala Pequena” do recém-criado MAM de São Paulo, a mostra “Estudos Fotográficos” de Thomaz Farkas foi o primeiro resultado do trabalho da comissão orientadora da seção de fotografia do MAM²², formada exclusivamente por membros do FCCB: o próprio Farkas, Benedito Duarte, Eduardo Salvatore e Francisco Albuquerque. Um dos signatários da fundação do MAM, Farkas havia viajado no ano anterior a Nova York e teve a oportunidade de conhecer, tanto o fotógrafo Edward Weston, quando o diretor de Fotografia do Museu de Arte Moderna da cidade, Edward Steichen. Em artigo²³ publicado na revista do FCCB no mês da inauguração da mostra é ressaltado o fato de Farkas ter ingressado no clube quando ainda era adolescente e que movido por uma pesquisa em torno de “ritmos mais candentes e dinâmicos”, acabou por fugir “por uma questão temperamental ao romantismo prevalecente.” No texto era ainda destacada a propensão de Farkas à utilização de “grandes contrastes, das luzes gritantes e das sombras profundas”; em detrimento ao “figurativismo que lhe impunha a objetiva”, o fotógrafo buscava ângulos arrojados e composições resultantes do seu “temperamento cerebral”.

O Museu de Arte de São Paulo também não tardaria a promover uma exposição individual dedicada à fotografia. A mostra “Fotoformas” do artista Geraldo de Barros, também membro do FCCB, foi realizada em 1951. Assim como no caso de Farkas, a relação do artista com o museu não se restringia à realização da mostra; Barros havia sido convidado para montar o laboratório fotográfico do MASP, fato que lhe proporcionou um novo ambiente de produção, para além da escala fotoclubística. Nesse processo, a pesquisa do artista, que já se desenvolvia em torno de composições abstratas, começou a apresentar um “caráter predominantemente construtivo, muito embora o artista não tivesse um projeto teórico que norteasse a sua pesquisa” (Costa & Rodrigues, 1995: 52)

A fotografia, na trajetória de formação como artista de Geraldo de Barros, conviveu paralela e transversalmente com a pintura, o desenho e a gravura. Em sua exposição no Museu de Arte de São Paulo em 1951, por exemplo, coube à fotografia catalisar grande parte dos questionamentos formais do artista, principalmente a sua recusa ao figurativismo e a sua aproximação a elementos do construtivismo. A expografia da mostra era resultado não apenas do ímpeto do artista, que privilegiou aspectos geométricos e o uso estruturas tridimensionais, mas correspondia ao projeto museográfico inovador do próprio MASP.

²² O MAM ainda realizaria três exposições na década de 1950 diretamente ligadas ao FCCB: de German Lorca (1952) e Ademar Manarini (1954), ambos membros do clube; de Otto Steinert e seus discípulos (1955), fotógrafos alemães reconhecidos na comunidade de fotoclubes.

²³ Exposição Thomaz J. Farkas (1949). *BOLETIM*, julho n. 39, p. 14.



Geraldo de Barros também seria um dos responsáveis pela participação de fotógrafos do FCCB na II Bienal de São Paulo²⁴ em 1954. Apesar de empreendida praticamente no improviso, mediante a desistência de algumas representações estrangeiras, a participação dos fotógrafos bandeirantes teve uma boa repercussão, tanto junto aos organizadores, quanto à crítica em torno da Bienal. As fotografias foram escolhidas por ele mesmo, além de Eduardo Salvatore, José Yalenti e Ademar Manarini, todos membros do FCCB, através da consulta às gavetas do clube, abastecidas para o envio coletivo para participação em salões e exposições no Brasil e no exterior.

Nessa pequena linha do tempo de referências, também é relevante mencionar a exposição “Family of Man” curada por Edward Steichen no MoMA em 1955 e que contou com mais de quinhentas imagens realizadas em vários países diferentes, muitas das vezes por fotógrafos amadores. A mostra, que se pretendia universal, apontava para o potencial da fotografia como promotora de uma integração entre povos, raças e bandeiras. O MoMA ainda organizaria em 1958²⁵ uma mostra retrospectiva com os principais elementos da sua coleção fotográfica, incluindo imagens do fotógrafo Thomaz Farkas doadas anos antes durante sua visita ao museu.

No caso belo-horizontino, os artigos e notas de imprensa sobre a V Exposição Internacional de Arte Fotográfica apresentam-se como referências incontornáveis. As notas, de maneira geral, apresentam informações básicas sobre a exposição, tais como: o ineditismo da parceria entre o Museu e o FCMG, a data de sua realização e as fotografias premiadas. Os artigos, por outro lado, apontam para discussões mais complexas, relacionadas tanto à realidade do cenário cultural da capital mineira quanto ao estatuto da fotografia enquanto prática artística institucionalmente reconhecida.

“BH capital mundial da arte fotográfica” foi publicado no jornal “Diário de Minas” no dia 28 de novembro de 1961. De caráter descritivo e publicado três dias após a inauguração, o texto destaca a presença de autoridades do Estado e do Município, mas principalmente o caráter internacional da mostra. O papel de capital da arte fotográfica também estaria relacionado ao fato das “mais de duzentas fotografias em branco e preto” da mostra representarem “tôdas as tendências contemporâneas da arte da imagem”. O artigo foi ainda acrescido pela relação dos fotógrafos premiados²⁶.

²⁴ Barros, Geraldo (1954). A sala de fotografia. *BOLETIM*, março-abril n. 87, p. 12

²⁵ “Photographs from the Museum Collection” organizada entre 26 de novembro de 1958 e 18 de janeiro de 1959.

²⁶ Seleção geral: “Fátima” de Eduardo Antunes Gageiro (Portugal) – medalha de ouro; “Glassware Quartette” de Edwaer F. Kloubee (EUA) – medalha de prata; “The Old Man” de Sung-Kit So (Hong Kong). Seleção FCMG: “Hábitos Brancos” de Eugênio Vidigal Amaro; “Pescadores” de Averaldo de Araújo Sá; “Sinfonia de Averaldo Araújo Sá.



Newton Silva²⁷ é o autor do artigo “Hoje: fotografia no museu”²⁸. Mais do que apenas apresentar informações genéricas e definições muito amplas, o autor introduz ao público, sem maiores complicações, um dos aspectos fundamentais do evento. Ao ressaltar o papel pioneiro da mostra, a diversidade estética que ela compreende e seus elos com a prática artística tradicional, Silva mune os futuros visitantes de ferramentas críticas que vão além dos aspectos superficiais. O texto encerra sua vocação didática apresentando uma pequena reflexão a respeito das “Escolas & Estilos” em fotografia:

A fotografia é arte autônoma, seguindo certos princípios estéticos, comum a todas as artes visuais. Entretanto, não deixa de sofrer, a exemplo do que ocorre na pintura ou no desenho, as influências de sua época. O concretismo, o tachismo, o expressionismo, o abstrato geométrico existem também na fotografia, guardados os limites técnicos, como, por exemplo, a ausência de côr. Na V Exposição Internacional de Arte Fotográfica apresentam-se sobretudo fotografias que exprimem as últimas tendências de uma linguagem visual contemporânea.

Trata-se de um texto que efetivamente positivava a iniciativa da mostra. Silva (1961) ressalta ainda que a parceria empreendida pelo clube e o museu mineiro seguia o “exemplo dos mais consagrados museus da Europa e dos Estados Unidos” que já passavam a integrar a fotografia nos seus acervos e mostras. No caso brasileiro, Newton Silva ressalta as experiências do Museu de Arte de São Paulo e do Museu de Arte do Rio de Janeiro.

4. “Belo Horizonte tornou-se um centro importante do mundo fotográfico”²⁹

A V Exposição Internacional de Arte Fotográfica, realizada a partir do dia 25 de novembro contou com a presença de 1.045 espectadores. Como não foram encontrados registros a respeito da sua duração, o baixo número de visitantes – em comparação tanto com as demais mostras organizadas pelo museu, quanto pelas exposições organizadas pelo FCMG³⁰ – precisa ser relativizado. Além disso, as demais exposições

²⁷ Newton Silva participou da IV Exposição Internacional de Arte Fotográfica do FCMG em 1960 como expositor do clube mineiro. Não foi possível mapear outros dados sobre autor, além do fato dele também aparecer listado como um dos participantes do “Concurso de Fotografias de Belo Horizonte”, patrocinado pelo prefeito Juscelino Kubitschek em 1943.

²⁸ *Jornal Estado de Minas* (25/11/1961), Belo Horizonte.

²⁹ A Primeira Exposição Fotográfica de Motivos Belorizontinos, por exemplo, foi organizada pelo clube em 1953 e contou com mais de cinco mil visitantes em apenas doze dias de abertura ao público. A exposição foi montada no salão comercial do Edifício Dantés, em um dos pontos mais centrais da cidade.



do clube haviam sido realizadas em espaços centrais da cidade, tais como o prédio da Feira de Amostras, o saguão da Prefeitura Municipal e o salão comercial do Edifício Dantés. Também é preciso remarcar que a Pampulha, região onde se localizava o museu, ainda era pouco acessível aos moradores da cidade, tanto física, quanto simbolicamente. A região havia sido planejada para ter uma ocupação controlada e voltada aos setores mais abastados da sociedade belo-horizontina (Figuras 5 a 7).



Figura 5. V Exposição Internacional de Arte Fotográfica (1961). *FOTOARTE* (1962), n. 47



Figura 6. V Exposição Internacional de Arte Fotográfica (1961). *FOTOARTE* (1962), n.47



Figura 7. V Exposição Internacional de Arte Fotográfica (1961). *FOTOARTE* (1962), n. 47

Outro elemento fundamental para entender o desenvolvimento dessa geração de fotógrafos no Brasil diz respeito à criação de publicações dedicadas exclusivamente à fotografia, muitas delas diretamente ligadas aos fotoclubes. A criação da revista *Photograma* pelo Foto Clube Brasileiro entre 1926 e 1931, a longeva edição da *Revista Foto Iris* a partir de 1937, além das publicações nascidas no interior dos fotoclubes de São Paulo (*Boletim do FCCB* em 1946) e Rio de Janeiro (*FotoRevista da Sociedade Fluminense de Fotografia* em 1949) são alguns dos expoentes deste contexto. Posteriormente, no esteio da criação da Confederação Brasileira de Fotografia³⁰, a revista *Fotoarte* é criada em 1958, tendo como diretores artísticos Francisco Aszmann (antigo membro da SFF) e José Yalenti (membro do FCCB). A *Fotoarte* tinha então como principal meta repercutir as temáticas, eventos e personalidades da fotografia amadora do período. Neste contexto, a mostra organizada pelo FCMG em 1961 não passou despercebida. O destaque da revista se concentra, primeiramente, na bem-sucedida associação do clube com o poder público da capital. Em seguida, revela a regularidade e a boa organização das exposições organizadas pelo clube.

Na quinta mostra internacional do clube de Minas Gerais, Eugênio Vidigal Amaro foi premiado com a medalha de ouro pela fotografia “Hábitos brancos”. Amaro foi o único a participar de todas as exposições organizadas pelo clube mineiro, sendo rotineiramente premiado. Uma fotografia sua, “Jovem bombeiro”, tornou-se a primeira fotografia

³⁰A Confederação foi resultado de uma articulação morosa entre as entidades brasileiras durante toda a década de 1950, desde que foi criada na Suíça a Federação Internacional de Arte Fotográfica.



produzida por um membro do clube a alcançar uma dimensão pública. A imagem, um flagrante de uma criança brincando, revela uma tendência importante nos primeiros anos do clube e foi publicada para ilustrar um artigo sobre o I Salão Mineiro de Arte Fotográfica na edição 11 de novembro de 1951 do jornal “Diário de Minas” (Figuras 8 e 9).



Figura 8. “Jovem bombeiro”, de Eugênio Vidigal Amaro. Diário de Minas (11/12/1951)





Figura 9. “Hábitos brancos”, de Eugênio Vidigal Amaro. Catálogo da V Exposição de Arte Fotográfica (1961)

Na edição número 55 de novembro de 1962, a *Fotoarte* publicou o resultado do “Prêmio Dr. Jayme Hollanda Távora”³¹, que consagrou Amaro como o grande expositor brasileiro do período. Assim como Farkas e Barros em São Paulo dez anos antes, um fotógrafo passava a ter um reconhecimento público para além de seu nicho de atuação e tinha um trabalho de destaque exposto em um museu. Contudo, se para os pioneiros bandeirantes, o processo de reconhecimento artístico veio acompanhado de um distanciamento do ambiente dos fotoclubes, o mesmo não acontecia com Amaro. As exposições de Farkas e Barros tiveram uma expografia original, assim como a contribuição de profissionais alheios à comunidade de fotógrafos amadores. Além disso, as imagens de ambos ainda eram motivo de contestação por parte dos seus colegas de clube. As composições geométricas, os “grandes contrastes, das luzes gritantes e das sombras profundas”³² ainda chocavam fotógrafos habituados com composições mais clássicas. Com o avançar da década de 1950, os fotoclubes passaram a incorporar ao seu conceito de “boa fotografia”, características antes negligenciadas; o que antes representava arrojo e ousadia, agora era mais uma maneira de se realizar uma fotografia artística digna de ser exposta num salão fotográfico. Não mais expostas separadamente, essas imagens passaram a conviver com outras de temáticas e técnicas muito distintas, configurando as bases para um convívio marcado pela pluralidade e pela perda de fronteiras definitivas. Entre o clássico e o moderno, entre o registro familiar e os recursos a ângulos ousados, haviam compartilhamentos que se tornaram mais evidentes ao longo dos anos.

Amaro que era português, mas radicado desde jovem em Belo Horizonte, participou de mostras internacionais em clubes da Argentina, Brasil, Chile, Inglaterra, Moçambique, Portugal e Vietnã do Sul. No ranking estabelecido pelo prêmio, Vidigal Amaro ficou à frente de fotógrafos como José Oiticica Filho e Sylvio Coutinho de Moraes da Associação Brasileira de Artes Fotográficas, além de Gaspar Gasparian do Foto Cine Clube Bandeirante, entre outros. O fotógrafo que já havia sido laureado com a medalha de bronze na edição anterior do prêmio³³, destacava-se, segundo a publicação, por sua “perfeição técnica”, aliada a “idéias profundamente humanas e com seu espírito elevado”.

³¹ Prêmio anual designado pela revista ao fotógrafo que com mais frequência foi exposto e premiado em salões nacionais e internacionais.

³² Exposição Thomaz J. Farkas (1949). *BOLETIM*, julho n. 39, p. 14.

³³ *FOTOARTE* (1960), n. 32. Medalha de ouro para Francisco Aszmann, prata para Sylvio Coutinho de Moraes e Akos Aszmann e bronze para Pedro Calheiros e Eugênio Vidigal Amaro.



O sucesso de Eugênio Vidigal lhe rendeu inclusive o destaque na seção “galeria nacional”³⁴ publicada pela Fotoarte e que tinha como objetivo apresentar aspectos gerais da biografia e da obra de fotógrafos brasileiros consagrados:

Eugênio Vidigal Amaro é um homem verdadeiramente feliz e completamente realizado, graças as suas qualidades morais e aos seus continuados esforços. Nasceu em Portugal, onde passou seus primeiros anos. Filho de um abnegado professor, a sua aprimorada educação se reflete em sua personalidade de artista e de homem honrado. Sua profissão é o comércio, seu amor é a família e sua dedicação é a arte. Em seu lar, verdadeiramente cristão, encontrou êle aquela paz de espírito e aquele clima de segurança que lhe proporcionaram uma atmosfera de felicidade, condição primordial de sua atividade artística. Estes os fatores que contribuíram decisivamente para que as suas excepcionais aptidões na arte fotográfica tivessem pleno e natural desenvolvimento, seus trabalhos sempre trazem a marca da maturidade, da simplicidade, da espontaneidade (sic) e da ausência de quaisquer artifícios ou de qualquer sintoma desanimador. Muito ao contrário: as suas obras refletem fé, irradiam otimismo e cantam das belezas da natureza como se estivessem a proclamar que a vida é um milagre divino para aqueles que sabem compreender sua finalidade.

Nesse pequeno panorama³⁵ um elemento se destaca: a sua religiosidade e como ela se vê refletida no seu trabalho. Mesmo em trabalhos marcados pela experimentação e pelo recurso a aspectos composicionais criativos, muitas das fotografias de Vidigal Amaro carregam elementos da sua fé católica. Esse é o caso da já citada “Hábitos Brancos” exposta em 1961, mas também é uma realidade recorrente em outras imagens.

A realização dos concursos mensais organizados pelo clube e, posteriormente, o contato com imagens de vários lugares do mundo durante as mostras internacionais, implicou num aprofundamento da experiência dos membros do FCMG. Esse aprofundamento, por outro lado, não teria provocado a rutura com as práticas anteriores, mas levado a um engajamento em torno de uma produção legitimada pela comunidade da qual o clube passava a fazer parte.

“Ângulos”³⁶, ao mesmo tempo em que apresenta uma composição geometrizada, marcada pela perda dos referentes espaciais, é caracterizada pela presença de uma cruz latina na parte superior da estrutura. O elemento poderia ser considerado fortuito, caso não fosse uma recorrência nas composições de Amaro (Figura 10).

³⁴ Galeria Nacional (1962). Eugênio Vidigal Amaro. *FOTOARTE*, n. 55.

³⁵ Ainda foram acrescentadas informações sobre a participação de Eugênio Vidigal Amaro em mostras nacionais e internacionais. Além de uma exposição individual realizada no Rio de Janeiro na Associação Brasileira de Arte Fotográfica que contou com 40 trabalhos do autor e foi antecipada pela palestra do presidente da associação, Aylor Fernandes Machado, que “fêz comentários sobre a arte do ilustre expositor, na presença de um grande e entusiasta público.”

³⁶ Seleção do mês (1962). *FOTOARTE*, n. 50.



A temática católico-cristã nas composições de Vidigal Amaro é um importante exemplo de como as definições sobre a produção fotográfica artística amadora do período não podem ser estanques (Figura 11).



Figura 10. “Ângulos” de Eugênio Vidigal Amaro. Catálogo da IV Exposição Internacional de Arte fotográfica do FCMG (1960)



Figura 11. “Angelus” de Eugênio Vidigal Amaro. Catálogo da V Exposição Internacional de Arte fotográfica do FCMG (1961)

A prática fotográfica, mesmo a que implica o registro do lazer e cotidiano familiar, não se dá através de um olhar puro e não condicionado. Fazer fotografia não é um fenômeno isolado, mas inserido em um circuito, com linguagens e práticas estabelecidas, que também vão variar segundo um conjunto de experiências sociais próprias ao indivíduo e ao seu grupo no espaço da cidade. De maneira geral, a produção de imagens fotográficas está relacionada a um universo de práticas e representações – marcadas por experiências sociais e visuais – e relacionada a um contexto de circulação e consequente apropriação de valores e parâmetros.

Segundo Roger Chartier (1990), a “prática de apropriação cultural” não deve ser pensada como um elemento estático, mas como uma forma de interpretação e resultado de um processo de produção de sentido e construção de uma significação. A prática fotográfica é uma leitura do mundo, resultado de escolhas, de apropriações e interpretações de um sujeito que porta uma câmara e realiza um recorte bidimensional da(s) realidade(s).



Em 1961, a fotografia chegou em um museu de Belo Horizonte pela primeira vez. A iniciativa, apesar de não ter continuidade³⁷, representou um ponto de partida que continuou a ser referenciado por gerações de artistas da região nas décadas seguintes. Mais do que apontar para a descoberta de artistas esquecidos ou negligenciados, a discussão em torno dessa produção permite conhecer os elementos que caracterizavam as complexas redes de compartimentos às quais esses fotógrafos permaneceram imbricados, assim como a dimensão dos seus valores artísticos.

Para esses artistas, o processo fotográfico sempre está relacionado à geração de um produto material; a fotografia é imagem, mas também é artefacto. Essa materialidade implica ainda que a prática fotográfica não está presente apenas no ato de apertar o botão, mas também é marcada por momentos distintos de contemplação, aqueles que antecedem o ato e aqueles o sucedem. Os primeiros são marcados pelas experiências e escolhas do fotógrafo e influem diretamente sobre a imagem final; os seguintes possuem temporalidades distintas: aquela da revelação, a da ampliação, a do recorte e, inclusive, outras mais distantes, capazes de revestir a imagem de novos sentidos e trazer à tona um olhar acalmado que denota certo caráter de monumento ao objeto.

O processo de reconhecimento da geração de fotógrafos amadores dos anos 1950 e 1960 no Brasil se realizou mediante diferentes empreitadas. Se ainda nos 1950, algumas personalidades conseguiram legitimar a prática fotográfica como fazer artístico, apenas nos anos 1980 esse percurso alcançou a dimensão institucional. Em paralelo, assistiu-se também à entrada de algumas dessas imagens no mercado, mediante a representação de alguns fotógrafos por galerias no Brasil e no exterior. Nos anos 2000, graças às políticas de doação e aquisição, essa geração de fotógrafos passou a protagonizar vários dos principais acervos fotográficos do país. As coleções do fotógrafo Chico Albuquerque (ex-membro do FCCB) e Thomaz Farkas encontram-se quase em sua totalidade no Instituto Moreira Salles que, em 2015, adquiriu também mais de 600 negativos da série “Fotoformas” realizada pelo artista Geraldo de Barros na década de 1950. Por sua vez, o “Acervo Sesc de Arte Brasileira” é o maior detentor de positivos de Geraldo de Barros. Em 2014, o Museu de Arte de São Paulo recebeu, em regime de comodato de 50 anos, 275 fotografias da coleção Foto Cine Clube Bandeirante de São Paulo. No caso brasileiro, os últimos 30 anos de trabalhos em torno da fotografia conseguiram estabelecer a geração dos fotógrafos amadores do pós-Guerra como algumas das principais personalidades do meio no país. Este processo pode ser importante para impedir o desaparecimento de coleções em todo o Brasil. O Museu de

³⁷ Outra mostra fotográfica só seria realizada no Museu de Arte de Belo Horizonte em 1973 e sem a participação do FCMG.



Arte de Belo Horizonte, por exemplo, nunca estabeleceu uma política de aquisição e guarda de fotografias originárias das exposições do Foto Clube de Minas Gerais, nem mesmo quando da realização da mostra de 1961. Não existem registros de imagens de Eugênio Vidigal Amaro em nenhum acervo do país. Atualmente, tem-se notícia apenas do acervo de Wilson Baptista, primeiro presidente do FCMG, que por iniciativa própria conseguiu manter uma coleção de cerca de 7 mil negativos e que contemplam mais de cinco décadas de produção.

Internacionalmente a crescente valorização da fotografia vernacular, a exemplo do sucesso de imagens como as de Vivian Maier, é uma realidade nos museus em todo mundo. Neste processo, a produção brasileira dos anos 1950 e 1960 tem sido alvo de um crescente interesse e conseqüente reconhecimento internacional. Em 2016, o Museu de Arte Moderna de Nova York adquiriu cerca de 30 fotografias; a instituição que já contava com imagens de Thomaz Farkas e Geraldo de Barros, ampliou o seu acervo em torno dessa geração de fotógrafos brasileiros ao incorporar os trabalhos de Paulo Pires, José Yalenti, Ademar Manarini, Eduardo Salvatore, German Lorca, Marcel Giró e Gertrude Austschl, todos ex-membros do FCCB.

Referências bibliográficas

Andrade, R. (2008). *Os salões municipais de belas artes e emergência da arte contemporânea em Belo Horizonte: 1960-1969*. Tese de Doutorado, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, São Paulo, Brasil. Retirado de http://www.repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/280775/1/Andrade_RodrigoVivas_D.pdf

Bourdieu, P. (1965). *Un art moyen – essai sur les usages de la photographie*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Chartier, R. (1990) *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil.

Costa, H. & e Rodrigues, R. (1995). *A Fotografia Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.

Dobranszky, D. (2008). *A legitimação da fotografia no museu: o Museum of Modern Art de Nova York e os anos Newhall no Departamento de fotografia*. Tese de Doutorado, Instituto de Artes, Unicamp, São Paulo, Brasil.

Fabris, A. (2011). *O desafio do olhar – Fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*. São Paulo: Martins Fontes.

Mello, M. (1998). *Arte e Fotografia: o movimento pictorialista no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte.



Poivert, M. (1993). Les relations internationales du pictorialisme au tournant du siècle. In M. Poivert (ed.), *Le salon de photographie – Les écoles pictorialistes en Europe et aux États Unis vers 1900*. Paris: Musée Rodin.

Poivert, M. (1992). *Le pictorialisme en France*. Paris: Hoëbeke.

Lucas Mendes Menezes é doutorando no Departamento de História da Arte e Arqueologia na Université Paris 1 Panthéon Sorbonne.

✉ lucasmenezes.m@gmail.com



Aspetos da afirmação da cultura visual em Portugal: o papel de António Ferro. Da *Ilustração Portuguesa* ao arquivo fotográfico do SPN

Paulo Ribeiro Baptista

Resumo:

Durante a década de 1920 e o início da de 1930 a cultura visual portuguesa sofreu uma profunda transformação, perceptível nos magazines ilustrados de grande circulação. Um dos primeiros traços dessa mudança terá sido o da renovação da *Ilustração Portuguesa*, em 1921, com um novo diretor, António Ferro, apoiado pelo jornalista e consultor Leitão de Barros. Traziam um programa visual modernizado que viria a ter continuidade noutros magazines ilustrados e em particular, desde 1927, no *Notícias Ilustrado*, com um figurino visual cosmopolita, em linha com os magazines ilustrados internacionais.

Foi Ferro que, em Portugal, se aventurou primeiro num género de jornalismo com recurso exaustivo à imagem, quer com imagens sugeridas pela sua escrita quer com o uso da fotografia, muitas vezes só com legenda, como sucedeu frequentemente no *Notícias Ilustrado*.

Porventura o ponto mais alto do jornalismo “visual” de António Ferro terá sido a longa entrevista a Salazar, publicada no *Diário de Notícias* em 1932. O virtuosismo com que António Ferro soube ligar a escrita e a fotografia na construção de uma imagem para a figura praticamente “invisível” de Salazar, como sugeriu José Gil, ficou bem demonstrado, sendo inculcada num imaginário coletivo que, apesar de todas as mudanças políticas e dos anos volvidos, ainda subsiste, prova da força de uma propaganda visual assaz eficaz. Seria Ferro, já como diretor do Secretariado de Propaganda Nacional, em 1933 e, na sequência lógica desse percurso, a criar logo um arquivo fotográfico nesse departamento estatal, serviço que daria apoio à máquina de divulgação visual do regime até ao seu declínio.

Palavras-chave: teatro; cultura visual: imprensa ilustrada; propaganda.



Abstract:

During the 1920s and early 1930s the Portuguese visual culture underwent a profound transformation, which was noticeable in the illustrated magazines of great circulation. One of the first features of this change was the renovation of the *Ilustração Portuguesa* in 1921, with a new director, António Ferro with new sections and a modernized visual layout which would be followed shortly by other Portuguese illustrated magazines. That was the case, since 1927, of the *Notícias Ilustrado*, a new magazine with cosmopolitan graphics, following contemporary international illustrated magazines.

It was Ferro, who in Portugal had first ventured into a genre of journalism with exhaustive recourse to the image, either with images suggested by his writing or with the use of photography, often only with caption, as was often the case in *Notícias Ilustrado*.

Perhaps the highest point of the "visual" journalism of António Ferro was the long interview with Salazar, published in the *Diário de Notícias* in 1932. The virtuosity with which António Ferro was able to connect writing and photography in the construction of an image for the figure practically "invisible" of Salazar, as Jose Gil suggested, was well demonstrated, being inculcated in a collective imaginary that, despite all the political changes and the years that have yet to come, still shows the strength of a very effective visual propaganda. It would be Ferro, already as director of the Secretariat of National Propaganda, to create early a photographic archive in this state department, a service that would support the propaganda machine of the regime until its decline.

Keywords: theatre; visual culture; illustrated press; propaganda.

Introdução

Uma leitura da imprensa portuguesa dos anos 1920 e do início dos 1930 revela aspetos surpreendentes e um deles é o significativo aumento de elementos visuais, sobretudo numa comparação com o período imediatamente anterior. Tanto fotografias como gravuras passam a povoar sistematicamente uma parte significativa da imprensa, até mesmo da diária. Mas essa transformação foi muito mais longe porque a imagem passou a fazer cada vez mais parte do quotidiano dos portugueses dos anos 1920, sobretudo nos centros urbanos. A preocupação com a imagem atravessou múltiplos domínios da cultura, em particular no cinema, mas também se estendeu a outras formas de espetáculo, como o teatro e o *music-hall*. É precisamente sobre essa dimensão abrangente da insinuação da imagem na cultura portuguesa, nas suas mais diversas manifestações que procuramos refletir e gostaríamos de tomar como pressuposto para



essa reflexão, essa evidência de que nos anos 1920 se deu uma profunda mudança na afirmação da cultura visual em Portugal.

A partir de uma investigação realizada à crítica teatral portuguesa em jornais diários¹ nos anos 1920 e início de 1930 foi possível constatar que, quer António Ferro, crítico do *Diário de Notícias*², quer José Leitão de Barros, crítico de *A Capital*, tiveram um papel de destaque na forma como essa crítica passou a considerar a dimensão visual como um aspeto determinante do espetáculo teatral. Juntos, os dois amigos tiveram ocasião de colaborar em várias circunstâncias e projetos, como sucedeu nos magazines *Ilustração Portuguesa* e *Notícias Ilustrado*. A dimensão visual no teatro, ou seja, na cenografia e nos figurinos, era uma das preocupações permanentes das suas críticas, nisso coincidiam e essa coincidência veio a tornar-se particularmente significativa quando juntos levaram à cena a peça *Knock ou a vitória da medicina* do dramaturgo unanimista francês Jules Roman no Teatro Novo, em 1925, e em que o domínio da visualidade mereceu particular destaque. Por isso, a abordagem proposta centra-se em aspetos relacionados com essas áreas da cultura, do jornalismo, do teatro e da literatura.

António Ferro e Leitão de Barros revelaram desde muito cedo preocupações com as questões da visualidade, clara e sistematicamente formuladas no jornalismo e na crítica teatral, definindo um padrão que, no decurso da década de 1920, veio a ter consequências em vários domínios: do jornalismo, com o advento de um novo paradigma nos magazines ilustrados, ao teatro, com uma mudança assinalável da sua estrutura, sobretudo no teatro ligeiro. Em última instância, Ferro acaba por se evidenciar pela abrangência e amplitude da sua ação.

A natureza da intervenção de António Ferro coloca, à partida, questões teóricas extremamente estimulantes, sobretudo em torno da relação entre linguagens verbal e visual. Efetivamente, embora António Ferro tenha sido um jornalista, expressando-se predominantemente através da palavra, essa preocupação com a imagem, constante no seu discurso e na sua prática profissional, traduz justamente aspetos da relação semiótica que se estabelece entre a linguagem verbal e a linguagem visual e que não é simples nem natural, como sugere Isabel Capelo Gil. Seguindo essa linha de pensamento poderíamos considerar que Ferro seria um importante responsável pelo

¹ A investigação foi realizada em diversos jornais diários, magazines ilustrados e publicações periódicas especializadas de teatro. Nessa recolha sistemática, são de mencionar as publicações *A Capital*, o *Diário de Lisboa*, o *Diário de Notícias*, a *Ilustração Portuguesa*, o *ABC*, a *Ilustração*, o *Domingo Ilustrado*, o *Notícias Ilustrado*, o *De Teatro* e o *Jornal dos Teatros*. No contexto específico do tema deste artigo foram analisadas pormenorizadamente as críticas teatrais regulares de J. Leitão de Barros em *A Capital*, de 1922 a 1924 e as críticas teatrais quase diárias de António Ferro no *Diário de Notícias* de 1925 a 1933.

² A crítica teatral diária no *Diário de Notícias* passou a ser uma das principais atividades remuneradas de António Ferro em 1924, depois das suas passagens mais ou menos breves pelos órgãos da imprensa *O Jornal*, *O Século* e *Diário de Lisboa*, como confidencia Fernanda de Castro (Castro, 1986: 205).



desenvolvimento de uma literacia visual em Portugal nos anos 1920 (Gil, 2011). Por outro lado, como sugere Nicholas Mirzoeff (2003: 26), “um dos primeiros passos em direção aos estudos sobre a cultura visual consiste em reconhecer que a imagem visual não é estável, mas que muda a sua relação com a realidade externa em determinados momentos da modernidade”. É justamente essa transformação da relação com a realidade, nesses momentos de afirmação e de mudança da cultura visual portuguesa, que procuramos intuir em Ferro, na sua ação e na sua escrita, no referido período.

Esta faceta da intervenção de António Ferro foi afluída por António Rodrigues no aprofundado estudo que realizou sobre a primeira fase do percurso de Ferro e em que se refere de forma sucinta a uma certa pulsão do visual que percorre a sua obra (Rodrigues, 1995). Por outro lado, qualquer abordagem a este período tem sempre que tomar em linha de conta o exaustivo estudo que José-Augusto França tem dedicado à sociedade e à cultura portuguesas dos anos 1920 e muito particularmente às abordagens específicas que faz à literatura, ao teatro e ao jornalismo. Contudo, embora quer a constante presença de António Ferro ao longo das páginas desse estudo, quer as análises aprofundadas aos factos culturais e sociais incidam sobre muitas das questões que aqui levantamos e a ideia da imagem e da visualidade cruzem toda a obra, surgem como causas, atos ou consequências e só marginalmente como tema de reflexão (França, 1992). Também Vera Marques Alves abordou certos aspetos da visualidade em António Ferro, mas fê-lo com um enfoque predominante na arte popular ou na análise de certos traços que remetem para esse âmbito específico (Alves, 2013). Muitas outras abordagens poderiam ser mencionadas, relevantes para a análise da figura de António Ferro e de várias facetas da sua ação, numa fileira editorial que tem dado à estampa um ou mais volumes por ano, mas que, na maior parte dos casos³, escapam à linha aqui traçada, de análise da visualidade na escrita de Ferro, muito particularmente, no seu jornalismo e na sua crítica teatral.

1. Jornais e magazines

Começando pelo jornalismo, quando em 1921 António Ferro assumiu a direção da *Ilustração Portuguesa*, com o apoio de Leitão de Barros, ensaiou uma das mais interessantes tentativas de renovação do panorama dos magazines ilustrados portugueses. Esse magazine, complemento semanal ilustrado do jornal *O Século*, tinha sido, ao longo de quase duas décadas, a referência das publicações periódicas

³ Refiram-se, a título de exemplo, as obras dos autores, ensaístas ou investigadores Margarida Acciaiuoli, Bernardo Pinto de Almeida, Rita Ferro, Ernesto Castro Leal, Daniel Melo, Helena Matos, Jorge Ramos do Ó, Orlando Raimundo, Margarida Magalhães Ramalho, Luís Reis Torgal, entre muitos outros.



ilustradas portuguesas, permanecendo praticamente inalterado desde o início. Nessa medida, precisava urgentemente de uma profunda mudança que o compaginasse com a mudança de gosto de um público mais cosmopolita e mundano que começava a preferir outras publicações, como o recém-lançado *ABC* de Rocha Martins, inspirado no congénere homónimo madrileno. Foi justamente esse o desafio lançado a Ferro e a Leitão de Barros, o de uma renovação do magazine para que competisse com a concorrência. O resultado surpreendeu, com um novo *design* modernizado, que prescindia da elaborada decoração arte nova, simplificava a paginação, apresentava várias rubricas especificamente mundanas, reduzia a atualidade política a um par de páginas e apostava na colaboração gráfica dos artistas modernos. António Ferro referia-se então à importância que a imprensa ilustrada assumia da seguinte forma “A cultura do magazine é a mais bela cultura. O magazine é a espuma da vida, tudo quanto ela tem de branco de rendilhado” (Ferro, 1987: 29).

As alterações introduzidas por Ferro na *Ilustração Portuguesa* foram muito contestadas, quer o formato, quer a orientação vagamente conservadora e nacionalista que ele impôs ao magazine, tradicionalmente republicano e liberal e por isso só se conseguiu manter como diretor até junho de 1922. Essa contestação foi um importante indicador do impacto social alcançado. Contudo, um dos aspetos mais interessantes dessa mudança foi a introdução de uma nova rubrica mundana em que uma destacada figura das artes ou das letras nacionais era entrevistada e fotografada na sua própria residência e num ambiente intimista. A paginação dessa nova rubrica tinha um *design* moderno e despojado conferindo-lhe um carácter sofisticado, muito adiante do seu tempo e radicalmente diferente da decoração arte nova que caracterizara a anterior linha gráfica da revista. Arrojado será considerar esse novo figurino de modernista, como sugere Luís Trindade (2008). Apesar da modernidade, a fórmula é essencialmente elegante e mundana e não introduz, quer no jornalismo, quer no modelo gráfico, aspetos que se possam considerar modernistas, como sucede com as mais destacadas publicações das vanguardas europeias e americana. Contudo a preocupação de Ferro com a dimensão visual é moderna, particularmente no contexto português.

Num dos números mais bem conseguidos da *Ilustração Portuguesa* durante a direção de Ferro, Leitão de Barros entrevistou a atriz Ester Leão e as fotografias que ilustram essa entrevista revelam uma abordagem visual inovadora, privilegiando um intimismo que se adequa ao tom da própria entrevista. Numa das fotografias, talvez a mais marcante do conjunto, Ester Leão posa reclinada numa *chaise longue* coberta de almofadões. O elegante à-vontade da pose da polémica atriz expressa a mesma modernidade da sua postura em palco, como descreve Leitão de Barros:



Ester Leão é elegante e é daquelas poucas mulheres que tornam elegante tudo à sua volta, daquelas mulheres que vivem mais da graça e do charme que da pálida pureza das linhas ou da perturbante ondulação dos ritmos. ... [Ela vive] pela alma e pelo sentimento, divinizando a própria vida pelo fogo do seu amor e da sua arte.

Esse mesmo fio de escândalo que a envolveu como uma teia ... não é mais que uma conduta cheia de uma especial e ativa independência moral, um pouco desafiante, mas nobre pela franqueza humana que a dirige. (Barros, 1921: 280-282)

Se nos abstrairmos de alguns aspetos datados da decoração da sala, a fotografia parece profundamente moderna (Figura 1). A pose da atriz é de uma mundanidade cosmopolita pela qual Ferro ansiava e que procurava promover no seu magazine ilustrado.



Figura 1. Ester Leão, *Ilustração Portuguesa*, 8/10/1921

Com efeito, a preocupação com a visualidade era um dos traços estruturantes do pensamento e da escrita de Ferro. Surge, desde logo, na sua primeira conferência proferida em julho de 1917 sobre as *Grandes Trágicas do Silêncio*, ou seja, sobre as quatro atrizes do cinema mudo, cuja visualidade, naturalmente, Ferro procura dissecar e que mais tarde veio a ser publicada. Nessa obra há uma tentativa precoce, mas lúcida e culturalmente informada, de definir o discurso visual, por exemplo no seguinte excerto:



“a Frase Imagem – aquilo que o cinema faz com a imagem, como se a caneta ao escrevê-lo estivesse possuída do registo macro(i)escópico da câmara” (Ferro, 1917: 17).

Enquanto jornalista e diretor de *O Jornal*, para além de diversos artigos de fundo em que fez uma apologia do Sidonismo, Ferro publicou também uma série de pequenas crónicas e estórias mundanas sobre a cidade de Lisboa com forte presença da visualidade, como as crónicas *Mademoiselle Y* ou *Menina Y*. Outra importantíssima referência visual surge na entrevista e na crítica que fez a Ana Pavlova e ao seu espetáculo em Lisboa. O preâmbulo a essa crítica é um exemplo evidente dessa tendência para sublinhar a dimensão visual: “já a tinha visto dançar nos magazines, no cenário colorido das revistas caras, nas fotografias, nos desenhos dos rajás da Cor, movimentada, cinematografada no rodopio das linhas” (Ferro, 1919: 1). Mas afinal, Ferro acaba por criticar a récita da grande bailarina russa justamente pela pobreza dos cenários e dos figurinos. Como sugere António Rodrigues, “confirma-se [...] na escrita de António Ferro uma forte presença fetichista da imagem” (Rodrigues, 1995: 42). Poder-se-ia acrescentar que muitos dos aforismos que marcam a obra de Ferro dos anos 1910 e 1920, ao jeito das “greguerias” de Ramón Gómez de la Serna, seu amigo e fonte próxima de inspiração, são predominantemente visuais (Delgado, 2007). A *Teoria da Indiferença* é uma das obras de Ferro em que esses aforismos assumem maior peso como, por exemplo, sucede no seu comentário sobre Guilherme Santa Rita: “Santa Rita nunca pintou, pintou-se” (Ferro, 1920: 168). No mesmo ano a publicação da sua reportagem a Fíume, em busca de Gabriele D’Annunzio, precursor do fascismo mussoliniano é um paradigma dessa voragem visual de Ferro. Nesses textos vertidos depois em volume a perceção visual das situações e dos cenários é constante e é ele mesmo que nos dá conta dessa metodologia, diz-nos que “os meus olhos pertencem ao meu rosto, pertencem à minha alma! Faço deles o uso que entender” (Ferro, 1922: 15). Mais adiante descreve visualmente a viagem: “Depois de ver passar no écran dos meus olhos, em filmes panorâmicos, os velhos Alpes engelhados, carcomidos, empossados de neve...Turim...Milão...Veneza...Trieste...” (Ferro, 1922: 33).

A “pulsão visual” de Ferro não é uma situação singular, a não ser se a entendermos circunscrita ao panorama português, mas a uma tendência de época, a um *zeitgeist*, transversal ao mais destacado pensamento europeu. Efetivamente, nas décadas de 1910 e 1920, o pensamento sobre a imagem, a visualidade e, em particular, a fotografia, representou um campo privilegiado de reflexão teórica, desdobrando-se por vários centros desde os primórdios da Escola de Frankfurt, muito particularmente com pensadores marxistas como Walter Benjamin e Theodor Adorno, mas também nos trabalhos do historiador de arte Aby Warburg. Não podemos deixar de ver nessas



reflexões o impacto de uma nova cultura da imagem que se revelara, quer nos magazines ilustrados, desde o ocaso de Oitocentos, quer no animatógrafo, no dealbar do século seguinte, mas com uma verdadeira explosão após a I Grande Guerra. Seguramente que o espírito astuto de Ferro soube encontrar inspiração nessa vaga de afirmação do pensamento sobre a cultura visual, e mesmo que não a tenha seguido diretamente, pelo menos fê-lo através dos ecos dessas reflexões nos meios intelectuais franceses, que seguia de muito perto. No meio intelectual francês merecem referência os precoces contactos, datando de 1923, que André Malraux, o autor do *Musée Imaginaire*, estabeleceu com André Salmony, responsável do Museu de Colónia que terá iniciado o intelectual francês no método comparativo de análise das imagens, na base da referida obra de Malraux, também expressamente devedora dos trabalhos de Benjamin (Mouna, 2012).

No domínio dos magazines ilustrados, um dos mais importantes meios de difusão da cultura visual, já em meados da década de 1920, é imprescindível abordar o caso de *O Domingo Ilustrado* e do *Notícias Ilustrado*, publicações que se sucederam uma à outra, criadas através da iniciativa de Leitão de Barros e com o apoio de António Ferro, sobretudo o *Notícias Ilustrado*. Inverteram-se, portanto, os papéis de ambos já que a ligação de exclusividade de Ferro ao *Diário de Notícias* o impedia de assinar outras colaborações. O *Notícias Ilustrado* foi determinante para a afirmação de um novo paradigma de magazine ilustrado em Portugal. A singularidade do caso do *Domingo Ilustrado* foi a de ser um projeto independente dos grandes órgãos da imprensa portuguesa, malgrado o tremendo óbice de ter atravessado um dos períodos de maior turbulência social e política em Portugal, entre 1925 e 1927. A interrupção do *Domingo Ilustrado*, em dezembro de 1927, coincidiu com a preparação do novo projeto de Leitão de Barros, mais ambicioso e inovador, o *Notícias Ilustrado*, cujo primeiro número saiu em março de 1928. A transição entre as duas publicações foi anunciada no editorial do último número do *Domingo Ilustrado*, dando conta do “(...) aparecimento de outro jornal – mais moderno, mais europeu, mais adequado a um país que, como o nosso, vive uma ansiosa hora de ressurgimento e de vontade de vencer (...)” (*Domingo Ilustrado*, 1927). Mas antes Leitão de Barros tinha anunciado uma remodelação do semanário anterior e viajou até Frankental, na Alemanha, para se familiarizar com o novo processo de impressão da heliogravura (Leitão de Barros, 1926), pressupomos, por isso, que apenas tivesse a intenção de renovar o *Domingo Ilustrado*. Certamente a aliciante perspectiva de um projeto mais ambicioso, secundado por um grande jornal como o *Diário de Notícias*, terá alterado esses planos iniciais. No projeto do *Notícias Ilustrado* não custa intuir uma intervenção de bastidores de António Ferro, que então já ocupava uma posição proeminente na estrutura do *Diário de Notícias*. O projeto permitiu a publicação de



algumas das mais belas páginas gráficas dos magazines portugueses e de muitas montagens gráficas modernistas, em linha com os mais cosmopolitas e inovadores magazines ilustrados europeus (Figura 2).



Figura 2. Imagem de Fotomontagem do *Notícias Ilustrado* (29 de março de 1931, pp.10-11)

2. Da crítica teatral e dos palcos

Passando à crítica teatral, no longo périplo que, a partir de 1919, António Ferro iniciou pelos palcos e pelas páginas dos jornais, sobretudo pelas do *Diário de Notícias*, primeiro enquanto crítico teatral e depois como jornalista e repórter, António Ferro sempre pugnou pela renovação da visualidade que, para ele, era imperiosa. Ao criticar a realidade teatral portuguesa, Ferro destaca sistematicamente a forma descuidada com que a dimensão visual era encarada, preocupação partilhada com o também crítico e amigo Leitão de Barros. Enquanto críticos teatrais e intervenientes no meio teatral, tanto Ferro como Leitão de Barros dirigiram uma longa e importante campanha pugnando pela renovação da dimensão visual no teatro, enquanto simultaneamente promoviam junto das companhias teatrais a adoção de uma estética modernista, vivamente sugerindo que recorressem à colaboração dos artistas que integravam o seu círculo cultural. Essa campanha, acabou por se inscrever também, como um capítulo, na frontal



e extensa confrontação que colocou em campos opostos os meios culturais e artísticos instalados, genericamente conservadores, e um grupo de jovens, os “novos”, que procurava afirmar novos valores culturais e artísticos, nomeadamente o modernismo e o futurismo e que tinha em Leitão de Barros e sobretudo em António Ferro destacados membros e defensores (Rodrigues, 1995: 110-112). Essa campanha começaria a dar frutos em 1927, quando subiu à cena a revista *Água-Pé*.

De facto, *Água-Pé* foi a primeira revista produzida em Portugal que introduziu um conjunto coerente de elementos modernistas, sobretudo de natureza visual. António Ferro rejubilou com os resultados da sua campanha nessa renovação:

(...) a *Água-Pé*, pela interpretação, pelo guarda roupa, pelos bailados de Francis e de Satanela (...) marca, evidentemente, um progresso, um grande progresso, no nosso teatro de revista. [...] José Barbosa, autor dos figurinos e do “rideau” dos bailados, teve uma estreia feliz. Os vestidos de Luísa Satanela (...) são desenhos modernos, cheios de cor e de linha. (Teatros-Primeiras representações, Avenida-Água-Pé, 1927)

Essa mudança, a par com a do repertório, tinha-se tornado inevitável e toda uma sucessão de outras produções teatrais seguiram a mesma fórmula, como sucedeu na revista *Rambóia*, logo em 1928, marcando o início daquela que foi chamada a “idade de ouro da revista à portuguesa” e que atravessou toda a década de 1930 e mesmo parte da seguinte. Há, por isso, que olhar para a revista à portuguesa como uma espécie de laboratório que veio marcar significativos aspetos da cultura visual portuguesa. Por exemplo, nela foi ensaiada a estilização dos motivos tradicionais portugueses pelos figurinistas modernistas compaginando-os com um gosto contemporâneo, uma fórmula que o Estado Novo muito viria a utilizar.

Como referimos, em 1925, Ferro e Leitão de Barros levaram à cena a peça *Knock ou a vitória da medicina* do dramaturgo Jules Roman, na companhia Teatro Novo, aproveitando o espaço do salão do Teatro Tivoli, onde criaram uma sala estúdio com a pretensão de apresentar um repertório de peças de vanguarda, em linha com a experiência do Teatro Estúdio dos Champs Elisées de Paris. Na encenação dessa peça foi usado um automóvel em palco, recurso cénico que gerou grande polémica e escândalo, mas que o cenógrafo, Leitão de Barros, com o apoio de Ferro, irredutivelmente não dispensou. Esse episódio representou enfim, mesmo que de forma meramente simbólica, um passo importante na mudança do teatro em Portugal, dando especial importância à dimensão visual.



3. Ferro: imagem/texto

Num artigo intitulado “Vida”, publicado em 1932, António Ferro revela-nos a grande importância que a esfera do visual assumia no seu pensamento e na sua sensibilidade, refletindo também sobre o desfazimento que, nesse aspeto, existia entre as sociedades cosmopolitas europeia e americana e a sociedade portuguesa:

Sinto, às vezes, a nostalgia da vida, como se a vida fosse um país distante, em frente de certas “atualidades gráficas”, de certos números especiais da “VU”, de certas revistas francesas e alemãs que são cascatas de acontecimentos. Toda a vida moderna desliza e patina sobre o ecrã e sobre as páginas brilhantes dessas revistas: desportos de inverno em S. Moritz, bandos de aviões que levantam voo, piscinas a transbordar de corpos frescos e harmoniosos, corridas de cavalos, onde os olhos dos espectadores conseguem acompanhar os jockeys, gravuras animadas e vivas do folclore luminoso da Europa Central, exibições de jazz inverosímeis, paradas hitlerianas, fascistas, socialistas, movimentos de corpos, que são movimentos de ideias, luzes da Broadway que dançam no céu de Nova York, tropas que passam e enchem as ruas de música e de heroísmo, saltos em altura, saltos em comprimentos, golf, ténis, regatas, toda a vida que se comprime e distende, que se mexe, que se agita, que prova ser vida!... Atualidades americanas, inglesas, francesas, alemãs, russas, espanholas, romenas, belgas, jugoslavas, checas... Nunca, ou quase nunca, uma atualidade portuguesa, quer no claro-escuro do cinema, quer na rotogravura sépia dos magazines europeus... (Ferro, 1932: 1)

A eloquência deste excerto justifica plenamente o recurso a uma tão longa citação. Poder-se-á considerar esta leitura de António Ferro exagerada, já que, como vimos, alguns magazines ilustrados portugueses veiculavam valores visuais modernos. Contudo, grande parte das atualidades gráficas publicadas nas páginas desses magazines vinham do estrangeiro, o que acaba, em última instância, por lhe dar razão. E Ferro diagnostica as causas dessa espécie de “bloqueio visual” nacional pela falta de vocação dos portugueses para a vida moderna e, conseqüentemente, para a expressão visual da modernidade. A aguda consciência dos constrangimentos visuais da sociedade portuguesa e a tentativa de os ultrapassar justificaram muito do seu esforço como crítico, como jornalista e, mais tarde, como responsável pela propaganda. Muita da sua ação terá a visualidade como alvo e como veículo primordial.

O estilo jornalístico inconfundível de António Ferro é intrinsecamente visual. Quase podemos falar de uma escrita visual. Por exemplo, numa das reportagens publicadas no *Diário de Notícias* que deu origem a um dos capítulos do seu livro *Viagem à volta das ditaduras*, Ferro entrevista o ministro do interior da Prússia, Severing, e parte do seu texto é dedicado precisamente a uma comparação fisionómica entre a figura de Severing e a do líder do Partido nazi, Adolf Hitler, figura que, segundo a intuição de Ferro, perderia esse confronto pela sua fragilidade, como o futuro o desdisse...



Noutro exemplo, uma das suas mais bem-sucedidas entrevistas foi feita ao rei deposto, D. Manuel II e, como sucedeu em diversas outras ocasiões da sua carreira, conseguiu obtê-la em exclusivo. No introito à entrevista, António Ferro procura esboçar um retrato ou, usando um termo intrinsecamente cinematográfico, um “grande plano” do entrevistado, recurso de escrita “visual” que se tinha tornado numa das “imagens de marca” das suas entrevistas: “é a primeira vez que vejo este português exilado e procuro vê-lo com imparcialidade, com serenidade... com olhos de homem para homem, sem arrebiques de fotógrafo barato” (Ferro, 1954: 102).

O dramatismo que Ferro soube colocar na entrevista a D. Manuel II é também ele profundamente visual e a sua descrição quer dos espaços, quer das personagens, desemboca no clímax das breves respostas do rei deposto. É aquilo a que podemos chamar uma forma de “fotografar” ou “filmar” por palavras os espaços e as cenas, para tentar criar artificialmente um ambiente de proximidade quase íntima do leitor com o entrevistado. Definitivamente, a entrevista terá tido a capacidade de apaziguar a animosidade de alguns leitores para com o rei deposto, que elogiou o novo regime português. A eficácia do trabalho de António Ferro pode medir-se pela abertura à possibilidade do regresso do rei exilado ao seu próprio país que viria a ter lugar apenas dois anos volvidos, mas infelizmente já sem vida.

Mas o auge da atividade jornalística de Ferro nesse período terá sido, sem dúvida, o conjunto de entrevistas que realizou ao Presidente do Conselho, António de Oliveira Salazar, e que foram publicadas no *Diário de Notícias* durante dezembro de 1932. Toda a problemática que as envolve justificaria uma longa abordagem, que aqui não tem cabimento, interessando-nos apenas a questão visual e o que com ela se relaciona mais diretamente. Uma análise ao conjunto das entrevistas sugere que a ideia condutora era, no fundo, a da criação da imagem de dedicação total do chefe ao país e ao seu povo, numa aproximação às imagens de outros líderes carismáticos das ditaduras europeias. Para melhor se compreender o alcance da proeza de Ferro há que referir sucintamente o contexto político particularmente complexo em que as entrevistas foram publicadas, no rescaldo da queda bolsista nova-iorquina de 1929 e das suas consequências devastadoras para a economia mundial. Portugal enfrentava uma situação particularmente difícil porque, aliada à grave crise económica, a ditadura militar, instaurada após o golpe de 28 de maio de 1926, e o regime que lhe sucedera, careciam de reconhecimento internacional. A oposição republicana, em parte congregada na chamada “Liga de Paris”, constituía-se como um influente *lobby* junto da Sociedade das Nações, a organização internacional de mediação criada no rescaldo da Primeira Grande Mundial, na qual a figura mais destacada dessa oposição, o jurista Afonso Costa, exercia funções. Esse grupo manobrava nos bastidores para desacreditar a



“deriva totalitária” do governo de Lisboa, com a esperança de algum sucesso “reviralista”, conseguindo assinalável eco nos mais destacados jornais franceses, ingleses e, evidentemente, portugueses.

A resposta do regime foi cuidadosamente planeada, passou por diversas ações e não há dúvida que as entrevistas de Ferro a Salazar foram um passo fundamental dessa resposta. Se considerarmos a articulação com a sua rápida tradução e a publicação em volume em várias línguas, realizadas num par de meses, sem premeditação esse feito teria sido praticamente impossível. O primeiro anúncio da publicação das entrevistas é feito no *Diário de Notícias*, a 17/12/1932, com enorme suspense, afinal era a primeira grande entrevista de Salazar. Ferro faz um longo introito, como se se tratasse da abertura do pano de um palco. E inicia a entrevista preparando o clímax do encontro.

A imagem feita de Salazar é tão severa, tão distante, tão fria, que vou descendo as escadas do Ministério como se as subisse, terrivelmente embaraçado com a ideia do primeiro contacto e da primeira pergunta. Chego ao último degrau.... Já não tenho tempo para raciocinar mais (...)
E entro audaciosamente no automóvel, como se entrasse na gruta de um eremita ou como se me dispusesse a um atentado pessoal... (Ferro, 1933: 18)

Todas as frases de Ferro nos remetem para a preparação de um certo desfecho, ele procura criar um ambiente de expectativa. E adiante prossegue, no seu estilo “cinematográfico”:

Subimos agora a rua do Ouro, que se movimenta, que se projeta nas janelas do carro, que desloca imagens, que cria ângulos, que marca o travelling desta entrevista errante, que lhe dá a construção dum filme, a projeção duma atualidade sonora concebida por René Clair... (Ferro, 1933: 19)

Toda a escrita de muitos dos introitos das entrevistas é extremamente visual. Mas, para além disso, através das legendas das fotografias, António Ferro produz outro nível de discurso que, embora recorra a extratos do próprio texto, se autonomiza da própria entrevista (Figura 3).



Figura 3. Imagens das entrevistas a Salazar (Ferro, 1933)

Importa sublinhar novamente que António Ferro tinha uma longa experiência do modelo de entrevista ilustrada por fotografias, recordemos, por exemplo, esse moderno conjunto de entrevistas intimistas que introduzira no novo figurino da *Ilustração Portuguesa* enquanto fora seu diretor e, mais tarde, nalguns dos seus trabalhos para o *Diário de Notícias*. Mas no caso das entrevistas a Salazar a dimensão iconográfica e simbólica teve uma importância muito maior do que nas anteriores e isso leva-nos a atribuir-lhe um profundo significado. Inequivocamente, o visual enquanto discurso autónomo assumia um papel fundamental na política portuguesa e na sua propaganda. E será justamente pela profunda perceção dessa circunstância que António Ferro, logo que é nomeado diretor do Secretariado da Propaganda Nacional, vai dar os passos necessários à criação de um arquivo fotográfico nesse organismo. O Secretariado de Propaganda Nacional foi o departamento governamental que, à semelhança de outros países, em particular da Itália, tinha a seu cargo a propaganda e difusão de informações do regime e a promoção e realização de diversas vertentes do entretenimento, da cultura. O arquivo fotográfico do SPN servia a propaganda, mas também veiculava a imagem do regime e do país na imprensa nacional e internacional.

A visualidade será um dos aspetos mais importantes da propaganda do Estado Novo, na literatura, na dança, no teatro, no cinema e na imprensa. Em todos esses domínios encontramos nesse precoce pensamento visual de Ferro raízes profundas que terão consequências numa ação concertada e eficaz de propagandear a mensagem fazendo-



a chegar a todos os estratos sociais, mesmo aos analfabetos porque a literacia visual a fazia chegar onde as letras não eram compreendidas. Essa é uma das mais importantes virtualidades de Ferro e um dos resultados da sua persistência.

Nota conclusiva

Num percurso de mais de uma década, desde finais da década de 1910 e em parte desse percurso acompanhado e apoiado por Leitão de Barros, António Ferro cruzou diversos domínios criativos, jornalismo, teatro, ensaio, poesia, neles introduzindo uma dimensão de visualidade que estivera em grande medida ausente da sociedade portuguesa. Coincidência ou não, como julgamos, essa preocupação de Ferro com a visualidade surge na linha de um movimento do pensamento europeu que refletiu sobre a natureza das imagens e o seu papel na sociedade e que esteve na base da criação dos estudos em cultura visual.

A pulsão visual de Ferro revelou-se desde muito cedo e marcou logo alguns dos seus primeiros trabalhos, conferências e entrevistas, tendo-se, a pouco e pouco, estendido a outros domínios. O jornalismo e o teatro foram particularmente importantes para a intervenção “visual” de Ferro, sobretudo pelo impacto social que alcançaram, medido na contestação causada. Efetivamente, a sociedade portuguesa não ficou imune a essa intervenção de Ferro e os seus efeitos fizeram-se sentir no desenvolvimento de uma cultura visual quer nos magazines ilustrados que proliferaram ao longo da década de 1920, quer na transformação “visual” que ocorreu no teatro e, em particular, na revista à portuguesa, com o concurso de muitos dos artistas modernistas que colaboraram quer nesses magazines, quer no teatro de revista, graças ao concurso de Ferro, enquanto os circuitos oficiais lhes estavam vedados.

No início da década de 1930, a capacidade de influência de António Ferro nos meios intelectual, cultural e político alargou-se muito e os seus editoriais no *Diário de Notícias* tiveram um grande impacto que culminou na famosa entrevista à figura até então relativamente obscura de Oliveira Salazar, verdadeiro marco na afirmação do Estado Novo em que a dimensão visual assumiu um papel de grande importância. Todo esse contexto tornou-se determinante quer para a escolha de Ferro para diretor do Secretariado de Propaganda Nacional, quer para a sua ação nesse organismo. Muitas das linhas de atuação do SPN seguiram preceitos já enunciados ou ensaiados por Ferro e onde a visualidade assumia um papel determinante. Assinale-se, em particular, a precoce criação de um arquivo fotográfico, instrumento fundamental da propaganda visual do regime.



Referências bibliográficas

Alves, V. M. (2013). *Arte Popular e Nação no Estado Novo*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

As nossas novas máquinas (1927, 18 de dezembro). *Domingo Ilustrado*, p. 12.

Barros, L. (1921, 22 de outubro). Entrevista da semana: Ester Leão. *Ilustração Portuguesa*, pp. 280-282.

Castro, F. (1986). *Ao Fim da Memória*. Lisboa: Verbo.

Delgado, A. S. (2007). Ramón Gómez De La Serna, António Ferro y la greguería in Península. *Revista de Estudos Ibéricos*, 4, 195-202.

Ecos: Leitão de Barros (1926, 10 de outubro). *Domingo Ilustrado*, p. 2.

Ecos: Domingo Ilustrado (1926, 10 de outubro). *Domingo Ilustrado*, p. 2.

Ferro, A. (1919, 19 e novembro). Ana Pavlowa e Eu. *O Jornal*, p.1.

Ferro, A. (1954). *D. Manuel II, o Desventurado*. Lisboa: Bertrand.

Ferro, A. (1917). *Grandes Trágicas do Silêncio*. Lisboa: ed. Autor.

Ferro, A. (1917). *Gabriele D'Annunzio e Eu*. Lisboa: Portugália Editora.

Ferro, A. (1987). *Intervenção Modernista: Teoria do Gosto*. Lisboa: Verbo.

Ferro, A. (1933). *Salazar*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

Ferro, A. (1920). *Teoria da Indiferença*. Lisboa: Portugália editora.

Ferro, A. (1927). *Viagem à Volta das Ditaduras*. Lisboa: Empresa do Diário de Notícias.

Ferro, A. (1932, 7 de maio). Vida. *Diário de Notícias*, p. 1.

França, J.-A. (1992). *Os Anos Vinte em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença.

Gil, I. C. (2011). *Literacia Visual: Estudos sobre a Inquietude das Imagens*. Lisboa: Edições 70.

Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.

Mouna, M. (2012). L'art en Images: André Malraux: l'invention du musée imaginaire. *art press*, 2(24), s.p..

O Domingo Ilustrado (1927, 25 de dezembro 25). *Domingo Ilustrado*, p. 2.

Rodrigues, A. (1995). *António Ferro: Na Idade do Jazz-Band*. Lisboa: Livros Horizonte.

Teatros-Primeiras representações: Avenida-Água-Pé (1927, 25 de julho). *Diário de Notícias*, p. 6.



Trindade, L. (2008). O Jornalismo como Modernismo. In A. P. Pita & L. Trindade (coord.), *Transformações Estruturais do Campo Cultural Português (1900-1950)* (pp.185-197). Coimbra: CEIS20.

Paulo Baptista é investigador do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e curador de fotografia do Museu Nacional do Teatro e da Dança. É doutorado em História da Arte pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, com uma tese intitulada “Estrelas e Ases, Proposta de um percurso pelo retrato fotográfico em Portugal (1918-1939)”.

✉ paulorbaptista@yahoo.com



REVISTA
DE
CULTURA
VISUAL

Narrativas Oraís de Histórias de Vida no Jornalismo: usos e apropriações

João Bruno Rocha de Souza

Resumo:

Este trabalho tem como objetivo compreender como as narrativas orais de história de vida podem ser apropriadas pelo jornalismo. As narrativas orais de história de vida relacionam duas perspectivas e fazem um cruzamento entre biografia e história. As potencialidades do uso de tais narrativas se encontram justamente no fato de elas poderem ser utilizadas fora do meio acadêmico, como nos meios de comunicação, por exemplo. Para a análise, tomo como objetos empíricos o filme *Narradores de Javé* e a reportagem *O Homem-Estatística*, fazendo deles elementos a partir dos quais busco encontrar traços que indiquem modos de aplicação da história oral e história de vida. A ideia é também trazer uma proposta de revisão do trabalho do jornalista, resgatando o fator dialógico da produção de reportagens, um tanto esquecido. Por fim, sugiro como o jornalismo pode se apropriar dos métodos estudados, apontando para uma perspectiva mais subjetiva do fazer jornalístico.

Palavras-chave: narrativas orais; história oral; história de vida; jornalismo; reportagem.

Abstract:

This study aims to understand how oral narratives of life story may be appropriate for journalism. Oral narratives of life story relate two perspectives and make a cross between biography and history. The potential use of such narratives is precisely the fact that they can be used outside of academia, in the media, for example. For the analysis, I take as empirical objects the Storytellers film *Narradores de Javé* and the report *O Homem Estatística*, making them elements from which I seek to find traits that indicate application modes of oral history and life story. The idea is also



to bring a proposal to review the work of the journalist, rescuing the dialogical factor of production reports, somewhat forgotten. Finally, I suggest how journalism can take ownership of the methods studied, pointing to a more subjective perspective of journalism.

Keywords: oral narratives; oral history; life history; journalism; report.

Introdução

Refletir sobre a presença e uso das narrativas orais, memórias e histórias de vida no processo de produção e de redação de textos jornalísticos pode levar a discutir questões até mais amplas sobre a diversidade das formas das narrativas jornalísticas. Tal interdisciplinaridade é uma forma dos jornalistas, vistos como construtores da realidade social reverem as suas rotinas produtivas, no sentido de assumirem outras metodologias de investigação e reportagem (Caprino & Perazzo, 2009).

As possibilidades de usos da história oral e das histórias de vida pelo jornalismo são inúmeras e nos vários momentos da produção: desde o processo de entrevistas e obtenção de informação até o tratamento dado ao que foi coletado pelo repórter na sua relação com o entrevistado. Além de ajudar a refletir sobre o processo de entrevista e construção do texto jornalístico, retomando o caráter de interação humana e diálogo, as narrativas orais da história de vida podem ajudar os jornalistas enquanto modernos contadores de histórias, como qualifica Traquina (2005).

Deste modo, este artigo discute o uso de narrativas orais de histórias de vida como matéria-prima de reportagens jornalísticas. Procura-se identificar os passos de como elas podem se tornar relatos noticiáveis. A intenção surgiu a partir do filme *Narradores de Javé*, que conta a história da fundação de uma pequena cidade nordestina tal como os moradores da cidade se lembram que aconteceu.

E se isso (o processo de coleta de narrativas orais mostrado no filme) fosse apropriado na construção de uma reportagem? E se usassem narrativas orais para redigir um texto jornalístico? Não parece muito distante o trabalho do jornalista do trabalho do antropólogo, por exemplo. Seria o repórter fazendo quase um trabalho etnográfico na confecção da reportagem.

Discutir a aproximação e o relacionamento das narrativas orais de histórias de vida no jornalismo passa a ser então, aqui, discutir também o aprimoramento da produção jornalística e a reconfiguração deste processo. Rever o fazer jornalístico, principalmente o impresso, que se vê em crise, torna-se uma necessidade. Por isso é grande o número de discussões de novas formas de fazer jornalismo, tanto no que diz respeito a



ferramentas e novas tecnologias, como também no que tange a novas metodologias usadas na produção jornalística.

O que se pretende aqui é tomar o filme e uma reportagem da jornalista Eliane Brum, publicada originalmente na revista *Época* e depois no livro *O Olho da rua*, como referências na análise, por vezes comparando ambos e, em certa medida, contestando a partir desses dados empíricos a prática jornalística hegemônica. Embora o filme seja uma ficção e não represente propriamente o trabalho de um repórter, pareceu eficaz naquilo que defendo ser o processo de produção de uma grande reportagem. Tanto no jornalismo quanto na história oral, o trabalho começa com a escolha de um tema, uma pauta, em que se deve fazer perceber a relevância social da questão. O tema precede da escolha de personagens que vão nos contar o fato acontecido. Aí entra o que, para mim, parece essencial: a história de vida de cada personagem. Neste sentido, a atividade do jornalista e do historiador parecem muito próximas. Longe de se limitar a uma biografia, a história de vida aqui pode dar subsídios importantes para a contextualização do acontecido, deixando de lado o caráter unicamente factual e objetivo do jornalismo – mas nem por isso menos informativo –, e priorizando a forma subjetiva de contar.

Inevitavelmente, neste sentido, o artigo pretende sugerir também o processo de entrevista como dialógico e aí, mais uma vez, são bastante úteis tanto o filme como a reportagem – inclusive trechos dos bastidores desta, que Eliane descreve em anexos no livro. Aliás, a comparação entre ambos serve para apontar o que vai sendo buscado no decorrer do trabalho, que é compreender a entrevista como um ponto de possível aproximação entre jornalismo e história oral. Tem-se em consideração que qualquer apuração jornalística depende de entrevistas e que cada vez mais ela é negligenciada por profissionais apertados com o tempo corrido da redação.

Para a análise usa-se de marcas comuns nos dois objetos que remetem aos elementos desenvolvidos pela história oral e história de vida. Um desses elementos a que o artigo se deteve foi ao uso recorrente e fundamental da memória tanto na elaboração do próprio roteiro e argumento essencial do filme, quanto no desenvolvimento da reportagem de Eliane Brum. Outro ponto crucial para análise foi o modo de construção das narrativas – tanto pelos personagens ficcionais do filme, quanto pelo personagem principal da reportagem, que revelam de que maneira a narrativa de vida pode ajudar a construir uma identidade pessoal, apresentando pormenores de um contexto social maior que pode servir de base para o entendimento dos percursos históricos daquilo que está sendo relatado. No caso do filme, as histórias de vida servem para explicar a fundação da comunidade de Javé, e na reportagem a história de Pankinha elucida para a repórter o desenvolvimento da pobreza no cenário brasileiro atual.



1. Narradores de Javé

O filme *Narradores de Javé* conta a história de um povoado no interior do Brasil que corre o risco de sumir do mapa por conta da construção de uma barragem. Quem narra é Zaqueu, uma espécie de líder comunitário de Javé. Tudo começa com a comunidade indignada pelo iminente desaparecimento da cidadezinha. Entre reuniões com moradores e conversas com as autoridades e engenheiros envolvidos na construção da barragem, Zaqueu chega à conclusão de que a única maneira de impedir a inundação de Javé é transformá-la em patrimônio histórico. Para isso seria necessária a elaboração de um relatório científico, que deveria ser reconhecido pelas autoridades. Contar a história da cidade e mostrar os grandes feitos dos "heróis" de sua fundação era a grande ideia para evitar o fim daquele povo, que seria expulso pelas águas. Isso parece tarefa fácil, não fosse o fato de toda a comunidade ser analfabeta, com exceção de Antônio Biá, personagem fundamental do filme e do presente trabalho. Biá havia sido expulso de Javé na época em que trabalhava nos correios, já que, com medo de perder o emprego por causa do pouco movimento que havia nos correios da cidadezinha, começou ele mesmo a movimentar o fluxo de correspondências, escrevendo cartas para parentes e amigos seus de povoados vizinhos, difamando os moradores de Javé. Agora Biá havia sido chamado de volta e em outra situação: era o único que podia salvar Javé. Por ser o único que sabia escrever, foi confiada a ele a missão de registrar a memória dos moradores de Javé e 'contar' a história do povoado. A mobilização foi geral, a população se convence que Javé tinha valor histórico e muito por conta dos feitos 'heróicos' dos seus fundadores. É então que os moradores buscam na memória os feitos dos primeiros habitantes da cidade e passam a narrá-los a Biá. O enredo começa a se desenrolar quando o ex-carteiro passa a visitar os moradores mais antigos e influentes da cidade em busca de relatos sobre a criação da cidade. Acontece que cada um queria contar a história à sua maneira. A maioria dos entrevistados atribui a fundação da cidade a Indalécio, um corajoso sertanejo que havia conduzido até o local o povo fugido da guerra contra a Coroa. Por outro lado, as personagens femininas, por exemplo, priorizam com entusiasmo a participação fundamental da "valente" Maria Dina, na história da origem de Javé.

Aqui já é possível fazer alguma indagação: e se o processo de coleta de relatos para escrever o documento oficial da fundação de Javé fossem entrevistas para a confecção de uma matéria jornalística? Os relatos narrados pelos moradores no filme são fatos, acontecimentos passados que servem de base para o texto de Biá. Caso semelhante aconteceria em um trabalho de campo, em que o jornalista repórter precisaria ouvir, de quem presenciou os acontecimentos, para poder contar na matéria o que se passou nos



anos iniciais de Javé. Ou, como diria Walter Benjamin (1994), o jornalista precisaria se aproximar mais de quem "experenciou" as ações de fundação da cidade, recontando e criando novos sentidos, e, portanto, narrando as experiências dos personagens para criar a sua reportagem.

Para Resende (2009), o ato de narrar provém do estabelecimento de modos de compreensão e entendimento do mundo em que se vive. Quando cada personagem do filme conta a partir de sua própria perspectiva os acontecidos de fundação da cidade, eles o fazem de acordo com um propósito. Baitello Jr. diz que: "Narrativizar significou e significa para o homem atribuir nexos e sentidos, transformando os fatos captados por sua percepção em símbolos mais ou menos complexos, (...), em encadeamentos, correntes, associações de alguns ou de muitos elos sígnicos" (Baitello, citado em Resende, 2009: 34)

Os personagens do filme, assim como os de qualquer reportagem jornalística, são dotados de uma predisposição primitiva e inata para a organização narrativa da realidade. Luiz Gonzaga Motta afirma, porém, que

narrativas midiáticas não são apenas representações da realidade, mas, uma forma de organizar nossas ações em função de estratégias culturais em contexto. As narrativas e narrações são dispositivos discursivos que utilizamos socialmente de acordo com nossas pretensões. Narrativas e narrações são forma de exercício de poder e de hegemonia nos distintos lugares e situações de comunicação. O discurso narrativo literário, histórico, jornalístico, científico, jurídico, publicitário e outros participam dos jogos de linguagem, todos realizam ações e performances sócio-culturais, não são só relatos representativos. (Motta, 2013: 2)

Para melhor expressar a discussão proposta por este trabalho, da utilização, pelo jornalista, da memória e dos relatos orais de histórias de vida, usa-se também uma reportagem da jornalista Eliane Brum, retirada do livro *O Olho da Rua* (2008).

1.2. O Homem-estatística

No livro *O Olho da Rua*, Eliane nos apresenta dez reportagens feitas durante o seu trabalho como repórter na revista *Época*, e confessa, logo na apresentação, que o livro é uma "confissão de fé na reportagem, aquela que vai para a rua se arriscar a ver o mundo" (Brum, 2008: 14). O livro, segundo a autora, tem a intenção de ser lido por qualquer pessoa que goste de boas histórias "tão reais que parecem inventadas" e também tem a função de se apresentar para jovens estudantes de jornalismo e iniciantes na profissão como sendo um manual que elucida algumas dúvidas sobre como exercer da melhor maneira a profissão. Claro que longe de ser um livro técnico (a



própria Eliane admite ser “alguém que tenta viver duvidando o tempo todo das certezas”), no prefácio, escrito pelo também jornalista Caco Barcelos, os métodos de pesquisa da autora são exaltados justamente por serem “o avesso da dinâmica tecno-burocrática predominante” (Brum, 2008: 11).

Falando mais especificamente da reportagem escolhida para o presente artigo, *O Homem-estatística* conta a história de Hustene de Alves Pereira, mais conhecido na vizinhança como Pankinha. Hustene, 42 anos, é filho de retirantes, que nos anos sessenta saíram do Rio Grande do Norte para Osasco, São Paulo. Ele de repente, se ‘descobre pobre’ quando percebe que já não pode ir ao supermercado comprar os produtos que foi, durante toda sua vida, ensinado a desejar. Como a maioria dos migrantes nordestinos, o pai Raimundo havia saído de sua terra natal com o simples desejo de “mais água e menos fome”, e acabou se tornando metalúrgico em São Paulo. (Podemos inclusive arriscar que esse talvez fosse o destino provável de alguns moradores da fictícia Javé, depois da inundação da cidade).

Eliane Brum havia sido encarregada de fazer uma reportagem sobre pobreza e começou a tentar elaborar uma forma de abordar o tema que ainda não tivesse sido esgotada pelos noticiários da época. Era 2002, o também metalúrgico Lula disputaria a sua quarta eleição e o número de desempregados só aumentava, enquanto o salário de quem conseguia se manter no emprego diminuía. Hustene lhe apareceu ‘por acaso’, em uma pausa para um café na casa do motorista da redação: “nos reconhecemos. Eu era a repórter em busca de um personagem. Ele era o personagem em busca de alguém que contasse sua história” (Brum, 2009: 150). Eliane começa a contar a trajetória de Hustene a partir de relatos que ouviu dele, mas sem esquecer os relatos complementares da sua esposa Estela e dos seus filhos, que ajudam a revelar a história desse cidadão invisível, só lembrado às vezes como um número nas estatísticas.

Foi justamente a possibilidade de narrativa do cotidiano que Eliane buscava quando resolveu começar pelo óbvio e se perguntou “quem são os pobres em 2002?”. Foi também essa a premissa levada em consideração ao escolher tal reportagem para análise: a de enxergar no corriqueiro e cotidiano uma boa história para ser contada, sem deixar de lado a premissa informativa do jornalismo. Em *O Homem-estatística* descobrimos “quem?”, “o quê?”, “quando?”, “onde?” e por quê?”. Sem esquecer o que Cremilda Medina (1990) chamou de “o diálogo possível”. Eliane, tal qual Biá em *Narradores de Javé*, frequentou a casa dos Alves Pereira e ouviu, como ela mesmo diz, em um trecho bastante revelador e que pode funcionar como guia norteador deste trabalho: “só me comprometo a ouvir. (...) E se as pessoas me contam suas histórias é porque quiseram contar, porque me deram algo precioso: sua confiança. E é o respeito



pelo privilégio de entrar em suas casas e ouvir a narrativa de suas vidas que me carrega por toda a reportagem, até a publicação. E depois dela” (Brum, 2009: 151).

Assim como no filme, nesta matéria de Eliane a memória é a peça chave para o desenvolvimento do trabalho. Não fosse isso talvez a história de Hustene não possuísse valor suficiente para ser veiculada nacionalmente, do mesmo modo que talvez não propiciasse um produto jornalístico. Coube à jornalista a tarefa de analisar por diferentes ângulos o que lhe foi posto pela pauta e confrontar com o que Pankinha tinha para lhe contar. Selecionar os fatos relevantes, guardados na memória do ‘entrevistado’, e que podiam lhe revelar o melhor rumo que deveria tomar a sua matéria sobre pobreza e desemprego.

O passado, trazido e atualizado ao presente, é narrativa jornalística ancorada na memória; são representações das antigas lembranças postas ao convívio do novo, do atual. Nesse processo de transformação e recuperação do passado, o jornalismo infunde novas configurações aos fatos pretéritos, incutindo em cada um, interpretações inéditas, observadas a partir de prismas contemporâneos (Berger, 2005: 66). A discussão sobre memória no jornalismo será ainda retomada neste artigo.

2. História de vida e história oral

A noção de História de Vida pressupõe um método que tem como principal característica a preocupação com o vínculo entre pesquisador e sujeito. Haguette (1992) refere que o método de história de vida relaciona duas perspectivas metodológicas intimamente, podendo ser aproveitado pelo pesquisador como documento ou como técnica de captação de dados. Tal metodologia prega que o conhecimento do fato só é possível se entendido dentro de seu contexto social, na realidade experienciada. Ou seja, o acontecimento é entendido a partir da história de vida contada pelo sujeito, que nos dá a dimensão total do universo do qual faz parte.

O método prioriza o desejo do entrevistado de contar a sua vida. Na História de Vida é importante que o sujeito se sinta livre para narrar a sua história da maneira que achar melhor – nos moldes da entrevista não-estruturada. Este sujeito vai ser escolhido a partir das relações já desenvolvidas pelo pesquisador no contexto. É a partir da relação que vai sendo estabelecida – o vínculo, a confiança, a construção de sentidos – que o método se desenvolve. A maneira de contar de cada indivíduo oferece percepções outras, que podem dar ao pesquisador subsídios para fazer a ponte entre o individual e o coletivo. Ao se sentir à vontade para contar a sua vida o sujeito fala do processo por ele vivenciado, que está intimamente ligado ao contexto social. Para isso ser possível,



sujeito e pesquisador devem estar situados num mesmo nível e assim construir juntos o processo. Gaulejac (citado em Silva et al., 2007), por exemplo, aponta que o objetivo do método da história de vida é ter acesso a uma realidade que ultrapassa o narrador. A memória deste pode revelar percepções particulares da história. Isso significa que a história de vida contada de acordo com a necessidade do indivíduo pode nos mostrar um aspecto da relação permanente do mundo subjetivo com os fatos sociais.

Isso remete à pergunta: O método biográfico ou de histórias de vida, em sua origem, limitava-se à observação? Será que sua crítica vai no sentido dos métodos estatísticos? O método da história de vida não se refere necessariamente ao subjetivo? Segundo o que afirma Saraceno (1989), parece que não. No que o autor chama de trajetória vital, uma série de dados quantitativos são necessários para reconstruir padrões de comportamento, o que é o objetivo deste enfoque. Mas, ao mesmo tempo, o subjetivo toma seu espaço na análise, na medida em que “es necesaria la reconstrucción de la vida de cada individuo con relación a sus motivaciones, percepciones, interpretaciones y estrategias para la toma de decisiones” (Saraceno, 1989, p. 50). Portanto, pode-se notar que existe também, dentro do próprio campo da Sociologia, uma variação nas interpretações sobre o mesmo método. (Silva, 2002: 29)

O objetivo da história de vida é fazer um cruzamento entre biografia e história. Na realidade, a metodologia propõe o cruzamento de três níveis de contextualização: individual, institucional e macrossocial (Ribeiro, 2015: 78). História de vida não deve ser confundida com história oral. Segundo Sonia Maria de Freitas (2006), a História Oral pode ser dividida em três gêneros distintos: tradição oral, história de vida, história temática. Para captar o sentido de tradição oral, Freitas se vale da definição de Jan Vansina, especialista em tradição oral africana, para quem

uma sociedade oral reconhece a fala não apenas como um meio de comunicação diária, mas, também, como um meio de preservação da sabedoria dos ancestrais, venerada no que poderíamos chamar elocuições-chaves, isto é, a tradição oral. A tradição pode ser definida, de fato, como um testemunho transmitido verbalmente de uma geração para outra. (Vansina, citada em Freitas, 2006: 19)

A autora considera que, história oral e história de vida não são sinônimos. Freitas (2006) afirma que história de vida é um relato autobiográfico em que a escrita não está presente: “na história de vida é feita a reconstituição do passado, efetuado pelo próprio indivíduo, sobre o próprio indivíduo” (Freitas, 2006: 8).

Já no caso de história temática, Freitas (2006) defende que a entrevista possui um caráter de depoimento e segue a partir de um determinado tema. Podendo ser realizada com um número maior de pessoas, um grupo, não abrangendo a totalidade da



existência de um único informante. Desse modo é possível conseguir um maior número de relatos e compará-los apontando divergências, convergências e evidências de uma memória coletiva.

A História Oral também é um método de pesquisa, mas que se ancora em técnicas de entrevista e outros procedimentos para o registro da narrativa humana. Ela é definida por Camargo que refere: “o mínimo que podemos dizer é que a História Oral é uma fonte, um documento, uma entrevista gravada que podemos usar da mesma maneira que usamos uma notícia do jornal, ou uma referência em um arquivo, em uma carta” (Camargo citado em Freitas, 2006: 6).

Longe de entender a história como algo relegado ao passado, Freitas (2006) acredita que este é um método que pode fornecer documentação para a reconstrução de um passado recente. Para ela, a História Oral permite ver o presente também como história. É um redimensionamento da história fortemente possibilitado pelos avanços dos meios de comunicação de massa, como a rádio, a televisão e o cinema, enxergando o testemunho oral e pessoal com menos desconfiança. Ela sugere que a reconstrução do passado, baseada essencialmente na voz, evidencia uma ampla construção de signos e convenções produzidos socialmente. Para a autora, “a voz é um elemento em si mesmo. Suas variações dão sentido ao texto transmitido, transforma-o, dando-lhe, muitas vezes, um significado além do que foi meramente dito” (Freitas, 2006: 27).

Diante disso, a autora afirma que com a história oral é possível resgatar relatos e depoimentos de personagens que seriam esquecidos, desprezados pelo discurso do poder. É também aí que o pesquisador encontra a possibilidade de confrontar pontos de vista diferentes ou opostos de um mesmo fato. Tal posicionamento cabe bem ao trabalho do jornalista diante da apuração dos fatos. A coleta de depoimentos de histórias de vida faz parte de um esforço também jornalístico de preservar vozes de sujeitos que sem tal mediação talvez não deixassem qualquer testemunho. Assim, esta metodologia abre novas perspectivas de entendimento do passado recente e ajuda a desvendar o presente, amplificando vozes que dificilmente se fariam ouvir. Uma das maiores potencialidades da história oral consiste justamente em resgatar o indivíduo como protagonista do processo histórico, reativando o conflito entre liberdade e determinismo ou entre estrutura social e ação humana (Ferreira, 2006).

A História Oral privilegia, enfim, a voz dos indivíduos, não apenas dos grandes homens, como tem ocorrido, mas dando a palavra aos esquecidos ou “vencidos” da história. À história que, tradicionalmente, esteve voltada para os heróis, os episódios, as estruturas, Walter Benjamin responde que qualquer um de nós é uma personagem histórica. (Ferreira, 2006: 29)



3. Memória

Aqui faz-se necessária uma breve discussão sobre o conceito de memória, já que a história oral trabalha com o suporte imprescindível da lembrança do vivido. A nossa memória é constituída pelo que vivemos e pela assimilação que fazemos do que o outro viveu, que acaba por se tornar parte das nossas lembranças. A memória, durante um bom tempo, cumpriu um papel fundamental na reconstrução da história e de fatos, quer sejam coletivos, quer sejam individuais. Quando narrada oralmente, é ela que faz a ligação entre presente e passado. História e memória possuem relação direta e não podem ser analisadas separadamente. Essa memória oral é de grande valia na reportagem, porque com ela nos é possível perceber a crônica do cotidiano. Como defende Walter Benjamin,

o grande narrador se enraizará sempre no povo, antes de mais nada nas suas camadas artesanais. Mas como estas compreendem as camadas rurais, marítimas e urbanas nos vários estágios do seu grau de desenvolvimento econômico e técnico, multiplicam-se os conceitos em que se sedimenta para nós o acervo de sua experiência. O narrador colhe o que narra na experiência, própria ou relatada. E transforma isso outra vez em experiência dos que ouvem sua história. (Benjamin, 1994: 60)

Ainda assim é preciso distinguir memória e lembrança do que de fato foi vivido. Há que se considerar neste processo a seletividade e o esquecimento, que não podem ser vistos como uma deficiência no relato, senão mais como uma expulsão proposital das lembranças que incomodam, mas que ainda assim fazem parte da constituição do indivíduo. Selecionar e esquecer são, portanto, manipulações conscientes ou inconscientes, mas que continuam atuando no inconsciente (Ferreira, 2006). Ao lidar com memória, então, o pesquisador se depara com a subjetividade e, portanto, com a credibilidade que muitas vezes contesta a narrativa oral, por considerá-la fantasiosa e passível de falha. No entanto, é importante lembrar que a subjetividade está presente em diferentes tipos de relatos históricos, quer sejam oraís, escritos ou visuais. O que importa é na verdade compreender o porquê da omissão e seletividade das fontes, já que esses aspetos possuem seu próprio significado. O historiador oral (como também o jornalista) precisa captar os silêncios e pausas feitos pela fonte não de maneira a inseri-los tal e qual na sua pesquisa, mas de saber interpretá-los e representá-los como um aspeto revelador do contexto em que se insere a fonte. Às vezes essas marcas narrativas revelam mais dados do que o conteúdo do relato.

Contudo, a memória não se reduz ao ato de lembrar e envolve conceitos vários, como defende Delgado:



o conceito de memória não é homogêneo e conforma-se por múltiplos significados, entre os quais se destacam: ordenação e releitura de vestígios (espontânea ou induzida), relacionada a comportamentos, mentalidades, valores; retenção de elementos inerentes a conhecimentos adquiridos; estabelecimento de nexos entre o presente e as experiências vividas; evocação do passado, através de reminiscências e lembranças; afirmação de identidades através do reconhecimento da pluralidade e da alteridade, que conformam a vida em fluxo contínuo; atualização do passado no eterno presente; retenção e manifestação, através do ato de lembrar de reminiscências vagas, telescópicas, profundas, transparentes, auto-censuradas, registradas, esquecidas, selecionadas; evocação de utopias, que libertam o homem, fazendo do passado suporte para reconstrução do próprio presente e para construção do futuro; manifestação de identidades – não unívocas, mas plurais, múltiplas e sempre atualizadas; reconhecimento, ou mesmo superação de traumas marcados pela ausência de raízes; reconhecimento de espaços perdidos ou reencontrados. (Delgado, 2003: 17)

Ainda para Delgado (2003), são os acontecimentos da vida em comunidade, ou mesmo os acontecimentos mais solitários, mecanismos para o afloramento das lembranças que constituem a memória individual, local, regional, nacional ou internacional. A memória individual pode fundir-se com a memória coletiva, transformando-se em fonte possível para a produção do conhecimento histórico.

A memória, em sua extensa potencialidade, ultrapassa, inclusive, o tempo de vida individual. Através de histórias de famílias, das crônicas que registraram o cotidiano, das tradições, das histórias contadas através de gerações e das inúmeras formas de narrativas, constrói-se a memória de um tempo que antecedeu ao da vida de uma pessoa. (Delgado, 2003: 19)

Por isso as narrativas sob a forma de registros orais (ou até mesmo escritos), são ferramentas importantes para a preservação da herança identitária. Além disso, são importantes formas de transmitir de geração para geração, experiências simples de aprendizado da vida humana, mas também grandes acontecimentos da história. É nessa dinâmica de lembrar e contar que o homem pode reconstruir referências.

4. Conjugações metodológicas e análise: novos processos de produção jornalística

A ideia deste trabalho nasce de um questionamento surgido a partir da apreciação do filme *Narradores de Javé*. Diante de uma prática jornalística cada vez mais forçadamente objetiva e superficial, cotidianamente fechada em uma pauta pré-definida que busca unicamente a confirmação dos fatos já levantados, é quase regra para o profissional do jornalismo tentar minimizar a subjetividade dos acontecimentos.



Pensando que o jornalismo deve ser mais que unicamente a cobertura dos fatos e que as pessoas que figuram em notícias e reportagens estão carregadas de subjetividades, tal qual o próprio jornalista que sai a campo procurando “dar conta” da pauta que lhe foi entregue, tenta-se aqui achar pistas que conduzam esse profissional a assumir tal subjetividade, sem deixar de lado a carga emocional contida nos acontecimentos do mundo humano. Afinal, é assim que somos e dessa emoção surgem os acontecimentos sociais.

O primeiro passo foi verificar de que forma o que é retratado no filme podia se aproximar de um trabalho jornalístico, no sentido da relação entre entrevistador e entrevistado. Como já dito, a escolha do filme inicialmente abriu brechas para pensar essa relação a propósito da condução da entrevista. Claro que por se tratar de uma ficção com elementos cômicos, as principais cenas e as que chamam a atenção são de certa forma caricatas, mas exemplificam bem o que se tenta compreender a princípio.

Em resumo, um dos personagens principais do filme, Antônio Biá, visita a casa das pessoas procurando descobrir os acontecimentos por trás da fundação do povoado de Javé. É basicamente um trabalho de escuta, sem a condução característica quase sempre encontrada no jornalismo. Isso é possível no jornalismo? E se sim, como proceder? Para responder a tais questões a base, como ponto de partida, é o que Cremilda Medina defende em seu livro *Entrevista-O Diálogo Possível*. Assim é possível, em uma análise inicial, entender de que forma, tal qual acontece no filme, um jornalista pode sair da mera constatação e se deixar abrir para aquilo que o entrevistado tem a contar. Se apropriando assim da história para além dos fatos, o repórter, até sem se dar conta, pode ter em mãos uma bela narrativa com muita emoção (Medina, 1990).

O filme, como o próprio nome diz, é centrado na história oral contada de memória e repassada de geração em geração pelos moradores em forma narrativa. Sendo assim, em seguida, o caminho natural foi verificar como se desenvolve uma narrativa jornalística. Para tanto foi necessário um segundo objeto de análise, já que o filme não retrata o trabalho de um repórter e nem é um produto jornalístico. Assim, este artigo analisa também, de forma a tentar uma abordagem comparativa, a reportagem *O Homem Estatística*, realizada pela jornalista Eliane Brum. Esta fase é principalmente apoiada na análise da narrativa jornalística desenvolvida por Luiz Gonzaga da Motta. Embora sejam objetos empíricos de natureza e finalidade diferentes (um áudio visual e outro escrito), a reportagem me serve aqui de exemplo para demonstrar o que no filme se desenvolve. É com ela que se tenta perceber como é possível trabalhar de forma mais livre as histórias dos “personagens” no jornalismo. Não se torna de fato um problema essa oposição de empíricos, já que não é proposta deste artigo analisar a



estrutura fílmica de *Narradores de Javé*, senão tão somente se deter a ele como um amparo para elucidar o trabalho com narrativas orais de histórias de vida na reportagem. Sendo assim, o artigo segue para uma análise do conteúdo da reportagem, observando marcas da história oral no próprio produto acabado. Mas além disso, há aqui uma tentativa de ressaltar de que maneira as marcas dos processos de produção da reportagem podem influir no resultado final, com a intenção de enxergar a reportagem entre o trabalho nos bastidores e as análises posteriores do conteúdo. Trata-se, portanto, de uma tentativa de interdisciplinaridade teórico-metodológica buscando uma nova alternativa. É um esforço de buscar na prática jornalística elementos que reforcem os preceitos que regem as relações de comunicação entre sujeitos.

Para Motta (2013) o jornalismo é uma representação da vida e das ações do ser humano. O mundo do jornalismo, segundo ele, é o mundo da tragédia e comédia humana, onde cotidianamente vemos retratadas as conquistas e derrotas, frustrações e vitórias de heróis e vilões do dia a dia. Assim como ao historiador, ao jornalista é cobrada uma linguagem clara e objetiva, real. O aspecto mais importante, no entanto, defendido por Motta e que é usado no presente artigo é o de que a identidade do indivíduo e da sociedade se forja na reconstituição narrativa da sua história de vida. É através da construção imaginária e do uso da memória que o ser humano constrói o mundo, a representação física e social da realidade que o cerca.

Penso que o jornalismo, enquanto relato contínuo da vida, é parte constitutiva dessas formulações a respeito da realidade social e de nós mesmos. Embora fragmentado, evasivo e dispersivo, como narrativa do real, os conteúdos do jornalismo nos ajudam a experimentar o mundo e testar nossas representações da realidade. (Motta, 2013: 14)

História e tempo são questões fundamentais para este trabalho. Ainda buscando referência em Motta, para quem a narrativa é nada mais do que “empalavrar” o tempo, para o jornalismo tentar recuperar a história, a cronologia do tempo através das narrativas orais, no caso deste trabalho, significa fazer uso de uma importante representação de nós, humanos.

Vendo essa mesma correspondência entre o filme e a reportagem de Brum, o próximo passo foi analisar, à luz da história de vida e história oral, os caminhos percorridos que indicam o uso deste método tanto em *Narradores de Javé* quanto em *O Homem Estatística*. No filme, a análise se dá verificando os principais pontos da trama em que é possível reconhecer o uso, ou a referência ao uso da História de vida.

Respaldado no diálogo entre a pesquisa bibliográfica e a componente empírica, é possível perceber alguns elementos (ainda que no caso do filme, repito, caricatos) que podem facilmente ser identificados com os procedimentos realizados pelo



pesquisador/historiador em seu trabalho com narrativas orais. O próprio pressuposto da realização do filme já indica o flerte que ele faz com o trabalho do historiador. É ainda no filme que é possível analisar os procedimentos de entrevista na história oral e como, de certa maneira, esses procedimentos dão conta da postura do pesquisador frente à sua fonte. A partir daí, então, colocamos a possibilidade de utilização de tais mecanismos no processo de produção jornalística e procuramos comparar o trabalho do pesquisador/historiador, representado no filme, com o trabalho do jornalista, a partir da reportagem de Brum. Para além da comparação, este artigo pretende, ainda embasado em referências bibliográficas, sugerir como os procedimentos usados pelas pesquisas em narrativas orais de histórias de vida podem ser apropriados pelo jornalista em seu trabalho com reportagens de maior “fôlego”, traçando um caminho de quase desconstrução da mera objetividade e repasse de informações para compreender o jornalismo como um complexo processo de comunicação.

Procurou também mostrar de que forma a narrativa oral pode constituir um documento efetivo de valorização de histórias, passando e sobrevivendo de geração em geração e se tornando, apesar de uma tarefa individual, um laço de coletividade. Para tanto promoveu-se a discussão sobre identidade e memória, explorando de que forma elementos encontrados na longa-metragem podem sustentar uma análise entre a oralidade e a escrita nas narrativas orais de histórias de vida.

Considerações finais

Usar as narrativas orais de histórias de vida como matéria-prima do jornalismo, narrando a realidade e o contexto social a partir das vivências dos personagens parece uma saída metodológica interessante para o jornalista diante da necessidade de reinvenção do seu trabalho. O que é real para cada um é o que é vivido. Sendo assim, nada mais justo do que colocar as narrativas orais responsáveis pela construção da realidade de comunidades, como uma potencial fonte de informação para o jornalista.

Faz-se necessário em uma proposta como esta a aproximação com as diversas experiências da sociedade para captar as diferentes vozes, às vezes silenciadas institucionalmente, e tentar estabelecer diálogos entre entrevistador e entrevistado, reconfigurando o padrão proposto pela busca unicamente do factual. Ou seja, que profissional de fato tem tempo para esse tipo de experiência? Se deslocar da função de repórter “pautado” para assumir uma postura quase de quem se deleita ao ouvir uma boa história e, depois disso, ainda ter tempo e liberdade de rearranjar o que lhe foi



contado, de maneira que dessa vez o próprio jornalista passa a ser o narrador, não é comum e quase nem permitido. Portanto, o que foi discutido neste trabalho requer necessariamente disciplina, paciência e um tanto de criatividade do jornalista.

Também não defendo aqui que é preciso esperar a situação ideal (aliás, talvez nem acredite mesmo que possa existir tal situação). É claro que, em tempos de entrevistas feitas por e-mail e telefone, raramente o jornalista dá a sorte de estar na hora e no local certo. Mas o que se quer com este trabalho é justamente pensar em ferramentas e usos que façam o jornalista perceber que é possível tirar o pé desse acelerador e pisar um pouco no chão de terra de novo, caminhar atento simplesmente.

O repórter pode sair para entrevistar um técnico de uma reserva ambiental, por exemplo, que acaba de completar três décadas, e mostrar como funciona o trabalho de tal técnico, quais as principais dificuldades e o que mudou durante esse tempo e, enfim, confirmar aquilo que ele já sabia. Ou ele pode deixar a pauta um pouco de lado e pedir para ouvir como aquele técnico foi parar ali e descobrir, veja só, que ele está lá desde a fundação e faz parte da primeira leva de funcionários. Que o técnico na verdade veio de outro Estado com a proposta de um outro emprego que nada tinha a ver com a reserva ambiental. Mas, como acontece com quase tudo, as coisas mudaram e a vida o obrigou a procurar outros caminhos. Imagine-se a quantidade de histórias que uma pessoa assim pode contar e como, com uma narrativa assim, não só a história do parque ganha contornos mais nítidos, importantíssimos para o repórter na obtenção de informações, mas também a própria história da comunidade – as mudanças nas formas de interação social, os processos de construção individual que revelam subjetividades fundamentais para a humanização e identificação entre repórter, entrevistado e leitor.

É isso que este artigo sugere quando propõe a utilização de narrativas oraís de histórias de vida no jornalismo. Mais do que uma sistematização técnica de procedimentos e paradigmas metodológicos, nas narrativas oraís de história de vida o jornalista pode encontrar um parâmetro para repensar a maneira como encara o cotidiano da profissão. É ambição também deste artigo levantar a necessidade de o jornalista reaprender a ver e ouvir. A história de vida no jornalismo pode ir além do sensacionalismo barato de quando ela é usada apenas para justificar um drama maior, e ser incorporada na produção pelo jornalista de modo a ressaltar a subjetividade, levando em consideração os diferentes âmbitos da vida social e privada do ser humano, para que de fato o trabalho jornalístico contribua para a construção da memória coletiva.

Outro ponto importante que pode ser aprimorado com a ajuda das narrativas oraís de histórias de vida é a própria qualidade narrativa da reportagem. O leitor está interessado em histórias comoventes, em narrativas com emoção, com sentimentos humanos, quer



se identificar com aquilo que lê. As histórias de vida fornecem esse subsídio para o jornalista trabalhar.

A busca pela informação não deve ser confundida com a frieza dos fatos. Isso é mostrado no filme, por exemplo, quando a inventividade narrativa dos personagens aflora, inclusive de maneira teatral, quando fazem seus relatos. E quando, por sua vez, Biá lança mão de uma série de construções textuais para dar mais dramaticidade e carga emocional ao que acabou de ouvir. Isso, nas narrativas oraís de histórias de vida, é fator fundamental e, sempre que possível, deve ser levado em conta.

Não à toa a escolha do lugar de entrevista é quase sempre a casa do personagem, como ocorre no filme. Ou seja, é importante na história de vida não só entender como se deu determinado acontecimento, mas buscar em elementos extraverbais como aquilo que está sendo narrado condicionou o contexto em que o narrador está inserido e, por sua vez, como ele próprio se vê diante de tudo aquilo que está contando, como ele próprio se constrói e se insere no contexto.

Não é diferente na reportagem de Brum, que foi praticamente toda realizada na casa do seu personagem, e em outros locais cotidianos para ele, onde podia se sentir à vontade, como na agência de empregos, por exemplo. Quase que em um trabalho antropológico, a utilização de narrativas oraís de história de vida pode permitir, então, ao jornalista essa possibilidade de vivenciar junto com o seu entrevistado locais da história que ele próprio vai contar adiante. Uma importante contribuição da história de vida também é a abertura que ela oferece para que o jornalista repense o seu modelo de atuação e relação com o entrevistado, porque este também vai se comportar como quem atua diante do repórter, como quem tem a necessidade de tornar o mais real e verdadeiro possível o seu relato. Ao dar apenas o mote da conversa, como sugerem a história oral e a história de vida em seus procedimentos, o jornalista se permite apreender outros tantos aspectos psicológicos do seu entrevistado, enriquecendo a sua narrativa final na reportagem.

Por fim, neste trabalho, a reflexão se faz em torno da necessidade de se adotar uma nova perspectiva do trabalho jornalístico, que pode e deve se apropriar de novos processos que o permitam uma maior liberdade de criação. E não só, é também um chamamento para a desaceleração e reflexão sobre a tarefa cotidiana do jornalista, que é também pertencente à comunidade que ele retrata diariamente. A história oral e a história de vida podem ser esse ponto de reflexão entre jornalista e sociedade, promovendo a visibilidade dos fatos escondidos, das histórias que passam despercebidas na correria do dia a dia, dos grandes personagens, para além dos ditos oficiais, e valorizando a subjetividade do indivíduo.



Referências bibliográficas

- Benjamin, W. (1994). *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo. Editora Brasiliense.
- Berger, C. (2005) Proliferação da memória: a questão do reavivamento do passado na imprensa. In Bragança & Moreira (ed.). *Comunicação, acontecimento e memória* (pp. 60-69). São Paulo: Intercom.
- Brum, E. (2008). *O Olho da Rua - Uma Repórter em Busca da Literatura da Vida Real*. Editora Globo.
- Caprino, M. P & Perazzo, P. (2009). Possibilidades inovadoras no processo jornalístico: do entrevistado/fonte ao narrador/colaborador. *Revista Galáxia*, 9(18), 100-112.
- Delgado, L. de A. N. (2003). História oral e narrativa: tempo, memória e identidades. *Revista História Oral*, 6 (6), 9-25.
- Freitas, S. M. (2006). *História Oral: Procedimentos e Possibilidades*. São Paulo: Humanitas.
- Haguette, T. M. F. (1992). *Metodologias Qualitativas na Sociologia*. Petrópolis: Ed. Vozes.
- Medina, C. de A. (1990). *Entrevista: o Diálogo Possível*. São Paulo: Editora Ática.
- Motta, L. G. (2013). *Análise Crítica da Narrativa*. Brasília: Editora UNB.
- Resende, F. (2009). O Jornalismo e suas Narrativas: as Brechas do Discurso e as Possibilidades do Encontro. *Revista Galáxia*, 18, 31-43.
- Ribeiro, A. P. G. (2015). A história oral nos estudos de jornalismo: algumas considerações teórico-metodológicas. *Revista Contracampo*, 32(2), 73-90.
- Silva, H. R. K. da. (2002). Considerações e confusões em torno de história oral, história de vida e biografia. *MÉTIS: história & cultura*, 1(1), 25-38.
- Silva, A. P., Barros, C. R., Nogueira, M. L. M., & Barros, V. A. (2007). "Conte-me sua história": reflexões sobre o método de História de Vida. *Mosaico: estudos em psicologia*, 1(1), 25-35.
- Traquina, N. (2005). *Teorias do jornalismo. Vol. I – Porque as notícias são como são*. Florianópolis: Insular.



João Bruno Rocha de Souza é bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela UFPa e mestrando em Jornalismo na Universidade Nova de Lisboa.

✉ bruno.rocha@campus.fcsh.unl.pt

**arquivo, memória pessoal
e memória coletiva**

REVISTA
DE
CULTURA
VISUAL

Média, tempo e memória

Isabel Babo

Resumo:

Os média noticiosos tradicionais (imprensa escrita, rádio e televisão) atuam enquanto dispositivos de seleção, configuração narrativa e difusão dos acontecimentos. A par do poder da narrativa na estruturação do tempo e da experiência, pode considerar-se que a seleção pelos média do que se entende marcar o presente e o passado constitui um mecanismo de construção da memória social. Ou seja, a prática jornalística do relato dos acontecimentos pode ser entendida como uma atividade que dá a conhecer, confere sentido e é uma prática de memória, porque retém e regista, e a retenção e reprodução auxiliam a lembrança ou a recordação. Nessa medida, os média "fazem história", entrando no terreno da historiografia, e "fazem memória", participando e intervindo no processo de construção da memória coletiva. Porém, os média digitais, enquanto dispositivos caracterizados pela instantaneidade, velocidade, retenção e propagação de imagens e mensagens, introduzem novas possibilidades de comunicação, divulgação e arquivo, alterando, simultaneamente, as relações ao espaço e ao tempo. Interessamos interrogar se, uns e outros, média tradicionais e média digitais, de modos distintos, concorrem para a construção da memória coletiva ou, contrariamente, para o seu enfraquecimento, já que as novas tecnologias de informação e comunicação desenvolvem possibilidades ilimitadas de disseminação, de arquivo e de memória técnica, mas também desmaterializam e destemporalizam. Nessa medida, importa indagar se as relações ao tempo, ao lugar e à memória, estão em vias de sofrer alterações.

Para compreender como os média tradicionais e as novas tecnologias digitais intervêm na construção da memória, começa por esboçar-se um ponto de vista sobre uma fenomenologia e uma pragmática da memória, passando à questão da memória coletiva e da relação entre a história e a memória, para aplicar este questionamento às relações entre acontecimento, média e arquivo, à tecnicidade da memória, e às novas relações ao tempo e ao lugar nas redes.

Palavras-chave: média; tempo; memória, redes eletrónicas; reproduzibilidade técnica.

**Abstract:**

Traditional media (journal, radio and television) work as devices of selection, narrative configuration and dissemination of events. In the same way, as the power of narrative in the structuring of time and experience, it can be said that the selection by media of what we intend to mark in the present and in the past is a mechanism for the construction of social memory. Thus, the journalistic practice of reporting events can be understood as an activity that makes acknowledged, gives meaning and that is a practice of memory, because it preserves and indexes, and retention and reproduction aid to remember or to evoke. So, the media "make history", by going into the terrain of historiography, and "make memory", by participating and interfering in the process of building collective memory. However, digital media – as devices characterized by instantaneity, speediness, retention and propagation of images and messages – introduce new possibilities of communication, dissemination and archiving. At the same time, they change the relations in space and in time. We are interested in inquiring whether traditional and digital media contributes to the construction of collective memory or, on the contrary, to their deterioration, since the new information and communication technologies have unlimited possibilities of dissemination, archival and technical memory, as well as dematerialization and timelessness. Therefore, it is important to ask if the relations with time, space and memory might suffer ongoing changes.

In order to understand how traditional media and new digital technologies intervene in the construction of memory, we begin with a perspective on a phenomenology and on a pragmatics of memory, moving on to the question of collective memory and to the relation between history and memory. We intend to apply this interrogation to the relationships between event, media and archive and also to the technicity of memory, and to the new relations to time and space in digital networks.

Keywords: media; memory; time; electronic networks; technical reproducibility.

Introdução

“As nações não vivem somente no tempo histórico mas também no tempo dos média”
(James Carey, 1992: 44)

“O meio digital é um meio de presença. A sua temporalidade é o presente imediato”
(Byung-Chul Han, 2016: 27)



Pode considerar-se que nas redes digitais é a presença, o número e a velocidade que dominam e não as narrativas e, a partir destas, a história. Essa é a posição de Byung-Chul Han (2016: 46), para quem “o contar digital é uma categoria pós-histórica”. A cultura digital é aditiva e não narrativa, *absolutiza* o número, i.e. enumerar e calcular (contam-se os amigos no facebook, os “gostos”, etc.). Por isso, em lugar da ação tem-se a operação (Han, 2016: 64). Daí decorre que, como nas interconexões das redes digitais vigoram a presença, o número e a aceleração, as coordenadas espaço-temporais da ação (e do acontecimento) esvaem-se e, desse modo, esbate-se a relação ao tempo e ao lugar. Nessa medida, a narração ou a *mise-en-intrigue* da ação não tem lugar na rede e, por aí, dissipa-se também o sentido da história.

Por seu lado, os média noticiosos tradicionais (imprensa escrita, rádio e televisão) atuam como dispositivos de seleção, configuração narrativa e difusão dos acontecimentos, enquanto entidades temporais inseridas em narrativas¹. Sendo conhecido o poder da narrativa na estruturação do tempo e da experiência, pode dizer-se que, a par da configuração narrativa dos acontecimentos, a seleção pelos média do que se entende marcar o presente e o passado constitui um mecanismo de construção da memória social. Desse modo, a prática jornalística do relato dos acontecimentos pode ser entendida como uma atividade que dá a conhecer, confere sentido e é uma prática de memória, porque retém e regista, e a retenção e reprodução auxiliam a lembrança ou a recordação. Nessa medida, os média “fazem história”, entrando no terreno da historiografia, e “fazem memória”, participando e intervindo no processo de construção da memória coletiva. Porém, e ao mesmo tempo, os média digitais, enquanto dispositivos caracterizados pela instantaneidade, velocidade, retenção e propagação de imagens e mensagens, introduzem novas possibilidades de comunicação, divulgação e arquivo, alterando, simultaneamente, as relações ao espaço e ao tempo. Uns e outros, média tradicionais e média digitais, de modos distintos, concorrem para a construção da memória coletiva (ou, contrariamente, para o seu enfraquecimento), já que as novas tecnologias de informação e comunicação desenvolvem possibilidades ilimitadas de disseminação, de arquivo e de memória técnica. Importa, por isso, indagar se o tempo, o lugar e a memória, ou se as relações ao tempo, ao lugar e à memória, estão em vias de sofrer alterações.

Reivindicando, neste texto, a importância de uma pragmática da memória no âmbito dos média, coloca-se a questão de saber como os média tradicionais e as novas tecnologias

¹ O acontecimento é uma entidade temporal por excelência que requer um presente e um passado. Como bem advertiu Koselleck (1990: 134), “é preciso um mínimo de antes e de depois para constituir a unidade de sentido que faz de qualquer coisa que se passa um acontecimento”.



digitais intervêm na construção da memória. Começarei por esboçar um breve ponto de vista sobre uma fenomenologia e uma pragmática da memória, dando conta, de seguida, da memória coletiva e da relação entre a história e a memória², para aplicar este questionamento às relações entre acontecimento, média e arquivo e, por fim, desembocar na questão da tecnicidade da memória e do presente contínuo nas redes tecnológicas.

1. Fenomenologia e pragmática da memória

O ato de se lembrar ou evocar (mnémo) produz-se logo que o tempo passou. Há uma distinção entre mnémé, que significa evocação ou simples presença da lembrança, e anamnésis, que supõe procura ou esforço de lembrança. Na recordação há a “presença do ausente” (em Platão, no Teeteto, é a aporia que a memória coloca) e o esforço que isso requer, que é a atualização do ausente anteriormente percebido, experimentado ou sentido, ligando-se, por isso, ao *pathos* e à afeição.

Na perspetiva da fenomenologia da memória (Ricoeur, 2000: 26), dir-se-á que nada melhor do que a memória para significar que qualquer coisa aconteceu, teve lugar, passou-se antes e que nós declaramos recordar-nos. Devendo, no ato de memória, distinguir-se a questão “o quê?” das questões “como?” e “quem?”. Porque a memória tem um carácter objetual, na medida em que nos recordamos de qualquer coisa, existindo na linguagem a distinção entre a memória como *visée* e a recordação como coisa visada. Esta, por sua vez, detém uma certa dimensão evenemencial, pois é o equivalente fenomenal do acontecimento físico. Fala-se, por isso, na memória e nas recordações, e em *noése*–rememoração e *noéme*–recordação ou lembrança, pois na recordação temos a presença do ausente e o esforço que isso requer (um esforço da lembrança ou um trabalho de lembrança, de trazer à memória ou de trazer ao presente o passado), que está subjacente a toda a rememoração ou reprodução. Porque a lembrança como recordação e reprodução é secundária, como definiu Husserl, em relação à lembrança primária imediata ou retenção. Sendo de notar que, enquanto a memória como capacidade e ato (efetuação) é singular, as recordações dizem-se no plural, pois têm-se recordações.

Há, assim, uma dimensão pragmática da memória, pois lembrar-se ou recordar-se é acolher, receber uma imagem do passado, procurá-la, “fazer” qualquer coisa, como assinala Ricoeur (2000: 67); é declarar que se viu, fez, alcançou isto ou aquilo. Ou seja,

² Ver I. Babo-Lança (2010, 2011, 2012).



há uma noção de ação aplicada à memória, porque a memória procura e age. Portanto, fazer memória (*faire mémoire*; Ricoeur, 2000: 67) inscreve-se numa exploração prática do mundo. O verbo recordar-se duplica o substantivo “recordação” e designa o facto de que a memória é exercida.

Enquanto Platão fala da mimética icónica (*eikón* – representação), abrindo lugar às “técnicas imitativas”, numa abordagem que se dirá de cariz cognitivo, Aristóteles, por seu lado, descreve a lembrança como uma *mnémé* - afeção (*pathos*) e a *anamnésis* como a procura, a recordação, da qual decorre a dimensão pragmática. Uma pragmática da memória vincula-se à lembrança como uma afeção (*mnémé* - *pathos*) e à *anamnésis* como procura e recordação, ou seja, ao esforço de memória ou ao trabalho de rememoração (Bergson falava do esforço de memória e Freud do trabalho de rememoração). Ou seja, na operação de recordação há uma dimensão cognitiva – o reconhecimento designa a vertente cognitiva da recordação – e uma dimensão prática que se prende com o esforço e o trabalho de procura. Como assevera Ricoeur (2000: 68), a rememoração recobre uma operação cognitiva e uma operação pragmática, sendo uma operação que reúne a *anamnésis* à recordação.

Pode, pois, afirmar-se que a memória é exercida pelo historiador, pelo narrador, pelo jornalista (havendo vários usos da memória; o uso pedagógico, por exemplo, decorar, saber uma lição, um verso) e que existe um poder exercido no ato de fazer memória, ao qual não é indiferente o facto de a memória ser seletiva e de, em torno da memória, se colocar uma questão de seleção. O historiador “faz história” (a operação historiográfica constitui uma prática teórica e crítica) e cada um de nós “faz memória”, havendo na memória e na história as duas operações, cognitiva e pragmática, interligadas.

Ora, se o trabalho de memória ou de rememoração está contido, por excelência, na história enquanto disciplina, não deixa de ser exercido também no jornalismo, ambos supondo a ação de seleção e, em graus diferentes, a contextualização das ocorrências mediante uma história causal e temporal, cuja textura dota de sentido o acontecimento. Vejamos, então, a ligação entre a história e a memória, começando pela memória coletiva para, de seguida, passarmos à história e, depois, colocarmos a questão da notícia, dos média e do arquivo.

2. A memória coletiva

A história e a memória não podem ser colocadas como equivalendo-se. O historiador detém a tarefa de “organizar o passado em função do presente” (Febvre, 1985), sustentando um estatuto de mediador entre o presente e o passado (Bédarida, 1999),



tomando como ponto de partida o presente. Porém, enquanto a memória se liga ao existencial, a história, como conhecimento, requer distanciamento. É assim que Maurice Halbwachs (*Les cadres sociaux de la mémoire*, 1925/2002), como outros autores na tradição das ciências sociais, defendeu uma separação entre a memória, com a carga de subjetividade que a acompanha, e a história, que se pretende objetiva. Nessa linha de pensamento, o autor manteve que a memória coletiva, assente nas percepções e recordações impregnadas de pontos de vista, é dos grupos e não o terreno e o dispositivo do historiador (questão cujo tratamento atual é diverso, no sentido em que se produz história a partir das recordações e memórias dos grupos). Contudo, e este aspeto interessa realçar, insistiu que os indivíduos recordam, no sentido literal, mas são os grupos sociais que elaboram aquilo que é “memorável” e a maneira como será recordado. Nessa medida, importa-nos encarar como Maurice Halbwachs trata a questão dos quadros sociais da memória. Não há recordação que possa ser puramente interior e que só se conserve na memória individual. Como esclarece Halbwachs (2002: 199), “o tempo, o espaço, a ordem dos acontecimentos físicos e sociais, tal como são reconhecidos e fixados pelos homens do nosso grupo, impõem-se-nos”.

Não há memória estritamente individual, no sentido em que a memória individual se enquadra nos quadros da memória coletiva. Pode igualmente dizer-se – como explana Halbwachs – que “o indivíduo recorda colocando-se no ponto de vista do grupo, e que a memória do grupo se realiza e se manifesta nas memórias individuais” (Halbwachs, 2002: 7).

É que, na perspetiva de uma sociologia da memória, do mesmo modo que não há uma ideia social que não seja ao mesmo tempo uma recordação da sociedade, as ideias da sociedade incorporam-se em pessoas: “Mesmo quando correspondem ao presente, e o expressam, as ideias da sociedade tomam sempre corpo em pessoas ou em grupos (Halbwachs, 2002: 210). As recordações são construídas por grupos e a memória depende dos contextos sociais, por isso, mesmo o pensamento individual se recoloca nos quadros sociais da memória e participa da memória coletiva.

Os quadros coletivos da memória são constituídos por ideias, juízos, imagens com significação social que se reportam ao passado e servem de referência, apresentando uma certa estabilidade e generalidade. São “os instrumentos de que a memória coletiva se serve para recompor uma imagem do passado que se ajusta em cada época com os pensamentos dominantes da sociedade” (Halbwachs, 2002: 7). Halbwachs explica que não há percepção sem recordação e, inversamente, não há recordação sem percepção, ou seja, não há recordação que possa ser puramente interior e se conserve somente na memória individual, como não há percepção exterior e isolada sem o ponto de vista



possível dos outros (Halbwachs, 2002: 196-197). Quer a reconstrução coletiva do passado quer a memória coletiva apoiam-se nas percepções e recordações que, por sua vez, são enformadas pelos vários sistemas de convenções sociais. As palavras e o seu sentido são uma condição do pensamento coletivo e as palavras correspondem a recordações ou cada palavra comporta recordações. A linguagem e o sistema de convenções que lhe está ligado, como realça Halbwachs (2002: 199), permite reconstruir o passado. Contudo, as palavras e as suas significações alteram-se segundo os grupos e os tempos, assim como as ideias e imagens que se ligam às noções, as reflexões decorrentes da experiência, as ideias, os juízos e as crenças sociais incorporam os quadros sociais da memória. Estes são coletivos e estáveis, mas também sujeitos à duração e ao tempo que decorre. Como observa o autor,

a sociedade, segundo as circunstâncias, e segundo os tempos, representa o passado de diversas maneiras: ela modifica as suas convenções. Como cada um dos seus membros se submete a essas convenções, inflecte as suas recordações no próprio sentido em que evolui a memória coletiva. (Halbwachs, 2002: 199)

Por isso, o pensamento social é essencialmente uma memória feita de recordações coletivas reconstruídas segundo os quadros atuais. Gérard Namer (1999: 349), que reflete sobre os quadros sociais da memória, observa que “a recordação é uma reconstrução do passado a partir da representação que um grupo tem dos seus interesses atuais”. A memória coletiva metamorfoseia-se na própria medida em que os grupos sociais interpretam o passado em função dos quadros do presente. Razão pela qual Halbwachs insistia que “é preciso renunciar à ideia de que o passado se conserva tal e qual nas memórias individuais” (Halbwachs, 2002: 199).

3. História e memória

Pode falar-se em memória individual, memória coletiva, memória histórica. Hoje, entende-se que a memória individual e a memória coletiva integram o território do historiador, havendo mesmo uma impossibilidade, como Ricoeur (2000) considera, de dissociação entre a memória e a história. “A história é uma memória verificada” (Ricoeur, 2000: 111), mas não há sequência entre memória e história. É o testemunho que constitui uma estrutura fundamental de transição entre as duas (Ricoeur, 2000). É pela revelação e pelo exame do testemunho ou do documento que a memória se torna história. E o acontecimento de que trata a história reveste a forma proposicional que lhe é concedida pelo estatuto de facto; ou seja, na história, o acontecimento é um facto: facto histórico. É assim que Ricoeur (2000) defende que a memória é “esclarecida pela



historiografia”, ao mesmo tempo que a história é passível de “reanimar uma memória em declínio”. O desafio da historiografia é a busca de uma política da “justa memória”. Se vivemos numa época submetida ao “dever de memória”, como declara Pierre Nora (1999: 345), o historiador partilha com os outros essa obrigação de se ocupar da memória, mas o seu papel consiste em estabelecer a verificação e a crítica, dispondo, não obstante, do poder de registrar, transmitir e legitimar esta ou aquela memória. Porém, Ricoeur (2000: 69) lembra que há uma “vulnerabilidade fundamental da memória que resulta da relação entre a ausência da coisa recordada e a sua presença sob o modo da representação”. Havendo lugar a decorrer daí uma relação problemática com o passado (os abusos da memória ou a memória manipulada, nas sociedades totalitárias, por exemplo), mas, simultaneamente, uma relação ao tempo. A memória, na perspectiva da consciência, como defendeu Santo Agostinho (Confissões, Livro XI), possibilita a compreensão da passagem do tempo, sendo no presente da consciência que existem os três tempos ou o triplo presente: “presente das coisas passadas, presente das coisas presentes, presente das coisas futuras”³. A memória é o presente do passado, a expectativa é o presente do futuro e a atenção é o presente do presente. Ora, na modernidade, foi o projeto de futuro e de devir da história que implicou sair do domínio singular e contingencial do acontecimento para entrar no campo da história, ou na noção moderna de história. E se a história é feita de descontinuidades, como observa Roger Chartier (1999), na própria medida em que os acontecimentos não se repetem, parte do trabalho historiográfico consiste numa doação de sentido por meio de uma interligação entre factos e pela produção de uma sequencialidade que introduz não somente uma interpretação, mas também uma explicação (interpretação e explicação entrelaçam-se na hermenêutica histórica). O trabalho historiográfico, com efeito, produz uma conexão causal entre acontecimentos ou factos (um por causa do outro), que é conferida à sucessão de acontecimentos (um depois do outro) e garante a continuidade que forma uma história.

Seguimos Hannah Arendt (1990: 114) que, no ensaio “O conceito de história”, alega que

a história – fundada sobre a hipótese manifesta que as ações singulares, tão contingentes quanto possam parecer no momento e na sua singularidade, conduzem inevitavelmente a uma sucessão de acontecimentos formando uma história que pode ser restituída por uma narrativa inteligível desde o momento em que os acontecimentos recuam para o passado.

³ Ou “memória presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e expectativa presente das coisas futuras” (Santo Agostinho, Confissões, Livro XI, 20).



Na época moderna, a história tornou-se um processo feito pelo homem ou o resultado da ação humana⁴ e o processo histórico confere importância ao tempo e à sucessão temporal, em que vigora a ideia da continuidade. É assim que, como explica a autora, as ideias modernas de processo, de progresso e de desenvolvimento se coadunam com a ideia moderna de História. Mas Hannah Arendt (1990) esclarece que há uma descontinuidade histórica e uma continuidade narrativa operada pela historiografia. Na concepção da autora, a história deixa de ser uma sucessão de acontecimentos, um tempo homogêneo e vazio, para ser pensada por meio dos rompimentos que quebram o continuum histórico. Na narrativa do passado, importa a possibilidade de narrar experiências que possam ser apreendidas e que revelem o sentido dos acontecimentos do presente, de modo a que se encontrem correspondências entre o passado e o presente.

Ao recorrer-se à memória dos relatos e testemunhos das épocas passadas, estas narrativas transformam-se em história e um conjunto de factos ganha sentido. Ora, um sentido histórico só pode ser apreendido se o acontecimento passado for interrogado. Inspirada em Walter Benjamin, Arendt argumenta que o historiador deve ficar atento ao novo. Este desvenda o que não era percebido e considerado como passado e, como esclarece a autora, o presente não esquece nem domestica o passado, mas recuperar o passado é uma primeira garantia de um sentido para o presente. O conceito de história reabilita, assim, os acontecimentos e factos históricos nas suas particularidades e de acordo com sua importância para o presente. Justamente, hoje, a história reabilita o contingente, a crise, o acontecimento (o retorno do acontecimento de que fala P. Nora, 1974), na medida em que a continuidade não é uma alternativa ao acontecimental e à mudança.

4. Relações entre média, história e memória

O acontecimento é uma entidade histórica e jornalística por excelência e a sua temporalidade é o presente. Ora, o presente é o objeto da narrativa jornalística, enquanto a história se ocupa do passado. Por isso, o dispositivo compreensivo e explicativo da história, suportado pela dimensão empírica e documental, distingue-se da lógica jornalística que vive ao ritmo do acontecimento e que se subordina ao presente

⁴ H. Arendt, no ensaio “O conceito de história”, esclareceu que, na época moderna, a história tornou-se um processo feito pelo homem e resultado inevitável da ação humana, e uma busca por processos fabricados (*fabricação*). Como a autora afirmou, sob o ponto de vista da sua teoria da ação, o homem age na história e o resultado é a história tornar-se um processo.



constante do que se designa atualidade. Já Robert E. Park, em meados do século XX, assinalava:

As mudanças ocorridas nos últimos anos têm sido tão drásticas e rápidas que o mundo moderno parece ter perdido a sua perspectiva histórica, enquanto todos nós parecemos viver o nosso dia-a-dia no que descrevi anteriormente como um 'presente ilusório'. Nestas circunstâncias, a história parece ser lida ou escrita estabelecendo a comparação do presente com o passado, principalmente para nos permitir compreender o que nos acontece, e não, como os historiadores afirmavam, para 'saber o que realmente aconteceu' (Park, 2002: 47).

Aquilo que Park denunciou, que hoje não deixou de se acentuar, é que na premência de compreender o presente, o presente prevalece sobre o passado e a dimensão compreensiva evidencia-se. Já não se trata de garantir a continuidade, cuja lógica marcou a história moderna, e já não se trata de perceber o passado na sua realidade empírica, ou aquilo que realmente ocorreu, mas trata-se da emergência do presente como categoria de inteligibilidade (das sociedades, dos outros e de nós próprios).

Pierre Nora, em *L'avènement mondial de la mémoire* (2002), adverte que o fenómeno mais contínuo e permanente já não são a permanência e a continuidade, mas a mudança. Mudança cada vez mais rápida e um passado que se afasta cada vez mais depressa. Há como que um rompimento com o passado que é colocado à distância e, por isso, reencontramos o passado por meio de operações de reconstrução documental e de arquivo, que resultam de um efeito de acumulação ligado ao sentimento de perda. Este último desloca a memória para uma memória construída pelas instituições (por meio de celebrações e comemorações) e pelos instrumentos de memória: museus, arquivos, bibliotecas, coleções, bancos de dados, cronologias, etc. O resultado é a quebra da unidade e linearidade modernas do tempo histórico, que uniam o presente ao passado e ao futuro. Hoje, a incerteza sobre o que será o futuro, como adverte Nora, produz no presente – que dispõe de incomensuráveis meios tecnológicos de conservação – uma obrigação de lembrança. O “dever de memória”⁵ que avassala o presente é, como advoga o autor, fruto da incapacidade de antecipação do futuro e da ausência de dimensão teleológica da história. O passado não é mais garantia do futuro, daí a promoção da memória como agente dinâmico e promessa de continuidade. Há a valorização da “memória coletiva” e a passagem de uma consciência histórica a uma consciência social que, segundo Nora, se encontra em fenómenos vários (ocorrência das identidades sociais; movimentos de emancipação das etnias, grupos, povos;

⁵ Enquanto Paul Ricoeur prefere a expressão “trabalho de memória” (*travail de mémoire*), Nora (2002) aceita a expressão “dever de memória” desde que esta adquira um sentido mais lato do que o sentido moral, ligado ao património, ligado à “perda” e não à “dívida”.



emergência das memórias das minorias para quem a recuperação do seu passado faz parte da afirmação de identidade; incremento dos usos do passado: políticos, turísticos, comerciais; intensificação das comemorações e celebrações nacionais).

Ora, as memórias coletivas, locais, culturais, particulares, fragmentadas, que se ligam a mundos vividos concretos, culturais, e a memórias comuns, não equivalem à memória histórica ou ao modelo histórico. Também a função narrativa dos média recupera memórias fragmentadas e não adota a epistemologia da história. Nessa medida, a relação entre a história e o jornalismo fica sobretudo circunscrita ao facto de a prática historiográfica recorrer a documentos jornalísticos para reconstruir o passado. E como o documento histórico pode ser entendido como tudo o que surge como relevante para a “reconstrução” do passado, a notícia (a palavra e a imagem) constitui um documento histórico em termos de inscrição (exteriorização e fixação) e valor de relato, ou descrição de factos e narração (de situações, acontecimentos, intrigas).

5. Memória, arquivo e reprodutibilidade técnica

A escrita, ou a cultura tipográfica, os registos (inventários, arquivos) exteriores e objetivados (imagem e linguagem; fotografia, vídeo, texto escrito), as marcas culturais (vestígios arqueológicos, textos, imagens, arquivos) são uma memória exterior (inerte, legado) que é pública. A marca, entendida na analogia da marca ou impressão deixada na placa de cera (Platão, Teeteto), é uma incisão (Parret, 2009), ou seja, inscrição e, nesse sentido, abandona a história evenemencial.

Em Platão, no Teeteto, a memória é remetida para a escrita; no Fedro, a escrita é distinguida da memória; a memória é da ordem do vivo, orgânico, e distingue-se a memória viva da memória morta. Para Sócrates, no Fedro, a exteriorização da memória é uma perda de memória e de saber, colocando Platão uma oposição entre *logos* (inteligível) e *tekhnè* (sensível), opondo-se a memória viva (*anamnesis*) à memória morta, portanto técnica. A *anamnese* é a memória viva que pratica o reconhecimento, a *hipomenese* é a memória morta, exterior; o *logos* é o sentido vivo e o *graphein* o sentido morto. A memória humana exteriorizada e objetivada é técnica (Stiegler 2009: 11) e expande-se tecnicamente em mnemotécnicas (alfabeto, imprensa...) e mnemotecnologias (televisão, telefone, computador).

O processo de exteriorização técnica é, justamente, um processo de constituição de uma “terceira camada de memória”, se adotarmos a argumentação de Bernard Stiegler (2009: 17). O autor sustenta que os indivíduos são constituídos por duas memórias: a memória da espécie ou genoma e a memória do indivíduo, somática e experiencial;



contudo, “o homem acede a uma terceira memória suportada pela técnica” (Stiegler, 2009: 176). Diremos, então, que a memória que os média instituem é uma terceira camada de memória, além da memória dos grupos e da memória dos indivíduos.

O acontecimento registado sob a forma de escrita ou de imagem torna-se repetível, reproduzível, transmissível, pode ser recordado, re-narrado, visto, revisto, donde, também cartografado e a-temporalizado. Como Maria Augusta Babo (2009) explica, o arquivo ou a espacialização arquivística é a “forma que toma a prótese exterior da memória” (Babo, 2009: 50), em que a ordem temporal se reverte em ordem topológica (“uma archè sem kronos”; M. A. Babo, 2009: 50). O arquivo, como dispositivo de armazenamento de informação, contém um conjunto organizado de documentos, registos, gravações que testemunham um passado sob a forma de história documental ou de memória exterior que é pública. No arquivo, o acontecimento abandona uma história evenemencial para se assemelhar à marca como incisão, ainda que a marcação, como argumenta M. A. Babo (2009), que é espacial, seja também espacio-temporal no sentido em que se percorrem as recordações.

A história, por sua vez, é cronológica e topológica, porquanto o fenómeno da datação tem como paralelo o da localização, na medida em que há uma ligação entre a data e o lugar, e a ligação tempo-espaco corresponde à datação-localização. A data produz um lugar no tempo e o esforço de memória é em grande parte um esforço de datação (Quando? Quando aconteceu? Desde há quanto tempo? Quanto tempo durou?). A atestar esta correlação entre a espacialidade e a temporalidade, está a recorrência de como as coisas recordadas são associadas a lugares (“lugares de memória”). Também em termos de descrição de um acontecimento e de prática jornalística, as questões temporais e espaciais são os eixos norteadores da notícia e pertencem à semântica natural da ação e do acontecimento. Segundo a dialética da questão e da resposta, que está subjacente ao discurso da ação, analisado por Ricœur (1983; 1990), a descrição de uma ação responde às questões: Quem? O quê? Porquê? Como? Onde? Quando? – “Quem faz ou fez o quê, com que fim, como, em que circunstâncias, com que meios e quais os resultados?” (Ricœur, 1990: 75).

Sob o esforço arquivístico e museológico (bibliotecas, museus, património arquitetónico, depósitos de marcas materiais, arquivo digital, coleções, stocks, bancos de dados) a relação com o passado, com a memória e com a história, altera-se. Por um lado, como advoga Stiegler (2009: 22-23), assiste-se à hiperindustrialização da memória e dos

⁶ “A memória técnica é epifilogenética: é o produto da experiência individual epigenética e o suporte filogenético da acumulação dos saberes, constituindo o phylum cultural intergeracional” (Stiegler, 2009: 17).



saberes num processo de “proletarização generalizada” dos saberes e de hipomnese⁷ (controlo industrial da memória através das mnemotecnologias), por outro lado, o presente torna-se imediatamente passado.

O passado e a tradição são reencontrados por meio de operações de reconstrução documental, de culto do património e do arquivo que fazem da memória uma memória construída. Estabelece-se uma ligação entre presente e memória, como considera Pierre Nora (2002), porque o passado já não é garantia do futuro e a memória torna-se em agente dinâmico e promessa de continuidade. Nora refere a sacralização da memória, a valorização da noção de “memória coletiva” e os efeitos da sua supremacia: intensificação rápida dos usos do passado e inflação das comemorações e celebrações nacionais. Daqui decorre que o historiador não detém mais o exclusivo da reconstrução do passado e doravante partilha este papel com os média, muito especialmente com o jornalista, com a testemunha, com o poder público, com o político, com o juiz, com o legislador. À história ou à memória histórica substitui-se a memória ou o modelo memorial, nas palavras de Ricoeur (2000: 110) com “um outro uso do passado, imprevisível e caprichoso”. A questão que Ricoeur coloca, e que persiste hoje como interrogação, é a que modelo histórico se substitui o modelo memorial?

Ora, a inversão do histórico no comemorativo encontra nos média um lugar de eleição, de exposição, de espetacularização que é patente no âmbito dos “acontecimentos mediáticos” (“media events”; Dayan & Katz, 1999). Estes dizem respeito às grandes cerimónias televisivas características das sociedades contemporâneas, organizadas em função dos média (acontecimentos programados, telecerimónias em direto), que dependem da utilização das tecnologias de comunicação e estão comprometidos com a estética da produção televisiva (com a expressão televisiva, com o jornalismo, com a narração). São programados e transmitidos à medida que ocorrem, em tempo real (transmissão em direto de acontecimentos televisivos como um mundial de futebol, os jogos olímpicos, um casamento real) e, sobretudo, são concebidos para a sua receção e para a sua reproduzibilidade: “A era da televisão pode ser, portanto, não apenas aquela em que a reprodução é tão importante quanto o original, como Benjamin (1968) propôs, mas também a era em que a reprodução é mais importante do que o original” (Dayan & Katz, 1999: 30).

Com as novas tecnologias da comunicação e da informação, com o digital e os dispositivos pessoais de comunicação, a mediação tecnológica do ecrã e a

⁷ A *hipomnese* é a memória exterior, maquinica, morta. Sócrates, no *Fedro*, defendia que a exteriorização da memória é uma perda de memória e de saber.



reprodutibilidade da imagem (e do acontecimento) tornam-se modos de sensação e percepção – de sentir e ver o mundo –, de retenção e de memória.

As mnemotecnologias, segundo uma lógica de alastramento e reprodutibilidade, produzem um efeito de acessibilidade total da memória humana nas redes digitais, pela multiplicação, reprodução e arquivo ilimitados de mensagens, imagens e vídeos, que os avanços tecnológicos possibilitam. A memória é, assim, objetivada, pois é transferida para objetos e dispositivos que funcionam como suportes. As notícias, as mensagens pessoais e institucionais emitidas e recebidas, as imagens captadas, são disseminadas, propaladas e, simultaneamente, conservadas em registo. A documentalidade entra “na era da sua reprodutibilidade mecânica” (Ferraris, citado por Furtado, 2009: 63), colocando-se a questão da mediação técnica e da dissociação entre o suporte e a inscrição, o que não ocorria no papel.

Os meios e os modos – redes digitais, internet; interatividade, instantaneidade, reprodutibilidade, atualização contínua – conjugam-se com a possibilidade ilimitada de arquivo e de consulta (de produção e de recepção), de memória e de personalização (weblogues, Facebook, Twitter, Instagram, etc.). A incomensurável potência mnésica das redes digitais e a fácil acessibilidade fazem com estas se tornem um lugar preeminente da memória humana, individual e coletiva. Por isso, nas redes sociais digitais conectadas (internet e dispositivos móveis de conexão: tablet, smarthphone, ipod, etc.) vigora, mediante as possibilidades ilimitadas de expressão e disseminação de mensagens, sons e imagens, e de arquivo, a hiperindustrialização da memória, na terminologia de Stiegler.

6. Redes digitais e presente contínuo

A rede eletrónica, criada a partir de conjuntos complexos de vias virtuais interligadas, estabelece uma circulação de fluxos (Castells, 1999) a-espacializada, desterritorializada, “flutuante”, “em suspenso”, “fora do solo” (Paquot, 2009: 106), em que prevalece a velocidade e a rapidez das interconexões, ou seja, a simultaneidade e a comunicação em tempo real que autonomizam o presente, simulam a proximidade e esbatem as distâncias⁸.

A instantaneidade, condicionada pelo funcionamento da máquina, instaura o tempo tecnológico, diferente do tempo histórico da duração e do processo (o processo histórico, como explicou Arendt, e como vimos, confere importância ao tempo e à

⁸ Ver I. Babo (2017).



sucessão temporal). A ordem temporal da sucessão (que, na narrativa, se revertia em ordem causal) dá lugar à simultaneidade e, como observa Sodré (2009: 30), o tempo e o espaço interligados tornam-se elásticos: aumentando a velocidade dilata-se o tempo. O fluxo acelerado das informações e comunicações produz, então, esse tempo dilatado ou um perpétuo presente, assim como instaura o instantâneo, uma temporalidade imediata e a efemeridade. Nessa esteira, Pierre Lévy (1990) considera que na rede impera “uma espécie de implosão cronológica” ou um continuum presente, que altera a relação ao presente, ao passado e ao futuro. Contudo, interessa também dar conta que, se a rede digital como que anula o tempo, autonomizando o presente por meio da sobreposição e da instantaneidade, igualmente a lógica topológica se encontra ameaçada. Massimo Di Felice (2013: 59) assinala uma temporalidade sincrónica nas redes virtuais, admitindo que nelas imperam “sincronia” mas também “atopia”. A atopia, como o autor explica,

não remete à ausência de lugar, mas (...) a uma localidade fora do local, uma localidade indizível (...). Na atopia a especificidade da ação e da localidade é o resultado do decorrer de interações e, como na ontologia heideggeriana, de um processo relacional. (Di Felice, 2013: 59-67)

Di Felice sustenta que o próprio espaço físico urbano, em que se usam as redes digitais, se encontra contaminado e tomado pelas mediações tecnológicas que o incorporam, resultando uma condição de habitar “atópica” que “envolve ecossistemas comunicativos e informativos” (Di Felice, 2012a: 43). Ou seja, essa condição habitativa advém da interação entre dispositivos de conectividade, circuitos informativos e territorialidades. Desse cruzamento e entrelaçamento entre comunicação, informação, tecnologia e território decorre, na perspetiva do autor, um meio ambiente ou ecossistema em que há coexistência, ou vaivém, entre espaços virtuais e espaços físicos, entre territórios reais e virtuais de circulação e comunicação. Diríamos, nesta ordem de ideias, que nas redes se trata de uma existência relacional desespacializada e destemporalizada.

Mas, ao mesmo tempo que a tecnologia digital se desmaterializa, e se aliena das coordenadas espaço-temporais (desespacializa e destemporaliza), também institui, segundo Han (2016: 28), a desmediatização. O autor coloca a “comunicação desmediatizada” como resultado da constante presença sem representação: “A desmediatização generalizada põe fim à era da representação. Hoje, cada qual quer estar diretamente presente e apresentar, sem intermediários, a sua própria opinião. A representação cede o seu lugar à presença, ou à coapresentação” (Han, 2016: 28).

Não há lugar para a reflexividade (e para a negatividade) e para o reenvio ao ausente; assim como não há indicialidade ao contexto de uso, de enunciação ou de ocorrência,



ou à situação, tratando-se de uma comunicação, justamente, não situada. A presença subsiste na técnica e nas ligações (por isso quer no suporte quer na inscrição), segundo lógicas de instantaneidade e imaterialidade.

Daqui decorrem várias questões, entre as quais se, com as redes digitais e as mnemotecnologias, a memória perdeu a temporalidade, que é sua dimensão intrínseca e constitutiva, passando as memórias arquivadas a vigorarem de modo emaranhado no tempo tecnológico do presente contínuo (diferentemente da “memória presente das coisas passadas” a que se reportava Santo Agostinho). Ou seja, o passado, o presente e o futuro amalgamam-se e confundem-se, já que a velocidade, a ubiquidade, a (a)apresentação e a aceleração são modalidades da experiência digital. Nessa medida, o arquivo digital também já não é essencialmente topológico, ou “uma archè sem kronos”, como acerca do arquivo afirmou M. A. Babo (2009), graças à lógica atópica (relacional) que impera nas redes.

Ainda uma indagação que decorre de termos convocado Maurice Halbwachs para contrapor que não há memória estritamente individual, na medida em que esta se recoloca nos quadros da memória coletiva. Trata-se de questionar se, nas interconexões das redes digitais, e com a hiperindustrialização da memória, os quadros sociais da memória se esvaem ou se, contrariamente, persistem. Isto na própria medida em que nas redes vigoram a lógica de disseminação e propagação ilimitadas de mensagens, sons, imagens e vídeos, e um poder incondicional arquivístico e rememorativo, cujos efeitos produzem quer a dispersão e o alastramento das memórias, quer o enfraquecimento dos vínculos destas às significações e aos quadros sociais dos grupos. Na rede, o indivíduo mais dificilmente recordará colocando-se no ponto de vista do grupo, em razão desse desenraizamento que advém, justamente, da desmaterialização, da destemporalização, da profusão e da dispersão.

Nota final

Nas interconexões das redes eletrónicas, memória, tempo e lugar estão em vias de sofrer alterações. No digital, a temporalidade é abolida, assim como as distâncias, e imperam as experiências da instantaneidade e da proximidade. A comunicação desterritorializa-se pela via da desmaterialização do espaço e destemporaliza-se, fixando-se num contínuo presente e, por aí, saindo do tempo histórico. Vigora a memória suportada pela técnica, destemporalizada e atópica (sem relação aos tempos e lugares [de memória]).



Se nos média tradicionais, o acontecimento é colocado no espaço e no tempo, recortando-se no passado e nas suas consequências, e reportando-se à história, mesmo que segundo a lógica do presente, do novo e da notícia, nas interconexões digitais, o tempo e o espaço, categorias do acontecimento, da memória e da história, desvanecem-se.

Referências bibliográficas

- Agostinho (Santo) (1977). *Confissões* (Livro XI). Porto.
- Arendt, H. (1990). *La crise de la culture*. Paris: Gallimard.
- Arendt, H. (2006). *Entre o passado e o futuro*. Lisboa: Editora Relógio d'Água.
- Babo, M. A. (2009). Escrita, memória, arquivo. *Revista de Comunicação e Linguagens*, 40, 45-51.
- Babo-Lança, I. (2010). Configuração mediática do acontecimento e construção da memória colectiva. Os *media*, a memória e a história. *Trajectos*, 17, 53-60.
- Babo-Lança, I. (2011). Configuração mediática dos acontecimentos do ano. *Caleidoscópico*, 10, 67-77.
- Babo-Lança, I. (2012). Acontecimento e memória. In V. França & L. Oliveira (org.), *Acontecimento: reverberações* (pp. 55-66). Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Babo, I. (2017). Redes e Ativismo. In M. Di Felice, E. Pereira & E. Roza (org.), *Net-ativismo. Redes digitais e novas práticas de participação* (pp. 77-88). São Paulo: Editora Papyrus.
- Bédarida, F. (1999). L'Histoire. Entre Science et Mémoire?. In J.-C. Ruano-Borbalan (org.), *L'Histoire aujourd'hui* (pp. 335-342). Paris: Éditions Sciences Humaines.
- Benjamin, W. (1992). A obra de arte *na era da sua reprodutibilidade técnica*. In W. Benjamin, *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Bourguignon, F. (1999). L'écriture de l'histoire. Le discours en question. In J.-C. Ruano-Borbalan (org.), *L'Histoire aujourd'hui* (pp. 365-370). Paris: Éditions Sciences Humaines.
- Carey, J. W. (1989/1992). *Communication as Culture. Essays on Media and Society*. Nova Iorque e Londres: Routledge.
- Castells, M. (1999). *A Era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura – A Sociedade em Rede*. São Paulo: Paz e Terra.
- Chartier, R. (1999). Les représentations du passé. In J.-C. Ruano-Borbalan (org.), *L'Histoire aujourd'hui* (pp.15-19). Paris: Éditions Sciences Humaines.
- Dayan, D. & Katz, E. (1994/1999). *A história em directo. Os acontecimentos mediáticos na televisão*. Coimbra: Edições Minerva.



Di Felice, M. (2012a). Netativismo: novos aspectos da opinião pública em contextos digitais. *Revista Famecos*, 19(1), 27-45.

Di Felice, M. (2012b). *Paisagens pós-urbanas*. Lisboa: Vega.

Di Felice, M. (2013). Ser redes: o formismo digital dos movimentos net-ativistas. *Matrizes*, 7(2), 49-71.

Febvre, L. (1985). *Combates pela história*. Lisboa: Ed. Presença.

Furtado, J. A. (2009). Os documentos digitais e o 'paradoxo de Roger'. *Revista de Comunicação e Linguagens*, 40, 53-72.

Halbwachs, M. (1925/2002). *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: PUF. Retirado de http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html.

Han, B.-C. (2016). *No exame. Reflexões sobre o digital*. Lisboa: Relógio D'Água.

Koselleck, R. (1990). *Le Futur Passé*. Paris: Ed. de l'EHESS.

Levy, P. (1990). *As tecnologias da inteligência*. Lisboa: Instituto Piaget.

Namer, G. (1999). Les cadres sociaux de la Mémoire. In J.-C. Ruano-Borbalan (org.), *L'Histoire aujourd'hui* (pp. 349-351). Paris: Éditions Sciences Humaines.

Nora, P. (1974). Le retour de l'événement. In J. Le Goff e P. Nora, *Faire de l'histoire* (pp. 210-228). Paris: Gallimard.

Nora, P. (1999). Les Lieux de Mémoire. In J.-C. Ruano-Borbalan (org.), *L'Histoire aujourd'hui* (pp. 343-348). Paris: Éditions Sciences Humaines.

Nora, P. (2002). *L'avènement mondial de la mémoire*. *Tr@nsit online*, 22. Retirado de <http://www.iwm.at/transit/transit-online/lavenement-mondial-de-la-memoire/>.

Park, R. E. (1940/2002). As notícias como uma forma de conhecimento: um capítulo na sociologia do conhecimento. In Esteves, J. P. (org.), *Comunicação e Sociedade* (pp. 35-48). Lisboa: Livros Horizonte.

Paquot, T. (2009). *L'espace public*. Paris: La Découverte.

Parret, H. (2009). A memória arquivada e a memória figural. *Revista de Comunicação e Linguagens*, 40, 27-43.

Prost, A. (1999). La mise en intrigue est essentielle pour l'historien. In J.-C. Ruano-Borbalan (org.), *L'Histoire aujourd'hui* (pp. 371-376). Paris: Éditions Sciences Humaines.

Ricoeur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil.

Ricoeur, P. (1983). *Temps et Récit I*. Paris: Le Seuil.

Ricoeur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris: Le Seuil.

Stiegler, B. (2009). Anamnese e hipomnese. *Revista de Comunicação e Linguagens*, 40, 11-26.



Sodré, M. (2009). Mutações do discurso informativo. *Trajectos*, 13-14, 29-33.

Isabel Babo é agregada em Ciências da Comunicação pela Universidade do Minho e doutorada em Sociologia pela École des Hautes Etudes en Sciences Sociales de Paris. É investigadora do CICANT (Centre for Research in Applied Communication, Culture and New Technologies) e as suas áreas de investigação são a sociologia do acontecimento e da comunicação, as teorias do espaço público, dos média e das redes, com livros, artigos científicos e comunicações sobre configuração mediática dos acontecimentos, média, redes, receção e públicos. É professora catedrática da Faculdade de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação (FCAATI) da Universidade Lusófona do Porto.

✉ isabel.babo.ibl@gmail.com



Impressões de um passado incógnito. Dos vestígios da memória pessoal à memória histórica entre o século XIX e o século XX em Portugal

Ana Velhinho & Inês Marques Cardoso

Resumo:

O presente artigo tem como ponto de partida a investigação sobre a árvore genealógica de uma das autoras, impulsionada pelos relatos na primeira pessoa transmitidos por uma tia-avó. Tal transferência rica, embora difusa, de indícios de um passado que remonta ao início do século XX em Portugal, constituiu uma oportunidade para estender a recolha a outros antepassados a partir de variados tipos de arquivo. A esta memória oral, que exterioriza as emoções e factos numa mescla pessoal e afetivamente modelada, justapõem-se os registos materiais, visuais e documentais. Nestes incluem-se objetos nostálgicos, fotografias de família e registos paroquiais de batismos, casamentos e óbitos, provenientes de diversos arquivos distritais. O resgate de memórias dispersas, que até à data permaneceram na penumbra entre gerações, trouxe à tona eventos enigmáticos e significativos em Portugal. Tais como a migração e radicação em meados do século XIX de várias famílias espanholas de Badajoz na Amareleja, ou o terramoto de Benavente de 1909 presenciado pelos bisavós paternos de uma das autoras, documentado pelo fotógrafo Joshua Benoliel, fornecendo uma visão humanista e intimista sobre a catástrofe. Da reconstituição histórica, manifesta na teia de ligações entre fotografias e textos, motivada por imagens mentais que começam a recuperar a sua forma sugerida pelas pistas e achados coletados, esboçam-se narrativas simultâneas alicerçadas em evidências genealógicas, cronológicas e geográficas. Nesta oscilação entre a esfera pessoal e coletiva, alicerçada em metodologias do domínio da História e dos Estudos Visuais, procura-se refletir sobre as possibilidades de tangibilização da memória, as migrações entre diferentes locais e o que permanece de referência emocional do local de origem, como são transferidas entre gerações as memórias pessoais, como reconstituir memórias esparsas e como a partir de memórias pessoais é possível enquadrar uma memória coletiva.



Palavras-chave: arquivo; fotografia; genealogia; memória histórica; memória oral; migrações.

Abstract:

The present article departs from the genealogical tree research from one of the authors, driven by first-person oral testimonials transmitted by a great aunt. Such a rich but diffuse transfer of evidence from the past dating back to the early twentieth century in Portugal provided an opportunity to extend the documental collection from various types of archives to other ancestors. Records such as documents, photographs and objects support this oral memory, which depicts facts wrapped in a mixture of personal and affectionate contours. These records include nostalgic objects, family photographs and baptism, marriages and deaths records from various district archives. The rescue of scattered memories, which have hitherto remained in the dusk between generations, brought up enigmatic and significant events about Portugal history. Such as the mid-nineteenth-century migration and settlement of several Spanish families of Badajoz in Amareleja, or the 1909 Benavente earthquake witnessed by the paternal great-grandmothers of one of the authors, documented by the photographer Joshua Benoliel, providing a humanist and intimate overview on this natural catastrophe. A historical reconstitution, with simultaneous narratives based on genealogical, chronological and geographical evidence was drawn based on the collected findings. These manifested connections between photographs and texts, triggered by mental images that begin to gain shape. Driven from this shifting between the personal and collective dimension, and combining History and Visual Studies methodologies, we propose a critical reflection about the possibilities of memory embodiment, about migrations and the emotional remains from those places, about how personal memories are transferred between generations, how to reconstruct sparse memories and make possible framing a collective memory from personal memories.

Keywords: archive; photography; genealogy; historical memory; oral memory; migrations.

Introdução prefaciada

O presente artigo propõe uma aproximação, a duas vozes, à relação estabelecida entre imagem, arquivos e memória, a partir do levantamento de informação sobre a árvore genealógica de uma das autoras. Este levantamento constituiu o objeto de estudo de dois tipos de olhar: uma aproximação histórico-documental motivada pela ligação afetiva de uma das autoras e um olhar exterior da outra autora sobre essa pesquisa, com enfoque nas possibilidades de tangibilização da memória enquadrada no domínio dos Estudos Visuais.



Neste sentido, apresenta-se uma abordagem que concilia a descrição do processo investigativo – relatado na primeira pessoa ao longo do corpo do artigo –, com uma reflexão e enquadramento desta descrição ‘afetivo-factual’ sob o ponto de vista da *imagem* e formas de visualização enquanto materialização deste processo. Tais reflexões são assumidamente posicionadas à ‘margem’, ou seja, como leitura complementar ao conteúdo apresentado, tal como acontece com as anotações no verso de uma fotografia ou nas margens de um livro, que se constituem como apropriações e contributos dos espectadores ou leitores sobre esse suporte, como forma de melhor o compreender. Também a noção de *marginalia*, que remonta às iluminuras medievais, ou a noção de *parergon* (Derrida, 1979), sublinham a importância de elementos visuais e/ou textuais que contribuem para o enriquecimento de um determinado texto. O conceito de *parergon*, enquanto predicado estrutural de carácter filosófico, pode ser conotado quase como a linha de fronteira na qual a moldura e a obra se tocam, apresentando-se como algo que não é dissociável ou ornamental à obra que acompanha (*ergon*), mas pelo contrário se constitui como intrínseco a ela, enquanto subproduto que suporta a sua delimitação e apresentação ao inscrever-lhe elementos adicionais que lhe são exteriores (Derrida, 1979: 20-21).

Tendo em vista a necessidade de distinção entre o texto central e esta dimensão de anotação e comentário a esse texto, sem detrimento da estrutura formal do artigo, considerou-se útil a noção de paratextualidade (Genette, 1987: 10-11). Assim, utilizou-se o carácter peritextual e evocativo de elementos paratextuais conhecidos, como o Prefácio e Posfácio, de forma adaptada à Introdução e Conclusão do presente artigo, que designámos como Introdução Prefaciada e Conclusão Posfaciada. É neste espaço que se integra a perspectiva de análise distanciada e global do objeto de estudo, alicerçada em premissas do campo da teoria da imagem, introduzidas pela segunda autora, na terceira pessoa. Tal discurso polifónico pretende facultar uma apresentação rica e multifacetada sobre um mesmo corpo de informação, porém profundamente contaminado por diferentes modos de ver (Berger, 1982), ou seja, pela percepção e interpretação condicionadas pelas idiosincrasias e experiências individuais das autoras, tais como a ligação familiar afetiva com o objeto de estudo ou mesmo a área de formação de cada uma – História da Arte / Design e Cultura Visual. Esta contaminação da margem que se colapsa na descrição central reforça, assim, a própria noção de ‘olhar’ que é sempre subjetivo e projetada, invariavelmente, algo de nós em tudo o que observamos, afetando a nossa percepção da realidade (Berger, 1982: 14).

O enfoque sobre a *imagem* torna-se relevante na medida em que toda a investigação é desencadeada pelos relatos de memória de uma tia-avô de uma das autoras, conducentes à ativação de *imagens mentais* por parte de ambas. Num dos casos enquanto reavivar de acontecimentos, pessoas e locais, e noutra fruto da imaginação, gradualmente modelada



pelos registos fotográficos e documentais identificados ao longo do processo. Neste contexto, importa referir a definição diádica de *imagem* para Mitchell (1994), que apresenta uma distinção operativa entre as designações anglo-saxónicas de *Image* e *Picture*: a primeira entendida enquanto potencial imaterial (imagem mental) que através da segunda ganha uma aparência visível, pela sua materialização num *medium*. Desta forma, a fixação da imagem mental, incorpórea e espectral é feita num *medium* visual de apresentação, enquanto objeto-corpo.

Enquanto que estas imagens materiais (*pictures*), são imagens estáveis e constantes, contendo informação visual, as imagens imateriais ou mentais distinguem-se por serem instáveis e fugidias, contendo informação de nível visual, mas também sensorial, conceptual ou mesmo ideias abstratas. O suporte material das imagens mentais é o próprio ser humano. Será então a autonomia face ao suporte e ao criador que irá distinguir estes dois grupos de imagens. É através do suporte que definimos a imagem e a transformamos num objeto de comunicação, independente do seu criador. Em certa medida, podemos afirmar que essa imaterialidade da imagem mental representa, também, uma enorme liberdade imaginativa. Captar a evidência da imagem mental e transpô-la para um suporte afigura-se como um enorme desafio para qualquer produtor de imagens, na medida em que obter a perceção visual do inexistente permite aceder a uma *experiência visionária*. Como Victor dos Reis afirma, “(...) a experiência visual produz e exige ao mesmo tempo uma *crença* e uma *descrença* perceptiva – que é também emocional e espiritual – desse mesmo observador” (Reis, 2002: 79).

O recurso a fotografias de família representa, nestes casos, um exemplo exímio da possibilidade de tangibilização de memória, na medida em que constituem, pelo seu carácter indexical, um testemunho e forma de “re-apresentar” determinado motivo, através de uma experiência fenomenológica de copresença do real com a câmara fotográfica – fenómeno que André Bazin (1992) e Roland Barthes (1999) designaram por *noeme*. No caso particular do retrato existe um poder de atração ainda maior pelo seu potencial de identificação empática. Tal importância é reforçada pela existência de uma zona no cérebro especificamente dedicada ao reconhecimento dos rostos, área essa que, segundo estudos recentes, continua a desenvolver-se durante a idade adulta¹. A fixação de uma das autoras por um retrato de uma figura feminina com o rosto ilegível (Figura 28), devido à deterioração temporal, desencadeou uma demanda voraz pela busca de outras imagens onde tal figura pudesse reaparecer. Essa força do incógnito, que se sabe que existe, mas apenas é apresentando de forma difusa, denota o impulso fisiológico de procura de atribuição de

¹Retirado de <https://www.dn.pt/sociedade/interior/parte-do-cerebro-que-reconhece-os-rostos-continua-a-crescer-na-idade-adulta-5588848.html>



sentido, que neste caso reporta à nitidez de uma imagem conducente a uma identificação de pertença genealógica.

Segundo Mitchell (2005) o carácter interpelativo faz parte da natureza das imagens. Para o autor, este diálogo deriva da relação de interdependência e mútuo consentimento - *beholder's share* (Gombrich, 1986) – entre a imagem e o espectador, relação de poder e desejo que afeta ambos. A imagem, enquanto subalterna, vê o seu poder emergir deste encontro intersubjetivo composto. Este poder mágico e dominador, que é hoje atribuído à relação do homem com a imagem, é considerado por Mitchell como uma característica intrinsecamente humana que funciona como resposta à representação.

Para Mitchell (2005) a questão não reside na ideia de verdade da imagem, mas na sua vitalidade, a sua força anímica:

As imagens são coisas que foram marcadas com todos os estigmas da personalidade e do animismo; elas exibem corpos quer físicos quer virtuais; elas falam connosco, por vezes literalmente, outras vezes figurativamente; ou então olham para nós silenciosamente através de um “abismo total da linguagem”. Elas apresentam não apenas a superfície, mas a face que fita o espectador. (Mitchell, 2005: 30)²

Neste sentido, o autor utiliza a metáfora da relação entre um organismo viral e o hospedeiro para se referir à relação de interdependência entre imagem e espectador. As imagens materiais (*pictures*) são também designadas por Mitchell como *gobetweeners*, na medida em que constituem uma interface, um meio palpável de acesso à representação que oscila entre dois mundos, o mental e o concreto. Nesta fronteira, estabelecida por via da imagem, convergem o desejo de expressão dos seus criadores e simultaneamente a projeção dos desejos dos espectadores, permitindo a comunicação entre ambos:

(...) é o facto do seu suporte material as tornar objectos autónomos do seu criador, fruíveis e partilháveis por um conjunto mais alargado de sujeitos: isto é, objectos de comunicação. Nesse sentido, implicam uma linguagem, uma estrutura, um conteúdo que embora codificado é passível de ser partilhado coletivamente. Por isso, não são experiências irremediavelmente individuais mas objectos de cultura. No entanto, este estatuto não as resgata de um território que, de uma forma ou doutra, é sempre ambíguo. Ao mesmo tempo que, pela sua linguagem, se afirmam individualmente integram um contexto. (Reis, 2006: 41)

Nesta ótica, considerou-se inevitável o mapeamento do trilho de registos, visuais, documentais e até objetuais, que de alguma forma atestassem e materializassem os factos recolhidos. Este percurso teve em consideração o estudo do contexto histórico de produção e circulação de tais registos, cientes de que, uma vez que “o único equivalente da imagem

² “As imagens são coisas que foram marcadas com todos os estigmas da personalidade e do animismo; elas exibem corpos quer físicos quer virtuais; elas falam connosco, por vezes literalmente, outras vezes figurativamente; ou então olham para nós silenciosamente através de um “abismo total da linguagem”. Elas apresentam não apenas a superfície mas a face que fita o espectador” (Mitchell, 2005: 30).



é sempre a própria imagem” (Gervereau, 2007: 10) era essencial atentar não só às suas propriedades, mas também aos seus circuitos. Concordantemente, Gillian Rose (2016) sublinha na sua *Metodologia Crítica Visual* a importância do entrecruzamento de quatro domínios: o campo da produção da imagem; da imagem em si; da sua circulação; e da sua audiência. Foi nesta viagem intertextual que foi possível cruzar, temporal e espacialmente, a dimensão pessoal com a coletiva, posicionada na tênue fronteira que delimita o interstício subjetivo do que somos enquanto indivíduos e enquanto seres humanos.

1. Sobre as memórias e vestígios do passado

À minha tia Maria da Conceição (1913-2010)

Há cerca de um ano, em pesquisa no livro paroquial de registo de batismos da Amareleja do ano de 1889, encontrei o assento de batismo da minha bisavó paterna. Dela quase nada sabia, à parte da data de nascimento e falecimento apontadas da lápide funerária, a naturalidade do Alentejo fronteiriço e, segundo as netas, ser uma mulher pequenina muito enérgica e com *génio*, modo particular para definir um feitio um pouco difícil.

O assento de batismo revelou-me novos dados: a filiação da minha bisavó, a rua onde nasceu e, atentando nos averbamentos, a data em que se teria mudado para o Ribatejo para casar com o meu bisavô.

Um dos dados revelados intrigou-me. Por parte dos avós paternos a minha bisavó descendia de espanhóis. Este ponto reconduziu-me à realização da minha árvore genealógica começada muitos anos atrás, interrompida pela dificuldade de acesso a documentação, e ao reavivar de memórias transmitidas por uma tia-avó (1913-2010) durante a infância e adolescência.

Na ausência de documentos familiares, parti munida de algumas fotografias antigas e da transmissão oral de histórias, juntando os dados que se foram encontrando e unindo uns aos outros, criando uma teia de informações, procurando enquadrar os antepassados na sua vivência quotidiana, questionando as suas migrações, tentando tornar tangíveis as memórias.

Roland Barthes (1998:91) referindo-se à morte da mãe escreve que, tal como Valéry, gostaria de escrever para si mesmo um pequeno texto sobre a mãe para que impresso, a sua memória durasse pelo menos o tempo da sua celebridade. De uma certa maneira também procuro escrever um pequeno caderno de memórias que resgate do esquecimento/anonimato os meus antepassados procurando devolver-lhes um lugar na



história pessoal. É um *dever de memória* intimista que através da memória pessoal se envolve na memória coletiva.

Embora a pesquisa englobe todos os ramos familiares, o presente artigo cinge-se à história familiar das bisavós paternas nascidas, uma na Amareleja (Alentejo) e a outra em Benavente (Ribatejo), ambas em 1889.

A disponibilização online por parte dos Arquivos Distritais³, de um vasto número de livros paroquiais de registo de batismos, casamentos e óbitos, assim como o sítio FamilySearch⁴, que reúne biliões de registos genealógicos recolhidos em vários países, tornaram a pesquisa mais acessível, democratizando o acesso a este género de informação. O levantamento de elementos para poder proceder à pesquisa de assentos, passou pela recolha de datas de nascimento/falecimento de lápides funerárias, procura de dados nos Livros de Registo de Inumações do cemitério local e os próprios assentos paroquiais facultaram novas pistas que me levaram a outros assentos. No caso do ramo familiar espanhol o sítio FamilySearch foi imprescindível para a descoberta de informação.

2. Da Amareleja

A bisavó Maria Rosa nasceu na Amareleja em 1889, neta de avós espanhóis por parte paterna (Figura 1). Ao folhear os livros paroquiais da Amareleja do século XIX surgem frequentemente sobrenomes espanhóis de pessoas vindas da zona estremenha de Badajoz, com ocupações ligadas à pastorícia e agricultura. Foi na década de 50 do século XIX que o casal espanhol Julian Garcia, ele natural de Oliva de la Frontera, e Ynes Guerrero, ela natural de Valle de Santa Ana, partiu desta última localidade para a Amareleja com três filhos, onde viriam a nascer os restantes (Diagrama 1), incluindo o meu trisavô, José Garcia (1861-1936), o mais novo de todos (Figura 2).

³Via [http:// www.tombo.pt](http://www.tombo.pt)

⁴Marca da Sociedade Genealógica do Utah (SGU): retirado de [http:// www.familysearch.org](http://www.familysearch.org)

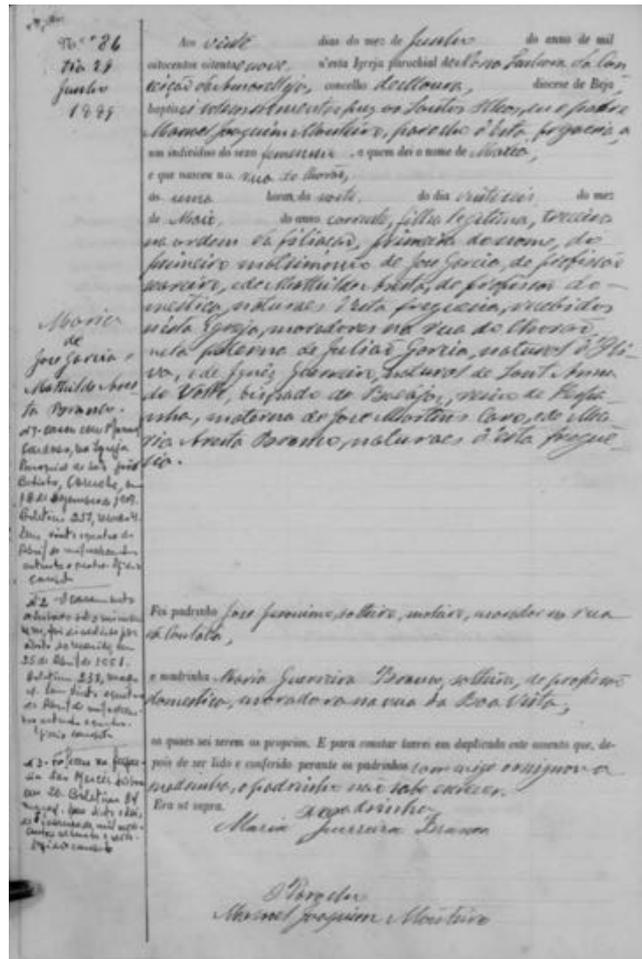


Figura 1. Registo de batismo de Maria. Fonte: imagem cedida pelo Arquivo Distrital de Beja (Código de referência: PT-ADBJA-PRQ-MRA01-001-B037_m0088_derivada)

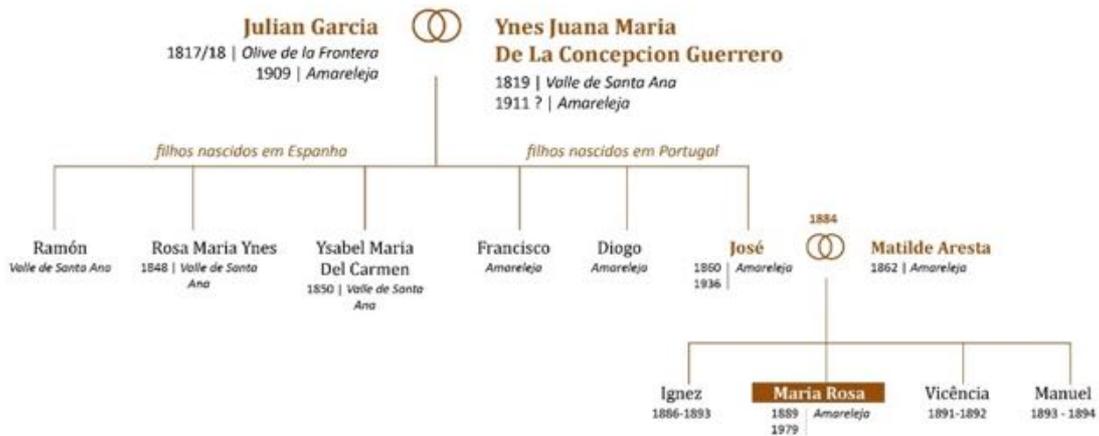


Diagrama 1 – Árvore genealógica paterna

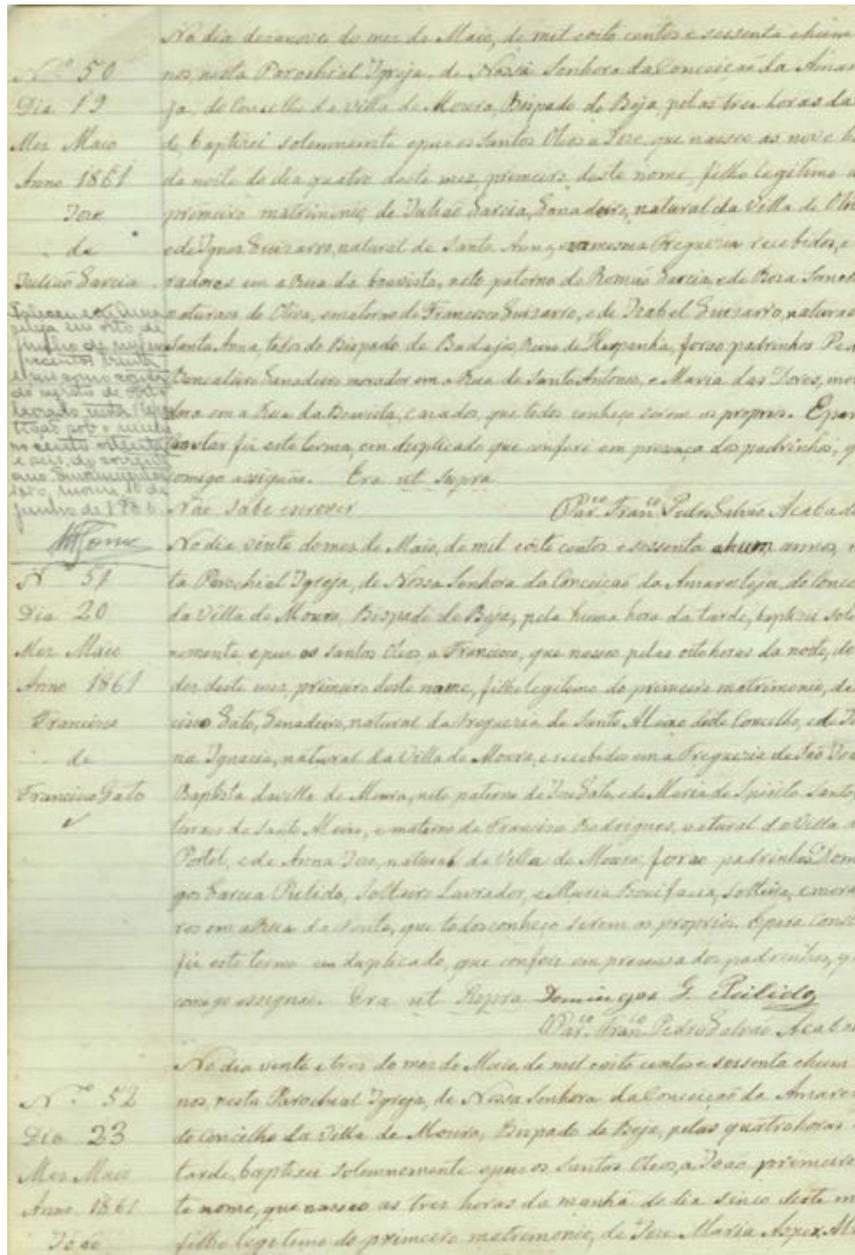


Figura 2. Registo de batismo de José. Fonte: Imagem cedida pelo Arquivo Distrital de Beja (Cota: D2/MRA01/001/Liv.B009/Cx.0629/F110v)

Os nomes nos livros paroquiais são adaptados do espanhol para português e os sobrenomes também variam em alguns assentos, por exemplo, em Ynes tanto surge o sobrenome paterno Guerrero, como Guissaro, sobrenome de uma das suas avós.

A zona de fronteira sempre foi fértil em contactos e trocas entre os dois povos, mas a dúvida que se colocou foi: qual o fator que levaria famílias espanholas a deslocarem-se de modo permanente para esta zona do Alentejo? Atentando na conjuntura da Extremadura de meados do século XIX ressaltam diversos fatores negativos:

A estrutura social era formada por um número reduzido de grandes proprietários, e uma vasta maioria de *braceros*, *yunteros*, *jornaleros*, etc, submetidos a um subemprego



crónico, a salários miseráveis e a condições laborais sobre-humanas, pelo que a pobreza e a miséria eram a norma geral. As referências à miséria, falta de trabalho e fome são frequentes em todos os estudos sobre a época e nas atas municipais dos *ayuntamientos estremenhos*. (Gascon, Rivas & Claver, 1999: 274)

A este quadro e às diversas crises de subsistência viriam juntar-se fortes epidemias e doenças infecciosas que constituíam uma das principais causas de morte até finais do século XIX na província de Badajoz. Teriam sido estas razões que levaram o casal Julian Garcia e Ynes Guerrero a deixar Valle de Santa Ana com os filhos pequenos e a fixarem-se na Amareleja? Teriam do lado de cá da fronteira encontrado alguma estabilidade face às adversidades passadas e iniciado uma nova ocupação ou continuado com o seu mester, no caso familiar ligado à pastorícia?

A leitura dos diversos assentos permite a reconstrução duma história familiar: os meus trisavós nasceram ambos na rua da Boavista, o que deixa entrever um crescimento em convívio, após o casamento em 1884 tiveram quatro filhos, os quais, à exceção da minha bisavó, viriam a falecer ainda crianças (Figura 3).

A bisavó Maria Rosa (Figura 4) mudar-se-ia para o Ribatejo, onde casou em 1909 com o meu bisavô Manuel Cardoso, tendo oito filhos e aí permanecendo até à sua morte em 1979.

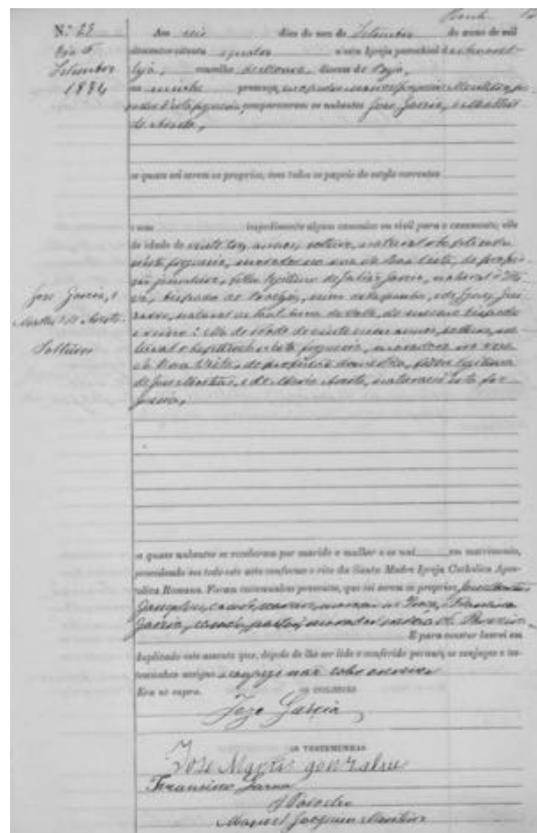


Figura 3. Registo de casamento de José Garcia e Matilde Aresta. Fonte: Imagem cedida pelo Arquivo Distrital de Beja (Código de referência: PT-ADBJA-PRQ-MRA01-002-C029_m0031_derivada)



Figura 4. Bisavó Maria Rosa com a neta Matilde e amigos. Passagem de ano de 1964/1965.
Fonte: Extraída de “Histórias, estórias, contos, lendas e curiosidades de Coruche”⁵

3. De Benavente

A bisavó Florippe de Jesus nasceu em Benavente em 1889 (Figura 5). Na ausência de documentação, possuindo apenas uma ou outra fotografia antiga, a passagem testemunhal de memórias sobre os bisavós paternos de Benavente baseou-se na transmissão oral das memórias da tia avó Maria, iletrada, mas com uma memória imagética muito forte, e na associação de experiências vividas a objetos.

A tia avó Maria transmitia acontecimentos ocorridos antes de ter nascido, mas que foram muito marcantes para os seus pais e constituem dois marcos da primeira década do século XX português: O Terramoto de Benavente de 1909 e a Implantação da República em 1910.

⁵ Retirado de
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1131341986947803&set=g.1694563834150968&type=1&theater&fg=1>

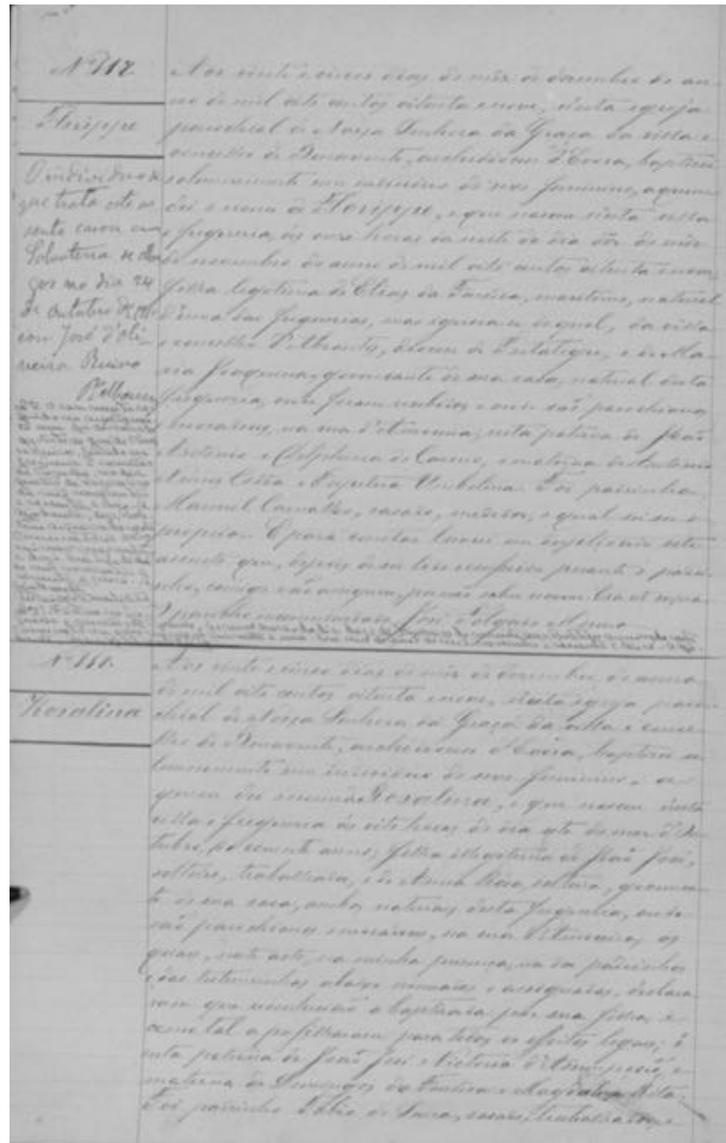


Figura 5. Registo de batismo de Florippe, A. s. num. 117/1889, B26, Paróquia de Nossa Senhora da Graça de Benavente. Fonte: Imagem cedida pelo Arquivo Distrital de Santarém (Código de referência: PT/ADSTR/PRQ/PBNV01/001/0026)⁶

O Terramoto de Benavente de 1909 foi o maior sismo sentido em Portugal Continental em todo o século XX, provocando a destruição quase total das localidades de Benavente, Samora Correia, Santo Estevão e Salvaterra de Magos. Ocorreu a 23 de Abril pouco depois das 17:00 horas, não sendo mais trágico em número de vítimas mortais, cerca de 40, porque a população, constituída maioritariamente por jornaleiros, como os meus bisavós, se encontrava àquela hora a trabalhar nos campos quando

⁶ Retirado de:
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1131341986947803&set=g.1694563834150968&type=1&theater&fg=1>



Inesperadamente, o terreno que cultivavam lançou-se em bruscos safanões, jogando a todos por terra. Ao desequilíbrio do corpo juntou-se o pavor da visão de um solo que se rasgava, deixando sair do interior das suas fendas borbotões de água e cheiros nauseabundos. Muitos terão pensado que conheceriam ali o seu fim. Compreenderiam ao chegar à vila, que foi exactamente o facto de estarem ali que os poderá ter salvo. (Vieira, 2009: 13)

A imprensa refere que foi sentido por todo o país e até em algumas partes de Espanha. Durante muito tempo, embora com menor ímpeto, sucederam-se várias réplicas na zona ribatejana afetada, excetuando a do dia 2 de agosto que se fez sentir mais intensamente. É folheando a imprensa da época que me deparo com as fotoreportagens de Joshua Benoliel (1873-1932) para as revistas *Brasil-Portugal*⁷, *O Ocidente*⁸ e para a *Ilustração Portuguesa*⁹. Será ele que, através do seu olhar, vai servir de mediador entre as minhas memórias esparsas e o quotidiano desolado vivenciado pelos meus antepassados, num registo intimista percorrendo as localidades afetadas mostrando a ruína dos edifícios, os que vagueiam pelos escombros, a concentração da população no largo da praça Anselmo Xavier, também chamada de Largo do Chaveiro (lugar de nascimento do meu bisavó José de Oliveira Ruivo em 1889), onde se montaram acampamentos improvisados e onde todos se juntaram em torno da Nossa Senhora da Paz, imagem recuperada da capela destruída. Nos acampamentos precários Benoliel entra e fotografa de perto as famílias desalojadas (Figuras 6 a 13). Será também ele que fotografará em Lisboa vários dos bandos precatórios (Figura 14), desde os bombeiros até grupos de estudantes que vieram doutras partes do país, para angariar fundos de apoio para as vítimas da catástrofe (Figura 15 e 16). De Portugal eram enviados para o estrangeiro postais com imagens impactantes do terramoto (Figura 17), transformando este acontecimento num triste *souvenir* (Figura 18). A onda de solidariedade que se gerou no país e no estrangeiro não terá sido certamente alheia às fotoreportagens de Benoliel, também correspondente do diário espanhol *ABC Madrid*¹⁰ e da revista francesa *L'illustration*¹¹ e nem à reportagem cinematográfica que João Freire Correia (1861-1929) realizou sobre o terramoto e que foi exibida 48 horas depois de filmada, com 22 cópias enviadas para o estrangeiro (Ribeiro, 1983: 31). Os clichés de Benoliel foram preservados e podem ser visualizados tanto em arquivo como através da imprensa da época, mas, infelizmente, do filme de João Freire Correia a Cinemateca não possui nenhuma cópia no seu arquivo e desconhece o seu paradeiro.

⁷ *Brasil-Portugal*, Ano 11, nº 247, 1 Maio 1909, pp. 100-103.

⁸ *O Ocidente: revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*, nº 1093, 10 maio 1909.

⁹ *Ilustração Portuguesa*, 2ª série, nº167, 3 maio 1909, pp. 545-550; *Ilustração Portuguesa*, 2ª série, nº 168, 10 maio 1909, Capa pp. 585-608 (exceto p. 604); *Ilustração Portuguesa*, 2ª série, nº173, 14 junho 1909, pp. 745-746.

¹⁰ Clichés de J. Benoliel, *ABC Madrid*, Número Solto, 28 abril 1909, p. 14; *ABC Madrid*, Número Solto, 4 maio 1909, Capa.

¹¹ Clichés de J. Benoliel, *L'illustration*, nº 3454, 8 maio 1909, p.329.



Será também através do registo fotográfico de Joshua Benoliel¹² que outra das fortes memórias de família é projetada visualmente: a Proclamação da República Portuguesa em 5 de Outubro de 1910 (Figuras 19 a 24). A minha bisavó tinha ido a Lisboa com o seu pai, marítimo, na sua pequena embarcação, comprar o parco enxoval para o seu casamento, quando, nas palavras da tia avó, *reventou* a República. Do dito enxoval, presente em casa da tia avó, a cómoda (Figura 25) e o toucador (Figura 26) evocavam aquele dia emblemático da história do país, como se aqueles objetos fossem também eles testemunhas presentes de um acontecimento vivido num misto de ansiedade e de euforia. A minha bisavó Florippe de Jesus (Figura 27) viveu entre Benavente e Salvaterra de Magos, migrando para Coruche por volta da década de 30 do século XX, onde viriam a nascer os filhos mais novos e onde viveu até à sua morte em 1965.



Figura 6. *Ilustração Portuguesa*, 2.^a série, n.º 168, 10 de Maio de 1909, capa. Fonte: Imagem disponibilizada pela Hemeroteca Municipal de Lisboa¹³

¹² *Ilustração Portuguesa*, 2.^a série, n.º 243, 17 outubro 1910, pp. 483-487, 490-506.

¹³ Retirado de: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/1909/N168/N168_item1/index.html



Figura 7. *Ilustração Portuguesa*, 2ª série, nº167, 3 Maio 1909, p. 549. Fonte: Imagem disponibilizada pela Hemeroteca Municipal de Lisboa¹⁴



Figura 8. *Ilustração Portuguesa*, 2.ª série, n.º 168, 10 de Maio de 1909, p. 585. Fonte: Imagem disponibilizada pela Hemeroteca Municipal de Lisboa¹⁵



Figura 9. *Ilustração Portuguesa*, 2.ª série, n.º 168, 10 de Maio de 1909, p. 594. Fonte: Imagem disponibilizada pela Hemeroteca Municipal de Lisboa¹⁶

¹⁴ Retirado de: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/1909/N167/N167_item1/P7.html

¹⁵ Retirado de: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/1909/N168/N168_item1/P11.html

¹⁶ Retirado de: http://hemerotecadigital.cmlisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/1909/N168/N168_item1/P19.html



Figura 9

Figura 10. *Ilustração Portuguesa*, 2.^a série, n.º 168, 10 de Maio de 1909, p. 597. Fonte: Imagem disponibilizada pela Hemeroteca Municipal de Lisboa ¹⁷



Figura 11. *Ilustração Portuguesa*, 2.^a série, n.º 168, 10 de Maio de 1909, p. 608. Fonte: Imagem disponibilizada pela Hemeroteca Municipal de Lisboa ¹⁸

¹⁷ Retirado de: http://hemerotecadigital.cmlisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/1909/N168/N168_item1/P22.html

¹⁸ Retirado de: http://hemerotecadigital.cmlisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/1909/N168/N168_item1/P33.html



Figura 12. Destruição provocada pelo terramoto de 23 de Abril de 1909 na igreja matriz. Autor: Joshua Benoliel. Fonte: Arquivo Municipal de Lisboa/Sojornal/ PT/AMLSB/EFC/000470¹⁹



Figura 13. Populações desalojadas pelo terramoto de 23 de Abril de 1909. Sem referência ao autor. Fonte: Arquivo Municipal de Lisboa/Sojornal/ PT/AMLSB/EFC/000477²⁰

¹⁹ Retirado de: <http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/Imagem.aspx?ID=2112777&Mode=M&Linha=1&Coluna=1>

²⁰ Retirado de: <http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/Imagem.aspx?ID=2112782&Mode=M&Linha=1&Coluna=1>



Figura 14. Bando precatório dos estudantes a favor das vítimas do terramoto de Benavente, chegada a Lisboa de estudantes vindos do Porto. Autor: Benoliel. Fonte: Arquivo Municipal de Lisboa/Câmara Municipal de Lisboa/ Promoção cultural e salvaguarda do património/ Fotografia artística e documental/ Benoliel/ PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/JBN/001420 ²¹



Figura 15. Bando precatório dos estudantes a favor das vítimas do terramoto de Benavente. Autor: Benoliel. Fonte: Arquivo Municipal de Lisboa/Câmara Municipal de Lisboa/ Promoção cultural e salvaguarda do património/ Fotografia artística e documental/ Benoliel/ PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/JBN/001469 ²²

²¹ Retirado de: <http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/Imagem.aspx?ID=2129131&Mode=M&Linha=1&Coluna=1>

²² Retirado de: <http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/Imagem.aspx?ID=2167966&Mode=M&Linha=1&Coluna=1>



Figura 16. Bando precatório que realizou um peditório a favor das vítimas do terramoto em Benavente. Autor: Benoliel. Fonte: Arquivo Municipal de Lisboa/Câmara Municipal de Lisboa/ Promoção cultural e salvaguarda do património/ Fotografia artística e documental/ Benoliel/ PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/JBN/001623²³



Figura 17. População desalojada e a destruição provocada pelo terramoto de 23 de Abril de 1909. Autor não mencionado. Fonte: Arquivo Municipal de Lisboa/Sojornal/ PT/AMLSB/EFC/000472²⁴

²³ Retirado de: <http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/Imagem.aspx?ID=2129393&Mode=M&Linha=1&Coluna=1>

²⁴ Retirado de: <http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/Imagem.aspx?ID=2112779&Mode=M&Linha=1&Coluna=1>



Figura 18. Imagem de postal alusivo ao Terramoto de Benavente de 1909. Fonte: Carte Postale Tremblement de terre au Portugal²⁵



Figura 19. Ilustração Portuguesa, 2.ª série, n.º 243, 17 de Outubro de 1910, p. 486. Fonte: Imagem disponibilizada pela Hemeroteca Municipal de Lisboa²⁶

²⁵ Retirado de: <http://www.ebay.ca>

²⁶ Retirado de: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/1910/N243/N243_item1/P8.html



Figura 20. Ilustração Portuguesa, 2.ª série, n.º 243, 17 de Outubro de 1910, p. 495.
 Fonte: Imagem disponibilizada pela Hemeroteca Municipal de Lisboa ²⁷



Figura 21. Ilustração Portuguesa, 2.ª série, n.º 243, 17 de Outubro de 1910, p. 503.
 Fonte: Imagem disponibilizada pela Hemeroteca Municipal de Lisboa ²⁸



Figura 22. A revolução republicana, o povo em frente à Câmara Municipal aclama a proclamação da República. Autor: Benoiel. Fonte: Arquivo Municipal de Lisboa/Câmara Municipal de Lisboa/ Promoção cultural e salvaguarda do património/ Fotografia artística e documental/ Benoiel/ PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/JBN/000443 ²⁹

²⁷ Retirado de: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/1910/N243/N243_tem1/P17.html

²⁸ Retirado de: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/1910/N243/N243_tem1/P24.html

²⁹ Retirado de: <http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/Imagem.aspx?ID=2117856&Mode=M&Linha=1&Coluna=1>



Figura 23. A revolução republicana, soldados e civis armados. Autor: Benoiel. Fonte: Arquivo Municipal de Lisboa/Câmara Municipal de Lisboa/ Promoção cultural e salvaguarda do património/ Fotografia artística e documental/ Benoiel/ PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/JBN/002699³⁰



Figura 24. A revolução republicana, populares aclamam as forças revolucionárias. Autor: Benoiel. Fonte: Arquivo Municipal de Lisboa/Câmara Municipal de Lisboa/ Promoção cultural e salvaguarda do património/ Fotografia artística e documental/ Benoiel/ PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/JBN/002706³¹

³⁰ Retirado de: <http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/Imagem.aspx?ID=2173095&Mode=M&Linha=1&Coluna=1>

³¹ Retirado de: <http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/Imagem.aspx?ID=2173103&Mode=M&Linha=1&Coluna=1>



Figura 25. Em casa da tia avó Maria: cómoda do enxoval da bisavó Florippe de Jesus comprada no dia da Implantação da República 5 Outubro 1910. Fonte: Arquivo pessoal da autora.



Figura 26. Em casa da tia avó Maria: toucador do enxoval da bisavó Florippe de Jesus comprada no dia da Implantação da República 5 Outubro 1910. Fonte: Arquivo pessoal da autora



Figura 27. Bisavó Florippe de Jesus no dia seu casamento. 24 Outubro de 1910. Fonte: Arquivo pessoal da autora.



4. Sobre a (im)precisão da reconstrução de memórias

Entre as escassas fotografias do álbum da minha tia avó, duas sempre me intrigaram: numa uma figura de mulher de pé, cujo rosto se esvaneceu no tempo (Figura 28), desconhecendo se essa figura seria a minha bisavó. Na outra, a mesma figura feminina desta vez sentada, o mesmo rosto esvanecido pelo tempo, com uma criança muito pequena ao colo, cujo olhar nos fixava intensamente. Perdida esta última fotografia, nunca deixei de pensar nela, como se aquele olhar me continuasse a interrogar e aquele rosto desaparecido me perturbasse lançando uma incógnita sobre o passado.

Tentando desvendar esse passado vou recolhendo fragmentos materiais e orais na tentativa de (re)construir um álbum de memórias (Figuras 29, 30).

Entre os objetos, as chaves antigas da casa dos meus bisavós são como um incitamento à descoberta e à preservação das memórias, como aquelas que a minha tia recordava dos eventos vividos pelos seus pais, como se também ela os tivesse vivido. Quando falava do terramoto dizia que era do tempo dele, embora tivesse nascido em 1913, o que deixa transparecer que essa ferida emocional permaneceu durante anos na população local. Apesar de se ter mudado menina para a localidade de Salvaterra de Magos e mais tarde para Coruche, sempre se afirmava como sendo de Benavente, como se aquelas migrações em nada apagassem a memória do seu lugar de origem.

A bisavó da Amareleja migrou com 19 anos para o Ribatejo para se casar, mas os seus filhos e netos, sem contacto com a distante localidade alentejana, falavam desse ponto geográfico como se uma parte deles também ali pertencesse. Em conversa com uma prima mais velha, esta recordava a viagem que nos anos 60 o seu pai e tias fizeram à Amareleja para conhecer a terra da mãe, e outra das primas, com nostalgia, lamentava nunca ter feito a viagem à Amareleja que o seu pai lhe havia prometido.

Na pesquisa em curso, através da certidão de batismo da irmã da bisavó de Benavente (Figura 31), surgiu uma pista para outra descoberta surpreendente. O avô marítimo de que a minha tia avó falava com tanta ternura, recordando os passeios na sua embarcação, com as suas irmãs e primas, pelo rio Sorraia, foi deixado na Roda dos Expostos em Abrantes a 30 de dezembro de 1859 (Figura 32). Desconheceria a minha tia avó este facto, ou algum pudor a teria levado a não o mencionar? Das 93 crianças batizadas no ano de 1859 na paróquia de São João em Abrantes, 66 eram expostas. Pergunto-me se o meu trisavô Elias (Figura 33) teria sido deixado com algum *signal* e qual o seu percurso na instituição.

A descoberta recordou-me que num dos meus cadernos de apontamentos de adolescente escrevi estes versos que a tia avó contava que sua mãe dizia: *Já não tenho pai nem mãe nem nesta terra parentes sou filha das tristes ervas e neta das águas*



correntes. Seria uma alusão ao nascimento de seu pai ou estaria em voga esta quadra do cancionero popular?

A cada novo dado encontrado a demanda prossegue, entrecruzando a memória pessoal com a memória histórica, unindo a oralidade, a palavra escrita e a linguagem visual na construção de um caderno de memórias.



Figura 28. *Incógnita*. s/d. Fonte: Arquivo pessoal da autora.



Figura 29. Tia Maria na praia da Nazaré. Década de 30/40. Fonte: Arquivo pessoal da autora.



Figura 30. Tia Maria na praia da Nazaré. Década de 30/40. Fonte: Arquivo pessoal da autora.

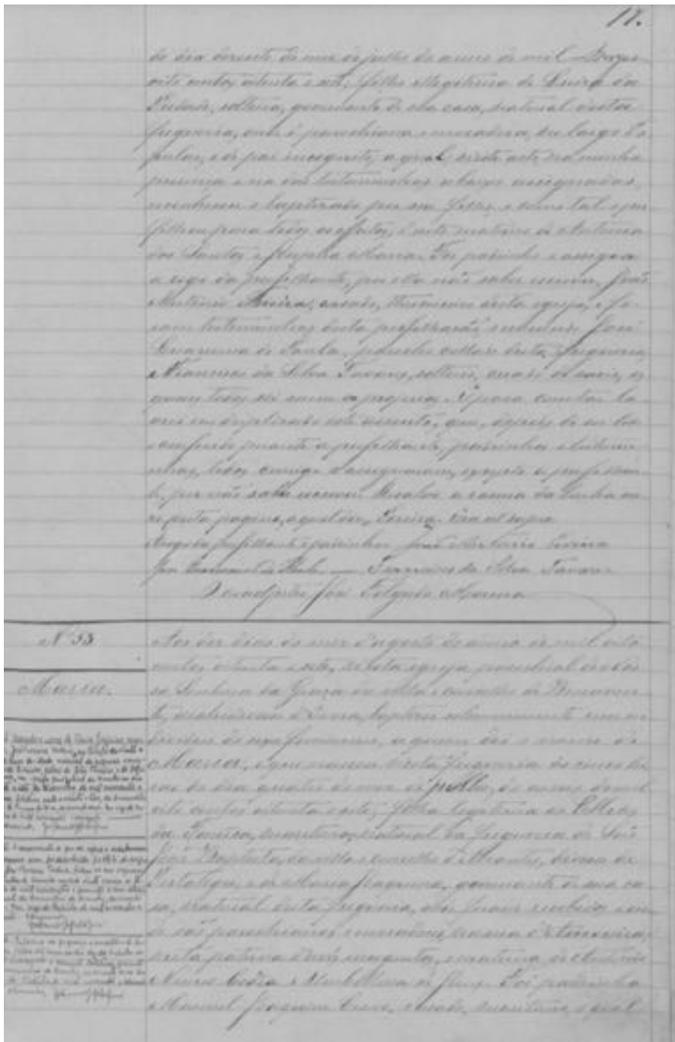


Figura 31. Registo de batismo de Maria, A. s. num. 53/1887, B24, Paróquia de Nossa Senhora da Graça de Benavente. Fonte: Imagem cedida pelo Arquivo Distrital de Santarém (Código de referência: PT/ADSTR/PRQ/PBNV01/001/0024)

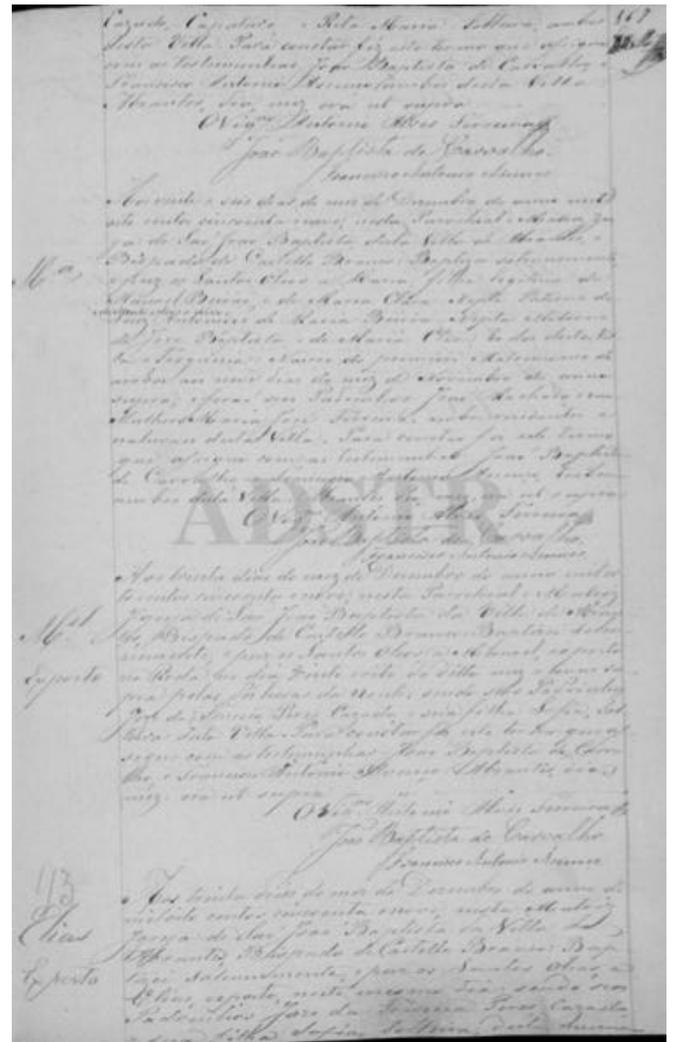


Figura 32. Registo de batismo de Elias, exposto, A. s. num.93 /1859, fl.167, B1, Paróquia de São João Batista de Abrantes. Fonte: Imagem cedida pelo Arquivo Distrital de Santarém (Código de referência: PT-ADSTR-PRQ-PABT11-001-000)



Figura 33. Trisavô Elias da Fonseca. s/d. Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Conclusão posfaciada

O impulso de conhecer e preservar não só a memória, mas um registo da nossa identidade, expandida aos nossos antepassados, manifesta-se frequentemente no desejo de produzir e recolher materializações dessas memórias. Nem sempre é possível a recolha de registos visuais, como fotografias de família, quer porque se deterioraram com o tempo, quer porque eram pouco acessíveis em determinados contextos e comunidades. Não obstante, temos disponível a incrível capacidade de ‘gravar’ imagens na nossa mente, que evocam recordações reais ou simplesmente fruto da imaginação. Esta compulsão para a preservação e coleção de imagens, sejam materiais ou imateriais (Mitchell, 1994) denota o resultado de uma cultura modelada pelo que Susan



Sontag designa por “insaciabilidade do olhar fotográfico”, que nos dá a sensação “de que a nossa cabeça pode conter o mundo todo – como uma antologia de imagens” (Sontag, 2012: 11). Por seu turno, Hans Belting refere-se ao corpo enquanto lugar no qual a memória é depositada, com a capacidade de fixar o que nos escapa com o passar do tempo, sendo através dele que operamos um jogo constante de permutas entre mundo e imagem a cada ato de lembrar (Belting, 2014: 89-90). Nesta aceção, o autor encara o corpo como o espaço congénito de produção e captação de imagens organizadas de modo rizomático³².

A construção de uma coleção ou arquivo começa por ser uma “massa frequentemente desorganizada de início – só se torna significativa ao ser pacientemente elaborado” (Didi-Huberman, 2012: 124). Salienta-se, deste modo, a importância do processo de descrição, contextualização e interpretação, conforme evidenciados por Laurent Gervereau³³, mas também os processos de representação e visualização desses arquivos ou conjuntos de dados, na medida em que constituem modelos epistemológicos de classificação sistemática do mundo natural e artificial. No caso de uma genealogia, a representação arborescente remete para um arquétipo organizacional, hierárquico que se desenvolve a partir de uma raiz fundadora, constituindo uma referência originária à própria árvore da vida e do conhecimento de Darwin (Lima, 2001: 21-42).

Conforme evidenciado pela investigação encetada, uma estrutura multidimensional originada pela justaposição da camada genealógica, cronológica e cartográfica, ganha evidência enquanto tríade ativadora da memória, denotando a importância óbvia dada às pessoas e ao tempo da sua vivência, mas também aos lugares, entendidos quase como uma extensão dos indivíduos. Inclusivamente, com referência aos afetos desencadeados por lugares que nunca foram fisicamente visitados, porém foram empaticamente inculcados em imagens mentais motivadas por relatos orais de familiares.

Belting refere na sua antropologia das imagens essa mesma relação entre o corpo e os lugares através da *mnemotécnica* topológica que este possui, recorrendo à linguagem para associar imagens a lugares. Segundo Belting, “os próprios lugares são imagens que uma cultura transfere para locais fixos da geografia real” (Belting, 2014: 94). À semelhança da memória técnica dos dispositivos, também este mecanismo topológico

³² “A nossa própria memória é um sistema neuronal endógeno composto por lugares fictícios de lembrança. Consiste numa rede de *lugares* aonde vamos buscar as imagens que constituem a substância da nossa própria recordação” (Belting, 2014: 91).

³³ “Descrver é já compreender. E grande parte da nossa cegueira face às imagens decorre do facto de as consumirmos como elementos de um sentido primeiro, sem nunca as inventariarmos” (Gervereau, 2007: 45).



se socorre de um artifício que simula a interação entre o meio natural e a memória espontânea. Este enfoque na construção técnica do arquivo e da memória recorda-nos da modelação deliberada do passado coletivo que corre o risco de se despersonalizar e perecer pela ausência de espaço aberto ao imaginário:

A memória coletiva de uma cultura, a cuja tradição vamos buscar as nossas imagens, possui o seu corpo técnico na memória institucional dos arquivos e dispositivos de armazenamento. Mas este fundo técnico será morto, se não for mantido vivo pela imaginação coletiva. Além disso, as culturas renovam-se também pelo esquecimento como pela lembrança, e por eles se transformam. Viveram de uma “continuidade retrospectiva” que garantia ao passado um lugar visível no presente. Hoje, pelo contrário, em face da descontinuidade em relação ao passado, vivemos e sentimos “o fim da paridade de história e memória”, como escreve Pierre Nora. O esmaecimento da memória oficial e coletiva seria compensado e, simultaneamente, acelerado pela acumulação cega de materiais nas memórias técnicas dos arquivos e dos atuais meios de comunicação (Belting, 2014: 92).

Também Georges Didi-Huberman nos alerta para o perigo das imagens sem imaginação, “imagens-aparência” que possuem uma “mudez originária”, na perspetiva de Élisabeth Pagnoux, que defende que ao silêncio testemunhal das imagens nada de autêntico haveria a acrescentar (Didi-Huberman, 2012: 119). Didi-Huberman contraria veemente esta ideia contrapondo, face ao confronto com a expressão “febre do arquivo” evidenciada por Derrida, a necessidade de reelaboração da noção de arquivo como algo *hispannésico* ou inconsciente, conforme trabalhado por Freud e Warburg. Defende, assim, a abertura às impurezas do desconhecido ainda por trabalhar e à quebra de preconceitos embebidos na compreensão histórica. Trata-se, portanto, de uma proposta radical de “desmembramento” por via de brechas que abrem espaço à montagem enquanto ato especulativo de interpretação e reconstrução que implica um salto de fé no impercetível em busca de singularidades ainda por identificar (Didi-Huberman, 2012: 129-130). Assim, o autor reitera que o arquivo nunca é um reflexo simples ou prova de algo, mas antes “elaborado mediante recortes incessantes, mediante uma *montagem* cruzada com outros arquivos” e por isso nunca é imediato, exigindo, ao invés, a sua permanente reconstrução (Didi-Huberman, 2012: 131).

Deste modo, consideramos que os achados aqui apresentados, constituem o início de um processo e não um fim ou um produto, que se pretende que constitua um arquivo materializado num álbum de memórias. Cada vez mais, estes conceitos gutemberguianos de livro, álbum ou mesmo arquivo, veem a sua existência reequacionada pelo contexto tecnológico em que nos encontramos, muito útil pelo potencial de promoção da acessibilidade a documentos outrora votados ao



esquecimento e à ruína, no sentido literal da sua deterioração ou incapacidade de chegar às mãos certas.

Assim, além da expansão da recolha a outros antepassados e troços genealógicos, a par do aprofundamento de questões do contexto nacional e transfronteiriço ainda por descortinar, pretende-se dar continuidade a esta investigação complementada por aproximações de diagramação visual que permitam extrair informação ainda por desvelar. Nesse sentido, o pensamento visual subjacente ao ato de recolha, inventariação, descrição, seleção e visualização afirmam-se como modo de apropriação gráfica do objeto de estudo para melhor o compreender. Deste modo, as formulações visuais passíveis de serem construídas não funcionam apenas como modo de apresentação de resultados, mas como ferramenta de reflexão sobre o conteúdo em análise. O aprofundamento da pesquisa, a par da exploração do potencial das suas formas de apresentação, tonará ainda mais evidente este interstício entre o individual e o coletivo, entre o pessoal e o histórico, que acreditamos ser passível de comunicar e partilhar como mais um nó numa rede de grandes e pequenos arquivos, para que a memória jamais se perca sem pelo menos o esforço de a tentarmos agarrar.

Às minhas avós que, na lucidez e na demência, nunca deixaram esmorecer a vontade que depositaram em mim de desenhar a fronteira entre passado, presente e futuro.

Referências bibliográficas

- Barthes, R. (1999). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.
- Bazin, A. (1992). *O que é o cinema?*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Belting, H. (2014). *Antropologia da Imagem. Para uma ciência da imagem*. Lisboa: KKYM+EAUM.
- Berger, J. (1982). *Modos de Ver*. Lisboa: Edições 70.
- Derrida J., Owens, C. (1979). *The Parergon. October, Vol. 9*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press. Retirado de <http://www.jstor.org/stable/778319>.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Imagens Apesar de Tudo*. Lisboa: KKYM+EAUM.
- Gascón, C. & Rivas (1999). La población extremeña en el tránsito del siglo XIX al XX. *Revista de Estudios Extremeños*, 55(1). Retirado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=260582>
- Genette, G. (1987). *Seuil*. Paris: Ed. Seuil.
- Gervereau, L. (2007). *Ver, Compreender, Analisar as Imagens*. Lisboa: Edições 70.



Gombrich, E. (1986). *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia e representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes.

Lima, M. (2001). *Visual Complexity. Mapping Patterns of Information*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press.

Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, Londres: University of Chicago Press.

Mitchell, W.J.T. (2005). *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago, Londres: The University of Chicago Press.

Reis, V. (2002). *O olho prisioneiro e o desafio do céu: A primeira demonstração perspetiva de Filippo Brunelleschi como invenção e paradigma da perspectiva central*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes.

Reis, V. (2006). *O Rapto do observador: Invenção, Representação e Percepção do Espaço Celestial na Pintura de Tectos em Portugal no Século XVIII*. Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa, Portugal.

Ribeiro, M. (1983). *Filmes, figuras e factos da História do cinema português 1896-1949*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

Rose, G. (2016). *Visual Methodologies. An Introduction to Researching with Visual Materials*. Londres: Sage.

Sontag, S. (2012). *Ensaio sobre Fotografia*. Lisboa: Quetzal Editores.

Vieira, R. (2009). *Do Terramoto de 23 de abril de 1909 à Reconstrução da vila de Benavente - processo de reformulação e expansão urbana*. Benavente: Câmara Municipal de Benavente.

Ana Velhinho é designer de comunicação, investigadora do Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA) da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa e colabora no projeto de investigação PSF – International Festival of Art, New Media and Cybercultures. Encontra-se a desenvolver a sua tese de doutoramento na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, na área de teoria da imagem, com particular enfoque em metodologias visuais e na influência da cultura pós-internet nas práticas e literacias visuais.

✉ ana.velhinho@gmail.com

Inês Marques Cardoso é licenciada em História, variante de História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. É investigadora independente com interesse na área de História, Antropologia e Fotografia. Curadora da exposição “A Reforma Agrária no Couço - Reencontro com Uma História Portuguesa sob o Olhar de Fausto Giaccone”, patente na Casa do Povo do Couço (Abril/Maio 2006), Casa do Alentejo em Lisboa (Julho/Agosto 2006) e na Galeria Municipal do Barreiro (Abril/Junho 2007).

✉ inezkardoso@gmail.com

REVISTA
DE
CULTURA
VISUAL

Discursos cruzados - memória e arquivo, individual e coletivo

Nuno Pinheiro

Resumo:

A memória coletiva é um terreno disputado e com influência na nossa memória individual, sustenta-se numa série de locais da memória que incluem, mas não se limitam ao arquivo. Esse arquivo é também a base da história oficial. Essa memória recompõe-se com as necessidades sociais. A História, enquanto disciplina, deveria estabilizar a memória, mas é também mutável.

A memória individual é servida por outros materiais e locais da memória, entre os quais o álbum de família. Esta memória individual é igualmente passível de desmemorização e rememorização de acordo com as necessidades emocionais e materiais. Para ela o álbum de fotografias contribui com registo de pessoas e ocasiões ausentes do arquivo oficial.

Uma nova história mais abrangente em temas e fontes necessita da incorporação da memória pessoal e familiar na memória coletiva e do arquivo e álbum de família em museus e arquivos locais.

Palavras-chave: arquivo; memória; história; imagem.

Abstract:

Collective memory is a disputed field, influencing our individual memory. It is supported by a number of places of memory including, but not limited to the archive. The archive is the support of official history. Collective memory is rebuilt according to social needs. It should be made established by history, however history does also change.

There are other materials for the individual and family memory, including family album. This memory can also be destructed and reconstructed, according to family emotional and material needs. Family album includes records of people and occasions absent from official archives.



A new history would encompass broader themes and sources and will need to incorporate personal and family albums and archives in local museums and archives.

Keywords: archive, memory, image, history.

Introdução

Este texto remete para a realidade dos arquivos existente em meados dos anos 90, quando iniciei os meus estudos baseados em fotografias. Na altura, no processo de construção da minha dissertação de mestrado (Pinheiro, 1997) eram poucos os arquivos dedicados à imagem e o seu funcionamento era muito deficiente. O Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa tinha novas instalações e possibilidade de pesquisa informática numa bem equipada e confortável sala de leitura. Havia outros arquivos, um pomposamente chamado Arquivo Nacional de Fotografia estava organizado de forma a dificultar ao máximo, para não dizer impossibilitar, o trabalho do investigador. No Palácio Foz estavam sediados alguns arquivos importantes, resultantes da extinção do jornal diário “O Século” e, apesar da falta de instrumentos de pesquisa, esta era possível, graças à dedicação dos que lá trabalhavam. Ainda não existia o Centro Português de Fotografia o panorama fora de Lisboa era pior. Alguns arquivos e museus municipais tinham fotografias antigas, mas não estavam organizadas. A disponibilidade ou não de fotografias acabou por ser determinante para o rumo e âmbito do trabalho.

Sou historiador e os historiadores trabalham com fontes, quase sempre escritas. A história faz-se de palavras, ainda muito pouco de imagens. A utilização da imagem como fonte é recente e ainda marginal. Não tenho dúvidas de que a imagem será fundamental para o historiador do futuro que terá à sua disposição não só os textos, como as fotografias e os vídeos das pessoas, situações e acontecimentos.

Nem a coincidência temporal entre a invenção, ou melhor, as várias invenções da fotografia, e da história moderna e científica, baseada em arquivos, na década de 1830, colocou a fotografia na posição de fonte para a história. A História tem sido sobretudo construída a partir de fontes escritas, mas vivemos numa sociedade em que a imagem é cada vez mais importante. Se a história precisa dos arquivos, a fotografia está condenada a produzi-los e poderá estar nos arquivos privados e familiares, assim como nos arquivos públicos ou oficiais.

Um dos trabalhos que me inspiraram e que coloca a questão dos arquivos privados e públicos, é o trabalho monumental dirigido por Tenfelde (1994), sobre as fotografias da Krupp. Esta empresa construiu um arquivo fotográfico que era ao mesmo tempo familiar



e empresarial. O arquivo que se começou a construir em 1865 chegou às 500 mil imagens, incluindo imagens de edifícios e equipamentos, trabalho e também retratos da família Krupp e de trabalhadores. É interessante esta combinação entre o arquivo mais público, ilustrando o trabalho das fábricas, e o seu lado privado, com fotografias da família. A família era a dos proprietários da empresa e o arquivo servia os fins desta família, quer na sua função empresarial e económica, quer no seu lado privado e familiar. As fronteiras entre o privado e o público não são imutáveis, e este arquivo inicia-se numa altura em que estava em voga a *Carte de Visite*, fotografias que eram entregues às pessoas com que havia relacionamento e que serviriam tanto para situações públicas, como privadas.

Tradicionalmente existem discursos separados e bastante estanques sobre a memória individual e a memória coletiva. Neste texto centrado na importância da imagem para a memória, a proposta é compreender que memória individual e memória coletiva são permeáveis, comunicando entre si. Considerando os arquivos como repositórios da memória também alguns sê-lo-ão da memória coletiva, outros da memória pessoal, individual e familiar. A permeabilidade das memórias deve levar ao cruzamento de arquivos, à criação de formas de incorporar as memórias individuais, familiares e de grupo, nos grandes arquivos coletivos. A entrada do arquivo privado no público só é possível com a proliferação de arquivos locais.

Mas serão estes discursos cruzados entre a memória individual e a memória coletiva, entre o arquivo privado e o arquivo público possíveis? E sendo-o, como pode o arquivo público incorporar as memórias e arquivos privados?

1. Memória individual e memória coletiva

A memória coletiva é uma das componentes centrais da estrutura ideológica da sociedade. Permite-lhe cimentar a coesão, já que é partilhada por um determinado grupo, familiar, religioso, local, nacional (Halbwachs, s.d.). Pierre Nora, no artigo sobre memória coletiva em *A Nova História* aprofunda o conceito: “a memória coletiva é a recordação ou o conjunto de recordações, conscientes ou não, de uma experiência vivida e/ou mitificada, por uma coletividade viva de cuja identidade faz parte integrante o sentimento do passado” (Nora, 1978: 451).

Para o mesmo autor a memória coletiva é o que fica do passado, da vivência de grupos maiores ou menores, grupos que podem ser à escala nacional, de ideologias políticas ou religiosas, mas também mais limitados como gerações e movimentos minoritários



(Nora, 1978: 451). A memória evolui, sendo apagada e reconstruída em função das necessidades do momento.

A multiplicação de grupos sociais que se autonomizam por meio da recuperação do seu passado, leva à multiplicação de memórias coletivas. Países, tendências políticas, religiões, modalidades e clubes desportivos, localidades, escolas, turmas e até famílias constroem a sua memória coletiva que pode ser antagónica com a de outros grupos.

A memória coletiva vai também fazer parte da memória individual, na medida em que o indivíduo faz parte do grupo e com ele partilha esta parte da memória. Muitas vezes as imagens são fundamentais na construção desta memória. Imagens partilhadas, difundidas, vistas por todos e como tal incorporadas na memória coletiva, farão parte das memórias individuais.

A memória individual tem sido sobretudo um campo de estudo dos psicólogos, interessando-nos sobretudo a relação entre a memória individual e coletiva. Vimos acima que a memória coletiva influencia e é incorporada na memória individual, mas não teremos o contrário? As experiências individuais sendo semelhantes em indivíduos do mesmo grupo e do mesmo tempo, não acabarão por fazer parte da memória coletiva? Tal como a memória coletiva, a memória individual está sujeita ao esquecimento, desmemorização e recomposição, de acordo com as necessidades do indivíduo, mas também de acordo com as necessidades da sociedade. Esta memória também incorpora a pertença ao grupo e à sua memória. Memória individual e coletiva interpenetram-se e constroem-se mutuamente.

Ao contrário da memória coletiva em que há limites à desmemorização e à reconstrução, a memória individual pode sempre ser recriada. Os limites da reconstrução da memória coletiva, da rememoração, são os das relações de força sociais, que abordaremos à frente.

A história seria uma estabilização da memória. Depois de interpretada, "cientificada" e estabelecida não haveria lugar a novas interpretações, mas sabemos que não é assim. A história também se reescreve em função das necessidades sociais do seu tempo. Um exemplo português: a história da Expansão Portuguesa passou a ter uma visão mais ligada à economia depois dos trabalhos de Magalhães Godinho e uma nova ideia de "encontro de culturas" depois da descolonização. E estamos a falar de uma história de tempos bastante remotos. Se nos aproximarmos no tempo maiores são as possibilidades de ver tais alterações. Outro exemplo é a Revolução Francesa, momento fundador da República Francesa que tinha uma visão positiva numa longa tradição historiográfica, para, por altura do seu bicentenário François Furet apresentar uma visão que contrariava o discurso vigente que considera a Revolução Francesa como ato fundador das sociedades democráticas, para se concentrar nas questões do terror.



O virar da história da expansão para a economia implicou novas fontes e novos arquivos, alguns dos quais eram privados. Os roles de compras existentes nos arquivos das misericórdias foram essenciais para a compreensão da evolução dos preços. Já a mudança de ponto de vista sobre a História da Revolução Francesa é sobretudo uma mudança ideológica, sem que para isso tenham contribuído novas fontes ou arquivos.

2. Fotografia e memória

Para Susan Sontag "fotografar é conferir importância" (Sontag, 1986: 34), uma vez que tudo é fotografável, mas nem tudo é fotografado, a fotografia dá, alguma forma, a medida da importância das coisas. A fotografia é também um reflexo do gosto de uma época, que se forma em função da estrutura social em cada etapa da sua evolução (Freund, 1974).

Mas na ordenação destes fragmentos, que, em si, podem não explicar muito é que está o trabalho do historiador, tendo em conta que tanto os assuntos, como as formas de os representar são importantes, já que aí temos a medida do gosto e da importância que determinada época dava às coisas.

De comum com a história, a fotografia, tem o tempo, o passado, mas esta foca-se num tempo prolongado em que se procura a ação, a mudança. Mas estas não são aparentes numa imagem isolada e só podem ser apercebidas na acumulação das fotografias de forma a possibilitar uma visão comparativa.

Produzir memória é um objetivo confesso da atividade fotográfica. Neste sentido, a fotografia não é completamente nova, correspondendo a uma massificação dessa produção. As classes dominantes tinham uma produção de retratos pintados muito antes de 1840. A massificação tornada possível pela fotografia não se faz notar só na ascensão de novas camadas sociais à possibilidade de produção de uma memória visual, mas igualmente nas situações dessa produção.

Para Freund, essa ascensão de novas camadas sociais à produção de memória não é mais do que um sinal da sua ascensão a uma maior significação política e social (Freund, 1974), já que a principal tarefa da fotografia era a de satisfazer estas necessidades de representação (Freund, 1978).

Cria-se todo um código de ocasiões em relação às quais a produção de memória se torna obrigatória, ou mesmo, em que esta acaba por ser incorporada nos próprios rituais, a fotografia dos casamentos é o exemplo mais evidente. A fotografia estará presente nas ocasiões significativas que se tornam ainda mais significativas pela presença da fotografia.



Esta memória funciona sobretudo ao nível da família, ou de outro grupo que se lhe possa equiparar, construindo "uma crónica de si mesma, uma série, portátil de imagens que testemunha a sua coesão" (Sontag, 1986: 18) O álbum de fotografias é a materialização dessa série de imagens, não importa muito se são folhas de papel com fotografias coladas, ou se é um dossier num telemóvel. Será mais efémero o que se guarda em aparelhos de vida limitada, mas esse é um problema recente.

A memória pretende ser individualizada, entendendo-se a família ou o grupo como indivíduo, a presença dos rituais e códigos estandardizados diminui o seu lado indivíduo para se tornar sobretudo na memória de uma sociedade.

É preciso ter consciência, ao trabalhar com fotografias, que estas foram feitas com o objetivo de ficarem na memória. Mesmo quando são feitas para documentos administrativos representam um indivíduo que tenta dar de si a imagem que quer. A fotografia de identificação é um bom exemplo disso. Até há pouco havia uma distinção entre a imagem de identificação do cidadão comum e a imagem de identificação policial. Nesta última os padrões eram muito mais rígidos em relação à pose e ao ângulo de visão. Uma fotografia de identificação prisional não teria, seguramente, lugar no álbum de família, mas apenas no arquivo oficial para o qual foi produzida. Durante 100 anos as fotografias de identificação deram a fotógrafo e fotografado alguma margem para tentar parecer o melhor possível e ter uma imagem esteticamente agradável, com lugar no álbum de família. Recentemente as normas e a vontade de normalização aproximaram a fotografia de identificação do cidadão comum da fotografia policial e estas não têm lugar no álbum de família.

A massificação da fotografia permitiu que se mantivesse alguma forma de memória em situações da vida humana que não eram objeto de nenhuma forma de registo. Isto aplica-se muito a aspetos da vida privada e familiar que têm sido o próprio objeto da fotografia (Bourdieu, 1965) e que não é, geralmente, alvo da produção de mais documentos.

Mas pode-se perguntar qual é a memória produzida numa fotografia, ou, talvez, de uma forma mais rigorosa, de quem é a memória que fica registada? Voltamos a Barthes (1981: 29) que diz:

Aí se cruzam, se confrontam e se deformam quatro imaginários. Perante a objetiva, eu sou simultaneamente aquele que eu julgo ser, aquele que eu gostaria que os outros julgassem que eu fosse, aquele que o fotógrafo julga que sou e aquele de quem ele se serve para exhibir a sua arte.

Além de entrar em aspetos da vida, especialmente privada, em que não abundam outros documentos, a fotografia tem-se vindo a produzir e a guardar em quantidades que não



eram imagináveis noutros documentos. Essa quantidade tem vindo a crescer. No século XIX cada fotografia era o resultado de um processo caro e moroso. Chapas de vidro, muitas vezes preparadas no momento.

Em finais do século XIX surge a possibilidade de utilizar rolos, mais simples, mais barato, a revelação separa-se do ato de fotografar. Fotografa-se e manda-se revelar ("We do the rest", dizia-se na publicidade da Kodak). O número de praticantes da fotografia cresceu enormemente. E foi crescendo ao longo do século XX, até porque nos países desenvolvidos os rendimentos iam crescendo e a sociedade de consumo ganhava terreno. Com a fotografia (e estou a pensar naquela que encontramos nos álbuns familiares) também se podem ver os consumos e aspetos materiais que para épocas muito mais recuadas são objeto da arqueologia. No início do século XXI assiste-se a outra expansão da fotografia. A popularização do digital e, mais ainda, a presença de câmaras nos omnipresentes telemóveis leva a uma nova explosão do número de imagens e das ocasiões em que estas são feitas.

Talvez mais importante que o crescimento do número de imagens sejam as possibilidades de difusão que cria. Esta difusão pode-se fazer por grupos restritos, já que estes equipamentos permitem o envio de imagens para os mais próximos, mas pode também abranger grupos mais alargados, possível com as redes sociais. Um objetivo pode ser mesmo o tornar a vida pessoal numa narrativa de difusão muito grande, passando por muitas partilhas, "viral" é a expressão usada.

Um grande número de imagens não significa a conservação dessas imagens, e esse é um problema que se coloca hoje. As imagens circulam em meios digitais, raramente são objeto de impressão e o seu armazenamento é um problema por resolver. Uma coisa é certa, estas imagens não se irão manter por inércia, será necessário um esforço para a sua conservação.

Foi a partir dos anos 1840 que a fotografia se tornou um instrumento privilegiado de construção da memória, "um suporte de rememoração que renova a nostalgia" (Corbin, 1990: 426). Não é para admirar que, já no Século XX, o maior fabricante de material fotográfico, a Kodak, tenha colocado a construção de memória na sua publicidade e até nos seus slogans e *jingles* publicitários. A construção e a preservação de memória tornaram-se, até, no principal argumento deste fabricante na luta constante contra os outros fabricantes que fornecem produtos semelhantes. A ideia da sua publicidade era: – "se não utilizar os nossos produtos as suas memórias não se vão conservar". A fotografia, graças à sua precisão foi vista, rapidamente como uma forma de ultrapassar as limitações da volúvel e falível memória humana (Osherson, 1990).



O que torna diferente a produção de memória por meio da fotografia é a existência de uma atividade que a isso se dedica de forma quase exclusiva. Ao contrário de outras formas de produzir memória, em que esta produção é uma consequência, na fotografia a produção da memória é um objetivo deliberado e assumido. Pode-se incluir, assim, a fotografia na série de ritos de memória que se destinam a prolongar a felicidade (Martin-Fugier, 1990). Nial Ferguson observa que, segundo Marx, os homens fazem a sua história, mas sem saber que a fazem, enquanto com a fotografia a fazem de forma deliberada (Ferguson, 1997). Desde a *Carte de Visite* dos anos 1860 que a memória fotográfica é produzida, potencialmente, sobre toda a população. Todos queriam ter o seu retrato, para que essa produção de memória incidisse sobre eles.

A partir do momento em que a fotografia se torna mais barata e fácil de produzir em grandes quantidades, nos anos 1860, que essas memórias visuais deixam de ser feitas exclusivamente para a exposição ou o desfrute em casa do retratado, para serem objetos destinados à oferta e circulação dentro do círculo de relações pessoais, familiares e profissionais deste. É dessa circulação que nasce o hábito da coleção, uma coleção que era, não só a das fotografias das pessoas próximas, como a de pessoas célebres, supostamente, aquelas que despertavam admiração. Uma ávida colecionadora de fotografias seria a Rainha Vitória que reuniu 110 álbuns fotográficos da sua família, numerosa e muito espalhada (Briggs, 1989).

Estes álbuns que incorporavam personagens públicas, geralmente da política ou da realeza, significavam a entrada da vida pública na privada e na memória individual e familiar. Representam uma memória familiar, em que além das relações pessoais e familiares (Martin-Fugier, 1990), também se demonstram gostos artísticos ou preferências políticas, já que os retratos de dirigentes políticos nacionais e estrangeiros eram muito populares e tinham o seu lugar nesses álbuns. Aquelas personagens que eram incluídas nesses álbuns não seriam um fruto do acaso, mas sim da admiração ou afeto que por elas era demonstrado.

As fronteiras entre o público e o privado foram-se redefinindo e a partir da Grande Guerra os álbuns de família vão-se limitando aos mais próximos. A haver lugar para celebridades era agora num espaço à parte onde se podiam colecionar imagens de locais e monumentos, mas também de pessoas célebres, só que já não eram políticos e cabeças coroadas, mas sim estrelas de cinema, música e desporto. O mundo tinha mudado e a confiança nos governantes desaparecido.

Na mais recente omnipresença das imagens, as personagens públicas voltam a ter um lugar no álbum de família, pelo menos no álbum virtual. As *selfies* com artistas, músicos, desportistas são comuns, e até temos de novo os políticos, como o Presidente Marcelo Rebelo de Sousa, nos álbuns dos telemóveis e das redes sociais.



3. Sistematização da memória

A fotografia integra-se, ao mesmo tempo, em duas “modas” oitocentistas. A de colecionar e a da produção de memória que também passa pela escrita de diários e livros de memórias e viagens.

A coleção de fotografias tinha um local próprio de exposição, o álbum, onde as fotografias encontravam o seu lugar na hierarquia das relações familiares e das personalidades importantes. O álbum ganha uma enorme importância na vida e na representação social da família, tornando-se, em si, um objeto de representação social (Linkman, 1993), mas também uma forma de aumentar a coesão do grupo ameaçada pela evolução económica (Corbin, 1990). É um objeto em que se deposita a memória e a sua revisão é uma forma de voltar a passar pela memória familiar, já que nele se regista a passagem do tempo, a evolução da criança, a história da família. A sua importância deriva da sua inserção nos ritos fundamentais da vida familiar (Hirsh, 1997). Torna-se simbólico de alguma forma de recordar. Silvia Gherardi (1995) compara a sua revisão de materiais feministas com a de um álbum de família. Esse álbum fotográfico inclui não só as fotografias da família, como as de celebridades, que são vendidas aos milhares. Encadernado de uma forma que fazia lembrar as bíblias, o álbum valia por si, como objeto de luxo, dando prestígio ao seu possuidor, tinha o seu pequeno aspeto de veneração religiosa. Ligado ao espaço doméstico e à família, o álbum acaba por ter a sua manutenção, decoração e atualização incluídas nas tarefas femininas.

Dentro do álbum, inseridos nos espaços a isso destinados, havia retratos. Estes, em especial desde a *Carte de Visite*, tinham formatos normalizados. Os retratos individuais também correspondiam ao mesmo tipo de desejos que o álbum completo: “O retrato é portanto um signo cujo objetivo é tanto a descrição de um indivíduo e a inscrição da identidade social, mas, ao mesmo tempo, também é uma mercadoria, um luxo, um adorno, cuja posse confere estatuto por si” (Tagg, 1998: 37). A fotografia ganha, assim uma forte carga simbólica, ultrapassando a simples reprodução de sujeitos, objetos e acontecimentos (Fabri, 1997: 37).



4. Memória das pessoas e das ocasiões

Nem todas as fotografias acabavam nos álbuns, algumas tinham uma importância ainda maior que obrigava a que estivessem em exposição. Era o caso já referido da “fotografia da boda, memória visual da família, colocada num bom local em casa, dá a medida do parentesco” (Lequin, 1998: 28). Isto acontecia, especialmente porque, quando havia fotografias com os convidados, a sua disposição era feita segundo a medida da proximidade do parentesco.

Uma das características do estabelecimento de uma memória familiar por meio da fotografia é que essa memória se constrói em momentos alegres. É o contrário do que Walter Benjamin dizia, já que este autor defendia que a História tinha que ser uma história triste (Felman, 1999).

A tristeza deste autor tinha a ver com a guerra, em especial com a 1ª Guerra Mundial, mas, até essa foi transformada, por meio da fotografia, num acontecimento alegre, ou pelo menos, um pouco menos triste, já que omitiu os momentos e as situações mais sangrentas. Inúmeros álbuns de fotografias feitas por militares, por vezes vencendo a proibição imposta pelas autoridades militares, trazem uma outra memória da guerra, bem diferente da oficial (Cooksey, 2017). De novo um exemplo português: A Guerra Colonial não era assumida pelo Estado Português como sendo uma verdadeira guerra, mais como operações de limpeza. Não há uma memória visual oficial desta guerra, ao contrário de outras em que a fotografia foi instrumento de propaganda (Cardoso, 2014). A censura impedia a publicação de imagens da guerra que a imprensa nem produzia, o mesmo se passava com a ainda mais controlada televisão, ou os pequenos documentários que precediam os filmes apresentados no cinema. Fica hoje como memória visual dessa guerra a enorme quantidade de imagens fixas e em movimento produzidas por militares portugueses que estão guardadas nos álbuns de família.

Tal como a falível memória humana, a memória construída com a fotografia revelou ser seletiva. É seletiva no momento da recolha. Uma das maiores escolhas do fotógrafo é aquilo que quer fotografar, exercendo a sua capacidade de arbítrio sobre o que fica na memória. É seletiva a qualquer momento, já que as fotografias são, muitas vezes, deitadas fora, apagando-se essa memória.

A alegria da memória familiar que se constrói com a fotografia tem a ver com a escolha. As fotografias não são feitas de forma indiscriminada, são feitas em momentos escolhidos e esses são os que mais tarde se quer recordar. A escolha desses momentos é algo que mostra muito sobre essa sociedade, já que indica o que é, ou não, valorizado. Nos inícios da fotografia, e até à altura em que a posse de máquinas fotográficas se torna relativamente difundida, não é a memória de momentos, mas sim a de pessoas



que se pretende conseguir. Mais tarde vai haver uma escolha de momentos que, por demonstrarem algumas constantes, acabam por corresponder a padrões sociais.

O facto de o processo fotográfico se ter tornado mais barato e simples fez com que se fosse passando da fotografia de uma pessoa para a fotografia de uma ocasião. Mesmo que Sontag defenda que “tudo no mundo pode ser objeto de fotografia” (Sontag, 1986: 103, 155), isso aplica-se à segunda metade do Século XX, quando as fotografias ainda não eram um objeto tão banal. É mais correta a ideia de que fotografar é dar importância pelo que as ocasiões mais fotografáveis seriam, claro, as a que se conferia maior importância. Essas ocasiões, quer sejam de natureza pública ou privada, têm sido determinadas por convenções sociais, criando-se padrões a que as pessoas tomadas individualmente e as famílias “têm” que corresponder. Essa importância era, assim, mais uma questão social que individual.

Vão-se criando ocasiões da fotografia, além da maior e já referida, o casamento, também os batizados, comunhões, aniversários, carnaval e as cada vez mais importantes férias. A memória familiar constrói-se assim em torno de alguns momentos, supostamente os mais importantes e felizes. Claro que é necessário distinguir entre aquelas ocasiões em que se apelava ao fotógrafo profissional e as em que, a partir do momento em que a posse de um aparelho fotográfico se torna habitual, este era utilizado no registo desses momentos. Entre estes dois tipos de registo fotográfico há uma hierarquização, sendo o recurso a um profissional o sinal de uma importância muito grande da situação, ou de uma situação em que a uniformização de resultados é fundamental, como é o caso da fotografia de identificação.

O retrato acompanha momentos de transição e iniciação na vida das pessoas. Apesar de alguns momentos do percurso académico e profissional serem objeto de algumas imagens “obrigatórias”, parece ser a família a conseguir ter o maior peso no retrato de estúdio. Dentro das ocasiões familiares no Norte parece haver um grande peso das questões religiosas que não parece ser acompanhado pelo Sul, mais carnavalesco. As crianças vão ganhando mais importância no retrato para se tornarem nos protagonistas das fotografias, a partir da segunda década do Século XX. É preciso notar que não eram fotografadas com muita frequência no século XIX, altura em que não era fácil, tecnicamente, fazê-lo. Bourdieu (1965), nos seus estudos sobre a fotografia, feitos na segunda metade do Século XX, considerou a existência de crianças como principal motivação para a fotografia.

Parece haver uma tendência para o crescimento da produção de retratos de crianças que embora já sendo frequentes durante o século XIX e até no início do XX, se tornam mais frequentes a partir dos anos 30. Também começa a fazer-se, nessa década, um tipo de retrato de bebés despidos que anteriormente era mais raro. Estes já são



conhecidos desde os anos 1860, e foram populares até há não muito tempo. Os bebés tinham todas as condições para que o seu retrato fosse obrigatório, eram novos membros da família e passavam por mudanças rápidas, criando uma situação favorável ao hábito de colecionar. Devido a questões como a dificuldade de manter uma pose, ou aquelas originadas pela alvura das melhores roupas de bebé, estas não seriam muito apreciadas pelos fotógrafos que as desencorajariam. O crescimento desse tipo de retrato é também um sinal da importância crescente da infância.

Saindo da ideia de uma memória feita de momentos de felicidade, as fotografias de crianças mortas não parecem ser muito comuns, embora apareçam por vezes. Este tipo de imagem que, por exemplo em Espanha, foi muito popular, correspondia à ideia de que era necessário ter um registo fotográfico dos que tinham morrido sem ser fotografados, tornava a fotografia em algo de necessário, no mesmo sentido que o batismo. Claro que a necessidade se colocava em termos de memória familiar e não de salvação da alma.

Também é possível encarar estas imagens do ponto de vista das atitudes em relação à morte. A fotografia, que alguns autores têm relacionado com a morte, é feita para que quem faleceu pareça estar vivo, uma forma de negação da morte, a atitude dominante na sociedade. Estas fotografias, que em Portugal costumam estar limitadas aos bebés que morreram antes de ter ocasião de se deslocar ao estúdio do fotógrafo, mostram as crianças como se dormissem, uma semelhança muito grande com o “sono eterno”, um dos eufemismos para a morte. Nos países hispânicos, e mesmo nos Estados Unidos, essas fotografias são muito mais frequentes que em Portugal.

A fotografia familiar de amadores, em crescimento rápido a partir dos anos 1880 e que predomina na imagem fotográfica a seguir à primeira guerra mundial vai criar toda uma nova ocasião de que é necessário um registo para a construção de uma memória familiar. A mobilidade que as máquinas fotográficas permitem é muito maior do que quando as ocasiões tinham que ser fotografadas num estúdio.

As novas ocasiões da fotografia vão, assim, ser aquelas em que há atividades desenvolvidas no exterior. As férias tornam-se no principal motivo da fotografia, o que pode ser comprovado pelo facto de a Kodak, na revista *Ilustração* do final dos anos 20, só fazer publicidade nos meses de Verão e por altura do Natal. Nos próprios anúncios predominam as situações de férias, com praia e campo.

Estes anúncios deveriam ter algum efeito, já que as fotografias que se encontram em coleções familiares dessa altura refletem essas ocasiões. Tal como noutras situações, estas imagens centradas nas férias vão-se espalhando das classes superiores para as menos ricas. As fotografias de D. José Gil, já tinham uma grande componente de férias e viagem nas últimas décadas do Século XIX.



A fotografia reflete, com as suas ocasiões, um padrão familiar que se vai centrando mais nos filhos e em que as questões do casamento se vão tornando mais relevantes. Este padrão repete-se dentro de um país e tem modelos internacionais.

O álbum que é uma recolha sistemática de imagens do grupo, das suas atividades, passa dos grupos familiares para outros grupos da sociedade, num movimento que tende a alargar-se. Grupos de carácter profissional, desportivo, político ou associativo passam a fazer-se fotografar enquanto grupo. Melhor exemplo são as imagens de todos os membros de um determinado ano de um curso universitário, em voga, pelo menos, dos anos 1880, aos anos 1930.

5. Sistematizações em sociedade

A ideia de sistematização, tão comum no Século XIX, e que tem a sua expressão na organização de coleções, teve alguns efeitos particulares na fotografia. Cria-se a ideia de que, por meio da fotografia, se pode fazer um registo sistemático daquilo que estava ameaçado de desaparecimento. Há tentativas de registo sistemático de monumentos com a “Mission Heliographique” ainda dos anos 1840, em França, com seguimentos um pouco por todo o lado. Em Portugal verifica-se sobretudo a busca de temas etnográficos, havendo tentativas relativamente sistemáticas de registo de usos e costumes locais, em trabalhos realizados por simples amadores ou etnólogos como Rocha Peixoto.

Como já se referiu, com a fotografia criou-se um objeto cuja finalidade assumida é a criação de uma memória. Virá, mais facilmente, ao pensamento a ideia de que se está perante uma memória exclusivamente familiar, a criação do álbum e a circulação das fotografias dentro da teia de relações da família sugerem-no, mas isso não corresponde inteiramente à realidade. Vários grupos não familiares tendem também a utilizar a fotografia dessa mesma forma. Há nesta utilização da fotografia uma carga afetiva forte, mesmo fora das relações familiares, com referência a uma memória coletiva (Sá, 1986). A fotografia também parece ter alguma capacidade para suprir essa falta de memória coletiva, segundo Sontag (1986: 24), seria essa a razão para que americanos e japoneses a ela se dediquem de forma tão sistemática.

Todos estes tipos de fotografia correspondem a uma ausência de diferenciação entre a fonte e os recetores da comunicação (Sá, 1986), mesmo se a fotografia só existe em função de uma difusão e, logo, de um recetor (Gervereau, 1998).



6. Uma memória da sociedade

A partir da popularização da imprensa ilustrada por fotografias, essas imagens cujo fim era imediato e efémero, dar a notícia no dia, ou na semana seguinte tornaram-se numa certa forma de memória da sociedade, ou pelo menos a fazer parte dela. O número de recetores para uma mesma imagem crescia enormemente. Os jornais compreenderam esse facto bastante cedo, tornando-se a fotografia a sua imagem predominante a partir da 1ª Guerra Mundial, e estabelecendo e organizando os seus arquivos na previsão de que uma fotografia que era utilizada num determinado dia o poderia voltar a ser.

Com a fotografia de imprensa, destinada à função imediata de reportar a notícia, vai surgir uma memória dos acontecimentos e das pessoas de uma determinada sociedade, num determinado tempo. Pode-se pensar que essa memória não é muito diferente, em relação às pessoas, do que já se fazia há décadas com as *Cartes de Visite* de celebridades, porém a sua difusão é muito mais alargada.

Não é só a memória familiar que é seletiva, a memória da sociedade tem demonstrado sê-lo ainda mais. A reconhecida pouca fiabilidade da memória humana e a reconhecida objetividade da memória fotográfica têm possibilitado o uso da fotografia como forma de falsificação da história, ou pelo menos como forma da sua legitimação. A rescrita da História da Revolução Russa não teria credibilidade se não fosse completada pela manipulação da imagem fotográfica, mas retomaremos este assunto.

Se este pequeno aspeto do terror estalinista é conhecido, não é o único. Mais de cem anos de imprensa ilustrada dariam exemplos de enquadramentos de imagens feitos de forma a retirar personagens incómodas, suficientes para muitos volumes. Não se chega, de modo geral, ao retoque da imagem, já que um código de objetividade o inibe (Le Marec, 1985). A imagem digital e a facilidade que existe em a alterar têm sido um motivo de polémica na fotografia de imprensa, tendo havido premiados desclassificados em concursos prestigiosos da imprensa por via dessa manipulação de imagem.

Este expediente tem resultado pelo mesmo motivo: A imagem fotográfica é credível em relação ao acontecimento que é suposto registar com objetividade.

A construção de memória tem sido um objetivo confesso da fotografia, até enquanto indústria, ao longo de mais de 150 anos. A grande diferença que a fotografia introduz é a facilidade com que esta memória é construída, criando a possibilidade de que se construa uma memória que tem uma base alargada na sociedade e também uma base alargada de acontecimentos. Esta construção de memória surge, precisamente, no momento em que as sociedades começam a sofrer um rápido processo de transformação, que também implica uma alteração das ocasiões consideradas relevantes para a preservação de memória no sentido do seu alargamento.



7. Lugares e discursos da memória

O arquivo, os monumentos, os programas escolares, a toponímia, a arte pública, em especial a estatuária são locais da memória. Da memória coletiva, de uma memória coletiva oficial. São os locais que escapam ao esquecimento, o que pode acontecer por esforço oficial, ou pela ligação afetiva. Há algumas décadas esta ideia foi objeto de uma obra monumental dirigida por Pierre Nora (1986) com uma inventariação desses lugares em França.

Tal como a própria memória e porque dela são instrumentais esses locais também se alteram com o tempo e as realidades históricas. Também se criam e se projetam para as realidades que pretendem evocar. Há um grande peso oficial nestes locais, é o poder que tem a capacidade de construir monumentos, de colocar nomes das ruas, mas estas memórias podem ter um lado de iniciativa popular mais ou menos estruturada. A viragem do século XX é marcada pela edificação de estátuas por subscrição pública. Camões, Afonso Henriques ou os Restauradores de 1640 têm estátuas em Lisboa que foram financiadas por este método. O mesmo se passa noutras cidades. Por vezes estes locais podem surgir de forma informal. Junto à estátua do Dr. Sousa Martins há um movimento de fazer promessas e deixar recordações, como se fosse um santo, o mesmo se passa com o Padre Cruz em Alcochete.

Esses locais não são forçosamente os mais significativos, ou os "verdadeiros". A sua importância constrói-se na narrativa, como escrevia Maurice Halbwachs: "Os lugares sagrados comemoram (...) não factos certificados por testemunhos contemporâneos, mas crenças nascidas porventura longe desses lugares, e que se fortaleceram ao enraizarem-se aí" (Vidal-Naquet, 1993: 29-30).

A memória pessoal e individual tem também os seus lugares, alguns confundem-se com os da memória coletiva, outros são os que permitem a recordação de memórias e momentos pessoais. Também podem ser objetos, o "souvenir" é um objeto que se produz com este fim. Porém o mais importante dos locais da memória privada e familiar é o álbum de fotografias que vai acumulando momentos ao longo do tempo para, segundo o slogan da Kodak, "mais tarde recordar".

As memórias não controladas oficialmente podem ser preciosas quando se sai da história mais institucionalizada. Miriam Halpern Pereira defende que para a "História vista de baixo", "O problema das fontes coloca-se de forma dramática quando se querem ouvir as vozes dos desfavorecidos e dos marginalizados. O documento escrito apenas permite uma visão de cima para baixo" (Pereira, 2010: 40).

Nova história necessita de novas fontes e da incorporação das memórias e locais de memória privados. As recolhas orais são o objeto mais óbvio, mas outros materiais,



nomeadamente as fotografias são igualmente importantes. Esta memória será menos oficial e sobretudo mais diversa.

8. Memória, um terreno disputado

Se tivermos em conta os grandes grupos, como os estados ou as nações, pode haver memórias que sejam comuns e partilhadas e outras que não só não sejam coincidentes, como sejam contraditórias ou antagónicas. Isso é mais acentuado quando há acontecimentos traumáticos recentes e tende a atenuar-se com o tempo.

A história recente de Portugal dá bons exemplos, uma mesma realidade pode ter designações diferentes: descolonização exemplar ou vergonhosa; independência das colónias, ou abandono dos territórios ultramarinos. Correspondem forçosamente a uma memória diferente para um militante de esquerda, para alguém que estivesse próximo da idade de ir combater, ou de uma pessoa que tivesse regressado a Portugal (ou à metrópole) em função desse processo. O 25 de Novembro pode ser visto como o regresso ao espírito do 25 de Abril, ou como a sua destruição. Salazar ou Cunhal serão santos ou demónios, conforme o posicionamento político. Outras figuras bem conhecidas há 40 anos, estão hoje quase esquecidas. Mário Soares, de certa forma o vencedor do processo, já que o modelo final é mais próximo do seu, é para as gerações que não viveram os anos de 74/76 a figura mais conhecida. Também tem sido a mais mediatizada e presente nos manuais escolares. Há muito mais fotografias de Mário Soares na nossa memória coletiva do que de qualquer outra personagem.

A memória coletiva é pouco consensual para muitos acontecimentos recentes, e adapta-se às necessidades e interesses do momento. É conhecida a remoção da fotografia de Freitas do Amaral do panteão de dirigentes do CDS quando este foi ministro de um governo socialista.

O caso extremo do apagar da memória para a adaptar às necessidades políticas é o que se passou no regime estalinista, em que os dirigentes bolcheviques iam sendo removidos das fotografias, ou seja da memória, à medida que iam caindo em desgraça. Este é um facto que por tão conhecido entrou na memória coletiva (aqui vista como uma memória supranacional), talvez conflitue com a memória coletiva daquele grupo político específico.

Num daqueles diálogos cruzados entre o privado e o público os que eram apagados das fotografias oficiais, mais tarde, também o eram dos álbuns privados. Ter fotografias destas pessoas implicava alguns perigos (King, 2014). Apagar das memórias privadas e familiares e sabendo que a memória se recompõe é garantia de não regresso à



memória coletiva. Porém esses regimes políticos caíram e não só o presente político foi alterado, como a memória coletiva foi recomposta. Heróis passaram a vilões e vice-versa. A imagem dos dirigentes do regime deposto foi uma das primeiras vítimas da queda dos regimes de Leste. Estes dirigentes eram omnipresentes na estatuária em espaço público, era uma das formas de dominação ideológica destes regimes. Com a queda dos regimes caíram as estátuas, que se tinham tornado símbolos de opressão. Menos dramática, mas muito rápida foi a mudança de nomes ligados à ditadura em ruas portuguesas e, mais polémica, na ponte que deixou de ser Salazar, para ser 25 de Abril. A recomposição da memória coletiva em países dominados por ditaduras foi acompanhada de reabertura de arquivos. O conhecimento dos arquivos da URSS e de outros países não produziu alterações significativas no conhecimento que existia da época, pelo menos no Ocidente. Porém, todo o terror do período estalinista também tem os seus revisionistas, Ludo Martens (1994) e Domenico Losurdo (2008), entre outros. Os argumentos são decalcados dos dos revisionistas do nazismo, nomeadamente a impossibilidade técnica da existência de tantas mortes (Vidal-Naquet, 1995). Sublinhe-se que os revisionistas do estalinismo têm a grande vantagem de não ter em seu desfavor as fotografias dos campos de morte feitas na altura da libertação e muito difundidas, entretanto. Não há muitas fotografias do Goulag.

O afastamento temporal tornaria, em princípio, a memória mais consensual, mas há assuntos que mesmo sendo de um passado remoto continuam a suscitar divisões. Em outubro de 2017 uma manifestação de grupos antirracistas junto à estátua do Padre António Vieira, em Lisboa, é impedida por uma concentração de neonazis. Não estava em causa só o Padre António Vieira, mas a memória da escravatura e o passado colonial português.

Memórias pessoais e familiares também podem passar por destruições e reconstruções. Separações e divórcios levam à reconstrução do álbum de família, fotografias que desaparecem complementam o afastamento emocional, em casos extremos a fotografia continua e alguém é retirado dela.

9. Convergência de arquivos

A existência de um poder local mais próximo das populações, a tentativa de encontrar identidades locais e de grupos, tem levado a que arquivos municipais e outros se interessem não só pelos documentos administrativos, como por aspetos variados da vida local que não estavam presentes no tradicional arquivo municipal. Este arquivo tinha uma função utilitária e administrativa e começou a considerar-se necessário que pudesse guardar (é a função do arquivo) e mostrar mais da localidade para os seus



próprios habitantes e visitantes. Há também uma função educativa, sendo as escolas um dos principais destinatários.

Não é de estranhar que este movimento se tenha iniciado a partir do momento em que o poder local se estabiliza, tendo uma autonomia política que na ditadura não existia. É contemporâneo e ligado ao interesse na história local de que se alimenta e que alimenta. Os arquivos municipais eram, tradicionalmente, compostos pelos documentos administrativos produzidos pela própria câmara. Mas os arquivos e museus começaram a procurar outro tipo de documentos, aqueles que estavam com as pessoas e famílias, o arquivo familiar começa a entrar no arquivo local e no museu municipal. Pode-se ler no site da Câmara Municipal de Almada: "O Museu da Cidade abriu ao público a 1 de Novembro de 2003 como casa da história e memórias da cidade, da aprendizagem e da experiência urbana do concelho"¹. Ou para um dos núcleos do Museu Municipal de Alcochete: "Um pequeno, mas valioso, conjunto de objetos representa importantes momentos da História do Concelho. Uma significativa coleção etnográfica deu origem a diversas áreas de exposição"². Para o Museu Municipal do Cadaval é explícita a referência às fotografias: " Num conjunto de fotografias antigas pode ver-se como era a vila do Cadaval e a sua vida cultural e recreativa, desde o início do século XX"³. Ou ainda em Vale de Cambra que tem uma grande coleção de fotografias:

Para além da documentação produzida pela Câmara Municipal, o Arquivo está dotado de um vasto espólio, constituído por diversos fundos documentais - (...) as coleções de fotografia Foto Sousa e Foto Central, entre outros -, cujo documento mais antigo data de 1755⁴.

Aquisições, doações, empréstimos para digitalização têm sido os métodos mais comuns. É frequente que arquivo e alguns materiais de empresas que fecham entrem no arquivo ou museu municipal. Os materiais que entram nos arquivos são variados, de instrumentos de trabalho e coleções a fotografias. Isto mostra uma vontade deliberada de museus, arquivos e particulares de fazer entrar a memória individual e familiar na memória coletiva.

¹ Retirado de http://www.malmada.pt/portal/page/portal/MUSEUS/MUSEU_CIDADE/?mus=1&mus_museu_cidade=4963003&cboui=4963003, consultado a 2017-10-08

² Retirado de <http://www.cm-alcochete.pt/pages/205>, consultado a 2017-10-08

³ Retirado de <http://www.cm-cadaval.pt/museu-municipal>, consultado a 2017-10-08

⁴ Retirado de <http://www.cm-valedecambra.pt/pages/423>, consultado a 2017-10-08



10. Arquivo virtual

Estes museus e arquivos têm trabalhado no sentido da divulgação dos seus materiais. Muitos vão ao ponto de colocar documentos e fotografias online. Caso do citado Arquivo Municipal de Vale de Cambra. Porém há outras formas mais difusas e informais. Portais de partilha e armazenamento de imagens foram capazes de abarcar muito rapidamente tipos diferentes de imagem, tipos diferentes de utilizadores e grupos distintos. Utilizadores individuais constroem os seus diários, famílias partilham os seus momentos, associações mantêm o contacto entre os seus associados, localidades constroem a sua história. É um processo muito participado, muito democrático, já que aberto à colaboração de todos. Serve para imagens antigas, inúmeras povoações têm o seu grupo de partilha, geralmente iniciado por uma pessoa, mas apropriado por outras. A difusão é muito grande, mas sendo aparentemente estas redes muito volúveis é o futuro que está em causa. Não sabemos o que se irá passar nos próximos dez anos, muito menos daqui a uma geração. Esse problema de arquivos na internet também se coloca com arquivos físicos digitais. Qual será a durabilidade dos suportes, a obsolescência dos sistemas? Parece certo que ao contrário de arquivos antigos estes não se manterão sem esforço deliberado.

11. Novos arquivos para uma nova história

Tenho o ponto de vista do historiador, as fontes são o material da história e condicionam a história que pode ser feita. O alargamento da base dos arquivos cria novas possibilidades para o historiador. Além do documento administrativo, a incorporação de materiais provenientes de arquivos familiares, onde as imagens são muito importantes, permite chegar a grupos ausentes do arquivo tradicional, permite chegar a aspetos da vida que têm estado relativamente ausentes da história. Nova História, com o seu alargamento de fontes; "História vista de baixo" mudando o enfoque das elites para as pessoas comuns: não são possíveis sem que o arquivo tradicional possa incorporar o arquivo pessoal e familiar. Sem que memória individual e memória coletiva se cruzem.

Referências bibliográficas

Barthes, R. (1981). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.

Bourdieu, P. (1965). *Un Art Moyen*. Paris: Minuit.

Briggs, A. (1989). *A Victorian Portrait, Victorian Life and Values as Seen through the Work of Studio Photographers*. Nova Iorque: Harper & Row.



- Cardoso, D. M. C. (2014). *Imagem e propaganda em Portugal durante a Segunda Guerra Mundial*. Dissertação de mestrado. Lisboa: ISCTE-IUL.
- Cooksey, J. (2017). *The Vest Pocket Kodak and the First World War*. Lewes: Amonite Press.
- Corbin, A. (1990). Os Bastidores. In P. Aries & G. Duby (Dir.), *História da Vida Privada* (pp. 413-611). Lisboa: Afrontamento.
- Fabri, P. (1997). *Image et Politique*. Actes Sud, sl..
- Felman, S. (1999). Silence de Walter Benjamin. *Les Temps Modernes*, 606, 1-46.
- Ferguson, N. (1997). *Virtual History*. Londres: Papermac.
- Freund, G. (1974). *Photographie et société*. Paris: Seuil.
- Gervereau, L. (1998). Un Image ne Parle Pas. In F. Docquier & F. Piron (Dir.), *Image et Politique* (pp. 47-58). Paris: Actes Sud.
- Gherardi, S. (1995). *Gender Symbolism and Orgazational Cultures*. Londres: Sage.
- Halbawachs, M. (s.d.). *On Collective Memory*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hirsh, M. (1997). *Family Frames, Photography, Narrative and Post-Memory*. Cambridge: Havard University Press.
- King, D. (2014). *The Commissar Vanishes: The Falsification of Photographs and Art in Stalin's Russia New Edition*. Londres: Tate.
- Le Marec, G. (1985). *Les Photos Truquées*. Paris: Ed. Atlas.
- Lequin, I. (1983). *Histoire des Français, XIXème, XXème Siècles, La Société*. Paris: Armand Colin.
- Linkman, A. (1993). *The Victorians - Photographic Portraits*. Londres /Nova Iorque: Tauris Parque Books.
- Losurdo, D. (2008). *Stalin. Storia e critica di una leggenda nera*. Roma: Carocci.
- Martens, L. (1994). *Un autre regard sur Staline*. Anvers: EPO.
- Martin-Fugier, A. (1990). Os Ritos da Vida Privada Burguesa. In G. Duby & M. Perrot, *História da Vida Privada, 4º Vol* (pp 193-285). Lisboa: Afrontamento.
- Nora, P. (1978). Memória Coletiva. In Le Goff, et al. (dir.), *A Nova História* (pp. 451-454). Coimbra: Almedina.
- Nora, P. (ed.) (1986). *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard.
- Osherson, D. et. al. (Eds.) (1990). *Visual Cognition and Action, Vol 2.*. Cambridge, Londres: MIT Press.
- Pereira, M. H. (2010). *O Gosto pela História, Percursos de História Contemporânea*. Lisboa: ICS.



Pinheiro, N. (1997). *As Classes Populares na Fotografia em Portugal no Início do Século XX*. Lisboa: ISCTE.

Sá, C. P. (1998). *Núcleo Central das Representações Sociais*. Petrópolis: Vozes.

Sontag, S. (1986). *Ensaio sobre Fotografia*. Lisboa: Dom Quixote.

Tagg, J. (1988). *The Burden of Representation, Essays on Photographies and Histories*. Houndmills e Londres: Macmillan.

Tenfelde, K. (Dir.) (1994). *Fotografie und Geschichte in Industriezeitalter*. Munique: Verlag C.H. Beck.

Thompson, E. P. (1963). *The Making of the English Working Class*. London: Victor Gollancz Ltd.

Vidal-Naquet, P. (1991). *A Democracia Grega, Ensaio de Historiografia Antiga e Moderna*. Lisboa: Dom Quixote.

Vidal-Naquet, P. (1995). *Les assassins de la mémoire*. Paris: Le Seuil.

Nuno Pinheiro é investigador Associado do CIES-IUL. Doutorado em História Moderna e Contemporânea pelo ISCTE (2003). A sua investigação tem sido centrada na utilização da imagem fotográfica como fonte histórica e nos papéis sociais e históricos da fotografia. Autor de quatro livros e cerca de trinta artigos e capítulos de livro, prepara um trabalho sobre os primórdios do fotojornalismo.

✉ nap658@gmail.com



REVISTA
DE
CULTURA
VISUAL

Preservando a Memória das Pedras

Hugo Aluai Sampaio, Ana M. S. Bettencourt, Manuel Santos-Estévez, José Moreira, Henrique Cachetas & Aléssia Barbosa

Resumo:

Para as comunidades do passado o mundo “físico” seria entendido como cheio de propriedades significantes. No seguimento dos trabalhos de Ingold (2000), Bradley (2000, 2009), ou Scarre (2009), o que hoje vemos como material inerte seria considerada “viva”. Essa será a presente perspectiva de abordagem. Certos afloramentos naturais estão associados a lendas ou crenças muitas vezes ligadas a criaturas mágicas ou estranhas “habitando” no seu interior ou “vivendo” entre eles o que, em muitos casos, converge na determinação de um lugar com denominação. Tal como as pessoas, os afloramentos podem ser vistos como entidades que podem e fazem a diferença, atuando como agentes que corporizam significados e histórias (Tilley, 2002, 2004), consequentemente passados ao longo de gerações.

Durante a Pré-História alguns afloramentos foram gravados com motivos; outros, pela sua forma peculiar ou estranha, formaram parte de mitos históricos e de folclore. Em ambos os casos os afloramentos funcionaram como contenedores de memória.

Pretende-se focar a importância da fotogrametria e do registo tridimensional deste tipo de património cultural (frequentemente em risco de destruição), mostrando o potencial desta ferramenta na inventariação e no estudo deste tipo de lugares de memória.

Muitos casos de estudo apresentados foram objeto de análise em diferentes projetos, desenvolvidos de acordo com metodologias da Arqueologia e Antropologia Cultural aplicadas ao Noroeste da Ibéria.

Este tipo de trabalho é fundamental tendo em conta a interpretação e o entendimento do papel dos afloramentos para as sociedades humanas e o seu contributo para a construção das paisagens pré-históricas e presentes.



Palavras-chave: fotogrametria; afloramentos; sociedades pré-históricas e pré-modernas; gravuras; "folclore".

Abstract:

To past and pre-modern societies "physical" world was full of significant properties. Following the works of Ingold (2000), Bradley (2000, 2009), Gosden (2009), or Scarre (2009), what today is seen as inert matter was considered "alive", and that should be the present perspective. Certain natural outcrops are attached to legends and beliefs often referred to magical or odd creatures "inhabiting" inside or "living" within them, and the majority is linked to place-names. Like people, outcrops can be seen as entities that can and make difference, acting as agents that embody meanings and stories (Tilley, 2002, 2004) subsequently passed over generations.

During Prehistory some outcrops were engraved with motifs; others, by their odd or peculiar forms, formed part of historical myths and folklore. In both cases outcrops worked as memory containers.

It is pretended to focus on the importance of photogrammetry and tridimensional record of this kind of cultural heritage (frequently in risk or destruction) and to show the potential of this tool in matters of inventory and study of these places of memory.

Several case studies presented were matter of analysis in different projects and developed according to archaeological and cultural anthropology methodologies applied to the Northwest of Iberia.

This type of work is fundamental to achieve rock art interpretations and to understand the role of outcrops to human societies and their contribution to the construction of prehistoric and present landscapes.

Keywords: photogrammetry; outcrops; pre-historic and pre-modern societies; engravings; "folclore".

Introdução

Mas, conquanto a maioria do "mundo religioso" se preocupa em odiar e desprezar as crenças dos pagãos cujas regiões no globo estão marcadas como pontos negros nos mapas missionários, sobra-lhes pouco tempo ou capacidade para as tentar entender.

Edward B. Tyler (1871: 380)

Contrariamente à grande maioria das populações modernas, o mundo físico nem sempre foi visto como um simples invólucro ou contentor de "coisas" inanimadas, senão como algo repleto de significados e sentidos. Assim, e de acordo com os trabalhos de diversos autores (Sahlins, 1972; Ingols, 2000, 2006; Bradley, 2000, 2009; Gosden, 2009;



Scarre, 2009; Thomas, 2001; Tilley, 2002, 2004), o que hoje vemos, de forma distanciada, como algo aparentemente inerte – seja um penedo, um caminho, ou o topo de uma montanha – foi, outrora, considerado espaço animado. O recurso recorrente a poderes sobrenaturais e a creditação de atributos a “coisas” inanimadas, dada a relação de paridade estabelecida entre “Humanos” e “Natureza”, poderá explicar, pelo menos em parte, tal forma de “ver o mundo”. É conhecido, em muitas sociedades, o elo estabelecido entre certos lugares naturais e certos poderes sobrenaturais (Bradley 2000). Talvez por isso alguns destes lugares preservem lendas, mitos e crenças, como a presença de seres estranhos ou mágicos vivendo dentro ou entre as rochas. Não será de estranhar, então, que determinados afloramentos possam ancorar uma cosmogonia e significância espiritual que os torna capazes de atuar como agentes sociais poderosos por si só, carácter tantas vezes reforçado pela presença de topónimos, nomes ou designações. São, portanto, lugares de memória importantes no âmbito da estruturação das sociedades, dado o seu impacto na manutenção ou mudança de determinadas práticas, promovendo a lembrança ou, simplesmente, incentivando o seu esquecimento (Halbwachs, 1925/1975, 1950/1992; Connerton, 1989; Hutton, 1993; Van Dyke & Alcock 2003).

É no âmbito destas premissas que enquadrámos o estudo dos afloramentos gravados, uma das principais materialidades que o arqueólogo dispõe para interpretar a memória cultural do passado, partindo das premissas de que os signos gravados, a forma do afloramento escolhido para ser gravado e a sua localização no espaço resultam de um pensamento simbólico e, por consequência, permitem aproximações à estrutura simbólica e à visão cosmogónica que as comunidades tinham do mundo onde estavam incorporadas.

São, ainda, importantes meios de comunicação e de gestão identitária ou, na perspetiva de Ingold (2000), lugares onde a mensagem dos signos constitui um meio de gestão para preservar a contínua “construção” do mundo em que se habita. Talvez por esse motivo tenham sido gravados na pedra, de forma duradoura, para perpetuarem para a posteridade. Nesse sentido, terão sido cenários de significação e de ação, importantes no âmbito da estruturação das sociedades e na transmissão dos seus valores e modos de vida para o futuro. O carácter durador e visível destes lugares (verdadeiros repositórios de memórias), na sua longa duração, terá proporcionado adições e sobreposições de signos, como formas de consolidação ou alteração das mensagens originais ou de manutenção ou mudança de determinadas práticas sociais. Dito de outro modo, terão sido lugares reconstruídos, reinventados, reinterpretados ou mesmo manipulados. Assim, os afloramentos e as suas formas não se mostram apenas como



simples superfícies, mas como agentes ativos capazes de acrescentar sentidos e significados e incorporar histórias passíveis de serem passadas de geração em geração. A natureza da arte rupestre em estudo, efetuada ente 6000 e 3000 mil anos, torna difícil a sua visualização e conseqüente interpretação. Muitas gravuras foram efetuadas com incisões ou picotados poucos profundos, sendo, portanto, pouco perceptíveis com luz diurna; outras encontram-se muito erodidas devido à natureza das superfícies geológicas onde foram gravadas, à sua localização e aos agentes erosivos subaéreos a que estão sujeitas; e outras estão em mau estado de conservação, mercê da ação, essencialmente, do fogo, um dos principais fatores da sua destruição.

Nestas circunstâncias, coloca-se o problema de como preservar estes memoriais do passado. Uma das soluções, entre outras¹, passa pela aplicação de novas tecnologias de informação no seu registo, o que facilita a leitura das gravuras representadas e constitui uma modalidade de exploração não intrusiva capaz de salvaguardar a integridade do património cultural sujeito a observação e estudo, sendo a sua aplicabilidade rápida e de baixo custo².

Objetivos e metodologia

Recorrendo ao uso de novas tecnologias, o presente trabalho pretende enfatizar a importância da fotogrametria e do registo tridimensional na inventariação, descrição e estudo dos afloramentos gravados como forma de arquivar as mensagens coletivas das sociedades pretéritas e de atingir a sua conseqüente interpretação.

Pretende-se, igualmente, mostrar o potencial desta ferramenta no processo de musealização e de patrimonialização de alguns destes lugares de memória, não apenas numa perspetiva turística como, também, lúdico-didática.

No âmbito dos diferentes projetos de investigação desenvolvidos por vários autores deste trabalho, que têm contribuído para o estudo da arte rupestre do Noroeste português, houve diferentes etapas metodológicas. Primeiro, optou-se pela inventariação, através do preenchimento de uma ficha pré-definida que alimentou uma base de dados, parcialmente disponível online, desde outubro de 2014, sob a sigla CVARN, *Corpus Virtual de Arte Rupestre do Noroeste Português* (www.cvarn.org). Esta base de dados conta já com mais de quatrocentas entradas que incluem a descrição física da envolvente e dos próprios afloramentos gravados e faculta, na grande maioria

¹ Referimos, por exemplo, o decalque sobre plástico polivinilo, com canetas de acetato, técnica importante para registar sobreposições, observação de técnicas de fabrico, embora muito mais morosa do que a utilização das novas tecnologias digitais.

² Já a aplicação do *laser scanning* ao levantamento das gravuras rupestres é extremamente caro, pelo que se justifica, apenas, em circunstâncias muito específicas.



dos casos, o registo gráfico complementar, assim como referências bibliográficas, quando disponíveis, para cada um dos sítios (Bettencourt, Abad-Vidal & Rodrigues 2017). Numa segunda etapa, foram selecionados alguns lugares gravados para estudo pormenorizado, onde se efetuaram limpezas das superfícies gravadas e decalques dos motivos através da utilização de plástico polivinilo e de canetas de acetato, técnica muito útil, mas extremamente morosa e, por conseguinte, acarretando maiores custos económicos. Além disso, há determinadas circunstâncias em que esta metodologia se torna difícil ou impossível de utilizar, como é o caso de afloramentos estalados pela ação do fogo que, pela fragilidade que apresentam, não devem ser pisados, sob pena de se inviabilizar qualquer possibilidade de restauro.

Por estes motivos optou-se, posteriormente, pelo levantamento fotogramétrico sistemático das gravuras rupestres, tecnologia que permite a sua reprodução virtual mediante a utilização de dois programas informáticos. Ainda que existam no mercado outras opções com a mesma finalidade, o presente estudo recorre ao *Agisoft PhotoScan* e ao *Meshlab*. O primeiro *software* permite o processamento fotogramétrico de imagens digitais, gerando modelos tridimensionais. Está amplamente disseminado em áreas como a Arquitetura e no estudo da Escultura, mas tem cada vez mais adeptos no seio da Arqueologia, onde tem sido usado no levantamento de abrigos ou de arte rupestre (entre outros, veja-se Rogerio Candelera, 2008; Cabrelles López & Lerma García, 2013; Lerma García, Cabralles López, Navarro Tarín & Seguí Gil, 2013; Kipnis, Santos, Tizukal, Almeida & Corga, 2013; Ruiz Sabina, Gutiérrez Alonso, Ocaña Carretón, Farjas Abadía, Domínguez Gómez & Gómez Laguna, 2015).

Já o *MeshLab* fornece um conjunto de ferramentas de edição, limpeza, recuperação e conversão de modelos tridimensionais, atingindo melhoramentos através do uso de diferentes tonalidades nas superfícies convexas e côncavas, neste caso, dos afloramentos modelados através do *Agisoft Photoscan*.

Uma das finalidades deste registo tridimensional é que, num futuro não muito distante, seja anexado à base de dados já existente dedicada à arte rupestre do Noroeste português (CVARN). Só dessa forma a compilação deste arquivo de imagens enquanto tecnologia de leitura da memória adquirirá especial preponderância.

A aplicação prática da fotogrametria à arte rupestre: casos de estudo

Serão, em seguida, apresentados alguns exemplos da aplicação destas tecnologias a casos concretos de afloramentos com arte rupestre, com resultados, por vezes, surpreendentes. Entre os casos de estudo figuram os sítios de Santo Adrião (freguesia de Âncora, concelho de Caminha), Costa da Areira 2 (freguesia de Sanfins, concelho de



Valença), Breia 5 (freguesias de Cardielos e Serreleis, concelho de Viana do Castelo), Penedo de S. Gonçalo (freguesia da Varziela, concelho de Felgueiras) e Penedos Gordos (freguesia de Aldreu, concelho de Barcelos).

Em Santo Adrião, um lugar composto por um vasto caos de blocos graníticos (Figura 1), muitos deles gravados (Santos-Estévez & Betencourt, 2017), destaca-se a rocha 1 que inclui a representação de duas armas da Idade do Bronze Inicial e Médio (fins do 3º e 2º milénios a.C.) em associação (uma alabarda e uma espada).



Figura 1. Caos de blocos graníticos, alguns dos quais gravados, de Santo Adrião (Âncora, Caminha).

Apesar de serem signos realizados com sulcos de alguma profundidade, a comparação entre a fotografia digital e o levantamento fotogramétrico mostra que esta metodologia introduz um grande detalhe na visualização e no registo dos motivos gravados, além de proporcionar dados sobre a inclinação do afloramento e sobre a distribuição dos motivos na superfície rochosa (Figura 2).



Figura 2. Comparação entre fotografia digital da rocha 1 de Santo Adrião, que inclui a representação de uma alabarda e de uma espada em associação, com respetivo levantamento fotogramétrico.

Na Costa da Areira 2, um afloramento também gravado com armas da Idade do Bronze Inicial (fins do 3º e inícios do 2º milénio a.C.) (Santos-Estévez, Bettencourt, Sampaio, Brochado & Ferreira, 2017), a utilização da fotogrametria é um exemplo de como a aplicação desta tecnologia pode surpreender. Sabia-se, após atenta observação com luz diurna e luz artificial rasante, efetuada durante a noite, que o afloramento tinha gravado um conjunto de covinhas, no seu topo, e duas alabardas encabadas, na pendente (Figura 3).



Figura 3. Afloramento gravado de Costa da Areira 2 (Sanfins, Valença) em fotografia digital a partir de Noroeste

Dada a pouca profundidade das gravuras, a aplicação das novas tecnologias descritas possibilitou a descoberta de uma terceira alabarda, de pequeníssimas dimensões (Figura 4).

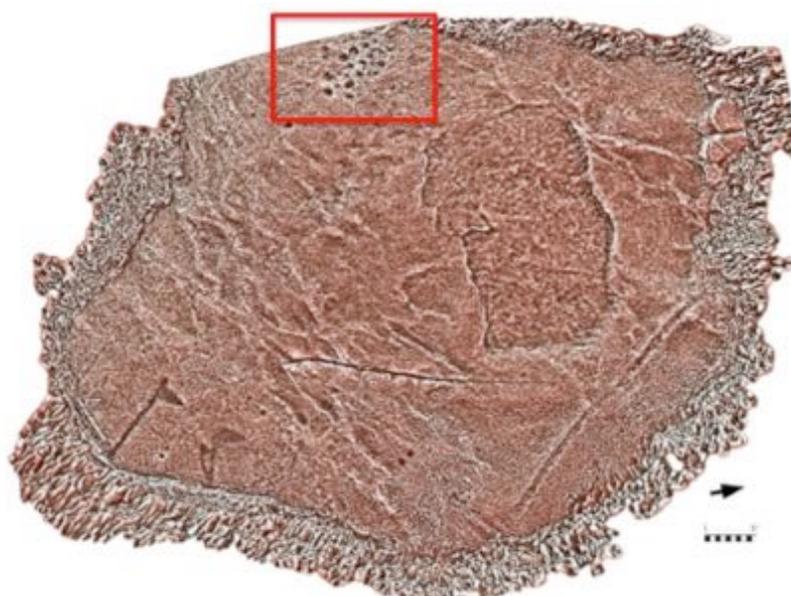


Figura 4. Levantamento fotogramétrico do afloramento gravado de Costa da Areira 2.



A Breia 5, parte integrante de um complexo mais extenso de rochas gravadas localizadas nas vertentes este e sudeste do Monte de São Silvestre, inclui a representação de diversos quadrúpedes, nomeadamente equídeos, entre outros motivos, provavelmente de cronologia proto-histórica (Idade do Bronze ou do Ferro). As dimensões do afloramento atingem os 13 metros de comprimento por 4 metros de largura, sendo este destacado do solo. A ação de fogos recentes levou à degradação de grande parte da superfície deste afloramento, provocando inúmeros estalamentos, a destruição irreversível de alguns motivos e dificultando a visualização de outros (Figura 5).



Figura 5. Rocha gravada de Breia 5 (Cardielos e Serreleis, Viana do Castelo) com equídeos com presença de diversos estalamentos originados pelo fogo.

Neste caso era impossível a aplicação do levantamento dos motivos por plástico polivinilo pois o contacto com a superfície rochosa seria o suficiente para aumentar a



sua deterioração. Assim, a aplicação das metodologias descritas possibilitou efetuar o levantamento dos motivos gravados e identificar alguns quadrúpedes que não se conseguiam detetar macroscopicamente, conforme se pode observar na representação do quadrúpede marcado com o retângulo, cujo corpo se encontra parcialmente em falta (Figura 6).



Figura 6. Levantamento fotogramétrico de Breia 5 com representações de equídeos identificadas mesmo entre os estalamentos

O Penedo de S. Gonçalo, um grande bloco granítico em estudo por um dos subscritores deste artigo (J.M.), encontra-se profusamente gravado no topo e em duas das suas pendentes com motivos que vão desde a arte atlântica (Neolítica – 4º milénio a.C.) até cavalos esquemáticos, podomorfos e artefactos, de cronologia proto-histórica (Moreira, Bettencourt & Santos-Estévez, 2016) (Figura 7).



Figura 7. Vista geral da rocha gravada de S. Gonçalo (Varziela, Felgueiras) em fotografia digital efetuada a partir de Sudeste

Ainda que alguns dos motivos se encontrem bem sulcados, o levantamento fotogramétrico permitiu identificar inúmeros quadrúpedes esquemáticos, alguns cavaleiros e diversos podomorfos, principalmente na superfície superior, área onde os motivos se encontravam mais erodidos (Figura 8).



Figura 8. Levantamento fotogramétrico da rocha de S. Gonçalo: à esquerda, painel 1; à direita, painel 2

Um caso particularmente interessante foi o verificado nas vertentes do Monte de S. Gonçalo, em Barcelos. Após a identificação do primeiro afloramento gravado, em 2012, foram descobertos, até à data, um total de 43 afloramentos gravados. Tal concentração



torna o Monte de S. Gonçalo num dos complexos de arte rupestre mais significativos do Noroeste português. A par da quantidade de gravados, a curiosidade reside no fato de muitos dos afloramentos gravados terem sido identificados após o seu tratamento fotogramétrico. Ou seja, muitos afloramentos indiciavam conter gravuras, mas as dúvidas só foram esclarecidas após o seu tratamento fotogramétrico e posterior trabalho em laboratório. Dá-se aqui o exemplo do Penedo Gordo (Aldreu, Barcelos), onde se destaca uma composição esquemática denunciando movimento, a qual inclui um cervídeo e um antropomorfo associado a um arco e flecha, além de diversas composições circulares inseríveis na arte atlântica e no período Neolítico (4^o milénio a.C.) que, por se encontrarem muito erodidas, eram de difícil visualização (Figura 9).

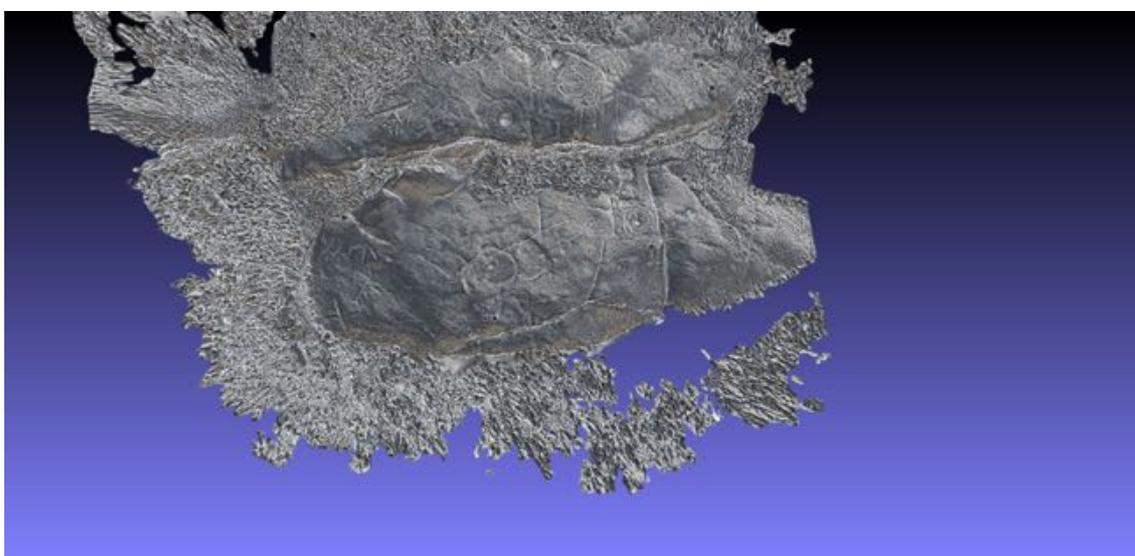


Figura 9. Levantamento fotogramétrico da rocha gravada de Penedos Gordos (Aldreu, Barcelos) com representações circulares e um antropomorfo associado a um arco e flecha

Algumas considerações finais

Em primeiro lugar pode ser referido que a aplicação da fotogrametria como arquivo de memória é essencial porque permite, não apenas observar melhor uma realidade difícil de detetar macroscopicamente, mas porque é, também, uma modalidade prospetiva não evasiva que respeita a integridade dos locais em estudo.

Em segundo lugar, note-se que esta tecnologia concede o levantamento deste (e de outros) tipo(s) de património, levantamento esse que será tanto mais completo quanto mais exaustivo for o registo fotográfico efetuado e a qualidade da resolução do mesmo. Ou seja, levantamentos fotográficos exaustivos e de maior definição permitem modelos tridimensionais mais apurados e de maior pormenor. Além disso, a “informação” gerada



é passível de ser posteriormente arquivada em formato 3D, cuja leitura é distinta da planimétrica, algo que adiante veremos ter as suas vantagens.

Paralelamente, a aplicação destas tecnologias promove a preservação de traços de identidade e de memória, mesmo nos casos em que ocorra a destruição física dos suportes (neste caso, dos afloramentos), independentemente dessa destruição ter uma origem natural ou antrópica.

Ao mesmo tempo, incentiva novas interpretações da arte rupestre, cujos significados e propósitos serão sempre difíceis de atingir. Tal é deveras importante porque muitos são os casos onde parece haver uma clara relação entre o posicionamento dos motivos e a morfologia dos afloramentos gravados, associando-se a protuberâncias, a diaclases, a veios de quartzo, etc. Estas relações serão certamente melhor estabelecidas com recurso a um modelo tridimensional, contrariamente aos clássicos levantamentos bidimensionais.

Em terceiro lugar, todo o “registo” criado é passível de ser acoplado numa base de dados e, com isso, ficar disponível para a comunidade científica ou para outras quaisquer instituições gestoras do património.

Por fim, mas não menos importante, é uma metodologia de rápida exequibilidade em campo, e de baixo custo, o que se adequa bem às crescentes dificuldades económicas sentidas na área da investigação. Deverá ainda ser referido que algum acesso a este tipo de *software* está facilitado pela disponibilização gratuita, ainda que, conforme sucede com outros produtos, apenas com um número limitado de ferramentas. Ainda que numa versão restritiva, há sempre a possibilidade de gerar modelos que, no caso da Arqueologia, são de valor científico inegável.

A aplicação desta metodologia, com sucesso, aos afloramentos gravados permitiu perceber a sua utilidade quando aplicada a todos os afloramentos significantes – sejam eles portadores de nome, associados a mitos, a lendas e/ou ritos –, apesar de serem já objeto de estudo da Antropologia Cultural. Trata-se de um património em risco que está a ser destruído rapidamente e que urge inventariar e registar. Ressalva-se, contudo, que os afloramentos atualmente significantes no seio das sociedades tradicionais não devem ser tratados como meros casos de estudo, mas como elementos vivos de uma paisagem cultural cujo secretismo do seu posicionamento, forma e mensagem, por vezes, é necessário respeitar.



Referências bibliográficas

- Bettencourt, A.M.S.; Abad-Vidal, E.; Rodrigues, A. (2017). Cvarn - Rock Art Virtual Corpus of North-western Portugal. A Multimedia tool to investigate and describe Post-Palaeolithic Rock Art. In A. M. S. Bettencourt, M. Santos-Estévez, H.A. Sampaio & D. Cardoso (Eds.), *Recorded Places, Experienced Places. The Holocene Rock Art of the Iberian Atlantic Northwest*. British Archaeological Reports – BAR, Oxford: Archeopress.
- Bradley, R. (2000). *An Archaeology of Natural Places*. Londres and Nova Iorque: Routledge.
- Bradley, R. (2009). Dead stone and living rock. In B. O'Connor, G. Cooney & J. Chapman (Eds.), *Materialitas. Working Stone, Carving Identity* [Prehistoric Society Research Paper 3] (pp. 1-8). Oxford: The Prehistoric Society/Oxbow Books.
- Cabralles López, M. & Lerma García, J. L. (2013). Documentación 3D de abrigos rupestres a partir de laser escáner y de procesos fotogramétricos automatizados. *VAR*, 4(8), 64-68.
- Connerton, P. (1989). *How societies remember*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Feld, S. & Basso, K.H. (1996). *Senses of Place*. New Mexico: School of American Research Press.
- Gosden, C. (2009). Afterword. In B. O'Connor, G. Cooney, J. Chapman (Eds.), *Materialitas. Working Stone, Carving Identity* [Prehistoric Society Research Paper, 3] (pp. 181-184). Oxford: The Prehistoric Society/Oxbow Books.
- Halbwachs, M. (1925/1975). *Les cadres sociaux de la mémoire*. Nova Iorque: Arno.
- Halbwachs, M. (1950/1992). *On Collective Memory*. Ed. e trad. L.A. Coser. Chicago: University of Chicago Press.
- Hutton, P. (1993). *History as an Art of Memory*. Hanover: University of Vermont Press.
- Ingold, T. (2000). *The Perception of the Environment: Essays in Livelihood, Dwelling and Skill*. Londres: Routledge.
- Kipnis, R.; Santos, H.; Tizukal, M.; Almeida, M. & Corga, M. (2013). Aplicação das tecnologias de modelagem 3D conjugada às técnicas tradicionais para o registro das gravuras rupestres do rio Madeira, Rondônia, Brasil. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, 8 (3): 605-619.
- Lerma García, J. L.; Cabralles López, M.; Navarro Tarín, S.; Seguí Gil, A. E. (2013). Modelado fotorrealístico 3D a partir de procesos fotogramétricos: láser escáner versus imagen digital. *Cuadernos de Arte Rupestre* 6: 85-90.
- Moreira, J.; Bettencourt, A. M. S.; Santos-Estévez, M. (2016, 30 de novembro). "Penedo de S. Gonçalo (boulder of Saint Gonçalo), Felgueiras, NW Portugal. A long life of a rock art place". Poster apresentado no *Simpósio Internacional Images in Stones*, Braga.
- Rogerio Candelera, M. A. (2008). *Una propuesta no invasiva para la documentación integral del arte rupestre*. Sevilla: Instituto de Recursos Naturales y Agrobiología de Sevilla (IRNAS).



Ruiz Sabina, J. A.; Gutiérrez Alonso A.; Ocaña Carretón, A.; Farjas Abadía, M.; Domínguez Gómez, J. A. & Gómez Laguna, A. J. (2015). Aplicación de la fotogrametría aérea por dron al estudio y documentación del arte rupestre y análisis por medio de digitales: los grabados de la Laguna Tinaja (Lagunas de Ruidera, Albacete) desde un nuevo punto de vista. *ARKEOS*, 37: 2075-2077.

Santos-Estévez, M. & Bettencourt, A. M. S. (2017). O conjunto de gravuras rupestres de Santo Adrião (Caminha, Portugal). Embarcações, armas, cavalos e ex-votos. Livro de *Actas do II Congresso da Associação dos Arqueólogos Portugueses* (pp. 1055-1070). Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses.

Santos-Estévez, M.; Bettencourt, A.M.S.; Sampaio, H.A.; Brochado, C.; Ferreira, G. (2017). Shape and meaning: engraved weapons as materialisations of the Calcolithic / Early Bronze Age cosmogony in NW Iberia. In A. M. S. Bettencourt, M. Santos-Estévez, H.A. Sampaio, D. Cardoso (Eds.), *Recorded Places, Experienced Places. The Holocene Rock Art of the Iberian Atlantic Northwest* (pp. 151-166). British Archaeological Reports – BAR, Oxford: Archeopress.

Sahlins, M. (1972). *Stone Age Economics*. Chicago: Aldine Atherton Inc.

Salhins, M. (1988). Cosmologies of Capitalism: the TransPacific Sector of “The World System”. *Proceedings of the British Academy*, 74: 1-51.

Scarre, C. (2009). Stones with character: animism, agency and megalithic monuments. In B. O’Connor, G. Cooney, J. Chapman (Eds.), *Materialitas. Working Stone, Carving Identity*. [Prehistoric Society Research Paper, 3] (pp. 9-18). Oxford: The Prehistoric Society/Oxbow Books.

Thomas, J. (2001). Archaeologies of Place and Landscape. In I. Hodder (ed.) *Archaeological Theory Today*. Cambridge: Wiley, 165-186.

Thomas, J. (2006). From dwelling to building. In V. O. Jorge, J. Muralha-Cardoso, A. Vale, G. L. Velho, L. Pereira (Eds.), *Approaching “Prehistoric and Protohistoric architectures” of Europe from a Dwelling perspective*. Porto: ADECAP.

Tilley, C. (2002). Metaphor, materiality and interpretation. In V. Buchli (Ed.), *The Material Culture Reader* (pp. 23-26). Oxford: Berg.

Tilley, C. (2004). *The Materiality of Stone: explorations in Landscape Archaeology*. Oxford University Press: Berg.

Tyler, E.B. (1871). *Primitive Culture: researches into the development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*. London: John Murray.

Van Dyke, R. M. & Alcock, S. E. (2003). Archaeologies of Memory: an introduction. In R. M. Van Dyke & S. E. Alcock (Eds.) *Archaeologies of Memory* (pp. 1-13). Oxford: Wiley.

Hugo Aluai Sampaio Departamento de Gestão do Instituto Politécnico do Cávado e do Ave; Laboratório de Paisagens, Património e Território.

✉ hugoaluai@gmail.com



Ana M.S. Bettencourt Departamento de História da Universidade do Minho; Laboratório de Paisagens, Património e Território (Lab2pt).

✉ anabett@uaum.uminho.com

Manuel Santos-Estévez Bolseiro de Pós-doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia; Laboratório de Paisagens, Património e Território (Lab2pt).

✉ manuel.santos@mundo-r.com

José Moreira Mestrando em Arqueologia na Universidade do Minho.

✉ zeto_friendfred@hotmail.com

Henrique Cachetas Mestrando em Arqueologia na Universidade do Minho.

✉ hcachetas@gmail.com

Aléssia Barbosa Mestranda em Arqueologia na Universidade do Minho.

✉ alessiad_barbosa@hotmail.com

conflito, memória e arquivo



REVISTA
DE
CULTURA
VISUAL

“Uma História que se pode tocar”: apropriações artísticas da Guerra Colonial a partir de Sandro Ferreira

Joana Miguel Almeida

Resumo:

Pretende-se atentar às práticas artísticas contemporâneas que versam sobre a Guerra Colonial Portuguesa, tomando como caso de estudo um conjunto de obras do artista Sandro Ferreira (1975). Ferreira faz parte da segunda geração da Guerra Colonial: a dos filhos da Guerra, aquela que não a viveu diretamente e que Marianne Hirsch designou de “geração da pós-memória” (2012). Na demanda que urge, para recordar este episódio da nossa História coletiva e de compreender uma história que, com frequência, coabita, silenciosa, nas nossas casas, Sandro Ferreira resgata e expõe pequenas memórias, colecionando e apropriando-se, na sua prática criativa, de memorabilia de Guerra e, sobretudo, de arquivos privados como cartas ou fotografias pessoais. Deste modo, pretende-se, a partir do trabalho criativo de Sandro Ferreira, indagar sobre o modo como as artes visuais se podem tornar, contemporaneamente, ferramentas contra o silêncio ou o esquecimento.

Palavras-chave: guerra; memória; arquivo.

Abstract:

This paper intends to look into a set of contemporary artistic practices which focus on the Portuguese Colonial War, taking as a case study the work of the artist Sandro Ferreira (1975). Ferreira belongs to the second generation of the Portuguese Colonial War, the one that has not experienced it directly and which Marianne Hirsch (2012) refers to as “the generation of postmemory”. In the urgency to remember this episode of our collective History and in order to understand a story that often coexists, silent, in our homes, Sandro Ferreira appropriates, in his creative practice, private archives such as letters, photographs or war memorabilia. Therefore,



this paper, through the creative practice of Ferreira, intends to inquire into how the visual arts can become tools against silence or oblivion.

Keywords: war; memory; archive.

Introdução

Este artigo decorre da investigação académica que concluí no ano de 2014¹, tendo esta surgido com o intuito de compreender as motivações e processos das manifestações artísticas contemporâneas voltadas para uma reflexão sobre a Guerra Colonial Portuguesa (1961-1974). Para tal, e porque me interessou também compreender o papel ou o poder dos arquivos pessoais aquando recontextualizados num cenário artístico, foquei-me, nessa pesquisa, em três artistas cujo universo formal passa, embora não exclusivamente, pela apropriação de cartas, registos diários ou fotografias de família. Na pesquisa de então perscrutei o trabalho criativo de Manuel Botelho, Daniel Barroca e Sandro Ferreira. Para o presente artigo tratarei apenas deste último artista. A primeira parte do artigo introduzirá aquilo a que Marianne Hirsh designa de “pós-memória” para enquadrar o trabalho criativo do Sandro Ferreira. Posteriormente, focar-se-á um conjunto de obras do artista para, numa última parte, analisar a sua prática criativa, a partir da categoria proposta de “artista-objetificador”.

1. Guerra Colonial Portuguesa, arte contemporânea e segunda geração

Durante a Guerra Colonial Portuguesa, nos seus treze anos de regressos irremediavelmente transfigurados ou de partidas sem regressos, “fomos [para falar sobre a Guerra] iludindo os silêncios com discursos transversais, enredados de subtilezas, meias palavras, metáforas, ambiguidades, analogias, e até com jogos de ironia e de sarcasmo (...)” (Cruzeiro, 2004: 32). Mesmo após o fim da Guerra – que entre 1961 e 1974 decorreu em Moçambique, Guiné e Angola – arquitetaram-se outros silêncios. Esta tornar-se-ia “algo que não era recomendável recordar publicamente,

¹ Refiro-me à Dissertação de Mestrado em Antropologia – Culturas Visuais denominada “Apropriação do Arquivo Privado do Período da Guerra Colonial na Prática Artística Contemporânea Portuguesa” (2014) realizada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, sob a orientação científica das Professoras Margarida Medeiros e Sónia Vespeira de Almeida. Uma versão preliminar deste artigo foi, ainda, apresentada e discutida no Congresso “From Decolonisation to Postcolonialism: a Global Approach” (Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2015).



invisível e, portanto, reservada aos grupos diretamente portadores da sua memória: os ex-combatentes e as suas famílias” (Ribeiro & Ribeiro, 2013: 32).

Com efeito, mesmo que invisibilizada do espaço público, a Guerra, no campo privado, não se eclipsaria da memória dos muitos milhares de combatentes². Passadas mais de quatro décadas desde o fim do império colonial português em África, as duras consequências físicas e psicológicas decorrentes da Guerra – bem como as memórias das vivências e da camaradagem entretecidas durante o conflito – continuam, muitas vezes, presentes até hoje. Longe de um “discurso patrimonial autorizado” (Smith, 2006) que privilegia as grandes narrativas nacionais, “as guerras coloniais, mais concretamente os ‘traumas’ deixados pela guerra em alguns que nela combateram, sugerem novos modos de recordar esse passado” (Peralta, 2013: 402). Como enfatizado por Elsa Peralta (2013: 402), “a intimidade da experiência direta do passado acrescenta-se ao modo público celebratório dominante, através da publicação de livros de memórias, da produção de documentários, na criação de blogs”.

A este conjunto de modos de recordar publicamente o passado no presente, recorrendo à “intimidade da experiência direta” acima referida, poder-se-á acrescentar o campo das artes visuais e a convocação das vozes e memórias destes homens e mulheres, que experienciaram a Guerra Colonial Portuguesa, intermediadas pela prática artística. Com efeito, confrontando-se com um eventual “fracasso da memória cultural” (Foster, 2004: 21) assomam do esquecimento um somatório de cartas, diários, fotografias de família apropriados por um conjunto de artistas que escolheram, contemporaneamente, refletir sobre uma Guerra que terminou há mais de quarenta anos. Saliente-se que autores como Ana Balona de Oliveira (2016a, 2016b, 2017) ou Cláudia Madeira (2016a, 2016b) têm contribuído significativamente para este debate, trazendo importantes reflexões sobre as relações entre a Guerra Colonial Portuguesa, o império colonial português e a arte contemporânea, a arte arquivística ou da performance, destacando, entre outros, o trabalho de artistas como Filipa César, Daniel Barroca, Délio Jasse, Raquel Schefer, Ângela Ferreira, Manuel Botelho ou Ana Vidigal.

Entre estes artistas, encontramos Sandro Ferreira, nascido em 1975, no ano seguinte à Revolução dos Cravos.

A recordação da Guerra trazida a público (materializada, por exemplo, na escrita literária e poética³) não é exclusiva daqueles que a experienciaram diretamente ou daqueles

² Partindo dos dados disponíveis na *Resenha Histórico Militar das Campanhas de África* do Estado-Maior do Exército (1988), João Paulo Guerra estima que, entre 1961 e 1973, nas Forças Armadas Portuguesas, Portugal tenha mantido uma média anual de 105.000 homens envolvidos nos três teatros de operações (contabilizando não só o recrutamento feito na “Metrópole” mas também o chamado “recrutamento local”) (Guerra, 1994: 379).

³ A literatura e a poesia relacionadas com a Guerra Colonial têm sido tema de estudo por parte de um conjunto de autores. Saliente-se, por exemplo, *Antologia da Memória Poética da Guerra Colonial* (2011)



que dela foram contemporâneos. Esta é também – e no caso das artes visuais tal é particularmente notório – uma incumbência levada a cabo pela segunda geração, ou seja, por aqueles que não carregando, diretamente, as feridas abertas da primeira geração, transportam a falta de respostas e uma inquietação para quebrar a mudez que os envolve.

De facto, nas teias familiares, as recordações são vividas muitas vezes em silêncios ou tumultos aos quais os filhos, nascidos muitas vezes depois da Guerra, não são alheios. Nesse sentido, “a herança deste passado traumático do pai e da mãe (que muitas vezes também revela grande sofrimento e até doença do foro psiquiátrico por exaustão emocional), prolonga-se, assim, para os filhos que crescem envoltos num clima que raramente entendem” (Ribeiro & Ribeiro, 2013: 32)⁴. No campo da psicanálise, Nicolas Abraham e Maria Torok introduziriam, inclusivamente, o conceito de *transgenerational haunting*, um assombro transgeracional para descrever “os ‘efeitos fantasma’ experienciados pelos filhos dos pais que haviam vivido um evento traumático não processado ou um segredo vergonhoso, reprimido, indizível” (Abraham, 1994, citado em Simine, 2013: 25).

A esta geração, Marianne Hirsh, por seu turno, designou de “geração da pós-memória” para traduzir “a relação da segunda geração com as experiências poderosas e recorrentemente traumáticas que precederam os seus nascimentos (...) transmitidas de um modo tão profundo que lhes parecem memórias no seu devido direito” (Hirsch, 2008: 103)⁵. Esta conceção, amplamente desenvolvida pela autora em obras como *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory* (1997) ou, mais recentemente, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after The Holocaust* (2012), seria sobretudo evidenciada neste último livro, encontrando-se intimamente ligado à memória do Holocausto estruturada a partir da sua própria experiência. Efetivamente, segundo Hirsch, a primeira aproximação a esta formulação dar-se-ia quando, na década de 1980, começou a questionar o porquê das descrições das vivências da Segunda Guerra evocadas pelos seus pais se constituírem como memórias mais nítidas do que as suas próprias memórias de infância.

Ao procurar um conceito para qualificar a sua experiência, esta apercebeu-se que a sua não era, de todo, uma experiência isolada. Não só partilhava este assombro transgeracional da memória com outros descendentes de sobreviventes do Holocausto,

organizada por Margarida Calafate Ribeiro e Roberto Vecchi e *Excepção Atlântica. Pensar a Literatura da Guerra Colonial* (2010) de Roberto Vecchi.

⁴ Saliente-se o projeto europeu em curso, sediado no Centro de Estudos Sociais (CES) da Universidade de Coimbra, no qual participam, entre outros investigadores, os dois autores do artigo citado (Margarida Calafate Ribeiro enquanto investigadora principal e António Sousa Ribeiro enquanto investigador associado), denominado “Memoirs: Filhos de Império e Pós-Memórias Europeias” (<http://memoirs.ces.uc.pt/>).

⁵ Todas as traduções são traduções livres da minha autoria, salvo quando há indicação do contrário.



como a sua experiência também refletia um fenómeno cultural comum à sua geração: uma geração dominada por histórias não diretamente vividas pelos seus elementos (Hirsch, 2012a).

A partir desta definição, Hirsh consideraria dois tipos de “pós-memória”. Uma primeira forma de transmissão denominaria de “familiar” referindo-se, como o nome sugere, à transmissão disseminada dentro de um contexto de família, como no seu caso, e uma outra, por seu turno, denominaria de “afiliativa”. Esta conceção pretendia abarcar a geração que, não tendo implicada uma relação familiar de transmissão, repartia, contudo, também o legado do trauma, e assim a necessidade e a urgência de conhecer e indagar sobre esse passado difícil. É este o caso de Sandro Ferreira, a quem a Guerra Colonial Portuguesa não entrou em casa.

Membro da segunda geração, e com vontade de fazer, segundo as suas palavras, “uma arqueologia das memórias”, Ferreira afirmou-me, em entrevista⁶, que uma das suas fontes de motivação proveio do seu interesse pelo cinema de guerra – que via desde criança – e pelas relações estabelecidas entre os seus protagonistas. Mas, expressamente, não foi só como portador de uma memória mediada – de uma guerra abstrata do ecrã que transpunha para outra da qual nada sabia – que Sandro Ferreira iniciou o seu trilho criativo pela recuperação da narrativa do período da Guerra Colonial. Sem imagens para ela, sentiu necessidade de ocupar um hiato – com outras narrativas, as que não escreveram a História – deixado pela ausência sentida desta Guerra no campo cultural e coletivo. Aos olhos de Ferreira, a Guerra Colonial fazia parte de uma “não-inscrição” (Gil, 2005) no espaço público – como enfatizam Peralta e Oliveira num recente artigo sobre a memória e a pós-memória do “retorno” – ou seja como um “ato, de omissão ou de esquecimento, sobre os acontecimentos que marcaram o fim do domínio colonial português” (Peralta & Oliveira, 2016: 187). Com efeito, o artista não encontrara a Guerra no discurso público – e esta não lhe havia entrado, ao contrário de milhares da sua geração, no círculo familiar – e foi assim, entrando criativamente dentro dela, que ficou a conhecê-la: queria “saber como se passou, quem estava contra quem, quem eram os dois lados, quais as razões”⁷ que motivaram um evento inegavelmente traumático e marcante para todos os que direta ou indiretamente o experienciaram. Procurava, assim, com o seu trabalho, envolver-se com “uma História que ainda se pode tocar”⁸, conhecendo e dando voz aos atores da Guerra, em encontros vários que se expressam na materialidade táctil daquilo que recoleciona, se apropria e nos apresenta. Para, deste modo, incorporando uma “memória secundária” (LaCapra, 2004), poder

⁶ Entrevista com o artista no dia 08-03-2014.

⁷ Entrevista com o artista no dia 08-03-2014.

⁸ Entrevista com o artista no dia 05-08-2017.



executar o trabalho criativo da difusão da memória que resulta do encontro entre quem a experienciou e a “testemunha secundária” (LaCapra, 2004) desse acontecimento.

2. O caso da prática artística de Sandro Ferreira

“Rosa subRosa”, da autoria de Ferreira, é composto por três peças. O segmento a que chamou “Confronto” (Figura 1) constitui-se por um conjunto de fotografias do período da Guerra Colonial provenientes de João Rosa Alves, comissão em Moçambique, onde uma legenda que originalmente habitava a parte de trás dessas aparece sobre elas, sobreposta.



Figura 1: Confronto⁹

Numa destas fotografias pode ler-se: “Rebentamento de uma mina na Picada de Mocimboa do Rovuma. Morreu um furriel”. O segundo trabalho que compõe esta tríade – e a que chamou de “Ruptura” (Figura 2) – é composto pela correspondência (compilada no livro *Adeus vai pela Sombra*) entre Manuel Rosa Simões que se encontrava em Angola, e a sua companheira da ex-Metrópole.

⁹ As imagens apresentadas são cortesia do artista Sandro Ferreira.



Figura 2: Ruptura

Por fim, “Ausência” (Figura 3), o terceiro trabalho é um vídeo onde as mãos de um soldado já envelhecido, António Rosa Santos, aparecem intercaladas com os seus objetos pessoais trazidos da Guiné, onde estivera.



Figura 3: Ausência

A curiosidade e urgência em saber mais, sentida pelo artista – que caracterizará, segundo Hirsch, alguns dos portadores da transferência da “pós-memória afiliativa” – levou-o a colecionar, arrebatado, arquivos e objetos privados, que as pessoas, nomeadamente familiares de combatentes da Guerra Colonial, lhe iam cedendo. Sobre o conjunto de cartas trocadas entre um combatente e a sua mulher, compiladas em livro, o artista relata que estas partiram da apropriação do conteúdo de uma mala que o pai de uma amiga trouxera de Angola, quando estivera na Guerra Colonial. Ao encontrar três diários do antigo combatente, bem como uma série de cartas trocadas com a mulher [“tinha as cartas numa caixa, todas dobradas, da *um à cento e tal*, escrito ‘recebido em’, ‘respondido em’, tudo organizadinho”¹⁰], decidiu compilar a correspondência deste casal separado e em dupla guerra (“Rosa, mais uma vês te peço que não me chateies, e que me *deiches* em *páz*, para não arruinares a minha vida, mais do que, o que, ela já está”) num pequeno livro, concebido pelo próprio e apresentado na exposição “Prémio Novos Artistas Fundação EDP” no ano de 2013. Esta correspondência sob a forma de aerograma recolhida pelo artista – perfeito reflexo da incomunicação, desespero e da

¹⁰ Entrevista com o artista no dia 08-03-2014.



saudade – passível do esquecimento, ao ser, por fim, declamada, performaticamente, na mesma exposição pelo ator Isaque Ferreira (Figura 4), tornou-se, nas palavras de Sandro Ferreira, possuidora de “uma força maior porque (...) ela está cheia de erros, erros ortográficos e uma pontuação muito estranha, mas lida... ela está bem (...) Ganha uma segunda vida”¹¹.



Figura 4: Performance de Isaque Ferreira

O nome desta peça – “Rosa subRosa” – de acordo com o artista provém, por um lado, pelo facto destes três homens, embora desconhecidos entre si, terem Rosa no seu nome. Por outro lado, porque *sub rosa*, literalmente “sob a rosa” é uma expressão que provem da antiga associação das rosas com a ideia de confidencialidade. Segundo o artista, a escolha deste nome para o conjunto das suas peças, intermediada por esta analogia, prendeu-se com o facto de muitas memórias de guerra estarem ainda ocultas ou cerradas. Paradoxalmente, o ato de desempoeirar estas memórias, expondo-as e atribuindo-lhes um novo capital simbólico permite-lhe tirá-las debaixo da confidencialidade a que estavam vedadas, dando-lhes voz.

Além da re-semantização que sofrem estas cartas trocadas aquando expostas, as fotografias, os objetos trazidos da Guerra, como vestígios pessoais, têm a capacidade de aproximar o espectador a estas narrativas para além da identidade e história familiar

¹¹ Entrevista com o artista no dia 08-03-2014.



de cada um. Explica-se, deste modo, de acordo com Marianne Hirsch, “a perseverança das fotografias de família e das narrativas de família nos media artísticos na sequência de um trauma” (Hirsch, 2012: 39).

Sandro Ferreira tem uma ligação especial com a fotografia. Esta permite-lhe, nas palavras deste, “tentar ver um pouco de tudo” (...) não só o primeiro plano mas ver o segundo, terceiro, quarto até lá ao fundo...”¹². E, na mesma procura daqueles que se encontram nos bastidores, o artista procura retratá-los e perscrutar as pequenas narrativas que se encontram nas entrelinhas das grandes narrativas da História.

Com efeito, num outro momento, ao procurar conhecer a vida dos Rosa que compõem a sua tríade acima referida, Ferreira encontrou o diário de um deles, onde este havia apontado todos os filmes a que assistiu desde a sua chegada a Angola até ao seu regresso a Portugal. Lendo atentamente o diário deste, Ferreira construiu um conjunto de cento e vinte e seis cartazes de cinema à semelhança dos então chamados *lobby cards* ou cartonados. Nas palavras do artista:

O primeiro filme que ele viu quando chegou a Angola foi *Os Miseráveis*, o último foi *Os Inúteis* e eu achei que dizia tudo. A peça chama-se “Os Miseráveis e os Inúteis”. Então, todos os placards têm os nomes dos filmes, com possíveis erros ortográficos, que foi tal e qual como ele tinha escrito. E onde supostamente teriam a foto, está papel que eu depois arranquei, como se arrancasse as fotos... a memória... só está um nome.¹³

Surge, no caso de “Os Miseráveis e os Inúteis” (Figura 5), uma forma de identificação semelhante às fotografias banais dos soldados em momentos de pausa ou diversão, tão comuns das coleções pessoais dos antigos combatentes. Mas como diz Maria José Lobo Antunes, remetendo-se a um artigo de Paulo de Medeiros (2002),

esta banalidade extingue-se no momento em que é convocado o contexto em que elas [as fotografias] foram captadas. É então que, por trás da bonomia daquilo que é visível, o observador pode supor tudo o que a imagem não mostra (...) [num] jogo entre o oculto e o visível, entre o que se vê o que se pode imaginar. (Antunes, 2017: 220)

Contudo, mesmo que os trabalhos de Ferreira possam habitar o binómio descrito acima, entre aquilo que é exposto e aquilo que é irrevelado, a sua apropriação e exposição de arquivos retirados de um contexto como o da Guerra Colonial Portuguesa, possibilita, para quem contacta com as suas obras, diferentes olhares e significações. Com efeito, se por um lado, há o sentido de reconhecimento com o arquivo pessoal já referido, também há um tipo de identificação que se dá, relacionado com quem experienciou o

¹² Entrevista com o artista no dia 05-08-2017.

¹³ Entrevista com o artista no dia 05-08-2017.



evento traumático, nomeadamente no confronto com as vozes como a sua: há tanto tempo silenciada, esquecida, interdita. Quantas mulheres se reverão na correspondência de Ferreira? Quantos homens se reverão nos objetos trazidos de uma Guerra que, incomunicáveis, ininteligíveis, só são compreendidos por quem lá esteve?



Figura 5: “Os Miseráveis e os Inúteis”, na exposição coletiva “Straight ahead and then turn” (2011)

Nesse sentido, numa das conversas que tive oportunidade de ter com Sandro Ferreira, este considerou que, se constituem, geracionalmente, experiências distintas entre quem visita a exposição, reconhecendo que quem experienciou a guerra “vai ver [as suas peças] de uma forma completamente diferente (...) do que os mais novos”¹⁴. No seguimento da nossa conversa, o artista relatou-me um episódio passado numa das suas exposições onde uma das peças expostas era constituída por um tabuleiro de jogo construído a partir de um mapa de “Portugal Insular e Ultramarino” que assinalava as antigas colónias. Segundo o artista, um dos visitantes da exposição, que era também um antigo combatente que estivera na Guiné, depressa interagiu com ele e com a peça exposta (“chegou lá e disse ‘estive aqui, estive ali’”¹⁵), num processo de reconhecimento

¹⁴ Entrevista com o artista no dia 08-03-2014.

¹⁵ Entrevista com o artista no dia 08-03-2014.



que trespassa a experiência estética, transpondo quase literalmente, aquilo a que Roland Barthes chamou de *ça a été* ou “ter estado lá”¹⁶.

Por fim, em “7.65 Manual Prático de Rádio Televisão” (Figura 6), Ferreira apropriou-se da história que lhe narrou um antigo combatente. Com efeito, este contou-lhe que numa emboscada, ao saltar de uma viatura foi alvejado numa perna. Se uma das balas atingiu a perna, a outra entrou pelo livro que tinha na altura no bolso – precisamente um livro homónimo da peça de Sandro – alojando-se no interior do livro, e assim, salvando-o. Esta história, narrada ao artista várias vezes, fê-lo reproduzir vários livros semelhantes aos do enredo e tentar colocar uma bala do mesmo calibre no mesmo sítio:

Acertámos em oito. Há oito livros em que a bala ficou lá dentro. Mas é a tal coisa. Uns entraram quase pelo sítio onde a outra entrou. Outros entraram mais por cima ou mais por baixo. (...) Depois tenho uma série deles que são as experiências em que a bala entrou e saiu e ficou o livro furado, a lombada aberta.... [Nenhum deles ficou com a bala no mesmo sítio] É como reproduzir uma memória. (...) Ele [o narrador] quando conta a história, acrescenta mais qualquer coisa, retira mais qualquer coisa.¹⁷

Este conjunto que Sandro Ferreira recriou a partir da narrativa sempre diferente de um combatente, lembra, por um lado, a dificuldade de representabilidade da Guerra: da violência, das recordações que, paralelas, nem sempre se interseitam, da memória que se reconstrói, criativamente, à medida da repetição da sua narração. Tal como atesta, Maria José Lobo Antunes na sua etnografia da memória da Guerra Colonial:

as imperfeições da memória, tal como Daniel L. Schachter (2001) as descreve, ajudam a compreender a forma como a passagem do tempo dilui os contornos de acontecimentos passados: a transitoriedade condena o passado a uma inexorável dissolução na acumulação de novas experiências. (Antunes, 2015: 221)

¹⁶ Entrevista com o artista no dia 08-03-2014.

¹⁷ Entrevista com o artista no dia 05-08-2017.



Figura 6: “7.65 Manual Prático de Rádio Televisão”

Mesmo que Sandro Ferreira reconheça a memória como uma construção, o que faz o artista, evocando nomes, correspondências, fotografias omissas, é resgatar as memórias dos segredos e dos armários fechados, da exclusividade dos encontros entre combatentes e dos círculos familiares, favorecendo, na intermediação, a articulação do testemunho destes homens e mulheres.

3. Entre a etnografia e o arquivo

Observando o trabalho criativo de Sandro Ferreira, poderíamos por um lado, enquadrá-lo dentro da viragem etnográfica da arte identificada por Hal Foster em 1996, estabelecendo nele os paralelos entre a antropologia e a arte contemporânea [relação manifestada por autores como Arnd Schneider e Christopher Wright (Schneider 1993, Schneider & Wright 2006, 2010) ou José Fernandes Dias (2001)]. Com efeito, também Sandro Ferreira parece situar-se no lugar de um “outro cultural” (Foster, 2004) por quem se posiciona e dá voz, colecionando para isso “registos de evidência” (Schneider, 1993) utilizando o dispositivo da coleção, reconfigurando e produzindo vestígios pessoais.

Podemos, contudo, por outro lado, enquadrá-lo dentro do paradigma que Hal Foster chamou de “impulso do arquivo” no artigo homónimo de 2004, categoria tratada posteriormente por autores como Okwui Enwezor (2008) ou Sven Spieker (2008).



Embora para Foster esta tendência artística não constitua um fenómeno novo [encontrando-se, aliás “frequentemente ativa no período pré-guerra quando o reportório de fontes se estendeu política e tecnologicamente (...) e ainda mais ativa no período do pós-guerra” (2004: 143)], o autor reconhece, todavia, que há contemporaneamente um impulso arquivístico renovado. Embora este atribua a esta viragem que habita a arte contemporânea um sentido alargado, convocando artistas e práticas distintas, para nos aproximarmos da prática criativa de Sandro Ferreira, foquemo-nos, no entanto, na conceção da apropriação arquivística de González e Torres, que a entendem como “uma renovada versão do trabalho plástico [que] postula uma reivindicação da memória histórica, tanto individual como coletiva” (González & Torres, 2012: 6).

Com efeito, o presente interesse artístico pelo arquivo sugere, segundo Enwezor (2008), não apenas um interesse pela forma arquivística que encontramos no vídeo ou na fotografia, mas espelha também uma relação entre a arte e uma reflexão histórica sobre o passado. Sven Spieker (2008), sugere, por seu turno, que os arquivos – o seu ato de reivindicar ou revelar, de trazer para a consciência – têm uma estreita relação com o conceito Freudiano de *unheimlich*:

os arquivos não registam a experiência tanto quanto a sua ausência; eles marcam o momento em que uma experiência está em falta no seu lugar, e o que nos é devolvido num arquivo pode ser algo que, na verdade, nunca possuímos. (...) Há uma parte do arquivo que escapa do controlo do arquivista, um “para além do arquivo” (...) [que] pode ser descrito como *unheimlich*. (Spieker, 2008: 3)

Com efeito, uma das apropriações da conceção do *unheimlich* diz-nos que este designa “tudo o que deveria permanecer em segredo, oculto, e que se tornou evidente” (Freud, 1989: 215)¹⁸, revelado. Este ato de revelação dos arquivos (antagonicamente, o “impulso do desarquivo”, como sugeriu Foster) recorda-nos que os artistas contemporâneos do arquivo “são muitas vezes atraídos por inícios que não se cumpriram ou projetos incompletos – na arte e na história, do mesmo modo – que podem oferecer, novamente, pontos de partida” (Foster, 2004: 4).

Deste modo, a partir da investigação que desenvolvi durante o ano de 2014, interpelando um conjunto de artistas contemporâneos cujo trabalho reflete sobre a Guerra Colonial Portuguesa, propus uma categoria para os tentar agrupar.

Embora as suas práticas artísticas sejam passíveis de serem enquadradas entre os paradigmas de “arquivista” ou “etnógrafo”, penso, no entanto, que estas são merecedoras de uma vigilância redobrada pelas suas especificidades. São artistas que, num contexto de apropriação, exploram as pequenas narrativas pessoais esquecidas

¹⁸ Tradução de Manuela Barreto.



na História. Trazem consigo uma reflexão sobre o seu passado histórico e atribuem – num processo de re-semantização e re-significação – a documentos, objetos comuns, ou fotografias particulares – um segundo olhar. Partindo destes atributos, denominei estes artistas acima descritos de “artistas-objetificadores”.

Antes de avançar, contextualizemo-nos, em primeiro lugar, conceptualmente quanto a esta proposta. Este paradigma de “artista-objetificador” é estruturado a partir do conceito de “objetificação da cultura” proposto pelo antropólogo Richard Handler, na sua obra *Nationalism and the Politics of Quebec* (1988), onde se debruça sobre as políticas nacionalistas no Quebec, entre 1976 e 1984. Deslocando-nos, em parte, do contexto original do referido conceito, este interessar-nos-á por dois intuitos. Mas, antes de mais, esclareçamo-nos quanto ao seu significado.

A ideia de objetificação cultural – apropriada de I. Bernard Cohen por Richard Handler – traduz-se na conceção da cultura como uma coisa, composta por objetos e entidades específicas, os quais o autor chamará de “traços”. Sobre esta ideia, afirma:

A cultura deve ser analisada e identificável, como um traço pertencente a esta nação ou gerado naquela região. A dança popular, por exemplo, pode ser ‘documentada’, isto é, abstraída do seu meio social; as suas atividades podem ser redefinidas como uma coisa (uma dança) que é parte de um contexto cultural único de uma entidade social delimitada; depois (...) a coisa (e as pessoas) podem ser reapresentadas, enquadradas dentro de um palco de teatro, como uma peça autêntica da cultura nacional. (Handler, 1988: 16)

Apesar de assumirmos a dimensão flutuante deste conceito aplicado à arte contemporânea, quando o autor assume (com clareza no excerto citado) a referida conceção em termos de uma objetificação da ideia de nação, falarmos da objetificação da nação quando falamos do “artista-objetificador” poderá não ser totalmente desadequado. Embora a sua respetiva história nacional estivesse já devidamente documentada e materializada num esquema de construção da identidade nacional, estes artistas pensam criticamente o seu passado histórico e a sua representação: fugindo de uma representação hegemónica ou institucionalizada, tentam desconstruí-lo e (re)documentá-lo, oferecendo-nos novas vozes e novas possibilidades de leitura. Observando, concretamente, o trabalho de Sandro Ferreira, não estaremos, afinal, diante da “arte a objetificar identidades, poderes e mundividências (...) na construção de imaginários partilhados”? (Garcia Canclini citado em Almeida, 2012: 42).

Responsável pelo iniciar deste processo de objetificação, Handler anuncia a figura de um “objetificador”: aquele que reconhece e transverte determinados aspetos da vida social em coisas distintas para serem estudadas, catalogadas e expostas. O autor reconhece, no entanto, que “selecionar aspetos do mundo social como traços, e depois



isolá-los num novo contexto – fotografá-los, inscrevê-los, representá-los em palco, confiná-los a um museu – muda, necessariamente, o significado que esses traços têm” (Handler, 1988: 77).

Tal como a figura descrita por Handler, também Sandro Ferreira olha para determinados objetos ou documentos esquecidos na sua trivialidade, reconhece-os e seleciona-os. Interrogando-se sobre qual será o “critério político e moral [que] justifica uma “boa” e responsável prática de coleção” (Clifford, 1988: 221) e optando por recuperar as vozes subalternas ou silenciadas, este artista enquanto “objetificador”, sabe que, colecionar – e analogamente expor, representar, objetificar – é um ato político, que envolve, inevitavelmente, hierarquização e exclusão (Clifford, 1988).

Com efeito, aquando expostos e isolados do seu contexto original estes objetos ou documentos apropriados por Sandro Ferreira ganham um novo significado e uma “segunda vida”, como exibição de si mesmos. A “segunda vida”, termo retirado da obra de Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *Destination Culture, Tourism, Museums and Heritage*, constitui-se como “a transvaloração do obsoleto, do equivocado, do desatualizado, do morto e do defunto” (Kirshenblatt-Gimblett, 1998: 149) que se materializa segundo um processo de exibição como é – além de outros, como o conhecimento e a performance – também o caso da exposição no contexto de um museu ou de uma galeria. Esta segunda vida oferece, assim, a possibilidade de um novo capital simbólico para estes documentos ou objetos agora recontextualizados: um público novo que os reconhece ou os interroga com um olhar mais atento, mais vigilante. E, essencialmente, de entre as irrefutáveis mudanças que se verificam nas apropriações destes arquivos aquando expostos reside no facto de estes se tornarem “ferramentas mnemónicas” (Wertsch & Bilingsley, 2011: 31).

De facto, “os *objetos-memória* [aqueles que são colecionados e expostos] participam na identidade em transformação de um grupo, servem o poder, e são acumulados como tesouros, enquanto a memória pessoal se define” (Hainard & Kaehr, citados em Clifford, 1988: 231). Embora longe de serem tesouros, a estes documentos ou objetos outrora esquecidos, ao viverem a sua segunda vida – através de um processo interpelado pela figura de um “artista-objetificador” – é-lhes permitido tornarem-se agora ferramentas contra o esquecimento.

Esta definição recorda-nos que, tal como observado acima, as apropriações arquivísticas do “artista-objetificador” não são, de todo, inócuas. Com efeito, este arquétipo que propus, debatendo-se com uma reclamação da memória histórica e trazendo à superfície, materializadas nas suas apropriações, as vozes de um passado que as suprimiu ou esqueceu, sabe que, tal como para o “artista-etnógrafo”, “o sítio da transformação política é também o da transformação artística e (...) que as vanguardas



políticas situam as vanguardas artísticas e, em certas circunstâncias, as substituem”¹⁹ (Foster, 2006: 262).

Assim sendo, este paradigma tal como examinado – e onde propus, neste último ponto, enquadrar a prática artística de Sandro Ferreira – sugere pensar os artistas que habitam um lugar entre a viragem etnográfica e o impulso do arquivo, e que, num contexto de apropriação, indagando sobre a institucionalização da memória histórica, resgatam e expõem-nos, como espectadores, a determinadas lembranças eclipsadas pelas narrativas oficiais.

E se “o passado é um país estrangeiro” (Lowenthal, 1985), onde resgatamos a representação que escolhemos para o presente, é através de uma revisitação artística que, nas palavras de Sónia Almeida, “a nação é desafiada, reinterpretada, incorporando outras geografias e disseminando sentidos alternativos”, (...) afastando-se do tom, por vezes celebratório, da cultura nacional” (Almeida, 2012: 50). O que Sandro Ferreira concretiza nas suas obras, tateando a memória e a História, é uma tentativa de dar visibilidade a outras vozes e a outras narrativas, objetificando passados e testemunhando para o futuro.

Referências bibliográficas

- Almeida, J. (2014). *Apropriação do Arquivo Privado do Período da Guerra Colonial na Prática Artística Contemporânea Portuguesa*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal.
- Almeida, S. V. de. (2012). Que nação é esta? Tramas identitárias nas artes visuais portuguesas. *Visualidades*, 10(1), 39–61.
- Antunes, M. J. L. (2015). *Regressos Quase Perfeitos. Memórias da Guerra em Angola*. Lisboa: Tinta da China.
- Antunes, M. J. L. (2017). O que se vê e o que não pode ser visto: fotografia, violência e Guerra Colonial. In E. Peralta, B. Góis, & J. Oliveira (Eds.), *Retornar. Traços de Memória do Fim do Império* (pp. 213–224). Lisboa: Edições 70.
- Clifford, J. (1988). On Collecting Art and Culture. In *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge: Harvard University Press.
- Cruzeiro, M. M. (2004). As mulheres e a Guerra Colonial: Um silêncio demasiado ruidoso. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 31–41.
- Dias, J. A. B. F. (2001). Arte e Antropologia no século XX: modos de relação. *Etnográfica*, V, 103–129.

¹⁹ Tradução de Manuela Ribeiro Sanches.



- Enwezor, O. (2008). *Archive Fever: Uses of Document in Contemporary Art*. Nova Iorque, Gottingen: Steidl.
- Ferreira, J. M. (1993). Portugal em Transe (1974-1985). In José Mattoso (Dir.), *História de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Foster, H. (2004). An Archival Impulse. *October*, (110), 3–22.
- Foster, H. (2006). O Artista Como Etnógrafo. In M. R. Sanches (Ed.), *Portugal não é um País Pequeno - contar o «Império na Pós-Colonialidade»* (pp. 171–204). Lisboa: Cotovia.
- Freud, S. (1989). O Sentimento de Algo Ameaçadoramente Estranho. Em *Textos Essenciais sobre Literatura, Arte e Psicanálise* (pp. 209–242). Mem-Martins: Publicações Europa América.
- Gil, J. (2005). *Portugal Hoje – O Medo de Existir*. Lisboa: Relógio D’Água.
- González, J. L. M. & Torres, E. M. Á. (2012). El Objeto Como Testimonio: Cuando el artista se convierte en antropólogo. *Antropología Experimental*, 0(12). Retirado de <http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae/article/view/1912>
- Guerra, J. P. (1994). *Memória das Guerras Coloniais*. Porto: Edições Afrontamento.
- Handler, R. (1988). *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec*. Madison: The Wisconsin University Press.
- Hirsch, M. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hirsch, M. (2008). The Generation of Postmemory. *Poetics Today*, 29(1), 103–128. <https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019>
- Hirsch, M. (2012a). An Interview With Marianne Hirsch. Retirado de <https://cup.columbia.edu/author-interviews/hirsch-generation-postmemory>
- Hirsch, M. (2012b). *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wertsch, J. & Billingsley, D. (2011). The Role of Narratives in Commemoration: Remembering as Mediated Action. In H. Anheier & Y. R. Isar (Eds.), *Heritage, Memory & Identity* (pp. 25–38). Londres: Sage.
- Kirshenblatt-Gimblett, B. (1998). *Destination Culture, Tourism, Museums and Heritage*. Berkeley: University of California Press.
- LaCapra, D. (2004). *History in Transit. Experience, Identity, Critical Theory*. Nova Iorque: Cornell University Press.
- Lowenthal, D. (1985). *The Past is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Madeira, C. (2016a). A arte contra o silêncio. Relações entre arte e guerra colonial. *Revista Colóquio/Letras*, (Ensaio, 191), 95–108.



Madeira, C. (2016b). Arte da Performance e Guerra Colonial Portuguesa. *Media & Jornalismo*, [S.l.], 16(29), 15–25.

Oliveira, A. B. de. (2016a). De mercados de rua, álbuns de guerra e filmes de família à prática artística contemporânea: descolonizando o presente através do arquivo colonial. In S. Sampaio, F. Reis, & G. Mota (Eds.), *Atas do V Encontro Anual da AIM* (pp. 180–193). Lisboa: AIM.

Oliveira, A. B. de. (2016b). Descolonização em, de e através das Imagens de Arquivo «em Movimento» da Prática Artística. *Comunicação e Sociedade*, 29, 107–129.

Oliveira, A. B. de. (2017). Avó e O Jogo, ou o Arquivo Colonial «em Movimento» nos Vídeos de Raquel Schefer. *Revista África(s)*, 4(7), 19–27.

Peralta, E. (2013). A composição de um complexo de memória: o caso de Belém. Em N. Domingos & E. Peralta (Eds.), *Cidade e império: dinâmicas coloniais e reconfigurações pós-coloniais* (pp. 361–407). Lisboa: Edições 70.

Peralta, E., & Oliveira, J. G. (2016). Pós-memória como herança: fotografia e testemunho do «retorno» de África. *Configurações. Revista de Sociologia*, (17), 181–197.

Ribeiro, M. C., & Ribeiro, A. S. (2013). Os netos que Salazar não teve: Guerra Colonial e memória de segunda geração. *Abril - Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, 5(11), 25–36.

Ribeiro, M. C., & Vecchi, R. (Org.). (2011). *Antologia da Memória Poética da Guerra Colonial*. Porto: Edições Afrontamento.

Schneider, A. (1993). *The Art Diviners, Anthropology Today*, 9(2), 3-9.

Schneider, A. & Wright, C. (2006). *Contemporary Art and Anthropology*. New York: Berg.

Schneider, A., & Wright, C. (2010). *Between Art and Anthropology - Contemporary Ethnographic Practice*. Nova Iorque: Berg.

Simine, S. A. (2013). *Mediating Memory in the Museum - Trauma, Empathy, Nostalgia*. Hampshire e Nova Iorque: Palgrave Macmillan.

Smith, L. (2006). *Uses of Heritage*. Nova Iorque e Londres: Routledge.

Spieker, S. (2008). *The Big Archive: Art From Bureaucracy*. Massachusetts: MIT Press.

Vecchi, R. (2010). *Excepção Atlântica. Pensar a Literatura da Guerra Colonial*. Porto: Edições Afrontamento.



Joana Miguel Almeida é mestre em Antropologia - Culturas Visuais pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa com uma dissertação denominada “Apropriação do Arquivo Privado do Período da Guerra Colonial na Prática Artística Contemporânea Portuguesa”. Atualmente é doutoranda do Programa de Doutoramento FCT em Antropologia: Políticas e Imagens da Cultura e Museologia (CRIA/ISCTE-IUL/FCSH-NOVA), onde se encontra a realizar uma pesquisa em torno de processos de requalificação, apropriação e musealização de um conjunto de locais simbólicos da ditadura portuguesa.

✉ joana.miguel.almeida@gmail.com

REVISTA
DE
CULTURA
VISUAL

A Grande Guerra e os quotidianos no Porto: os arquivos como contributos

Catarina Pereira & Diogo Vidal

Resumo:

O presente artigo resulta de uma investigação realizada no âmbito do tema “Quotidianos e Sociabilidades Portuenses no Contexto da Grande Guerra” desenvolvida entre a Escola Superior de Educação do Porto e o Arquivo Distrital do Porto. Procura, através da análise de quatro fundos – Processos de Passaporte dos Emigrantes (cartas de chamada); Companhia de Carris de Ferro do Porto; Processos de Admissão da Casa dos Hospícios do Porto (Casa da Roda); e, Livro de Registos Notariais – contribuir para o conhecimento dos quotidianos e sociabilidades na cidade do Porto durante a I Guerra Mundial, mais concretamente no ano de 1917. Pretende-se esboçar a importância dos arquivos como fonte primária de salvaguarda de um património documental inigualável, solidificado pelas personalidades e acontecimentos históricos que imortaliza. A análise da documentação, aqui entendida como elemento construtor de uma memória coletiva e identitária, revelou uma cidade marcada pela emigração para o continente sul americano e a perda de um contingente ativo alargado, pela miséria e pela fome de muitas famílias pertencentes a classes mais pobres, que viam na casa dos hospícios a única salvação para os seus filhos, e uma cidade onde a guerra teve consequências no setor comercial e associativo.

Palavras-chave: arquivos; Grande Guerra; quotidianos portuenses; património documental.

Abstract:

This article results from an investigation realized under the topic of “Porto Quotidians and Sociabilities in the Context of the Great War” developed between the Escola Superior de Educação do Porto and the Arquivo Distrital do Porto. Seeks, through the analysis of four funds - Emigrant Passport Processes (letters of call); Porto Railroad Company; Admission Processes of the House of the Hospices of Porto (Wheel House); and Notary Registers Book - to contribute



to the knowledge of quotidian and sociability in the city of Oporto during the World War I, more concretely in 1917. It aims to outline the importance of archives as a primary source of safeguarding an unequalled documentary heritage, solidified by the personalities and historical events it immortalizes. The analysis of documentation, here understood as a constructive element of a collective and identity memory, revealed a city marked by emigration to the South American continent and loss of an active contingent, by the misery and hunger of many families of disadvantaged classes who saw in the house of the hospices the only salvation for their children and a city where the war had consequences in the commercial and associative sector.

Keywords: archives; World War I; Porto quotidian; documental heritage.

Introdução

O século XX foi um século negro para a história mundial. Se por um lado foi marcado por avanços tecnológicos, por outro foi, ainda, marcado pela guerra e pela destruição física e moral que dela resultou. A Primeira Guerra Mundial, ou a Grande Guerra, teve início no ano de 1914 e terminou no ano 1918. Foram quatro longos e dolorosos anos, onde foram dilaceradas famílias e os futuros de um contingente que antes de ser militar era parte integrante da sociedade civil. A Europa não ficou longe deste conflito, tendo sido parte ativa no mesmo. A guerra moveu multidões e o teatro de guerra, o cenário, foram os países.

Portugal entrou efetivamente em guerra, através do CEP – Corpo Expedicionário Português, em Flandres, entre novembro de 1917 e 9 de abril de 1918. A sua intervenção teve impactos diretos nos quotidianos das populações, resultando em alterações profundas em várias esferas da sociedade portuguesa, mobilizando um contingente masculino em idade ativa e deixando em território nacional uma população maioritariamente feminina. Esta alteração da morfologia demográfica do país desemboca também numa reestruturação do papel da mulher na sociedade, ainda que pouco evidente e emancipatório. O Porto, enquanto território litoral e marítimo, vê a guerra de perto.

Pretende-se com esta investigação retratar, com evidências bibliográficas e documentais, a realidade da cidade nesta época e de que forma as suas dinâmicas foram afetadas pela participação na Grande Guerra. A par desta pesquisa foram consultados no Arquivo Distrital do Porto os seguintes fundos: Processos de Passaporte de Emigrantes e respetivas cartas de chamada; Registo de entradas no Hospício dos Expostos do Porto; Livros de registos notariais; e, o fundo respeitante à Companhia de



Carris de Ferro do Porto. Nesta medida entendemos que os arquivos são um elo fulcral da ligação entre o passado e o presente e de solidificação da memória coletiva sobre a cidade do Porto.

1. Arquivos e memórias: para a sua importância na atualidade

Maria João Pires de Lima dizia, a propósito dos arquivos e do seu papel na sociedade, que “Um país sem arquivistas é um país sem arquivos, e um país sem arquivos é um país sem memória, sem cultura, sem direitos” (Lima, 1992: 26). Tomemos o sentido que esta afirmação nos despoleta como percurso a seguir e refletamos, por momentos, sobre a noção de património arquivístico.

O *património*, na sua vertente mais abrangente, deve ser entendido na sua envolvente pública e privada, ou melhor, enquanto uma junção de ambas. Desde logo as noções e discussões amplamente disseminadas pela sociedade levam-nos a perceber que o conceito de *património* acarreta em si mesmo a noção de valor. Valor este que pode advir do seu carácter histórico e de antiguidade e do seu carácter identitário e cultural. Talvez sejam estes últimos, pelo facto de representarem a memória e a identidade coletiva de uma sociedade, que melhor definem *património*. Daí a vontade em preservar e conservar, como se de um prolongamento nosso se tratasse. Por este motivo, a sua salvaguarda ganha especial importância.

Dediquemo-nos, agora, ao tipo de *património* que aqui procuramos discutir: o património arquivístico. A palavra “arquivo” deriva do Latim *archivum*, que veio do Grego *ta arkheia*, “registos públicos”, de *arkheion*, “prefeitura, governo municipal”, de *arkhé*, “governo”, literalmente “começo, origem”. Se entendermos o património arquivístico como arquivo de registos públicos sobre a origem e começo das coisas percebemos, inegavelmente, a sua importância basilar para a sociedade civil. O Diário da República de 23 de janeiro de 1993 define:

arquivo é um conjunto de documentos, qualquer que seja a sua data ou suporte material, reunidos no exercício da sua atividade por uma entidade, pública ou privada, e conservados, respeitando a organização original, tendo em vista objetivos de gestão administrativa, de prova ou de informação, ao serviço das entidades que os detêm, dos investigadores e dos cidadãos em geral.

Concluindo, ainda, que “é direito e dever de todos os cidadãos, do Estado e das demais entidades públicas ou privadas, preservar, defender e valorizar o património



arquivístico”¹. O artigo 80º da Lei nº107/2001 de 8 de setembro² especifica toda a envolvente do património arquivístico que importa ter presente. Apesar desta tendência recente do conceito se ter “[...] afirmado sobretudo ao longo deste século [XX], a existência dos objetos que lhe estão associados – os documentos – remonta naturalmente a tempos muito recuados, ou seja, à época de invenção da escrita” (Ribeiro, 2000: 19). O mesmo autor diz-nos que a importância do documento surge pela necessidade de comunicar do presente para o futuro, de registar “[...] atos, pensamentos ou sentimentos, materializando num suporte a informação (social) que produz e/ou usa, com vista a criar uma memória a que possa recorrer a posteriori” (Ribeiro, 2000: 19).

Com base na noção legal de património arquivístico percebemos que o mesmo deve ser encarado, pela sociedade, como um bem que devemos salvaguardar e proteger. Este património, de natureza bibliográfica e arquivística, encontra-se presente em instituições públicas e privadas e dele fazem parte documentos que, devido ao seu valor, são assumidos como “alicerce insubstituível da história” (Lage, 2002: 13), contribuindo para a construção e preservação da memória coletiva da humanidade. O lugar que o património arquivístico ocupa neste trabalho não deve ser desvalorizado. Encaremo-lo como parte essencial para a construção dos quotidianos portuenses no período da Grande Guerra, como as peças que ligam e interligam as histórias das pessoas que deram corpo à realidade social. Lowenthal (1989) refere que a função principal da memória não passa por preservar o passado. A sua potencialidade reside na sua capacidade em adaptá-lo (o passado), através de reconstruções e de um processo contínuo voltado para o futuro. Assim o passado interliga-se com o presente. Mas não esqueçamos que por detrás da memória arquivística se encontra a memória real que outrora foi a realidade vivida e que, no presente, se encontra materializada nos arquivos que a compõem (Nora, 1993).

¹ (Decreto-Lei nº16/93 de 23 de janeiro, 1993)

² “1 — Integram o património arquivístico todos os arquivos produzidos por entidades de nacionalidade portuguesa que se revistam de interesse cultural relevante. 2 — Entende-se por arquivo o conjunto orgânico de documentos, independentemente da sua data, forma e suporte material, produzidos ou recebidos por uma pessoa jurídica, singular ou coletiva, ou por um organismo público ou privado, no exercício da sua atividade e conservados a título de prova ou informação. 3 — Integram, igualmente, o património arquivístico conjuntos não orgânicos de documentos de arquivo que se revistam de interesse cultural relevante e nomeadamente quando práticas antigas tenham gerado coleções factícias. 4 — Entende-se por coleção factícia o conjunto de documentos de arquivo reunidos artificialmente em função de qualquer característica comum, nomeadamente o modo de aquisição, o assunto, o suporte, a tipologia documental ou outro qualquer critério dos colecionadores” (art. 80º, Lei n.º 107/2001 de 8 de setembro).



2. A cidade e a Guerra: contributos para o conhecimento das sociabilidades e quotidianos do Porto no ano de 1917

A realidade da cidade era marcada essencialmente pela falência de muitas empresas, resultando no aumento do desemprego e da agitação social. Para além disto, a fatia da população mais afetada era a mais vulnerável socioeconomicamente, devido à escassez de cereais e outros alimentos essenciais, originando a subida brutal dos preços e monopólios. A Câmara Municipal Republicana criou uma Comissão de Subsistências para combater a fome entre o setor mais afetado, tentando normalizar o abastecimento dos géneros em falta a preços vigiados. Manuel Pinto de Azevedo, figura industrial, dava frente a esta Comissão. Destacou-se pela sua ajuda constante, até ao fim da Grande Guerra, em ceder graciosamente uma fábrica de panificação para se produzir o pão que era vendido nos postos de abastecimento municipais. Devido à sua ação gentil e humanitária, a situação no Porto não terá sido tão grave como em outras cidades. Para além deste auxílio, a Câmara Municipal desenvolveu projetos que foram fulcrais na época que se vivia no Porto, como a edificação do Mercado do Bolhão, o início da rasgada da Avenida dos Aliados e ainda a construção do Matadouro em São Roque da Lameira. Para concluir, houve ainda outras preocupações que levaram à edificação de bairros operários, bem como à fundação dos primeiros jardins-escolas públicos (Araújo, 2014).

Em agosto de 1914, na cidade do Porto, os primeiros dias desse mês ficaram assinalados pelos ultimatoss dirigidos às comunidades francesas e alemãs residentes. As mesmas deveriam retornar ao seu país de origem na medida em que as nações se encontravam em guerra. Face ao novo conflito armado europeu, os naturais receios que se faziam sentir levaram a que muitos dos portuenses defendessem os seus bens. Tudo isto levou a que a população portuense fosse ao Banco de Portugal trocar o papel-moeda por prata, considerado um valor mais seguro, levando muitos comerciantes a rejeitar essa forma monetária. Perante esta situação, o Governo Civil do Porto proibiu a aglomeração de moeda e géneros alimentícios, e ainda penas para quem não aceitasse as notas do banco através de editais, que tinham como objetivo a prevenção de riscos económicos e posteriores especulações oportunistas. Da Estação de São Bento partiram para as suas pátrias, entre familiares amigos e colegas de trabalho, os cidadãos franceses, a quem naturalmente os portuenses começaram a prestar manifestações de despedida.

A notícia da Declaração Oficial de Portugal foi transmitida no dia 4 de agosto de 1914, onde esta afirma o cumprimento dos acordos diplomáticos à ascendente aliada Grã-Bretanha, sem repetir o seu aviso de guerra contra a Tríplice Aliança e, ainda, as expedições militares para as ex-colónias africanas de Angola e Moçambique. Depois de



conhecida a posição nacional nessa tarde de agosto, partiu da Praça da Liberdade outra grande manifestação, percorrendo os caminhos centrais, para saudar os representantes diplomáticos de Inglaterra, França, Rússia, Suécia e ainda os militares portuenses.

Com isto, foi criado um curso de preparação de oficiais instrutores em Infantaria 6 ou recenseamento de todas as viaturas no distrito para uma futura mobilização no Exército Português. Este recrutamento levou a que outras unidades nortenhas se juntassem entre si, com afetuosas despedidas na partida para a capital.

No campo económico-social, uma das preocupações referia-se à exportação do Vinho do Porto pela parte das reuniões associativas e da Câmara Municipal. Se no comércio se analisavam os riscos do seu transporte e o acordo das encomendas pela Grã-Bretanha, para os operários e outros trabalhadores previa-se uma paralisação das atividades profissionais estimuladas por uma economia de guerra, devendo-se prevenir o decréscimo das suas condições de vida.

A presença militar de Portugal na Flandres e em África, durante cerca de dois anos e meio, ficou estigmatizada pelas dinâmicas políticas que se faziam sentir. Com isto, entre 15 de março de 1916 e 10 de dezembro de 1917, a orientação das políticas adotadas nunca colocou em risco as instâncias e os deveres internacionais de coadjuvar com os Aliados nas campanhas militares. O grande esforço militar desses primeiros meses foi para o treino e para a formação do CEP, além de existir uma nova expedição anual deslocada para as ex-colónias africanas. As primeiras unidades partiram nos inícios de 1917 para França, sendo que a primeira vítima portuense nas trincheiras francesas foi o tenente Mário Augusto Teles Grilo, a 13 de junho de 1917, oficial da infantaria 18 (Araújo, 2014).

Na Câmara Municipal do Porto, as normas do poder central foram inteiramente respeitadas, tentando-se sempre proteger os setores económicos e tranquilizar algumas das revoltas sociais, especificamente junto das camadas operárias e populares que se manifestavam contra o aumento do custo de vida. Os restantes tinham que aceitar as obrigações que estavam a ser postas em prática, isto para angariarem matérias-primas e fundos para o orçamento militar, tendo em conta a extinção de alguns horários das linhas ferroviárias, a diminuição da iluminação pública, o agravamento da crise alimentar e ainda a redução dos postos de venda das esquadras policiais com produtos de primeira necessidade.

Do ponto de vista económico as consequências também foram graves para a atividade industrial e comercial na medida em que algumas unidades fabris, estabelecimentos comerciais e companhias de Vinho do Porto ficaram embargadas ou até encerradas enquanto se resolviam as questões legais da sua nacionalização. No verão de 1917 uma esquadra naval francesa atracou permanentemente em Leixões tendo em vista a



proteção das barras portuárias do Norte, defesa esta ajudada por brigadeiros e caçaminas britânicos. Esta situação deveu-se ao facto de terem ocorrido vários relatos de submarinos alemães a circundar a faixa litoral e até mesmo de atacar algumas embarcações de pesca e transporte, chegando mesmo a existir registos de vítimas mortais.

Contudo, devemos salientar a enorme onda de solidariedade que emergiu como resposta contra a Alemanha e o apoio aos soldados portugueses e aliados, surgindo mesmo cortejos aquando das vitórias nacionais em África e a comemoração do “Dia dos Aliados” pela cidade, a 9 de junho de 1917.

3. Governo Civil do Porto: Breve Resenha Histórica

O Governo Civil do Porto foi criado em 1835 e extinguido em 2011. Durante o seu período de funcionamento tinha como principal objetivo representar o poder central, além de assegurar e supervisionar o cumprimento das leis, bem como responder às necessidades que surgissem no seu contexto de atuação (distrital) (Costa, 2004).

O seu surgimento acontece com a vontade política em reestruturar administrativamente o país por volta de 1820, ou seja, durante o período do movimento liberal (França, 1992). Contudo, devido à instabilidade social e política, fruto da contra-revolução absolutista, só em 1832, pela mão de Mouzinho da Silveira³, é que surge verdadeiramente um plano coerente e estrategicamente pensado para a criação de um corpo de magistrados que viria a exercer funções administrativas ao nível local. A reforma foi implementada através da lei de 25 de abril de 1835 (França, 1992) e o distrito passou a ser encabeçado por um Governador Civil, por nomeação real, sendo auxiliado por uma Junta Distrital eleita. Durante o seu período de funcionamento várias foram as reformas a que o Governo Civil esteve sujeito, bem como à própria figura do Governador e das funções que lhe foram atribuídas, tendo sido um processo de paulatina perda de afirmação no campo administrativo nacional. Em 2011, na tomada de posse do então Primeiro-Ministro Pedro Passos Coelho o cargo é extinto e as suas funções são delegadas em outros órgãos administrativos.

³ Mouzinho da Silveira elaborou em maio de 1832 três decretos de combate à situação de indefinição administrativa ao nível da anterior comarca (França, 1992).



3.1. Processos de Passaportes de Emigrantes no ano de 1917

O século XX foi, sem dúvida, um século de emigração (Klein, 1993)⁴. A população ativa portuguesa, maioritariamente homens, partiram em busca de novas e melhores oportunidades. Para que sair do país fosse uma opção possível, qualquer pessoa teria de requerer a emissão de um passaporte ao Governo Civil do Porto. Nos processos de passaporte é possível localizar-se um conjunto de documentos – cartas de chamada, certidões de nascimento, de casamento, termos de consentimento e licenças do exército⁵ – que permitem vislumbrar as dinâmicas sociais (Figura 1).

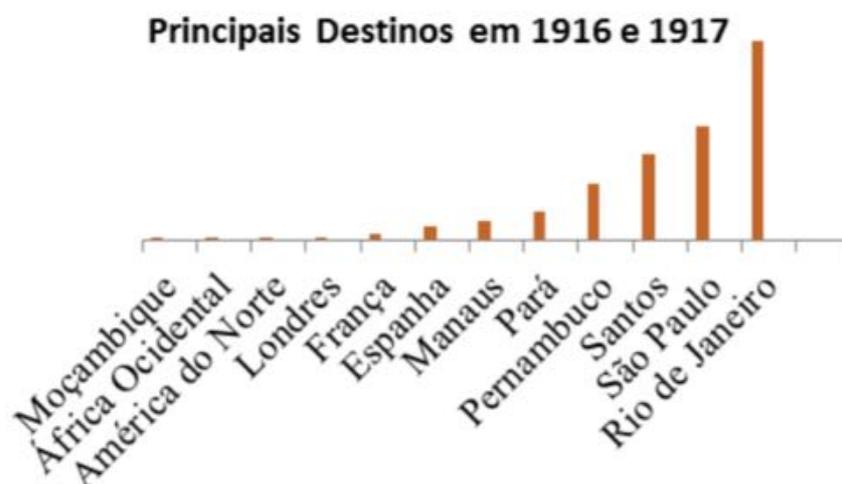


Figura 1: Principais destinos da emigração portuguesa nos anos de 1916 e 1917. Fonte: Elaboração da autora a partir dos processos de passaportes dos emigrantes disponibilizados pelo ADP.

O Brasil foi o destino por excelência da emigração portuguesa devido à proximidade cultural e linguística, pelo peso do passado, tornando a integração na sociedade brasileira mais fácil. Os principais destinos foram: Rio de Janeiro, São Paulo, Santos, Pará e Pernambuco. É feita alusão igualmente à América, Espanha, França, Inglaterra e África Ocidental como os destinos mais comuns. Segundo Correia (1926), a emigração portuguesa para o Brasil apresenta uma tendência de aumento acentuada a partir de 1917 até 1920, respetivamente com valores brutos de 6934, 6100, 21218 e 33641 indivíduos.

Da documentação analisada salienta-se a vontade em começar uma vida nova noutro país, de trabalhar, de tratar de negócios ou simplesmente em lazer, no caso dos

⁴ Segundo Klein (1993) a maioria dos emigrantes eram provenientes dos distritos mais densamente povoados do continente. Entre 1855 e 1914 emigraram cerca de 1 306 501 portugueses, em que 82% teve como destino Brasil, 2% Argentina e 15% Estados Unidos.

⁵ Requerimento Infantaria – apenas para os homens que eram soldados.



homens. Já as mulheres pretendiam ir para junto dos seus maridos, acompanhadas dos seus filhos, muitas vezes menores. O facto de serem os homens a viajar primeiro do que as mulheres nesta época deve-se essencialmente a dois pontos: um primeiro relativo à figura masculina como a principal e protetora, numa lógica de paternalismo; o segundo, pelo facto de serem os homens a terem uma profissão como negociantes e comerciais enquanto as mulheres eram na sua quase totalidade domésticas.

Este período onde a documentação analisada nos remonta para 1917, no ano exato em que Portugal entra na Grande Guerra, retrata uma sociedade portuguesa profundamente paternalista onde a mulher era secundarizada. Num tempo em que as pessoas desejavam uma vida melhor, fora da instabilidade política e social portuguesa, o Brasil era a solução mais imediata. No que se refere às mulheres, estas dividiam-se em dois grandes grupos: as mais letradas, com formação acima da média, pretendiam viajar pela Europa em recreio; as menos letradas, domésticas, pretendiam ir de encontro aos seus maridos na companhia dos filhos.

3.2. Cartas de Chamada: pedaços de memória

Parte integrante dos processos de passaporte, as cartas de chamada dotavam o mesmo de um cunho mais pessoal. Um verdadeiro deleite para quem as lê, as cartas de chamada são um elemento fundamental para um conhecimento profundo do quotidiano de uma época. Nas mesmas encontram-se inscritas, para sempre, conversas íntimas e de foro privado de uma população que vivia num período de instabilidade política, económica e social. Convidam-nos a perder-nos, entre as linhas que as compõem, numa linguagem pura e despojada de pudor, onde as fragilidades e os anseios se faziam sentir. Exemplo desta realidade é o excerto que de seguida se apresenta:

Querida Justina saúde é o que de coração te desejo assim como ao nosso querido filho. Eu fico bem graças a providencia. De hoje em diante continuo empregado. Tenho esperado pela tua chegada. E ca vens ter se Deus te der bôa viagem cuando tu chegares em Santos eu bou dentro do vapor perguntar o teu comportamento durante a viagem.⁶

O excerto acima é um exemplo claro do que tem sido discutido. A emigração masculina com a pretensão de que a família irá ao seu encontro. A dominação masculina sobre o papel da mulher. Também nas cartas de chamada é possível perceber que é pedido às

⁶ Excerto da carta de chamada inserida no Processo de Passaporte nº1108, de 10 de dezembro de 1916. PT/ADPRT/AC/GCPRT/J-E/099/0441. Fonte: Arquivo Distrital do Porto.



esposas que vão partir que tragam o dinheiro unicamente necessário, sendo que o restante deverá ficar no banco ou no crédito.

É visível através destas cartas que a emigração atingiu uma fatia ativa da população portuguesa. Emigrar foi a solução para uma vida melhor, primeiro só o homem e, depois de estabelecido, a família. Portugal sentia os efeitos da entrada na guerra com a inflação, escassez de recursos e a instabilidade social.

3.3. Cartório Notarial do Porto: Registos Notariais

Os registos notariais espelham a realidade económica da época na cidade. Os cartórios, enquanto espaço físico, eram palco do surgimento de novas sociedades, entre outras. É, por si só, uma poderosa lente para a interpretação e análise da sociedade civil da época.

A análise desta documentação permitiu conhecer a realidade empresarial e comercial da cidade do Porto em 1917. São várias as menções de criações de sociedades e suas dissoluções. Contudo, a maior referência leva-nos à compra e venda de navios com quitação⁷. Na sua generalidade as vendas de embarcações tinham como destino o comércio marítimo ou o transporte de carga.

Para além destas situações considera-se pertinente referir a necessidade de associativismo corporativista que se fazia sentir pela falta de reorganização social e de sentimento de pertença a um grupo. Os grupos profissionais sentiam necessidade de se organizar de forma a tornarem-se mais estáveis, dada a instabilidade social e política. Esta forma de organização permitia alargar o espectro da ajuda, alcançando os seus familiares mais próximos, atuando no presente e precavendo o futuro de ambos. Exemplo disso é o seguinte excerto da criação de uma sociedade cooperativa:

A presente cooperativa tem como fins: fornecer os seus associados todos os géneros e artigos de primeira necessidade; criar uma caixa de pensões para socorrer as viúvas dos sócios falecidos e, quando o fundo desta cooperativa o permita, criar também um orfanato para internar os filhos dos mesmos; promover benefícios e outros divertimentos em propaganda da sociedade, revertendo o produto, exclusivamente, a favor da caixa de pensões e orfanato.⁸

⁷ Documento que serve como prova de compra.

⁸ Excerto da criação da Sociedade Cooperativa de Crédito e Consumo dos Empregados Menores dos Correios Telégrafos de 30 de novembro de 1917. PT/ADPRT/NOT/CNPRT02/001/0053.



3.4. Hospício dos Expostos do Porto: a Casa da Roda⁹

A Casa da Roda do Porto foi criada em 1680 tendo como objetivo principal acolher e amparar as crianças abandonadas. Contudo, com o tempo, foi ganhando novas valências, como a lactação dos não-enjeitados e a criação de crianças, que apesar de não terem sido abandonadas voluntariamente, adquiriram a condição de expostas. Situou-se durante grande parte do seu tempo na rua dos Caldeireiros (Sá, 1995). Foi em 1865 que a instituição foi denominada Hospício dos Expostos do Porto, mantendo-se sob administração da Câmara Municipal do Porto. Em 1879, a Junta Geral do Distrito tomou posse da instituição.

O Hospício dos Expostos serviu uma população carenciada da cidade do Porto que numa época de escassez se via perante situações adversas – filhos fora do casamento, nascimentos fruto de prostituição ou falta de meios de subsistência – sendo “...uma forma de preservar a integridade e a reputação familiar, ao mesmo tempo que evitaria que as mulheres, com filhos ilegítimos, pudessem ser votadas ao ostracismo familiar e social” (Amorim, 1987: 272). Assim, várias foram as admissões, ato este denominado de expor uma criança na roda dos enjeitados. A própria palavra “expostos” tem na sua base a exposição de uma criança a uma situação dura e difícil, de expor as suas necessidades e fragilidades perante uma instituição que poderia ou não acolhê-la. Estas crianças poderiam ser deixadas literalmente na roda ou então eram encontradas em locais públicos e posteriormente entregues ao hospício. Juntamente com elas eram deixados pertences que poderiam passar por objetos pessoais, roupas ou até mesmo símbolos de proteção ou cartas a explicar o motivo do abandono.

A diferença entre expostos e órfãos é que os primeiros encontravam-se numa situação, em princípio, de abandono “provisório” referente a uma situação específica e momentânea, esperando mais tarde serem novamente entregues aos progenitores. Perante a análise da documentação verifica-se que grande parte das admissões provisórias culminam em definitivas¹⁰. Estas crianças eram, assim, consideradas desvalidas, ou seja, estavam aptas a serem admitidas na medida em que reuniam as condições de *desvalidez* necessárias.

Além destas situações, a documentação faz referência a que muitas das crianças admitidas não sobreviviam muito tempo dado à falta de cuidados neonatais e à exposição de recém-nascidos a situações agressivas¹¹.

⁹ A documentação analisada circunscreveu-se aos processos de admissão.

¹⁰ A partir do momento em que uma admissão se tornasse definitiva os pais perderiam o pátrio poder sobre os filhos.

¹¹ A taxa de mortalidade infantil em 1917 era de 41,8% (Ferraz, 1975: 457).



Como forma ilustrativa desta realidade apresenta-se o seguinte excerto de um processo de admissão que evidencia as deficiências sociais da época:

Foi a referida criança admitida definitivamente nesta Casa-Hospício na qualidade de desvalida e matriculada com o numero novecentos e noventa e três da quinta serie, em virtude de se declarar no officio, que a acompanhou, que a mãe se acha presa na referida cadeia (Cadeia Civil do Porto) e não tem leite para amamentar a filha.¹²

3.5. Companhia de Carris de Ferro do Porto

Foi em 1873 que a Companhia de Carris de Ferro do Porto (CCFP) deu início à sua atividade. A denominação original durou 73 anos até que, em 1949, toda a companhia passa a estar sob a alçada da Câmara Municipal do Porto. Em 1994 a companhia adquiriu o nome, que atualmente ainda assume, de STCP – Sociedade dos Transportes Coletivos do Porto – passando a ser uma Sociedade Anónima. O presente fundo engloba documentos referentes a correspondência, atas, estatutos, relatórios de exercícios e de contas, reclamações de passageiros e informações sobre funcionários. A análise da documentação espelha que, em 1917, a Guerra teve implicações nos quotidianos e nas próprias atividades da CCFP, como o fornecimento de metais e a dificuldade em obter licenças. A própria CCFP encontrava-se fragilizada e na documentação dá-se conta da presença de inúmeros pedidos de negociação de preços, maioritariamente rejeitados.

Exemplificativo desta situação é a correspondência constante do Processo nº407 de 5 de março de 1917 remetida por Frank M. Turner ao Diretor da Companhia Carris de Ferro do Porto. Nesta correspondência verifica-se as implicações de Portugal, e do Porto, na guerra, nomeadamente neste setor em que a dificuldade em obter licença para obter o metal branco era extremamente difícil devido às “ordens do Governo Inglez de não exportar senão o absoluto necessário para usos officiaes dos Alliados”¹³.

Exemplo dos vários pedidos de diminuição de preços é a seguinte correspondência que refere uma resposta negativa por parte da Câmara Municipal do Porto à Companhia de Carris de Ferro do Porto, referenciando a questão basilar que é a Grande Guerra:

b) que não pode haver duvida de que não existindo, como não existe contrato, ou acordo especial em contrario, o preço do metro quadrado de repartição de pavimento a pagar pela Companhia não pode ser outro senão o fixado na tabela que se refere o paragrafo seguinte, do artigo vigésimo sexto do Código de

¹² Excerto do processo nº993, da 4ª série, de admissão de 28 de fevereiro de 1917. PT/ADPRT/ACD/CRPRT/AE/002/0536. Fonte: Arquivo Distrital do Porto.

¹³ Excerto da correspondência constante no Processo nº407 de 5 de março de 1917.



Posturas; c) que, portanto, a redução feita nos termos da citada deliberação foi uma concessão voluntária e um ato de equidade da Camara que a Companhia melhor deveria saber apreciar, tanto mais quanto é certo e ninguém pode por em duvida que desde o começo da guerra (julho de mil novecentos e catorze) havia motivo para aumento e não diminuição de taxa, em consequência do conhecido aumento dos preços não só da mão de obra mas também dos materiais de construção; d) que, em face do exposto, deve ser mantida a citada deliberação, mantendo-se, portanto, o preço antigo para as reposições em divida futuras.¹⁴

Conclusão

A necessidade de se assumir a importância dos arquivos na construção do conhecimento é basilar.

Neste caso em particular, a informação recolhida, a par da pesquisa bibliográfica, permitiu construir um mapeamento do que foram os quotidianos e sociabilidades na cidade do Porto no ano de 1917. A memória arquivista é hoje um elemento chave para a construção e reconstrução da memória coletiva (Nora 1993) enquanto elemento na qual a História se sedimenta, enquanto ciência. A análise revelou contributos importantes para o tema, dada a dimensão intimista da análise (referimo-nos à troca de correspondência das cartas de chamada e aos processos de admissão da casa da roda). Não descuremos a pertinência dos fundos escolhidos: se por um lado as cartas de chamada revelaram a distância e a saudade a que as famílias se encontravam sujeitas pela necessidade de procurar uma vida melhor, os registos notariais desvendaram o ambiente empresarial e negocial que se faziam sentir na cidade com as constantes criações e dissuasões de sociedades, venda de embarcações e criações de sociedades de associativismo corporativista. Perante um clima social tenso era necessária a reorganização da sociedade de forma compartimentada em que os mais próximos se unam de forma a suprir as necessidades de cada um. Também a correspondência relativa à Companhia de Carris de Ferro do Porto espelha a azáfama e o dinamismo da época, frisando a sua importância na mobilidade interna da cidade e de algumas reclamações por parte de passageiros que dependiam da carreira para se moverem dentro da cidade. É um importante elemento, ainda que não diretamente explícito face ao contexto de guerra, de leitura dos usos e sentidos da cidade, como as idas ao teatro. Contudo, foram ainda referidos algumas vezes, na troca de correspondência, os vários pedidos recusados para a diminuição do valor do metro quadrado, devido à influência que a guerra tinha no Porto. O último fundo, mas não menos importante, assumiu particular papel nesta investigação. Primeiro, devido ao facto de ser a primeira vez que era analisado desta forma sequencial e como contributo

¹⁴ Excerto da correspondência constante no processo nº412 de 6 de março de 1917.



para o tema. Segundo, pela riqueza e profundidade das vivências que nele constam. Através dos registos de admissão à casa da roda percebemos a realidade dura das mulheres e das crianças da época. Sem condições e destinadas a uma vida de pobreza e miséria vêm na casa da roda a salvação para as suas crianças. As mesmas poderiam ser deixadas justamente na roda ou encontradas em locais públicos. Ainda que as admissões fossem consideradas provisórias, rapidamente se tornavam definitivas. A estadia na casa da roda era diminuta para muitas das crianças admitidas pois a mortalidade infantil era um flagelo na época.

Estávamos assim perante uma cidade que mesmo em contexto de guerra não parou e continuou a contribuir para o desenvolvimento económico e político do país. A realidade empresarial e comercial era dinâmica, os transportes dotavam a cidade de vitalidade e movimento, a emigração era uma constante e a casa da roda a última esperança para muitas crianças da época.

Referências bibliográficas

Amorim, M. N. (1987). *Guimarães 1580-1819*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica.

Araújo, F. M. (2014). Impressões Jornalísticas sobre o Porto na Grande Guerra. *Atas do Encontro A Grande Guerra (1914-1918): Problemáticas e Representações* (pp.105-124). Porto: CITCEM.

Correia, F. V. (1926). *Situação Económica e Financeira de Portugal: Território e População*. Lisboa: Imprensa Nacional.

Decreto-Lei nº16/93 de 23 de janeiro de 1993. (1993). Obtido de Diário da República, Série I, pp. 264-270. Retirado de <http://act.fct.pt/wp-content/uploads/2014/05/Decreto-Lei-16-93.pdf>

Ferraz, J. M. (1975). O desenvolvimento socio-económico durante a Primeira República. *Análise Social*, XI, 454-471.

França, P. (1992). *O Governo Civil do distrito de Viseu: nota histórica e documentação*. Viseu: Governo Civil do Distrito de Viseu.

Klein, H. S. (1993). A integração social e económica dos imigrantes portugueses no Brasil nos finais do século XIX e no século XX. *Análise Social*, 121, 235-265.

Lage, M. O. (2002). *Abordar o património documental: territórios, práticas e desafios*. Guimarães: NEPS.

Lei nº107/2001, de 28 de setembro (2001). Obtido de Diário da República n.º 209/2001, Série I, pp. 5808-5829. Retirado de <http://data.dre.pt/eli/lei/107/2001/09/08/p/dre/pt/html>

Lima, M. J. (1992). Os Arquivistas, a Formação, a Profissão. *Cadernos de BAD*, 2, 21-27.



Lowenthal, D. (1989). *The Past is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press.

Nora, P. (1993). Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Proj. História*, 10, 7-28.

Ribeiro, F. (2000). O Património documental: da memória das instituições à memória da nação. *Bibliotheca Portucalensis*, 13-14, 19-39.

Sá, I. d. (1985). A casa da Roda do Porto e o seu funcionamento - (1710-1780). *Separata da Revista da Faculdade de Letras - História*, II, 161-199.

Catarina Pereira é licenciada em Gestão do Património pela Escola Superior de Educação do Porto. Tem desenvolvido investigação no âmbito dos arquivos como elementos de construção de memórias. Participou em várias produções e montagens de exposições, bem como em organizações de programações culturais. Atualmente é aluna do Mestrado em História e Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

✉ catarina_nogueira@live.com.pt

Diogo Vidal é licenciado e mestre em Sociologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. É autor de várias publicações que incidem sobre a cidade, o território e o ambiente. Participou em projetos de investigação, sendo atualmente Investigador da FP-ENAS, Unidade de Investigação UFP em Energia, Ambiente e Saúde da Universidade Fernando Pessoa, onde é aluno de doutoramento do Programa Doutoral em Ecologia e Saúde Ambiental.

✉ diogoguedesvidal@hotmail.com

REVISTA
DE
CULTURA
VISUAL

Memórias de um militar e prisioneiro em Goa (1961-62)

Ana Macedo

Resumo:

Um militar de carreira, nos inícios de 1961, parte de Castelo Branco para Goa (Pangim) em cumprimento de uma comissão de serviço de dois anos como capitão de cavalaria. O objetivo da comissão em que se integra é o de mobilizar o Paquistão para a defesa dos territórios portugueses na Índia, reivindicados pela União Indiana desde 1950.

Estas memórias são fruto da análise das dezenas de cartas que escreve ao pai durante o exercício da sua missão, bem como do diário que redige ao longo dos 5 meses em que é prisioneiro de guerra após a rendição das tropas portuguesas. Estamos certos de constituírem um contributo fiel e invulgar para a reconstituição do papel português em Goa após 450 anos de colonização.

Sem as distorções que a distância temporal normalmente acarreta, os registos feitos diretamente pelo próprio permitiram-nos o acesso espontâneo aos hábitos e modos de vida goeses bem como à *capacidade de adaptação do português* e respetivas manifestações de interculturalidade. Permitiram-nos ainda aceder ao relato pormenorizado da vida quotidiana e dos sentimentos dos prisioneiros de guerra portugueses em Goa durante os meses de cativo.

Perante o incumprimento das ordens de Salazar dirigidas ao governador Vassalo e Silva nos momentos que antecederam a invasão do território português na Índia – “Soldados vitoriosos ou mortos” – os ex-prisioneiros, regressados a Lisboa em maio de 1962, não foram, naturalmente ovacionados.

Palavras-chave: memórias militares e coloniais; cartas; diário; prisioneiro; Goa.

**Abstract:**

In the beginning of the year of 1961, a professional soldier leaves Castelo Branco (Portugal) in a two years military service to Pangim, Goa (India's region today) as a Cavalry Captain. The mission main goal is to persuade the neighbor Pakistan to defend the territory under Portuguese control, which is claimed by the Dominion of India since 1950.

Through dozens of letters sent by this Captain to his father during his military mission, and also from the diary he writes in 5 months of imprisonment in India after the Portuguese surrender, this compilation provides an unusual and historical memory to understand the role of Portugal in Goa region after 450 years of colonization.

On the one hand, the Goan customs and lifestyles and, on the other, the intercultural relations and the Portuguese capacity for adaptation, are faithfully represented by the soldier himself on his regular reports, without the typical linguistic misunderstandings that older documents usually contain. Besides, it is also possible to access, in a very detailed written, to the description of the war prisoners' daily routine and their feelings during those months in jail.

After the disrespect of the Prime Minister Salazar's order to the Governor Vassalo e Silva in the moments before the Indian invasion – "Victorious Soldiers or Dead Soldiers" –, the recently released prisoners go back to Lisbon in May 1962, waiting for everything but ovation.

Keywords: military and colonial memories; letters; diary; prisoner; Goa.

Introdução

"Memórias de um militar e prisioneiro em Goa" leva-nos ao encontro do fim do Império Português na Índia nos anos 60 do século passado, através dos escritos pessoais de um capitão de cavalaria, em comissão de serviço de dois anos.

O então capitão parte no início de 1961 para Pangim e, durante vários meses conta a sua passagem pela Índia num memorial composto por duas partes: uma componente epistolar em que se integram as dezenas de cartas que dirige ao pai, também ele um (ex)militar e, no ano seguinte, um diário improvisado onde anota o dia-a-dia dos meses de cativo que se seguiram à invasão.

A análise destes documentos, redigidos no teatro dos acontecimentos históricos em Goa, permite uma aproximação entre a História e os Estudos Culturais (Burke, 2005), numa especial atenção prestada às práticas do quotidiano.

A escrita da experiência pessoal, com a qualidade de abarcar o sentir íntimo e espontâneo frente às circunstâncias reais dos acontecimentos, dá-nos uma dimensão particularmente rica do conhecimento histórico através dos aspetos culturais do



comportamento humano. A identidade singular surge-nos assim como ferramenta metodológica para a desconstrução de uma verdade tantas vezes demasiado geral. Como nos diz Foucault (1979: 134), quando analisa os micropoderes que se exercem ao nível do quotidiano, "nada mudará a sociedade se os mecanismos de poder que funcionam fora, abaixo e ao lado dos aparelhos de Estado a um nível muito mais elementar, cotidiano, não forem modificados".

É esta dimensão de verdade que aqui trazemos, a partir destes testemunhos que, guardados durante anos numa cave, foram agora trazidos à luz do dia pelo próprio filho que os fez chegar em primeira mão à Associação Arquivo dos Diários¹, de que somos membros, e a quem agradecemos desde já a total disponibilidade de uso para fins de investigação científica.

1. Contexto histórico e documental

A Índia Portuguesa na segunda metade do século XX era constituída pelos pequenos territórios na costa ocidental: Goa, Damão e Diu, e os enclaves de Dadrá e Nagar-Aveli, próximos de Damão, sem acesso ao mar².

Com a retirada definitiva dos britânicos em 1947 formaram-se dois estados independentes: a União Indiana e o Paquistão. Consequentemente, também os territórios portugueses não passaram despercebidos e foram reivindicados pela União Indiana, levando a que Nehru, o primeiro-ministro indiano, solicitasse negociações a Portugal.

Salazar, embora consciente da sua indefensabilidade militar, sustentava nestes territórios o eixo oriental do Império e a imagem de Portugal "de Minho a Timor". Além do mais, a atitude de Portugal na Índia daria o tom da nossa posição em África. Com um efetivo de apenas 3.500 homens e um navio, almejava-se que a imagem pacifista de Nehru não fosse desacreditada diante de tão pequenos territórios.

É neste contexto que, nos inícios do ano de 1961, o protagonista³ deste estudo, natural de Castelo Branco, militar de carreira por tradição familiar e médico veterinário por Lisboa, parte para Goa em cumprimento de uma comissão de serviço de dois anos

¹A Associação Arquivo dos Diários (www.arquivodosdiarios.pt) é uma associação que se dedica à preservação de memórias autobiográficas fixadas em diários, cartas, gravações, fotografias, filmes, vídeos, que permita reconhecer histórias de vida. Criada em Portugal oficialmente em 2015, integra-se no contexto mais amplo de uma rede europeia de escritos autobiográficos e diários iniciada por Saverio Tutino em Itália (Pieve Santo Stefano, 1984).

²Ver estados e territórios federais da Índia em www.indiaportuguesa.com/a-iacutendia-portuguesa.html

³ Trata-se do autor de "Goa 1961-62", obra classificada em 2º lugar na 1ª edição do Concurso "Conta-nos e Conta Connosco" 2016, promovido pela Associação Arquivo dos Diários. As transcrições que fazemos neste estudo são a ela reportadas (retirado de <http://www.arquivodosdiarios.pt/diarios-em-arquivo/>).



integrado no objetivo de mobilizar o Paquistão para a defesa – pouco credível, aos olhos do mundo⁴ - da Índia Portuguesa.

No conjunto das 40 cartas que escreve ao pai (ex-militar em Cabo Verde durante a I Grande Guerra) entre 13 de janeiro e 17 de dezembro de 1961, a partir da capital, Pangim, onde fica estabelecido, Joaquim Salgado⁵ transmite-nos, de forma direta, uma riqueza infundável de informações e experiências vividas na altura e, por isso, capazes de contribuir para a reconstituição um dos temas mais importantes da nossa história recente.

Por sua vez, o diário, que redige fielmente entre esse mesmo dia 17 de dezembro de 1961 e o dia 21 de maio de 1962, enquanto prisioneiro de guerra em Alparqueiros⁶ – *Charlie Deteneus Camp*, ao longo dos cerca de cinco meses em que durou o cativeiro, completa, sem a distância temporal que tantas vezes distorce os acontecimentos, um relato pormenorizado da vida quotidiana e os sentimentos dos prisioneiros de guerra portugueses em Goa após a rendição. Assim, acedemos aos relatos espontâneos que descrevem múltiplas perspetivas e características desses meses de cativeiro: a alimentação, o alojamento, os trabalhos diários, a disciplina militar, as atividades e os tempos livres, a relação dos prisioneiros com os guardas indianos, a moral e os sentimentos dos presos (saúde, abandono, humilhação, ansiedade) o fomento de boatos, as tentativas de subversão, as pequenas cumplicidades, entre outras.

Este tipo de fontes – as cartas que escreve assiduamente ao pai relatando a sua estadia em Goa (bem como as suas deslocações a Damão, Diu, Anjediva ou ao Paquistão) e o diário de cativeiro (com indícios de pequenos códigos e alcunhas, não fossem os guardas indianos apreendê-lo) – possuem a mais-valia de terem sido produzidos na altura dos acontecimentos antes que o esquecimento, a transformação e a reconstituição facilmente atraiçõem a memória. Os registos que constituem a base deste texto são, por isso, uma base fiel para a reconstituição histórica do papel de Portugal em Goa, particularmente na última fase do período colonial, já que do *grandioso Império Índico* pouco nos restava, não sem que, no entanto, nele ficassem marcas profundas da

⁴ António de Oliveira Salazar contava com a mobilização internacional, nomeadamente da Grã-Bretanha e da China (então em conflito com a Índia), o que se não verificou, e estava ainda convencido de que Nehru (que havia proposto, nos anos 50, negociações com Salazar, não aceites) não queria manchar a sua imagem de pacifista. Era então Ministro do Ultramar Adriano Moreira (1961-62) e Governador do Estado da Índia Vassalo e Silva. A guerra durou pouco mais de 1 dia (de 18 a 19 de dezembro de 1962) opondo 3.500 militares portugueses deficientemente preparados e sem meios bélicos suficientes (apenas espingardas antigas e raras metralhadoras, sem defesa antiaérea nem aviação) contra 40.000 soldados indianos com armas automáticas de vários tipos, aviação e marinha, que invadem o território.

⁵ Nome fictício, com o objetivo de respeitar a identidade do autor, entretanto já falecido.

⁶ Após a capitulação militar portuguesa, cerca de 4.500 indivíduos (entre soldados, marinheiros, guardas-fiscais, guardas rurais e alguns civis) são distribuídos por 4 campos de prisioneiros (Moço, 2012): o Campo de Alparqueiros - *Charlie Deteneus Camp*; O Campo de Pondá – *Alfa Deteneus Camp*; O Campo de Pondá II – *Alfa II Deteneus Camp*; O Campo da Aguada - *Bravo Deteneus Camp*.



presença portuguesa. Como nos diz Sanjay Subrahmanyam (2016: s/p), um dos grandes historiadores indianos e um especialista sobre a presença portuguesa na Índia,

A grande presença dos portugueses na Índia é nos séculos XVI e XVII. A partir de 1700 a presença é muito limitada, os portugueses controlam essencialmente Goa, Damão e Diu e pouco mais e sobretudo Goa. Muita gente na Índia pensa, aliás, nos portugueses relacionando-os com Goa. Mas há um impacto mais complexo e subterrâneo, uma presença mais antiga, com influência na religião, na vida quotidiana, na cozinha, em certos costumes, na vida cultural da Índia.

2. As cartas ao pai

Na primeira das quarenta cartas que escreve para Idanha-a-Nova ao pai, a 13 de janeiro de 1961, Joaquim Salgado descreve a viagem de avião desde o aeroporto da Portela, em Lisboa, rumo a leste: Elvas, Badajoz, Valência, Maiorca e Malta, local onde, em plena atmosfera mediterrânica, aterram temporariamente após cerca de 7 horas de voo. Continuam depois, por mais 6 horas, rumo a Beirute, no Líbano, onde fazem outra escala, num “valente aeroporto internacional” (com negros, indianos, marroquinos) como descreve. Seguidamente, novo voo de uma hora até Damasco, na Síria, e outras cinco até ao aeroporto do Bahrein, no Golfo Pérsico, desta vez num “aeroporto fraco”. Por fim, a aterragem em Dabolim, em Goa, o destino pretendido. De Dabolim à capital, Pangim, distanciam-se os derradeiros 45 Km, agora por via terrestre.

Como primeira nota de chegada, refere que a hora avança 5h30m em relação à metrópole, marcando assim um registo próprio da sua condição de militar – o tempo e espaço.

2.1. A chegada e a acomodação em Pangim

Pangim (Nova Goa)⁷ é-nos descrita como uma cidade velha: casas mal pintadas, janelas sem vidros, tudo escavado pela monção. As pessoas vestidas de forma muito variada e estranha: “uns à europeia, outros com as nádegas à mostra (...) malta negra, escura, clara, quase branca, mas tudo tostado pelo sol; mulheres à europeia ou de sari, (...) tudo malta muito sorna e molengona (...) não trabalham”. A paisagem, essa, rica em árvores e de “boas madeiras”, citando nominalmente os espécimes: palmeiras, coqueiros, bananeiras, mangueiras, caju, arbustos. A agricultura, pobre: “campos de

⁷ Segundo Seabra (1962: 162) a cidade de Goa inclui 3 lugares: Goa Velha (florescente até meados do século XV, pouco antes da chegada de Vasco da Gama à Índia), Velha Goa (a que os portugueses encontraram e ampliaram) e Nova Goa (ou Pangim, com sinais de progresso mais recente).



arroz, beringelas, pepinos grandes; tomates e nabos pequenos” e a rega rudimentar, feita com “jarros de cobre que carregam à cabeça (...) não há hortaliza”. Mas há fruta: bananas, mangas, papaias e óleo de coco que serve para tudo – desde fritar, lubrificar, para o cabelo, para o corpo, relata-nos Joaquim Salgado acentuando um deslumbramento pela diversidade do território.

Instalado na messe de oficiais, situada num cabeço, o “Altinho”, a 2 km do centro de Pangim, Joaquim Salgado tem as rotinas estabelecidas: logo de manhã o serviço no canil da polícia, depois o almoço, a sesta, o serviço no Quartel-general, as saídas à cidade ao fim da tarde. Estas saídas eram, certamente, a parte mais agradável da estadia: “às sete, oito, vai-se à cidade conversar, beber whisky, cerveja, chá ou café gelado”, expressando também a vontade socializadora de se integrar em Pangim onde, informa-nos, já valem os escudos “mas esta malta ainda trabalha com rupias, tanjas e poiçás”⁸.

Três vezes por semana, as saídas e as visitas eram mais alargadas: a inspeção de géneros nos depósitos do porto de Mormugão e nas Unidades, a inspeção dos cães nos postos da polícia, as viagens a Canácona⁹ (Figura 1). Ou então as deslocações pelas ruas inteiras de comércio em Margão, pelos caminhos de transporte do minério do interior para os embarcadouros nos rios Mandovi e Zuari, pelas indústrias da seca da cavala, do enlatamento da castanha de caju, dos tecidos estampados, das caixas de fósforos, pelos campos de arroz, manifestando sempre uma vontade descritiva de nada deixar de fora.

⁸ A unidade monetária, a rupia, equivalia a 16 tangas, 1 tanga a 2 poiçás e 1 poiçá a 3 reis.

⁹ Município na extremidade meridional de Goa Sul, zona de terras baixas cobertas por bosques de coqueiros, incorporada em Goa em 1794.



Figura 1. Préstito em Canácona (Goa): postal ilustrado¹⁰

“Tudo cheira a Índia”, expressa-nos Joaquim Salgado num arremedo literário, enquanto se queixa dos saltos e balanços pelas estradas com buracos e da constante poeira vermelha que envolve o jipe também ele marcado pelas balas da guerra de 1954-55¹¹. O caminho leva-o ao encontro de um mundo novo: macacos na estrada e esquilos nas árvores; javalis, tigres, leopardos, onças, macacos, búfalos “com cornos grandes que chegam a meio do corpo” nas florestas cerradas; jacarés e lacraus “que chegam a ter 20 cm”, a cobra-capelo, a formiga-branca, aranhas, abelhas grandes, baratas voadoras, borboletas “muito bonitas”; búfalos e zebús “cuja carne, de vaca, o hindu não come”, que lavram e puxam carros; porcos com o focinho comprido e afiado e barrigas quase a alastrar pelo chão; muitas galinhas, gralhas e cães “aos pontapés”. A propósito da alimentação animal, dá-nos uma curiosa sequência panorâmica da relação desta com a diversidade cultural e religiosa que encontra:

O mouro não toca no porco e o hindu não toca em carne nem vasilha de vaca – o mouro compra a vaca ao hindu, mas tem que ser ele a abater a vaca no matadouro; o hindu compra porco ao mouro mas tem de ser o hindu a abater o porco.

¹⁰ Imagem cedida pelo filho do autor dos manuscritos depositados no Arquivo dos Diários.

¹¹ Trata-se da invasão dos territórios/enclaves de Dadrá e Nagar-Aveli administrados pelo governador português, mas que depois que a Índia obteve a independência foram ocupados pelo governo da União Indiana, após as parcas forças militares portuguesas serem vencidas.



Confrontado com os problemas das suas lides quotidianas de inspeção, ao serviço da Câmara, no matadouro que fica “a dez quilómetros para o lado de Velha Goa” Joaquim Salgado desabafa, mostrando que rapidamente se inteira dos costumes locais:

A faca que serve para inspecionar vacas não pode servir no porco. A dos porcos não pode servir nas cabras. Se eu faço a inspeção dos porcos e vou depois inspecionar as cabras, os hindus e os mouros refilam. Se vou das vacas para as cabras, refilam os hindus. No sítio onde se matam vacas não se pode matar porcos nem cabras. No sítio onde se matam cabras não se pode matar porcos.

E acrescenta, rematando com o enfado próprio de um europeu colonial: “só na Índia há disto”!

Mas as situações que Joaquim enfrenta nos matadouros extravasam esta tensão provocada pelas diferentes religiões e manifestam-se naturalmente nos costumes e tradições culturais:

Estes arés não lavam os balcões, paredes, soalhos nem balanças e fica a carne sempre agarrada por todo o lado. Desmancham a carne no chão ou em cima de umas esteiras imundas. Cães e gatos dentro dos talhos (...) uma nojeira. Se for fazer o serviço da Câmara não posso aceitar esta porcaria.

Inicialmente hesitante em assumir o serviço proposto pelo Presidente da Câmara, acaba por aceitar, na convicção de que, como militar e europeu, importaria uma certa organização e disciplina: “já consegui alguma coisa: pelo menos lavam o chão e já raspam a ferrugem maior das balanças, já usam aventais e toucas brancas”. Mas a situação é difícil de vencer:

Os fornecedores matam as reses quando querem e vendem-nas quando lhes dá na gana... fiscalização do leite não se faz (...) no mercado há três talhos de carne de porco, mas só um era inspecionado, porque nos outros dois a carne vendida era inspecionada por um médico duma aldeia perto, aré e amigo deste fabiano e precisava de lhe dar uns dinheiros a ganhar.

Pouco depois e por achar que “os tipos da Câmara andavam a brincar comigo” continuando a autorizar “confusões”, acaba por desistir do serviço em acumulação, justificando-se: “deixei de ganhar aquele dinheiro, mas paciência, cabeça sempre direita!”

Joaquim Salgado vai relatando ao pai as várias dificuldades que enfrenta. Entre estas, a de se adaptar ao clima, que descreve como tendo grandes variações térmicas (“32º à sombra de dia e 20º à noite, no inverno”), muito calor (“sua-se em bica”) e humidade (“chega a atingir os 90% e mais”); entre junho e setembro na monção, a chuva imensa e os ventos ciclónicos, que isolam povoações, “escavando tudo”, tornam problemáticas



as ligações de barco e avião. Mas a chuva, contrapõe-nos, tem uma coisa boa: “é antiterrorista”.

“O clima amolece e desgasta”, mas não é só. Joaquim Salgado também não se sente confortável com a alimentação: “é tudo à base de lataria, arroz, massa, óleos e temperos que às vezes só o cheiro provoca náuseas (...) a carne, de búfalo e de zebú, continua dura como pedra, o caril muito picante (...)”. Lamenta-se da falta de verduras e o organismo estranha: “mal dos intestinos”, “mal do fígado”, “barriga inchada”. Vale a chegada do “Índia” que, quando vindo da metrópole, traz batata e bacalhau, chocos e polvos, bebidas e cigarros, o que desencadeia uma grande alegria. Esporadicamente surge um bom almoço: “sardinha assada vinda da metrópole no frigorífico de avião (descongelada ao sol) com batatas, sopinha de pão com tomate, hortelã e loureiro... uma delícia!”, confidencia com regalo e nostalgia da pátria.

2.2. A vida em Goa

Joaquim Salgado é um observador atento da vida quotidiana em Goa. Em setembro/outubro, descreve-nos, a ceifa e a debulha do arroz – com destaque nas grandes planícies de Mapuçá e Satari, a norte de Goa – ocupa imensa gente. Descreve-nos como as pessoas se alinham umas atrás das outras em grandes extensões para transportar os sacos do arroz à cabeça:

Vêm-se grandes filas de mulheres com umas foices diferentes das nossas, mais pequenas e mais redondas (...). Fazem as eiras em qualquer lado, às vezes nas bermas das estradas a aproveitarem o alcatroado. A debulha é a bater com os molhes num ripado, parece uma mesa, e o grão cai nuns panais (...). Fazem a carrega da ceifa até à eira e depois levam os sacos da eira até casa à cabeça, tanto as mulheres como os homens. Em certas zonas fazem filas aí de mais de cem uns atrás dos outros.

Relativamente à complexidade das castas, cujo conceito, distinções e traços culturais fixou Weber (1958), Joaquim observa que a vida está toda organizada a partir delas. Numa das cartas que escreve ao pai, descreve-nos a hierarquia das castas da seguinte maneira: os “batcarás”, que possuem as terras e as dão a trabalhar ficando com a maior parte da colheita; os “manducares” (espécie de rendeiros), que podem ser “corubins”, “begarins” e “gaurós” e, abaixo, os “gaurós” e os “sudras” (funções manuais). Fala-nos ainda dos “brâmanes” (casta sacerdotal, no topo), dos “farages” (carpinteiros, sapateiros), dos “intocáveis” e dos “fora de casta ou meia casta”. Estes últimos, explica, aparecem sempre que alguém de uma casta alta casa com outrem de uma casta mais baixa, o que faz com que saia de onde estava, mas não entre na casta inferior.



“Isto é uma trapalhada” desabafa, acrescentando que há ainda os brancos europeus (portugueses e estrangeiros) que “não chegam a duzentos” e são das brigadas técnicas agrícolas e das obras, empregados dos correios, fazenda, bancos e do Governo Geral; os canecos (filhos de europeu e mulher aré ou vice-versa), os goeses arés, os mouros, os hindus e, finalmente, os da União Indiana.

Também na religião nos descreve a variedade: cristãos, mouros, hindus e pársis. Mas é nos hindus que mais se detém, dizendo que, dentro destes cada um adora o seu deus, caso de Maroti, deus da amizade, com rabo de macaco ou o Gandesh, o deus da abundância e das colheitas, com tromba de elefante. Descreve, com pormenor, o dia da festa deste, a que assistiu, e que compara ao Natal e ao Menino Jesus. Nesse dia, quase todas as famílias compram um Ganesh de barro bem pintado, que colocam num altar preparado na casa com luzes e enfeites, “tipo presépio” como descreve. À volta da imagem colocam arroz, pepinos, quiabos, bolos e doces. Pela meia-noite chegam camionetas para levar os deuses enfeitados com fios de ouro que cada família retira da sua casa, e distribuem entre todos bolos, doces e presentes. A multidão segue atrás das camionetas – a cantar, a bater palmas, a tocar campainhas e pratos e com fogo de artifício – em direção ao rio. Uma vez chegados, são retirados os deuses e colocados num barco, alinhados, sendo-lhes retirados os fios de ouro. Juntam-se as pessoas e, no meio do rio, fazem uma encenação com gestos, gritos (“Moriá! Moriá!”¹²), água, cocos partidos. No final os Ganeshes são lançados ao rio e todos regressam a casa com grande satisfação e ruído. Fala-nos ainda do deus Divali, evocativo do Ano Novo, concluindo que “têm deuses e santos com fartura” e que “gostam disso”. Do ponto de vista valorativo, considera que os hindus “não são maus, o que querem é que os tratem bem”, mas ressalta que a gente das cidades “é malta mais perigosa, com ambições, armados em intelectuais que querem ser os donos disto e serem eles a ganhar e a mandar”, o que o leva a supor ser a razão pela qual a gente das aldeias é “muito escaldada e desconfiada”.

2.3. A visita a Damão e Diu

A residir em Goa, Joaquim desloca-se, em serviço, nos últimos onze dias de maio de 1961, às praças do Norte: Damão e Diu. Parte de barco, em viagem de três dias, regressando de avião.

¹² “Viva! Viva!”



À medida que reflete, fala-nos do que sente por aquelas terras onde, afirma, “os velhos portugueses andaram em 1500” e que “vale a pena conhecer”, mas que encontra pobres, com “miséria e dificuldades de toda a espécie”.

Sobre Diu, que descreve como “uma ilha com uma fortaleza muito antiga” conta-nos que há mouros, pársis e hindus, poucos cristãos e que há templos onde não é permitido entrar. As pessoas são simpáticas, limpas, as mulheres usam saris de cores vivas e bonitas e, conclui, “é tudo gente mais dada que em Goa”. Exemplifica com as festas dos casamentos que duram oito dias onde se toca, dança, faz cortejos, se come e bebe continuamente até que, e só no final, os noivos se conhecem e casam.

De Diu desloca-se no navio de guerra “Afonso de Albuquerque”, para Damão, dividido em dois pelo rio Sandalcalo: Damão pequeno e Damão grande. Desta vez expressa que não gostou tanto, que é tudo muito pobre, menos povoado, que as mulheres usam uns saris escuros e sujos, apesar de já reconhecer culturas de batata e hortas.

Creemos que estas impressões, ainda que vagas e mais dispersas, omitem a finalidade de serviço da sua deslocação, eventualmente classificada por determinação militar, razão que poderá explicar as poucas palavras, a que não será alheia, certamente, a falta de disponibilidade.

2.4. A ilha de Angediva¹³

Joaquim Salgado desloca-se também no “Afonso de Albuquerque” a 28 de setembro do ano de 61, à ilha de Angediva¹⁴, a cerca de dois quilómetros da costa, com o objetivo de fazer a rendição da guarnição da ilha que estava isolada há quatro meses e meio, devido à monção.

Percorrendo-a a pé, pelo meio da vasta selva de coqueiros e palmeiras, só com calção de banho e sapatos, diz-nos que viu tudo e “foi um dia bem passado”. Fala-nos das muralhas antigas, das lápides, de sepulturas do século XVIII, de igrejas e capelas e de ruínas.

Joaquim Salgado descreve-nos a diligência militar que então povoava a ilha: “um oficial, dois sargentos, vinte militares e um posto de rádio”, e também de um cabo aré, reformado, “uma espécie de regedor e guarda da ilha” que lá vivia com a mulher, constituindo então o escasso povoamento de Angediva. Esta, no entanto, outrora, teria

¹³ A ilha de Angediva é uma pequena ilha costeira do Mar Árábico, com 1,5 km² de área, sem população residente, tendo feito parte do Estado Português da Índia desde a viagem de Vasco da Gama em 1498 até 1961; situada a sul de Goa, encontra-se atualmente ligada ao continente por um quebra-mar.

¹⁴ Ver Forte da Ilha de Angediva em https://pt.wikipedia.org/wiki/Estado_da_Índia



sido dinâmica, com as pescarias e o fabrico feminino de luvas que os homens transportavam de barco para vender no Karwar e no Japão (Seabra, 1962: 152).

“Para lá se viver era um frete dos grandes” desabafa Joaquim Salgado que, por outro lado, enaltece a beleza da paisagem tropical e alude à base naval e ao porto do Karwar que avista desde a ilha. Mas a quebrar o isolamento só mesmo então os pescadores da União Indiana que se deslocavam aí para pescar e abastecer a pequena povoação.

2.5. A visita ao Paquistão

A 31 de outubro de 1961 parte para o Paquistão, integrado numa missão oficial de cerca de duas semanas, num avião da TAIP¹⁵, com o objetivo de adquirir cavalos para a defesa dos territórios portugueses.

Após três horas e meia de voo, aterram no aeroporto da grande cidade de Karachi onde a embaixada de Portugal e o Ministério de Defesa e da Agricultura do Paquistão, os recebe calorosamente. Poucos dias depois rumam a Norte para Lahore, Montgomery, Mona e Pindi, regressando, no final, de novo a Karachi por mais quatro dias.

No Norte, confessa, sentiu frio e viu neve. Mas é acerca do povo paquistanês e da cidade de Karachi que Joaquim Salgado nos deixa as suas maiores impressões, não se inibindo mesmo de ensaiar umas breves caracterizações etnográficas ao estilo da época.

Descreve-nos o Paquistão como um país jovem, “com 14 anos de existência”, em franco progresso e muita força de construção: “não vivem a falar na história e no passado como nós, no Infante e no Afonso Henriques”. Gente simpática, afável e acolhedora. A pele escura, “tipo mouro”, mas “mais claros, mais fortes e melhor constituídos que os indianos”. A língua é o urdu, embora seja corrente falar-se o inglês, e a religião muçulmana. Não comem carne de porco, não bebem vinho nem álcool. “É outra gente”, diz-nos Joaquim, enquanto afirma que os paquistaneses “não gramam os hindus nem o Nehru”, estando antes do lado dos portugueses “de alma e coração”, embora, saliente que “na ONU votam contra nós, como os brasileiros”.

Descreve a visita ao Quartel do *President's Body Guard* como um “espetáculo que enche a vista”: soldados, sargentos e oficiais vestidos com calças brancas justas às pernas, casacos até aos joelhos, encarnados, com botões dourados, talabartes brancos e um turbante na cabeça, a galope em belos cavalos tipo inglês, fazendo demonstrações

¹⁵ Transportes Aéreos da Índia Portuguesa - linha aérea que operou a partir do Estado Português da Índia entre 1955 e 1961, permitindo a Portugal as ligações aéreas com Goa, Damão e Diu, sem necessidade de qualquer uso de infraestruturas da União Indiana, que havia decretado o bloqueio.



de hipismo e lançamento ao alvo de lanças decoradas da cor dos uniformes. Uma herança colonial britânica, diremos nós.

Visita também a *Military Farm*, uma granja do exército, perto de Karachi, onde se criam vacas para abastecer o Exército de leite e carne e se produzem forragens com sistema de irrigação a partir do rio a quilómetros de distância. A cidade de Karachi é, como nos diz, “uma cidade de deserto”, mas tem porto de mar, ruas largas, boas vivendas e “perto de três milhões de habitantes”. Relata-nos uma grande confusão de trânsito nas ruas¹⁶ (Figura 4): carros, lambretas com assentos atrás e capotas pintadas, imensas charretes puxadas a cavalo, “mas no fim bate tudo certo”, conclui.

2.6. Os “mistérios do Oriente”

“Por cá há muitos mistérios [...] são os mistérios do Oriente”, desabafa Joaquim Salgado ao pai, quando se sente mais inquieto e inseguro:

Aqui anda tudo sossegado por enquanto, mas estes tipos não são de fiar (...). Isto é malta misteriosa (...). Aqui esta gente sabe muito. E malta muito especial, sorrisos na frente, punhaladas por trás se lhes convier. São cobardes por índole. (...) São uma tropa fandanga, agarrados aos seus interesses, habituados a fazer o que querem e lhes apetece. É uma zaragata uns com os outros por invejas e ódios (...). Mesmo à paisana quando se sai à tarde ou à noite, leva-se a pistola disfarçadamente.

Cauteloso, porém, diz não querer ser mais explícito sobre este assunto pois “não se deve escrever muito nas cartas”, e deixa a promessa, “um dia com vagar, sentados à lareira aí em casa a comer uma chouriça falaremos sobre isto”.

Sobre a guerra do Ultramar, que vive não só presencialmente em Goa, mas que acompanha no geral pelas informações que lhe chegam dos outros territórios, admite que chega a preferir a guerra aberta, de ação, como em Angola do que a guerra de nervos e psicológica que “arrasa o sistema nervoso”. E afirma: “neste aspeto, a Índia deve ser a coisa pior do nosso Ultramar”.

2.7. A saúde, a família e os afetos

As cartas são um importante testemunho documental das relações familiares dos combatentes, dos seus afetos, dos modos de relacionamento conjugal e filial com a

¹⁶ Ver Karachi-Zaibunissa – 1960 em <http://newslinemagazine.com/history-photos-karachi-streets/>



família, as prioridades, os valores, os recalamentos, enfim, a condição existencial do modo como se lidava com o presente ausente e um futuro imponderável. Por um lado, a enorme distância à terra natal, à família e aos amigos, por outro a proximidade a um mundo estranho, cujo processo de adaptação não é fácil.

Joaquim Salgado confessa que, quando chegou, sentiu logo uma perturbação no funcionamento do sistema nervoso e no sistema digestivo. A falta de verduras, de hortaliças, é a justificação que aponta. No entanto também o facto de ter vindo pouco tempo após o choque do falecimento do segundo filho, um rapaz com cinco anos e outro ainda em gestação, a despedida, a incompreensão da mulher (Maria da Graça)¹⁷ que deixou abalada, bem como ainda os alertas durante os ataques dos terroristas, o estado de alarme e de tensão permanente, contribuem especialmente para uns três primeiros meses mais difíceis. Fez vários exames médicos, mas, na verdade, apenas os brônquios acusavam excesso de tabaco.

Quando partiu para a Índia, com quase 39 anos de idade, deixou a mãe e o pai na sua terra natal em Castelo Branco e é a este último que confia a partilha assídua da nova realidade político-militar, bem como os seus desafios de adaptação, os desabafos e sentimentos, afirmando-lhe: “o pai sabe compreender estas coisas, também já andou por fora”. Ambos se correspondem em cartas do Movimento Nacional Feminino, sem custos, que são transportadas nos aviões portugueses da TAP ou da TAIP, de quinze em quinze dias. Pelo que nos apercebemos, Joaquim Salgado também se corresponde com a mulher, mas não a vê capaz de entender os seus reptos e sentimentos. É com o pai, eleito confidente, que desabafa em vários momentos:

A [Graça] escreveu a queixar-se que anda a passar mal e muito pesada” [...] Diz andar mal do fígado e sente-se muito isolada e sem distrações e passatempos. (...) Lá continua com a ideia de vir para aqui. E que se eu não a mando vir é porque não a aprecio. Resumindo, pateticos e minhocas e parvoíces que lhe meteram na cabeça enquanto foi nova. Não sabe aceitar a vida como é, com as suas dificuldades. (...) A [Graça] é boa rapariga, mas isto nos tempos que correm não chega. A vida exige um pouco mais do que ser boa pessoa.

Isso não o impede, no entanto, de afirmar a certa altura:

Por aqui, do que tenho observado das mulheres dos camaradas, tenho que chegar à conclusão que a [Graça] com os seus defeitos vale mais do que as que aqui estão. Os defeitos dela, comparados com os desta malta são autênticas virtudes. Mas isto não se pode dizer a ela senão é capaz de se convencer.

Ciente de que a gestação do terceiro filho está a chegar ao momento derradeiro, manda um caixote com encomendas e é por telegrama do pai a 18 de abril de 1961 que é

¹⁷ Nome fictício.



informado do nascimento: “tudo correra normalmente e mãe e filho se encontram bem”. E surgem naturalmente as preocupações e as perguntas ao pai:

Em que dia e a que hora nasceu o menino? Foi na noite de Sexta para Sábado, ou de Sábado para Domingo? Quem foi fazer o registo da criança? Foi o pai e o meu sogro? Que nome puseram? Ficou tudo bem escrito na cédula? Já pagaram à parteira?

Sabendo pela mulher que tem tido muitas visitas, não deixa de comentar: “Isso é que ela gosta!”. Segue-se o batizado de José Maria¹⁸ a 28 de maio, do qual sabe, pelo pai, que tudo foi simples e em família. E responde, escudado em *slogan* patriótico: “Não estamos em tempo de festas. A época é de sacrifícios e dificuldades para nós portugueses. Os pequenos devem começar a preparar-se para a vida”.

Com o nascimento do filho mais novo e à medida que se aproxima o final do ano, Joaquim Salgado sente-se mais preocupado com os seus: “O que quero é meses passados, já pouco falta para fazer um ano que daí saí”. Na verdade, a situação de incerteza face à atuação do inimigo torna-se psicologicamente desgastante, “uma guerra de nervos” como chega a designar. O dia 15 de agosto, dia da Independência da União Indiana foi temido. Mas é em dezembro, quando se sentem cercados pelas melhores tropas de Nehru, que Joaquim Salgado, em tom testamentário, pede ao pai

o favor de ir dando moral à [Maria da Graça] e que ela olhe pelos pequenos e não ande a chorar junto deles (...). O pai não alarme a mãe, pois já estive em Cabo Verde na Primeira Guerra, embora a situação não fosse a mesma. Já viu como é e, como militar, sabe encarar estas coisas como deve ser (...). Como a mãe faz anos a 22, desejo-lhe que os passe com saúde e que conte muitos. Oxalá passem o Natal com saúde. Eu cá passarei conforme puder. Pai ampare a [Graça] e os pequenos no que puder.

Entretanto apercebemo-nos também que Joaquim gosta de organizar álbuns das fotografias que vai tirando ao longo dos seus percursos por forma a registar e trazer recordações de outras terras, povos, usos e costumes. Em jeito de afeto envia, de longe a longe, através da rota do “Índia”, fotografias que tira, juntamente com uma ou outra encomenda para a mulher, uma almofada de seda para a mãe, sementes de abóbora, rábanos, melão, pateca, quiabos, patolas, feijão-chicote, pimenta, chuchu, para o pai ver se “pegam aí”, bem como um mapa da Índia “para ver por onde vou andando”. Embora mostre apreciar o contacto com toda esta variedade e formas de estar, Joaquim Salgado não deixa, porém de sentir manifesto desalento e saudade, o que vai indiretamente denunciando através de expressões como “estou farto da Índia” ou “isto

¹⁸ Nome fictício.



por aqui está sossegado e eu estou farto disto”; ou ainda: “aqui anda-se como os soldados aí na Metrópole a contar os dias de passar à peluda¹⁹”.

2.8. A situação militar e política

À medida que se vai desenvolvendo a epistolografia, releva-se o crescendo de tensão e de ameaça que paira sobre as possessões coloniais portuguesas na Índia. Constata-se o aumento indisfarçável de inquietação nas suas missivas e vão surgindo cada vez mais evidentes os eventos bélicos e os receios. Como refere,

Esta gente prefere atacar às escondidas e usa outros métodos: pôr umas bombas na estrada, etc... são gente pouco dada a violências por índole e feitio próprio (...). Aqui pai, a intriga, a inveja, a má-fé, a hipocrisia são o pão nosso de cada dia. A sabujice e o lamber de botas é o que mais se vê.

Os meios de comunicação não são fiáveis e a verdade é que, à medida que se aproxima o final do ano, a situação agita-se mais: milhares de tropas na fronteira, navios-patrolha na costa, aviões a violar o espaço aéreo, incluindo em Damão e Diu. Como refere, “os terroristas estão em plena atividade” e espalha-se a confusão e o medo: lançam-se granadas de mão, explodem bombas, destroem-se pontes, evacuam-se mulheres, crianças e velhos, pelos aviões, via Karachi, ou pelo “Índia”. “Em caso de ataque inimigo com as forças do Exército e da Marinha”, escreve o capitão de cavalaria, “é tudo contra nós” e explica:

Eles têm cerca de 40 a 50 mil homens na fronteira entre Exército e Polícia, sem contar com os terroristas (...). Eles estão bem armados, têm carros blindados, artilharia, etc. Têm aviação a apoiá-los, navios de guerra com cruzadores, porta-aviões, bom material, pessoal treinado. Nós, para nos opor a isto, temos três mil homens do Exército, mais uns mil polícias e guardas-fiscais, mais autometralhadoras dos velhos tempos, duas baterias de artilharia, metralhadoras, uns morteiros e munições com a monção em cima delas. Temos o navio de guerra “Afonso de Albuquerque” e três patrulheiros. Eles estão em casa. Nós estamos longe e reforços só os poderemos receber quando?²⁰

Face às tropas indianas bem organizadas e experientes, afinal o que oferecem em contrapartida os militares portugueses? Joaquim Salgado não hesita: “Coragem e moral para dar e vender” e acrescenta, convicto, enunciando: “é pena nós portugueses sermos tão poucos e agarrados a ideias ultrapassadas, se fossemos muitos e com outras ideias, dávamos cartas ao mundo”. Em suma, o nosso militar, sem ceder no patriotismo,

¹⁹ Na vida militar “passar à peluda” significa passar à disponibilidade.

²⁰ Ver NRP Afonso de Albuquerque (1935-1961) em https://pt.wikipedia.org/wiki/NRP_Afonso_de_Albuquerque



reconhecia e denunciava espontânea e voluntariamente a precariedade e o artifício do conceito de um Portugal pluricontinental do “Minho a Timor”, imposto pelo Estado Novo. Restava, na opinião premonitória deste nosso capitão, a esperança em que os responsáveis portugueses não se decidissem pela luta pois, nesse caso, assegura, “perder-se-ão vidas, haveres e prestígio, tudo inutilmente”. Joaquim tem a consciência clara de que, aguardando o ataque “dos rapazes do Nehru” a todo o momento, vão perder a guerra frente a um inimigo “bem armado e superior em número, uns pares de vezes”.

Face à decisão que Salazar expressa na mensagem que envia a 14 de dezembro de 1961 ao Governador de Goa Vassalo e Silva,

É horrível pensar que isso pode significar o sacrifício total, mas recomendo e espero que esse sacrifício seja a única forma de nos mantermos à altura das nossas tradições e prestarmos um serviço ao futuro da Nação. Não prevejo a possibilidade de tréguas nem prisioneiros portugueses, como não haverá navios rendidos, pois sinto que apenas pode haver soldados e marinheiros vitoriosos ou mortos.

Joaquim Salgado não desarma e mantém a sua postura militar e patriótica: “Faremos o possível para não envergonhar os portugueses!”.

A par do que se vai passando nas restantes colónias, o capitão de cavalaria nunca pareceu ter ilusões acerca da realidade portuguesa:

Os homens são mão-de-obra a sair da Metrópole, fazem falta na lavoura, no comércio, na indústria. Aquilo em Angola ainda está para lavar e durar. Aqui os assaltos e as chatices vão aparecendo e qualquer dia começa com força. Passam a ser dois sítios e lá virá Moçambique, Guiné e nós não podemos aguentar uma luta durante anos como a França fez na Indochina e na Argélia. Isso custa dinheiro e vidas e a nossa economia não é assim tão forte (...). Nós ainda vamos passar maus bocados. As coisas não se vão resolver com a facilidade que muitos pensam. O pai vai ver.

A verdade é que, tal como a história assistiu, no célebre dia 18 de dezembro de 1961, as tropas da União Indiana (45.000 homens acrescidos de 25.000 na reserva) invadiram os três territórios portugueses onde 3.500 homens permaneciam com um armamento obsoleto e praticamente sem artilharia. Apesar dos apelos do governo português, 24 horas depois do ataque planeado, o governador Vassalo e Silva declara a rendição. Morrem 25 militares em combate e todas as outras forças são feitas prisioneiras, incluindo o nosso protagonista Joaquim Salgado.

Segue-se o cativo que para o nosso estudo corresponderá a uma nova modalidade de expressão da sua escrita. Facto por si só notável no plano das memórias privadas, já que a própria mudança de condição determina a alteração do modelo de narração,



dando-nos testemunho dos condicionamentos inerentes à perda da liberdade. Das cartas à família, filtradas pela distância e pelos seus deveres militares de reserva, passa-se ao intimismo insular do diário, no isolamento do cativo, subordinado à ameaça permanente que pende sobre o uso da palavra. A partir daí e durante os cinco meses subsequentes, o prisioneiro de guerra Joaquim Salgado dará forma a um diário que, felizmente, também sobreviveu ao passar do tempo.

3. O Diário de um prisioneiro

Após a ordem de rendição, às 14h00 do dia 19 de dezembro de 1961, é determinado que todos os militares depusessem as armas e os capacetes nas viaturas e marchassem para os estaleiros navais, onde pernoitariam. No dia seguinte, logo de manhã, sob escolta indiana, percorrem a pé o caminho até aos campos de prisioneiros com as bagagens na mão.

É assim que Joaquim Salgado, feito prisioneiro de guerra, é conduzido para um dos quatro campos destinados para o efeito – o Campo de Alparqueiros, onde redige diligentemente o seu diário, ao longo dos meses em que lá permaneceu até lhe ser permitido o regresso a Lisboa.

3.1. O quotidiano de um *POW*²¹ em Alparqueiros

Todos os dias Joaquim Salgado regista o seu quotidiano em cativo de forma sucinta e factual, devido certamente às condições em que se encontra e pela consciência de que o seu diário poderia ser apreendido pelos guardas indianos.

A composição das refeições é discriminada dia-a-dia do pequeno-almoço ao jantar. Em linhas gerais, o primeiro não varia muito, compondo-se geralmente de café ou chá com leite, pão e manteiga (normalmente de búfala). No almoço ou jantar vem a sopa de hortaliça, quase sempre bacalhau, às vezes atum ou peixe ou a carne (carneiro, peru ou apenas “o cheiro a carne”), chouriço ou toucinho guisado, grão, massa, arroz, batatas ou feijão. De vez em quando, cozido à portuguesa. Às vezes um copo vinho. Refeições bem mais próximas das europeias e melhores que os enlatados e a falta de hortaliças de que o capitão de cavalaria se queixava em Pangim. No entanto, nem sempre tem apetite, ou porque está indisposto ou porque, como regista algumas vezes, só pondo malagueta e gengibre consegue comer alguma coisa porque a carne sabe mal.

²¹ Prisoner of War.



Um outro ritual era imposto diariamente e, muitas vezes, em várias ocasiões ao longo do dia: a formatura militar. A formatura podia ser feita sem razão específica, por castigo coletivo ou simplesmente para efeito de contagem dos prisioneiros. Havia alturas em que lhes apontavam espingardas e metralhadoras. Outras vezes eram mesmo rajadas que se faziam ouvir e obrigavam à ordem imediata. A duração da formatura podia ir de alguns minutos até umas quatro horas, sem ser permitido falar ou mexer.

Todos os dias os prisioneiros ouvem as mensagens que passam na rádio no programa da Emissora Nacional – "Portugal Manda" – por norma, entre as cinco e as seis da tarde. O programa é transmitido da metrópole, nem sempre em boas condições de som e emite notas oficiosas, por vezes repetidas vários dias.

Pela voz de um militar ou, não raras vezes, por uma voz feminina que pretendia transmitir coragem (e que Joaquim chega a classificar de "lírica"), são emitidas notícias que informam ora que os militares vão acabar as comissões nas outras Províncias Ultramarinas, ora que as negociações continuam em sigilo e "é preciso aguentar". Sempre a chamada de atenção para não dar crédito a rumores – na Metrópole correra o boato que os fuzilariam a todos à chegada ou iriam todos para campo de concentração em África. Depois o desmentido que todos recebem muito bem: "toda a malta, tenha ou não acabado a comissão, vai à Metrópole (...) o transporte de Karachi – Lisboa é por conta do Ministério do Exército, daqui até Karachi é a cargo do Ministério da Marinha ou da Aeronáutica". Mas continuam a pairar informações dúbias sobre a repatriação e, na opinião de Joaquim "estes enfadós²² não têm nunca pressa (...) e quem se lixa é o mexilhão de Alparqueiros, Aguada e Pondá". A verdade é que o processo de negociação para a repatriação dos prisioneiros portugueses parece tornar-se arrastado de forma propositada, certamente com vista a tentativas de melhores negociações entre o governo português e a União Indiana.

Ouvem-se também as mensagens e notícias enviadas pela Rádio Cardenas – "A hora da Saudade", normalmente a seguir à formatura, a que Joaquim Salgado parece não dar grande importância.

Porém, a maior parte do tempo é passado em distrações. De quando em quando são distribuídos a cada prisioneiro uns tantos cigarros e uma caixa de fósforos. Jogar futebol, fazer ginástica, jogar xadrez, cartas, ler o jornal e ler livros (que podem ir buscar, pois chegam nos fornecimentos), são as principais atividades que ocupam os prisioneiros. Joaquim lê sobretudo romances policiais, mas também "Os Miseráveis" de Vitor Hugo, o romance brasileiro "Guarani" e o "Diário de Prisioneiro" de Urbano Carrasco.

²² Guardas indianos dos campos.



A correspondência com os seus, geralmente o pai ou a mulher, é também permitida, mas com restrições: “na ordem de ontem [25/2] vem que já se pode escrever cartas com muitas linhas, mas continua a ser uma só por semana”. É, no entanto, através delas que recebe notas de conforto: os parabéns da mulher pelos seus 40 anos feitos enquanto prisioneiro, a 23 de março de 1962; dias depois “três fotos dos pequenos” (um dos quais ainda não conhece); a notícia do sarampo do mais pequeno; notícias dos “velhotes”. A má disposição, as dores de cabeça, o engripar, o enjoo, a vontade de “dar o ósse”, são também frequentes no relato e marcam os piores momentos da estadia dos prisioneiros.

3.2. A hora do regresso

As notícias no “Portugal Manda” falam em três barcos preparados para inícios de maio em Karachi: Vera Cruz, Pátria e Moçambique (respetivamente a 2, 6 e 11 de maio). De Bombaim a Karachi prevê-se o avião. Entretanto preparam-se os escritos com as relações dos objetos de valor que cada um tem para levar. Joaquim regista: “dois anéis de prata que custaram 36\$00, um relógio e uma caneta permanente que custou 55\$00”. A 21 de abril o “Portugal Manda” dá a notícia de que o “Vera Cruz sai de Lisboa, trazendo Comissão de Recepção e que dá um fardamento à borla”, o que faz Joaquim Salgado comentar: “cheira a fartura de mais, isto de darem coisas à borla”. Prepara-se, por indicação do “Portugal Manda”, a ordem de embarque e a distribuição do pessoal pelos barcos. O capitão declara: “eu vou no fim”. Consta depois que o governo indiano não aceitou a ordem proposta pelo governo português: “os enfadós dizem que eles é que sabem e que mandam”. Na verdade, o “Portugal Manda” está no fim: a 30 de abril faz as despedidas e transmite que em breve as suas ordens passariam a ser dadas através das mensagens da Emissora Nacional.

Há azáfama e confusão por causa dos embarques. Joaquim Salgado regista: “só se pode levar 60 libras e cerca de 27 kg”. Primeiro os doentes, as mulheres e as crianças (estas com fardas da Mocidade Portuguesa). Há distribuição de bolachas, figos secos, rebuçados, latas de conserva que, pelos vistos já tinham vindo no “Índia” antes do Natal, “mas só agora nos foram entregues depois dos enfadós terem libertado o que lhes agradava: cigarros, bebidas, etc.”.

Nos primeiros dias de maio começam a levantar os aviões para Karachi - levam cerca de 90 pessoas cada um – há dias que levantam dois, cinco... num dos dias descobre-se “uma bomba de 500 kg por explodir perto da pista ou na pista” e não levanta nenhum. Alparqueiros inicia a 10 de maio com o levantamento. Joaquim vai-se despedindo dos



que partem à frente. Descobre-se uma bomba no edifício que alberga os Correios e a Câmara dentro dum cesto de papéis coberta com arroz: morrem duas pessoas.

Nas vésperas da partida, Joaquim Salgado tece, no seu diário, duras críticas à atuação de alguns militares portugueses a fazer serviço no Ultramar:

Há tipos decentes e patriotas, mas a maioria é de duvidar do seu portuguesismo (...). Eles esperavam ser Majores à laia do Mobutu no Congo e que os enfadós após a libertação lhes entregassem tudo e se fossem embora. Eles, corridos os portugueses, passariam para os lugares vagos e viam-se já alcandorados nos postos superiores (...). Agora pedem a toda a gente, por amor de Deus, que querem ir para o campo dos prisioneiros que também são militares portugueses.

Também confessa que lhe causa mágoa os portugueses deixarem a Índia após 450 anos sem que a língua e os hábitos portugueses, ao contrário dos ingleses, se enraizassem na cultura indiana:

Fala-se concani e nos comícios, concani ou inglês. Isto causa tristeza, em terra de Portugal falar-se línguas que os portugueses não penetram. Hábitos portugueses, pouquíssimos. Alguns portugueses aqui residentes há anos, arésaram-se e foram absorvidos, passaram a dormir em esteiras, a comer caril e falar concani.

3.3. A chegada

Excitado com a saída o capitão não consegue dormir. Com precisão, regista: 14 de maio 1962, formatura às 21h, formatura às 22.45h, formatura e embarque às 23h30. 15 de maio, 1h15 – avião, chegada às 4h20.

Um DC6 da *Union Aériennes de Transports*, francês, parte rumo a Karachi com os últimos portugueses a abandonar Goa. O autocarro leva-os até ao barco com o dia a romper. Aqui faz-se a distribuição dos camarotes e de roupas (dois pares de calças, camisas, cuecas, meias, sapatos).

O barco parte de Karachi três dias depois e ruma pela costa da Arábia, mar Vermelho, canal do Suez... Joaquim Salgado fala-nos de comida boa, muita humidade, dores nos ouvidos e uma intoxicação alimentar que leva 100 homens ao Posto de Saúde.

Nada mais escreve no diário, mas sabemos que o se passou é conhecido: o desembarque em Lisboa dos 3500 oficiais, sargentos e praças que, por não serem nem soldados vitoriosos nem mortos (como exigiam as autoridades de Lisboa), foram recebidos pela tropa no Cais de Alcântara sem qualquer enaltecimento, mas antes com armas apontadas e imediatamente conduzidos às suas unidades. Chegava ao fim o Império Português da Índia.



Conclusão

A incerteza do que irá ser amanhã parece ser a nota dominante destes registos, produzidos em discurso direto no palco dos eventos históricos, ora sob a forma da epistolografia livre ora sob a retenção em cativeiro, recorrendo às notas possíveis num diário improvisado.

A história vivida por este Capitão ao longo do ano que precede a invasão das tropas indianas nos três territórios portugueses que nos restavam na Índia e os meses que sucedem desde a rendição até ao final das negociações que marcam o silencioso desembarque em Lisboa, em maio de 1962, é também a nossa História.

As angústias vividas na pele e na consciência singulares de um desaire anunciado no dia-a-dia dos acontecimentos, não podem deixar indiferente a história ainda imberbe do nosso recente passado colonial.

Não era assim tão evidente a imagem de pacifista de Nehru nem tão grandiosa a nossa presença na Índia, como aprendíamos então nos bancos da escola, já mesmo depois daquela deixar de ser parte do Estado Português. Mas, como nos diz Paul Veyne na sua análise acerca da história sociológica das verdades, “o que é tido como verdadeiro faz-se obedecer” (Veyne, 2009: 100). E ao poder instituído não era nem é, de facto, possível escapar, ainda que possam variar as resistências.

Referências bibliográficas

- Burke, P. (2005). *O que é a História Cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Foucault, M. (1979). *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: ed. Graal.
- Moço, D. R. (2012). *Prisioneiros na Índia 1961-62*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade Lisboa.
- Seabra, M. de (s/d /1962). *Goa, Damão e Dio*. Lisboa: Livraria Bertrand.
- Subrahmanyam, S. (1995). *O Império Asiático Português, 1500-1700. Uma História Política e Económica*. Lisboa: Difel.
- Meireles, L. (2016, 27 de agosto). Sanjay Subrahmanyam: “O império português era um império em rede”. *Expresso*. Retirado de <http://expresso.sapo.pt/sociedade/2016-08-27-Sanjay-Subrahmanyam-O-imperio-portugues-era-um-imperio-em-rede-1>
- Veyne, P. (2009). *Foucault - o pensamento a pessoa*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, Lda.
- Weber, M. (1958). *The Religion of India: The Sociology of Hinduism and Buddhism*. Mishawaka, U.S.A.: The Free Press.



Ana Macedo é licenciada em História e Ciências Sociais pela Universidade do Minho e mestre em História das Populações, é doutoranda em Estudos Culturais pelas Universidades do Minho e de Aveiro. Investigadora do CECS/UM é também atualmente membro da equipa da Associação Nacional Arquivo dos Diários (Lisboa) que se dedica à recolha, catalogação e preservação de memórias autobiográficas - www.arquivodosdiarios.pt. De entre várias publicações destaca: “Memórias e diário íntimo de um fidalgo bracarense (1787-1810) (2013); “A Sociedade Theatro Circo de Braga - os fundadores. O Theatro e a Memória -100 anos do Theatro Circo em Braga” (2016) e “Confidência, Memória e Razão: as autobiografias como fontes privilegiadas para a história da família” (2011).

✉ maceana@gmail.com

imagem e identidades

REVISTA
DE
CULTURA
VISUAL

Imagem cinematográfica, construção da realidade e atratividade turística dos territórios

Nelson Oliveira

Resumo:

Na conjuntura global, em que vivemos, a imagem é determinante para o sucesso dos territórios, pois as imagens apelativas atraem investidores e visitantes ao passo que as imagens pouco atrativas os repelem. São várias as narrativas que concorrem para a formação da imagem holística dos territórios ou regiões. Tradicionalmente a maior parcela dessa função coube aos média impressos, mas o cinema tem vindo a jogar um papel cada vez mais importante em todo esse complexo processo. Isto porque o advento do cinema desencadeou um novo hábito cultural que modificou as modalidades de lazer e rapidamente introduziu profundas alterações nos costumes de milhões de pessoas um pouco por todo o mundo. De facto, diversas pesquisas têm demonstrado que o cinema e a publicidade, em conjunto ou separados, são responsáveis, se não pela criação, pelo menos pela difusão, em grande escala, da maior parte da iconografia da sociedade de consumo. Também para o turismo a imagem joga um papel determinante, por essa razão neste trabalho procurou-se refletir sobre o papel do cinema no complexo processo de formação de imagens turísticas apelativas, tomando como objeto de estudo a região da Serra da Estrela.

Palavras-chave: imagem; cinema; turismo; Serra da Estrela.

Abstract:

In the global context in which we live the image is determinant for the territories success, since appealing images attract investors and visitors, while the unattractive images repel them. There are several narratives that contribute to the formation of the holistic image of the territories or



regions. Traditionally, the major portion of this function has been in printed media, but cinema has been playing an increasingly important role throughout this complex process. And this happens because the advent of cinema unleashed a new cultural habit that modified the leisure modalities and quickly introduced profound changes in the habits of millions of people all over the world. In fact, several researches have demonstrated that the cinema and the advertisement, together or separately, are responsible, if not by the creation, at least by the large-scale diffusion of most of the iconography of the consumer society. Also for tourism, the image plays a determinant role, and for this reason this work sought to reflect the role of cinema in the complex formation process of appealing tourist images, taking as object of study the Serra da Estrela region.

Keywords: image; cinema; tourism; Serra da Estrela.

Introdução

A sociedade do conhecimento (Castells, 2005) tem vindo a subtrair à localização geográfica alguma da sua relevância histórica, ao mesmo tempo que veio consagrar a imagem percecionada como variável determinante, num mundo cada vez mais estreitado pelos fluxos comunicacionais (Webster, 2004).

A imagem dos territórios ou regiões não é imediata e inequívoca, resulta de uma construção abstrata, em muitos casos estereotipada, tornando-a num objeto de estudo complexo. Molda-se por via de um complexo processo de construção social, gerado e sustentado em sede de espaço público, a partir de contributos de multivariadas fontes de informação: indiretas (mídia, literatura, cinema, arte, tradição) e diretas (comunicação organizacional emanada dos organismos responsáveis pela promoção desses territórios) (Berger & Luckmann, 2004; Pais, 2008; Rodrigues & Brito, 2009).

Veja-se o caso de Portugal. Apesar de em pleno século XXI estar a cair em desuso, persistem ainda resquícios do adágio popular que associava algumas das mais importantes cidades do país às suas atividades socioeconómicas mais *sui generis*. Dizia-se que: Braga rezava, o Porto trabalhava, Coimbra estudava e Lisboa divertia-se. Com este tipo de expressões pretendia-se resumir a identidade destas cidades a estereótipos reproduzidos a partir de uma seleção de características evidentes, das cidades em causa, cuja principal função passava por individualizá-las e, simultaneamente distingui-las, num processo de simplificação de uma realidade complexa. Ainda que para Fortuna e Peixoto (2000: 1), apesar de facilitarem o reconhecimento imediato de uma realidade, os estereótipos “reduzem e simplificam a



complexidade dessa realidade e, não raramente, oferecem uma visão extremada, simplista e distorcida”.

Não obstante, os estereótipos, frequentemente, acabam por solidificar modelos de referência e representações que influenciam a orientação normativa dos comportamentos, dos valores e dos sentidos atribuídos a esses territórios, cristalizados a partir de elementos materiais, mas também por intermédio de qualidades intangíveis e até imaginárias. As imagens traduzem assim, modos de ver e resultam não apenas daquilo que é visto mas também de quem vê, de tal forma que, cada objeto pode difundir uma pluralidade de imagens, reais ou imaginárias, efêmeras ou duradouras, individuais ou coletivas.

Tomando por referência o aforismo enunciado anteriormente, se a imagem é de extrema importância para os centros metropolitanos multifacetados, porventura será tão, ou mais relevante, para uma região turística. A imagem turística de um território é também ela construída a partir de um conjunto de impressões, conhecimentos e emoções que um indivíduo desenvolve sobre um determinado lugar, sendo resultante não apenas da informação recolhida e decodificada, mas também da experiência vivenciada (Rodrigues & Brito, 2009: 40). Em termos de apropriação turística o conhecimento armazenado e decodificado de um determinado território pode estimular um efeito positivo ou negativo no comportamento futuro dos turistas e condicionar o sucesso, ou insucesso de um determinado destino (Rodrigues & Brito, 2009: 40). As inclinações, por um ou outro destino turístico, estão dependentes de imagens cuidadosamente escolhidas, continuamente reproduzidas e gravadas na memória coletiva. Poucos potenciais turistas acreditam nos mitos de *autenticidade* que lhe são propostos (beleza imutável e genuína dos locais, autenticidade das pessoas, tradições únicas e inalteráveis), mas estes atributos continuam a atrair visitantes, também por representarem um conjunto de imagens importantes para a indústria turística. Imagens essas, que não surgem por acaso, tendem a ser alimentadas para se continuarem a adaptar às exigências de uma indústria em constante modernização.

Em todo esse complexo processo de formação de imagens apelativas, ou não, o cinema joga um importante papel. Com efeito, o cinema, menosprezado durante muito tempo nesta dinâmica, tem vindo a ganhar importância, sustentada nos argumentos de que: existiu, desde muito cedo, uma tendência generalizada para imitar as imagens que as estrelas de Hollywood divulgam (posturas e atitudes sociais, consumo); determinados filmes têm contribuído efetivamente para um incremento significativo de visitas aos territórios que retratam ou aos quais ficam associados; o cinema é um excelente veículo de promoção de um destino por, na maior parte dos casos, não estar relacionado, com



a comunicação organizacional emanada das instituições que planeiam e gerem o marketing dos destinos (Marques, 2005).

Assim, com este trabalho pretendeu-se contribuir para o debate acerca da forma como o cinema, pode influenciar ou ser influenciado pela imagem percebida dos territórios, tomando como objeto de estudo a região da Serra da Estrela.

1. O cinema, a construção da realidade e a memória coletiva

As origens da Teoria da Construção Social da Realidade, mais tarde apropriada pelas ciências da comunicação, remontam aos teóricos da Sociologia, em particular aos Teóricos do Construtivismo ou da Sociologia do Conhecimento, para quem a realidade social, ou a realidade da vida quotidiana e do senso comum, resulta de uma construção histórica e quotidiana dos atores sociais (Goffman, 1993; Wolf, 1994; Berger & Luckmann, 2004; Pais, 2008).

Para os discípulos desta teoria os média são os principais agentes de criação de percepções culturais sobre o que existe, contribuindo para a interpretação e a produção de sentido da realidade, que se reflete na opinião pública (Wolf, 1994). São, a par das outras principais agências de socialização, família, grupos de pares, escola e atividades laborais, os mais importantes instrumentos de criação da realidade (Giddens, 1997). São os geradores de representações coletivas da envolvente social da sociedade, uma vez que são eles que determinam os valores e os quadros de referência dos indivíduos, enquanto parte integrante da sociedade.

Nesta ordem de ideias, também a imagem percebida das regiões, territórios ou locais acaba por resultar de uma construção social. A literatura sugere que são várias as narrativas indiretas que concorrem para a sedimentação da imagem de um território ou região, onde se destaca o papel dos media (Fortuna & Peixoto, 2000; Rodrigues & Brito, 2009).

No âmbito dos *mass media*, o contributo da imprensa tem sido frequentemente estudado, o contributo da literatura foi incontornável, desde sempre, mas, nos últimos tempos, o cinema tem vindo a granjear um interesse inusitado nos cientistas sociais.

Isto porque o advento do cinema desencadeou uma nova prática cultural que modificou as modalidades de lazer e rapidamente introduziu profundas alterações nos hábitos e costumes de milhões de pessoas, um pouco por todo o mundo (Marques, 2005). Desde a sua origem, final do século XIX, contrariando a tendência de outras manifestações culturais, direcionadas para públicos mais eruditos e elitistas, a *sétima arte*, pretendeu ser abrangente. Porventura, em consequência dos tempos que se viviam na sua



gênese, ou por ter sido utilizado como poderosa arma propagandística nos dois conflitos mundiais, a verdade é que nos primeiros anos da sétima arte, entendeu-se, que a classe trabalhadora dispunha de capital económico e cultural para investir em atividades de lazer e por isso pretenderam, desde o início, que o cinema se assumisse como um bem de consumo para as massas (Marques, 2005).

Com efeito, desde muito cedo, o cinema, a par da sua vertente lúdica e de entretenimento, assumiu também a função latente de influenciar o comportamento do público, desempenhando um papel relevante ao nível da difusão de normas de cariz sociocultural, económico e porque não dizê-lo, político, tornando-se no veículo por excelência da transmissão, às massas, de valores intrínsecos à *american way of life*. Isto, porque diversos trabalhos, ao longo dos tempos, vieram reforçar a ideia de que existiu, desde muito cedo, uma tendência generalizada para imitar as imagens associadas a personagens de cinema, nomeadamente os estilos de linguagem (verbal e não-verbal), a forma de vestir, os produtos consumidos assim como as modalidades de lazer, o mesmo é dizer, as posturas e atitudes sociais (Marques, 2005).

Esta função reconhecida ao cinema acabou por despertar o interesse dos cientistas sociais e justificar a sua utilização como arquivo e laboratório, intemporal, de imagens e práticas sociais, por permitir o estudo das interações na sociedade de consumo, ao longo dos tempos.

Não obstante, refletir o papel desempenhado pelas imagens, veiculadas pelo cinema, no processo de construção da realidade, estaria incompleto se não se refletissem também os mecanismos de sedimentação dessas mesmas imagens na memória dos indivíduos expostos a elas. Reflexão que vai convergir, inevitavelmente, na questão da Memória Coletiva de Halbwachs que, *grosso modo*, afirma que o processo de cristalização da memória não pode ser equacionado desenraizado dos contextos de interação social que enquadram os acontecimentos, factos ou imagens em que são tecidas essas mesmas memórias (Halbwachs, 1990).

Com efeito, a Teoria da Memória Coletiva coloca a ênfase de reflexão na interdependência que se estabelece entre memórias individuais e memórias grupais. Isto porque as memórias individuais não podem ser entendidas como resultado da lembrança linear dos acontecimentos, elas são seletivas, uma vez que nem todos os acontecimentos ficam gravados na memória dos indivíduos (Pollak, 1992). Não raramente as reminiscências individuais são transfiguradas pela imposição de imagens, emanadas do grupo com o qual os indivíduos se identificam, que, ao fundirem-se intimamente com as lembranças modificam as recordações de um determinado facto vivenciado (Halbwachs, 1990).



Enquadradas no legado de Halbwachs, as narrativas do cinema podem ser entendidas como suportes que atualizam e difundem a memória coletiva. Assim entendido o cinema é produto e produtor de memórias coletivas. Isto porque, argumentistas, realizadores e demais intervenientes na indústria cinematográfica, recorrem às suas memórias que, como se acabou de ver, são deles, mas também do grupo, para suportarem as suas narrativas cinematográficas que, posteriormente, fornecerão imagens e lembranças que irão revigorar as memórias coletivas do grupo.

Como se começou por referir o cinema não é o único, nem porventura o mais importante fornecedor de imagens que suportam a construção da realidade, cristalizadas na memória coletiva das sociedades contemporâneas, mas para alguns autores, a capacidade de divulgação das imagens cinematográficas cedo se revelou muito superior à das outras formas de difusão de imagens abstratas (Dumadezier, 2004; Ribeiro, 2010).

1.2. O cinema e a representação dos territórios

No que a este trabalho importa, diversas pesquisas têm demonstrado que o cinema e a publicidade, em conjunto ou separado, são responsáveis, se não pela criação, pelo menos pela difusão, em grande escala, da maior parte da iconografia da sociedade de consumo. Os seus discursos materializam os mundos imaginários da contemporaneidade, onde as pessoas podem procurar uma imagem melhorada e irreal dos seus próprios sonhos e criam cenários intangíveis, plenos de finais felizes, para os quais o espectador procura transferir a sua vida quotidiana, por intermédio de uma multiplicidade de rituais de entretenimento e consumo (Gálan, 2012: 13).

Nesta perspetiva, também os locais onde são rodados filmes ou séries de sucesso, depois de eternizadas pelo pequeno ou grande ecrã, ascendem ao reportório do imaginário coletivo dos espectadores e acabam por oferecer uma motivação extra para serem visitados (Marques, 2005; Dias, 2010; Gálan, 2012; Roesch, 2012). Este fenómeno, também observável na sociedade portuguesa, por exemplo o número de turistas portugueses que têm elegido o destino São Tomé e Príncipe sofreu um incremento significativo depois do sucesso do livro de Miguel Sousa Tavares, posteriormente adaptado a mini série televisiva *Equador*¹, ganha dimensão à escala

¹ Apesar de não ter tido acesso a dados e estudos científicos que sustentem cientificamente esta teoria, são comuns as peças de jornalismo de viagens que apontam neste sentido, como fica patente nos dois excertos que se seguem: “O Equador, de Miguel Sousa Tavares, fez mais pela popularidade de São Tomé do que muitas campanhas publicitárias. O livro passou a moda e a sua leitura a obrigatória (principalmente para quem viaja neste sentido” (retirado de <http://www.rotas.xl.pt/0608/700.shtml>); “Miguel Sousa Tavares abriu o apetite com o romance ‘Equador’. O Grupo Pestana deu o mote com a construção e a consequente abertura do primeiro cinco estrelas em maio próximo. A *pool* de operadores – que integra Mundo VIP, Abreu, Entremares, terra África e Soltrópico – vai possibilitar o desejo de muitos portugueses de (re)visitarem aquele arquipélago paradisíaco. Com efeito, S. Tomé e Príncipe vai receber entre 9 de junho e 8 de



global. Um conjunto de pesquisas académicas que se centraram na forma como o aumento de visitantes pode ser medido, demonstram, inequivocamente, que os filmes podem funcionar como um atrativo de *marketing* turístico estratégico (Galán, 2012: 33). Por exemplo um estudo concluiu que 40% dos potenciais visitantes do Reino Unido são inspirados por filmes, televisão e livros e que 61% dos potenciais visitantes da Nova Zelândia disseram, em 2003, que acalentaram o desejo de visitar aquele país em consequência do sucesso da trilogia do Senhor dos Anéis (Roesch, 2012: 133-134).

Apesar de não ser fácil, nem imediato, aferir o efeito dos filmes, dos seus cenários ou locais de rodagem na imagem de um território, de há uns tempos a esta parte têm-se popularizado estudos (de cariz quantitativo e/ou qualitativo) que procuram refletir os seus efeitos na procura de destinos concretos. A análise dos efeitos suportada por metodologias quantitativas, mais frequente e, aparentemente, mais fácil de implementar, tem sido bastante profícua (Dias, 2010). São muitos os exemplos de estudos que confirmam a teoria de que determinados filmes podem contribuir, efetivamente, para um incremento significativo de visitas aos territórios que retratam ou aos quais ficam associados (Dias, 2010; Roesch, 2012; Donaire, 2012; Ferreira, 2012; Duque, 2013). Foi com base em estudos desse tipo que se concluiu que filmes como *Senhor dos Anéis* (2001) e *King Kong* (2005), foram determinantes para o turismo da Nova Zelândia e que filmes como *Orgulho e Preconceito* (2005) e *Harry Potter* (2001) alcançaram resultados similares no que diz respeito ao incremento das visitas à Grã-Bretanha (Dias, 2010).

Outra linha de investigação, que se traduz em pesquisas de carácter mais qualitativo, tem procurado aferir o modo como as imagens do cinema contribuem para a relação entre a audiência e o mundo real, criando imaginários de sonho, isto é, contribuindo indelevelmente para a construção social da imagem de determinados territórios, por exemplo “Paris e Veneza são percecionadas como as cidades do amor” e Nova Iorque é a cidade “que nunca dorme”.

A capacidade de o cinema influenciar a imagem percecionada dos locais plasmados em filmes de sucesso, fica ainda demonstrada no fenómeno de metamorfosear em destinos atrativos, territórios indiferentes ou até mesmo locais que eram percecionados como lugares a evitar. Processo convenientemente ilustrado pelo efeito de filmes como *Cidade de Deus* (2002) e *Tropa de Elite* (2007), cujo sucesso terá sido determinante para que

setembro, uma operação charter semanal através da Euro *Atlantic Airways*. Os voos – assegurados em Boeing 757-200, com um total de 190 lugares –, vão realizar-se às segundas-feiras, com saída de Lisboa às 11.15 horas e chegada a São Tomé às 17.25 horas, e regresso previsto para o mesmo dia” (retirado de <http://www.publituris.pt/2008/04/30/sao-tome-e-principe-de-novo-na-rota-portuguesa/>).



as *favelas cariocas* se transformassem em destinos turísticos, por terem associado àqueles bairros periféricos um imaginário de uma realidade ao mesmo tempo perigosa e atraente (Dias, 2010).

Nesta perspectiva, a história do cinema (definido nos seus primórdios, como a imagem em movimento) e do turismo são indissociáveis, isto porque a narrativa cinematográfica tem tido ao longo dos tempos uma importância determinante na construção do olhar do visitante e, em última análise, na imagem de um destino turístico, nomeadamente na criação da marca turística, ao nível dos ícones turísticos ou na promoção de determinados atrativos. Por essa razão, se têm popularizado os estudos que procuram analisar não apenas o impacto de determinados filmes na imagem dos destinos turísticos, como até se intensificaram os estudos sobre os benefícios no planeamento turístico induzidos pelo cinema e os seus impactos no *marketing*, na publicidade, no *product placement*, entre outros (Galán, 2012).

Assim, para diversos autores (Dias, 2010; Girona & Prats, 2012; Roesch, 2012; Duque, 2013) a motivação para visitar um destino visualizado no cinema costuma ter um efeito magnético sobre o espectador (potencial turista) que vai mais além daquele que os sistemas de promoção tradicionais podem gerar. O cinema é um excelente veículo de promoção de um destino por, na maior parte dos casos, não estar relacionado, nem associado (pelo menos diretamente) à comunicação organizacional emanada das instituições que planeiam e gerem o marketing dos destinos. Como a narrativa cinematográfica é tendencialmente diferente do discurso promocional os potenciais turistas acabam por ficar mais motivados, ou pelo menos mais predispostos, a visitar o local, uma vez que a imagem transmitida não é interpretada como a imagem turística que estas organizações tendem a criar, alimentar e vender ao público. Os elementos que podem gerar essa motivação são: a paisagem, o relato ou narração de determinados atributos, a banda sonora, as emoções geradas, a identificação do potencial turista com as personagens do filme, o interesse do turista pelos atores que o protagonizam etc., fatores motivacionais que se podem combinar entre eles (Girona & Prats, 2012: 161).

Apesar da correlação evidente entre turismo e cinema, não raramente acontece que, apesar de um filme ser rodado num determinado território, a narrativa remete para outro, pelo que é a evocação daquele que é exposto na narrativa que subsiste e, por essa razão, vai beneficiar com o êxito do filme em causa (Tabela 1).



| Filme ou série TV | Território de rodagem | Território representado |
|----------------------------------|---------------------------|------------------------------------|
| Breveheart (1995) | Irlanda | Escócia |
| O Último Samurai (2003) | Nova Zelândia | Japão |
| Montanha Gelada (2003) | Roménia | Estados Unidos da América |
| O Resgate do Soldado Ryan (1998) | Irlanda | França |
| Por um Punhado de Dólares (1964) | Espanha | Estados Unidos da América |
| Gangues de Nova Iorque (2002) | Itália | Estados Unidos da América |
| Rei Artur (2004) | Irlanda | Inglaterra |
| Sete Anos no Tibete (1997) | Argentina | Tibete |
| O Conde de Monte Cristo (2002) | Irlanda | França/Itália |
| Batman, o Início (2005) | Inglaterra | Estados Unidos da América |
| Excalibur (1981) | Irlanda | Inglaterra |
| Memórias de Uma Geisha (2005) | Estados Unidos da América | Japão |
| O Espião que veio do frio (1965) | Irlanda | Alemanha (então Alemanha do Leste) |

Tabela 1. Disfunção entre território de rodagem e território representado em filmes de sucesso
Fonte: Girona & Prats (2012: 162)

Ou seja, não colocando em causa que o cinema tem a capacidade de encorajar os turistas a visitarem destinos concretos, muitos estudos concluem que, paradoxalmente, os turistas são propensos a visitarem os destinos narrados nos filmes e não os locais de rodagem. Esta questão torna-se tanto mais interessante na medida em que é extensa a lista de filmes em que se assiste a um desfasamento entre o território onde o filme é rodado e o local onde decorre a narrativa (Girona & Prats, 2012).

2. Estudo de caso, a Serra da Estrela no cinema português

No trabalho de investigação documental que suporta este texto, não se pretendeu aprofundar o relevante papel do cinema na promoção de lugares, nem tão pouco traçar o perfil dos turistas que se sentem predispostos a visitar os locais imortalizados pelo cinema português. O objetivo foi muito mais modesto e passou tão-somente por procurar o lugar da Serra da Estrela no cinema português. Tratou-se de aferir como a *sétima arte* em Portugal pode ter contribuído para a sedimentação da imagem orgânica da Serra da Estrela.



2.1. Metodologia e *corpus* de análise

Para a concretização deste texto, que não deixa de se constituir como uma incursão na análise fílmica, ainda que norteadas pela investigação em comunicação, tornou-se necessário visitar, refletir e adaptar a metodologia de investigação em cinema para a tornar extensível aos propósitos deste trabalho. Tomaram-se como ponto de partida as perspectivas metodológicas de Manuela Penafria (2009) e de Aumont e Michel (2013), cujas opiniões convergem na necessidade de começar por distinguir a crítica da análise, como o primeiro passo para estudar sistematicamente obras cinematográficas.

Na ótica de Penafria (2009), a crítica acaba por ser uma atividade que pode ser executada por um qualquer espectador sem que este se socorra de determinado enfoque ou metodologia, pois trata-se de um exercício de atribuir um juízo de valor a determinado filme. Opinião partilhada por Aumont e Michel (2013), para quem a crítica congrega três funções principais: informar, avaliar e promover um filme, impregnadas de uma “atitude baseada na efusão amorosa face ao objeto que raramente se harmoniza com o prazer da pesquisa analítica” (Aumont & Michel, 2013: 12).

Analisar um filme vai mais além, significa “dissecar” esse mesmo filme, num processo que se realiza em dois momentos: primeiro decompõe-se, isto é, faz-se a separação dos diferentes elementos com o objetivo de os descrever para, posteriormente, estabelecer e compreender as relações entre os elementos decompostos, ou seja, interpretar. Ainda que antes de se encetar qualquer tipo de análise fílmica seja prudente atentar nos pressupostos epistemológicos preconizados por Aumont e Michel (2013: 39)

não existe um método universal para analisar filmes. A análise de um filme é interminável, pois seja qual for o grau de precisão e extensão que alcancemos, num filme sempre sobra algo de analisável. É necessário conhecer a história do cinema e a história dos discursos que o filme escolhido suscitou para não os repetir; devemos primeiramente perguntar-nos que tipo de leitura devemos praticar.

Este trabalho ficou-se, porventura, a meio desta dicotomia, isto porque não se procurou refletir as obras, entretanto reunidas, aprofundadamente, até porque, não sendo da área, não se dominam os conceitos, as técnicas ou as tecnologias que este exercício implica, pelo que dificilmente se conseguiria levar a bom porto este esforço. Não obstante, também não se fica apenas pela crítica valorativa (muitas vezes com recurso à opinião de terceiros), isto porque se teve a preocupação efetiva de decompor alguns elementos destas longas-metragens, nomeadamente, as cenas associadas à Serra da Estrela numa tentativa de ir ao encontro da metodologia de análise fílmica, nomeadamente, quando esta pressupõe que a “análise de filmes deverá ser realizada tendo em conta objetivos estabelecidos *a priori* e que se trata de uma atividade que



exige uma observação rigorosa, atenta e detalhada a, pelo menos, alguns planos de um determinado filme” (Penafria, 2009: 4).

A marginalidade à área definiu também o tipo de análise realizada², pelo que se procurou efetuar uma análise de conteúdo externa, que, por oposição à análise interna cuja reflexão se centra no filme, enquanto obra individual e possuidora de singularidades específicas (relacionadas com o estilo do realizador e os procedimentos presentes no filme), é aquela em que se procura refletir todo o conjunto de relações e constrangimentos que enquadram a produção e realização dos filmes, nomeadamente o contexto histórico, social, cultural, político, económico, estético e tecnológico.

Assim, procurou-se interpretar o conteúdo da amostra de filmes reunida nesta pesquisa, tendo por referência a conjuntura que os enquadra e, seguindo as recomendações de Penafria (2009), pretendeu-se que a análise fosse detalhada, nomeadamente nos planos filmados na Serra da Estrela, para além de que fosse regulada pelo propósito de determinar em que medida o território onde foi rodada a película é identificável no próprio filme.

Objetivamente, o corpo de análise da pesquisa que aqui se apresenta encontra-se constituído por treze longas-metragens de ficção com distribuição comercial e estrutura narrativa, realizadas entre 1923 e 2012, reunidas sem que tenha sido tido em consideração o género cinematográfico³.

A opção por este *corpus* fílmico, ficou-se a dever, antes de tudo, ao facto de este tipo de longas-metragens representarem o cinema mais abrangente e, em segundo lugar, porque se procurou evitar os discursos promocionais presentes noutros tipos de narrativas cinematográficas, como é o caso dos documentários, muitas vezes da responsabilidade, financiados ou apoiados pelas instituições que planeiam e gerem o marketing e a promoção da imagem turística da região.

² Manuela Penafria propõe uma tipologia que abarca 4 tipos de análise, a saber: a) análise textual, que considera o filme como um texto e que tem como objetivo decompor um filme a partir da sua estrutura; b) análise de conteúdo, que é aquela que considera o filme como um relato e que a partir do tema do filme se identifica a temática para posteriormente se fazer o resumo da história com o fim último de decompor o filme para aferir o que a narrativa fílmica aporta ao tema; c) análise poética, fundada por Wilson Gomes, entende o filme como uma programação/criação de efeitos o que implica uma metodologia que, primeiro enumera os efeitos da experiência fílmica, isto é identifica as sensações, sentimentos e sentidos que a projeção do filme desperta nos espectadores para de seguida, a partir das sensações chegar à estratégia que levou a esses sentimentos, meios visuais, sonoros, profundidade de campo, banda sonora etc.; d) análise da imagem e do som, é o tipo de análise que entende filme como um meio de expressão especificamente cinematográfico pois centra-se no espaço fílmico e recorre a conceitos cinematográficos (Penafria, 2009: 6-8).

³ Luís Nogueira (2010), no seu livro *Géneros Cinematográficos*, propõe uma tipologia (fortemente marcada pela experiência cinematográfica norte-americana) e que procura contemplar a ficção, o documentário, o experimental e a animação subdividindo o cinema comercial em: Géneros Clássicos (Ação, Comédia, Drama, Fantástico, Ficção Científica, *Film noir*, Musical, Terror, Thriller, Western); Cinema de Animação e Cinema Experimental.



No que diz respeito ao processo de seleção do *corpus* fílmico, foi concretizado através da consulta sistemática das sinopses e fichas técnicas, alojadas em sítios de institutos públicos ou académicos, que se debruçam sobre a história do cinema português, bem como de notícias e comentários de críticos, com o objetivo de identificar obras que tenham cenas de exteriores filmadas na Serra da Estrela. Não se teve a preocupação de reunir uma amostragem representativa e exaustiva, porque como foi referido atrás, pretendeu-se realizar uma análise de conteúdo de cariz qualitativo. Os filmes assim reunidos foram posteriormente visionados, total ou parcialmente nos casos em que a raridade ou a indisponibilidade o inviabilizaram, com o objetivo de perceber como se enquadram na narrativa as cenas filmadas na Serra da Estrela, no propósito de aferir qual é a imagem dos territórios montanhosos reproduzida por esta via, com o fim último de compreender o contributo do cinema para a construção social da imagem destes territórios.

2.2. Longas-metragens com cenas de exteriores filmadas na Serra da Estrela

Fruto das opções metodológicas referidas anteriormente, a primeira conclusão que se pode retirar é que a Serra da Estrela, atriz principal de um sem número de curtas, médias e longas-metragens de cariz documental, ao longo dos tempos, parece ter sido atriz secundária na maioria dos filmes comerciais, com cenas rodadas no território que a enquadra, pelo menos é o que emerge na amostra de longas-metragens reunidas nesta pesquisa (Tabela 2).

Esta constatação é tanto mais paradoxal por estes territórios terem, de há umas décadas a esta parte, vindo a estreitar laços com o cinema, alavancados essencialmente por duas iniciativas, o Cine'Eco e a Licenciatura em Cinema na Universidade da Beira Interior.

O Festival Internacional de Cinema e de Vídeo do Ambiente da Serra da Estrela, teve a sua primeira edição em 1995 e nas palavras do seu primeiro diretor, o professor e cineasta Lauro António, desde a primeira edição procurou assumir-se como um evento fora da rota dos grandes acontecimentos culturais, realizado no interior do país contribuindo, dessa forma, para descentralizar a cultura e a arte³.

Ao longo destes quase vinte anos e milhares de curtas, médias e longas-metragens a concurso o Cine'Eco contribuiu indelevelmente para divulgar o cinema por esta região,

³ Retirado de <http://cineeco16anos.blogspot.pt/2011/10/historia-de-16-anos-do-cine-eco-1.html>



mas, concomitantemente, terá também atraído muitos realizadores e, por essa via, terá apresentado estes territórios a muitos deles.

Por outro lado, a criação da licenciatura em Cinema na Universidade da Beira Interior, no ano letivo 2003/2004, significou a vinda para estes territórios de professores, cineastas e futuros cineastas e contribuiu para colocar definitivamente a Serra da Estrela na rota de colisão do cinema português através dos projetos de fim de curso dos alunos, entretanto, licenciados.

No entanto, se é verdade que no género documentário a quantidade de longas-metragens de qualidade que têm surgido parecem indiciar que as sinergias geradas pelas duas iniciativas atrás referidas estão a dar frutos, uma análise mais atenta parece denunciar que as ondas de choque desta aproximação do cinema a estes territórios, ainda não se fizeram sentir na sua plenitude, no cinema comercial. Apesar de haver indícios de que esta situação possa estar a mudar dada a concentração de filmes parcialmente rodados na Serra na última década.

| Filme | Território de rodagem | Território representado |
|----------------------------------|---|--|
| Linhas de Wellington (2012) | Território Nacional, Casais de Folgosinho, Serra da Estrela | Território nacional algures entre Buçaco e Torres Vedras |
| Teia de Gelo (2012) | São Tomé e Príncipe, Serra da Estrela | Território num espaço global não identificado |
| O frágil som do meu motor (2012) | Território nacional, Serra da Estrela | Território nacional não identificado |
| Desalinhado (2012) | Leiria, Casais de Folgosinho, Serra da Estrela | Leiria, Universo paralelo |
| Funeral à Chuva (2010) | Covilhã, Serra da Estrela | Covilhã, Serra da Estrela |
| Lobos (2007) | Vários, Serra da Estrela | Territórios montanhosos do interior de Portugal. |
| Coisa Ruím (2006) | Valezim e Torroso (Seia), Serra da Estrela | Território do interior de Portugal, não identificado |
| Quaresma (2003) | Covilhã, Serra da Estrela | Covilhã, Serra da Estrela |
| Rosa Negra (1993) | Covilhã, Serra da Estrela | Covilhã, Serra da Estrela |
| A Maldição de Marialva (1989) | Linhares, Serra da Estrela | Marialva, Mêda |
| Manhã Submersa (1980) | Fundão, Melo, Serra da Estrela | Fundão, Linhares, Serra da Estrela |
| Cântico Final (1975) | Aldeias Serranas | Aldeias Serranas |
| Os Lobos (1923) | Vários, Seia, S. Romão e Valezim, Serra da Estrela | Vários, Serra da Cabreira |

Tabela 2. Longas-metragens com cenas filmadas na Serra da Estrela

Para avançar com a análise, importa referir que em alguns dos filmes, com cenas rodadas na Serra da Estrela, este não é o território representado na narrativa, mas antes um cenário inóspito, agreste, longínquo, não raramente, com um pano de fundo gelado que serve como território indiferenciado para enquadrar histórias globais, tal como acontece em filmes como *Teia de Gelo* (2012) e *Lobos* (2007). De facto, tanto no filme realizado por José Nascimento, em 2007, que conta a história da fuga à justiça, em



consequência de um “crime de sangue”, protagonizada por um tio e uma sobrinha unidos por uma relação incestuosa, como no filme realizado por Nicolau Breyner, em 2012, que relata as aventuras de um *hacker* que se vê obrigado a encetar uma fuga desesperada, após ter sido detetado a desviar dinheiro, em proveito próprio, da organização para a qual trabalhava e que, na fuga, se vê encurralado numa tempestade de neve, a Serra da Estrela não surge como ela própria, mas como um elemento dramático exterior à narrativa. Em ambos os casos, a Serra da Estrela surge como um território hostil que os protagonistas têm de transpor, isto é, condições de carácter geográfico e meteorológico que só esta parcela do território nacional reúne. As próprias cenas acabam por ser gravadas em locais cuja associação à Serra da Estrela não é imediata, os realizadores procuraram principalmente, estradas e paisagens cobertas de neve. No caso de *Lobos*, tem-se a percepção que se está no interior de Portugal, presumivelmente na região da Serra da Estrela, mas essa informação não é facultada explicitamente na narrativa. Já no caso de *Teia de Gelo*, embora também não seja referido na história que a ação decorre na Serra da Estrela, por exemplo o hotel (que mais não é do que a Pousada da Juventude das Penhas da Saúde) onde o protagonista se instala ostenta um nome estrangeiro. Mais do que a identificação da estrada e dos locais é possível perceber-se que as filmagens decorreram nestes territórios, porque em duas cenas intervém o Grupo de Montanha da Guarda Nacional Republicana da Covilhã acompanhado, na cena final por uma ambulância de montanha dos Bombeiros Voluntários da mesma cidade.

A procura de cenários com um pano de fundo de neve e gelo parece ter sido também o mote para que o realizador António Leonardo tenha filmado algumas cenas de exteriores do filme *O frágil som do meu motor* (2012) na Serra da Estrela. Nesta longa-metragem de suspense policial as cenas rodadas nestes territórios contribuem para ilustrar o cenário, pautado por um clima gélido que enquadra a casa onde reside a protagonista do filme, uma enfermeira que vive uma relação moribunda com um polícia que ficou paraplégico no cumprimento do dever e que trabalha num hospital de uma qualquer cidade, mas que habita em meio rural numa gélida aldeia do Norte.

Ainda que a neve não seja o motivo principal, noutros casos, os realizadores e produtores parecem procurar na Serra da Estrela a evocação de territórios agrestes, inóspitos, com frugais marcas da passagem do homem. Longas-metragens como *Linhas de Wellington* (2012) e *Desalinhado* (2012), ilustram esta ideia, para além de terem a particularidade de ambas terem cenas de exteriores filmadas no mesmo local da Serra da Estrela (Casais de Folgoso). *Linhas de Wellington*, realizado por Valeria Sarmiento, com um fundo histórico ancorado nas invasões francesas do século XIX, conta a história da forma como, na sequência da Batalha do Buçaco, o General



Wellington terá delineado uma estratégia de “terra-queimada”, aplicada aos territórios entre o Buçaco (onde se havia dado o primeiro confronto entre as tropas invasoras francesas e o exército anglo-português) e Torres Novas (onde estava organizada a principal linha de defesa do território nacional), com o propósito de que os exércitos de Massena não tivessem como se reabastecer localmente. O filme gira ao entorno das pessoas, de diferentes origens socioeconómicas que se vêm envolvidas numa gigantesca operação de evacuação. Algumas cenas que mais evocam a desumanização, a barbárie de quem depois de perdidas as posses, perde também os valores morais, com um pano de fundo constituído por florestas calcinadas e culturas devastadas pela estratégia de “terra-queimada”, foram filmadas nos caminhos rurais e nas ruínas dos casais abandonados de Casais de Folgosinho. O mesmo território escolhido para filmar a maioria das cenas de exteriores da primeira longa-metragem do realizador Bruno Santana, *Desalinhado* (2012), que conta a história surreal de dois homens que apesar de viverem em mundos paralelos têm um destino comum unido pela procura incessante da sua identidade. Bruno Santana, que teve o cuidado de referir de forma fugaz, na sua longa-metragem que a história fora escrita nos arredores da Serra da Estrela, recorre às paisagens agrestes de Casais de Folgosinho para ilustrar a não civilização, por oposição às cenas rodadas em Leiria, referentes à vida civilizada do protagonista. Perto do final do filme, esta dicotomia rural-urbano é enfatizada, quando, do alto da Serra, o protagonista avista a Cidade de Gouveia, dá-se conta de que a civilização ainda existe e o enredo resolve-se.

Algumas destas obras procuram a Serra da Estrela apenas para cenário ou pretexto para enquadrar a narrativa, isto porque as histórias tendem a abordar temáticas transversais a todo o território nacional ou mesmo internacional, como é o caso de *Coisa Ruim* (2006), também conhecido por ser a primeira longa-metragem de terror português e que tem cenas gravadas em duas freguesias rurais do concelho de Seia, Valezim e Torroselo. O filme retrata a história de uma família lisboeta que se instala numa casa (herdada) no campo e reflete as dificuldades que essa mudança implica, ao mesmo tempo que descreve o ambiente supersticioso e marcadamente religioso em que a população da aldeia vive, deixando emergir a imagem dos territórios rurais como espaços retrógrados, místicos, supersticiosos e pouco favoráveis à mudança.

Outros realizadores, ao longo dos tempos, têm escolhido as paisagens da Serra da Estrela para representarem explicitamente outros territórios de Portugal. Por exemplo, uma das primeiras longas-metragens, ainda nos primórdios da *sétima arte*, no tempo do cinema mudo, realizados em Portugal pelo realizador italiano Rino Lupo, *Os Lobos* (1923), o drama narrado remete para a Serra da Cabreira (distrito de Braga) mas



algumas das cenas de exteriores foram filmadas na Serra da Estrela, em Valezim⁴. Algo similar aconteceu com o filme de 1989 *A Maldição de Marialva* de António Macedo, que escolheu como palco, para filmar as cenas de exteriores do tradicional conto beirão, a também aldeia histórica de Linhares, em detrimento da localidade que dá nome à lenda. Em relação aos filmes rodados na Serra da Estrela e cujas histórias, remetem para a região, podem referir-se as adaptações ao cinema de obras de Vergílio Ferreira *Cântico Final* (1975) e *Manhã Submersa* (1980) e um conjunto de longas-metragens filmadas na cidade e arredores da Covilhã, *Rosa Negra* (1993), *Quaresma* (2003) e *Funeral à Chuva* (2010). A adaptação de *Cântico Final* ao cinema, realizada por Manuel Guimarães, que já não assistiu à sua estreia, tal como a Obra de Vergílio Ferreira, conta a história de Mário, nascido e criado numa aldeia da Serra da Estrela, professor de liceu, de profissão, mas que regressa à aldeia que o viu nascer, acossado por uma doença terminal, para passar os seus últimos tempos dedicado à pintura de uma capela abandonada, foi filmado nalgumas das mais pitorescas aldeias serranas do concelho de Seia. *Manhã Submersa* de Lauro António que, como o próprio nome indica, tal como o filme de Manuel Guimarães, também consiste na adaptação ao cinema do romance homónimo de Virgílio Ferreira, relata as vivências da infância do escritor, nomeadamente a sua passagem pelo seminário do Fundão e tem a particularidade de as cenas que evocam a aldeia do jovem seminarista terem sido rodadas em Linhares (Celorico da Beira) e não em Melo, localidade de Gouveia onde nasceu o autor e que é retratada na obra. *Rosa Negra* (1993) de Margarida Gil que conta a história de um homem que regressa à terra depois de cumprir pena por “fogo posto”, descreve as vivências de um local onde os incêndios ocorrem com muita frequência e foi filmado na Covilhã e em diversos locais da Serra da Estrela. *Quaresma* (2003), de José Álvaro Morais conta a história de um homem, casado e pai de uma filha que a poucos dias de partir para o estrangeiro com a família, é surpreendido com a morte do avô, vendo-se assim na contingência de regressar à terra, uma aldeia serrana nos arredores da Covilhã, onde acaba por ficar mais tempo que o previsto depois de conhecer a mulher do seu primo. O filme retrata a burguesia provinciana do meio rural do centro/norte de Portugal, marcado por um ambiente de clausura, de horizontes fechados, que se repercute na mentalidade das pessoas e que não as abandona mesmo longe da sua origem.

⁴ Numa peça publicada no jornal “Porta da Estrela” em 30 de maio de 2009, com o título “O Concelho de Seia na História do Cinema Mudo de Portugal” recordava-se a rodagem do Filme os Lobos de 1923 na freguesia de Valezim.

Retirado de

<http://www.portadaestrela.com/index.asp?idEdicao=281&id=12356&idSeccao=2594&Action=noticia>



| Longa-metragem | Paisagem | Representações associadas ao território | Infraestruturas presentes | Atividades socioeconómicas |
|----------------------------------|---|--|---|---|
| Linhas de Wellington (2012) | Agreste; montanha, terra-queimada; desolação. | Abandono; destruição; isolamento; perda de valores; violência. | Caminho rural; ruínas. | Guerra; Despojos de Guerra. |
| Teia de Gelo (2012) | Montanha agreste; neve, gelo. | Agreste; isolamento; intransponível; superstições. | Vias quase intransitáveis dependentes dos elementos; hotel de montanha; casa isolada, sinistra. | Confronto entre estereótipos rurais e urbanos. |
| O frágil som do meu motor (2012) | Neve; gelo; agreste. | Isolamento; refúgio da civilização. | Aldeia com paisagens geladas. | Desfasamento entre trabalho (urbano) e residência. Isolamento (rural). |
| Desalinhado (2012) | Agreste montanhosa; virgem. | Mistério; isolamento; mundo primitivo/paralelo. | Caminhos rurais; ruínas | Mundo paralelo (rural) não civilizado por oposição ao mundo cosmopolita (urbano). |
| Funeral à Chuva (2010) | Urbana da Covilhã; maciço central da Serra da Estrela; idílico Covão D'Ametade. | Amizade; reencontro; nostalgia; vivências académicas; controvérsia por não nevar na "Cidade Neve". | Equipamentos e ruas da cidade da Covilhã enquadradas pela Serra da Estrela; estradas de montanha; | Ensino universitário; profissões técnicas. |
| Lobos (2007) | Paisagens com neve; casas abandonadas; caminhos rurais. | Instinto de sobrevivência; crime; fuga à justiça. | Casas rurais desconfortáveis e isoladas. | Atividades socioeconómicas próprias do mundo rural; emigração. |
| Coisa Ruim (2006) | Aldeia Rural | Mitos; superstições, relação sagrado/profano; religiosidade. | Aldeia rural, algo anacrónica. | Confronto entre estereótipos urbano e rural |
| Quaresma (2003) | Aldeia Rural; paisagem agreste e montanhosa. | Ambiente de clausura; horizontes fechados. | Aldeia rural de montanha | Falência da sociedade rural; falta de emprego; emigração. |
| Rosa Negra (1993) | Covilhã/Serra da Estrela | Crime; corrupção; clivagens sociais no interior; preocupações ambientais. | Cidade do interior e montanha | Lanifícios, Covilhã. |
| A Maldição de Marialva (1989) | Linhares; granito, Serra da Estrela. | Superstições; tradição; ruralidade. | Aldeia granítica. | Atividades ancestrais e históricas associadas a estes territórios. |
| Manhã Submersa (1980) | Linhares; montanha omnipresente. | Mentalidades fechadas; importância da igreja católica; constrangimentos da juventude | Aldeia Granítica; seminário austero; paisagens agrestes e cobertas de neve. | Atividades associadas ao mundo rural. |
| Cântico Final (1975) | Aldeia Serrana, com cadeia montanhosa como pano de fundo. | Introspeção; balanço final da vida; dialética vida/morte; regresso às origens; arte religiosa. | Aldeia serrana; capela em restauro. | Dicotomia rural/urbano; ensino (urbano), religião (rural). |
| Os Lobos (1923) | Ambiente de montanha. | Contraste entre a mentalidade das gentes do mar e da serra; horizontes fechados. | Paisagens serranas | Atividades típicas da montanha; Carvoeiros |

Tabela 3. Longas-metragens rodadas total ou parcialmente na Serra da Estrela

Significativamente diferente, no que diz respeito à temática porque, apesar de a história se passar na Covilhã, a maioria dos protagonistas não são oriundos da Serra da Estrela é a primeira longa-metragem de Telmo Martins, *Funeral à Chuva* (2010), entendido como um hino à amizade e que conta a história de um conjunto de antigos estudantes universitários que regressam à cidade onde estudaram, para cumprir o último desejo de um deles (ser sepultado na Serra da Estrela) e nesse reencontro encetam uma viagem de auto e hétero-conhecimento. Nesta longa-metragem que atesta a importância que a



Serra da Estrela pode vir a desempenhar num futuro a curto ou médio prazo fruto das sinergias geradas pelo Cine'Eco e pela licenciatura de Cinema da UBI, a maioria das cenas de exteriores foram filmadas na cidade da Covilhã. No entanto alguns planos, mostram alguns dos mais emblemáticos lugares da Serra da Estrela, nomeadamente um plano que mostra o cortejo fúnebre nas inconfundíveis estradas que rasgam a Serra e na cena final, o funeral que desencadeou toda a narrativa, filmado à chuva no idílico Covão d'Ametade.

Como foi referido atrás, a metodologia privilegiada neste ponto foi a análise de conteúdo, aplicada após a visualização das obras selecionadas⁵ (em particular das passagens rodadas na Serra da Estrela) e cujo objetivo passava por relacionar as cenas dos filmes com os conceitos presentes numa grelha, entretanto, idealizada. Depois da análise da informação assim obtida elaborou-se a tabela comparativa (Tabela 3) onde estão presentes as representações identificadas em cada um dos filmes.

3. Discussão

Como já foi referido, o principal objetivo desta incursão cinematográfica passou pela tentativa de identificação das representações associadas à Serra da Estrela, presentes nas obras fílmicas entretanto reunidas. Antes de tudo, não parece abusivo dizer-se que, não obstante as singularidades geomorfológicas destes territórios, não são muitos os filmes comerciais que os têm utilizado como palco de filmagens e ainda menos os que deles têm feito atores principais nas narrativas. A partir da amostra aqui reunida pôde concluir-se que, ao longo dos tempos, e até um passado recente, quer tenha sido por dificuldades técnicas quer se tenha ficado a dever a constrangimentos económicos, o “frágil” cinema português não parece ter demonstrado um particular interesse por rodar cenas nesta região. Conquanto, não deixa de ser sintomático que estes territórios que foram apelativos logo nos primórdios do cinema português, assim que a tecnologia permitiu rodar em exteriores, apenas tenham voltado a sê-lo já em pleno século XXI (9 dos 12 filmes reunidos nesta pesquisa estão nesta situação), aparentemente, impulsionados pelo Cine'Eco, pela licenciatura em Cinema da UBI e pelo documentário *Ainda há Pastores*. O reconhecimento deste documentário, porventura a obra cinematográfica rodada nesta região que mais sucesso granjeou, contribuiu mais do que para celebrar estes territórios, para dar a conhecer ou recordar a outros realizadores que, na Serra da Estrela há condições e paisagens únicas de filmagem. Como fica

⁵ Não foi possível visionar todos os filmes na totalidade, por exemplo do filme Lobos, de 1923, apenas se teve acesso aos excertos disponíveis no endereço eletrónico:
http://www.dailymotion.com/video/x15af5u_cinema-mudo-portugues-os-lobos-1923_shortfilms



comprovado pelo facto de os territórios onde foi filmado o documentário terem vindo a ser escolhidos por outros realizadores. Por outro lado, o facto de cinco dos filmes analisados terem sido realizados entre 2010 e 2012, pode ser indiciador de que a Serra da Estrela possa estar, finalmente, a entrar na rota das longas-metragens de ficção com distribuição comercial e estrutura narrativa.

Ainda assim, a imagem transmitida da Serra da Estrela é ambígua, em algumas narrativas apresentam-se estes territórios como espaços de rara beleza, com poucas marcas humanas, alternando entre espaços paradisíacos e cenários rudes, quase apocalípticos capazes de colocar à prova as capacidades humanas. Noutras, mais frequentemente, surgem impregnados pelo que de mais característico têm os territórios rurais: conservadorismo, tradições intemporais, predomínio moral da Igreja Católica, superstições e até terror. Da mesma forma, o principal enfoque das narrativas, é colocado nos territórios mais rurais, as manifestações e vivências culturais de carácter mais urbano, são deixadas na sombra, isto excetuando *Funeral à Chuva*, cujo enredo gira precisamente à volta das vivências académicas de um conjunto de alunos que frequentaram a universidade da região.

Presentes em quase todos estão as questões das acessibilidades. A Serra enquadra territórios distantes, únicos, sublimes e sedutores, com a particularidade de o frio, da neve e do gelo que os tornam inóspitos, paradoxalmente, constituírem o principal fator de atracção de visitantes.

Por outro lado, surpreendentemente, tendo em conta o número de unidades hoteleiras, alojamentos e equipamentos turísticos, em nenhum dos filmes à exceção de *Funeral à Chuva* e *Teia de Gelo* estes territórios surgem associados ao lazer. De facto, se não tomarmos em conta o caso do *Funeral à Chuva*, na amostra reunida não se conseguiram identificar conexões destes territórios ao turismo, ao desporto, aos bons momentos de férias passadas em família, ao *glamour*, nem tão pouco de histórias de amor com finais felizes, o que permite concluir que, estas dimensões, que os responsáveis pela imagem destes territórios procuram promover, não têm atraído os realizadores que têm demandado a região.

Outro aspeto a considerar é o facto de alguns dos realizadores que escolheram filmar nestes territórios se poderem considerar, à data, cineastas novos, ainda algo desconhecidos, munidos de projetos interessantes e inovadores mas com financiamento muito limitado, em mais do que um caso para rodar a primeira longa-metragem (*Funeral à Chuva* e *Desalinhado*), o que por si só poderá ajudar a explicar as críticas, em alguns casos ferozes, que estes filmes granjearam, no seio dos críticos, e o pouco sucesso comercial, no público em geral.



Conclusões

Em relação à problemática do contributo da *sétima arte* para a construção social da imagem dos territórios e consequente atratividade turística, esta investigação apesar de ir ao encontro da teoria enunciada acaba por não a confirmar. Ou seja, na ausência de um filme de grande sucesso, o cinema apenas pode ser equacionado aqui como mais uma fonte indireta de informação que acaba por reproduzir as principais imagens cristalizadas na memória coletiva.

Com efeito, no estudo que aqui se encerra, não obstante a amostra significativa de filmes rodados nos territórios que enquadram a Serra da Estrela, aparentemente o documentado impacto do cinema não se fez sentir, nem no número de visitantes, nem ao nível da divulgação de ícones que reforcem a imagem turística da região.

Como se viu ao longo do texto, apesar de serem várias as longas-metragens rodadas nestes territórios, estas tendem a não explorar os locais mais emblemáticos e mais facilmente identificáveis. Pelo contrário, uma grande parte transmite uma imagem indiferenciada de territórios rurais que poderiam localizar-se em qualquer parte de Portugal, ou até do mundo.

Objetivamente, as narrativas cinematográficas reunidas no *corpus filmico* analisado neste trabalho, não se empenham em alimentar os estereótipos cristalizados na memória coletiva, apesar de não fugirem aos mais recorrentes, que são alusivos à neve, ao frio e às paisagens imponentes, mas também não contribuem para a sedimentação de imagens alternativas, que vão ao encontro do que os líderes locais anseiam, na atualidade.

Referências bibliográficas

- Aumont J. & Michel, M. (2013). *A Análise do Filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia Lda.
- Berger, P. & Luckmann, T. (2004). *A construção social da realidade: um livro sobre a sociologia do conhecimento*. Lisboa: Dinalivro.
- Castells, M. (2005). A sociedade em rede do conhecimento à política. In M. Castells & G. A. Cardoso, *A sociedade em rede do conhecimento à acção política* (pp. 17-30). Lisboa: Imprensa Nacional casa da moeda. Retirado de http://www.cies.iscte.pt/destaques/documents/Sociedade_em_Rede_CC.pdf.
- Dias, F. (2010). Promoção de destinos turísticos através do cinema: a via mais eficaz. *Atas de 1st Conference on Cinema and Tourism* (pp. 7 – 14). Retirado de http://arttur.org/ICCT_10/10_ICCT.pdf.
- Donaire, J. (2012). Turisme i cinema. In G. Rámon, *Cinema, Publicitat i turismo*. (pp. 145 – 153). Girona: Documenta Universitària.



- Dumadezier, J. (2004). *Sociologia Empírica do Lazer*. São Paulo: Editora Perspetiva.
- Duque, A. (2013). *O cinema na construção e promoção de territórios turísticos: a imagem do rural no cinema português*. Dissertação de Mestrado apresentada na Universidade de Coimbra. Retirado de <http://ruralmatters.web.ua.pt/wp-content/uploads/2013/10/Capa-Ana-Sofia-Duque.pdf>.
- Ferreira, N. (2010). “Adaptação cinematográfica e promoção turística: O turismo cultural no Reino Unido”. Atas da 1ª Conferência Internacional Turismo e Cinema (pp. 21 – 25). Retirado de http://arttur.org/ICCT_10/10_ICCT.pdf.
- Fortuna, C. & Peixoto, P. (2000). As novas e as velhas imagens das cidades: um olhar sobre a transformação identitária de cinco cidades portuguesas. *Atas do IV Congresso Português de Sociologia* (pp. 1-22). Retirado de https://aps.pt/wp-content/uploads/2017/08/DPR462deae230d68_1.pdf.
- Galán, M. (2012). Los cameos de la publicidade en las películas. Una historia del Product Placement. In G. Ramón, *Cinema, Publicitat i turismo* (pp: 13 – 36). Girona: Documenta Universitària.
- Giddens, A. (1997). *Sociologia*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Girona, R. & Prats, L. (2012). Espanya, anys 50: dictadura, cinema i turisme. In G. Ramón, *Cinema, Publicitat i turismo* (pp: 155 – 174). Girona: Documenta Universitària.
- Goffman, E. (1993). *A representação do eu na vida de todos os dias*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Marques, M. (2005). Hollywood e a Globalização. In M. Avelar (Coord.), *Viagens pela palavra* (pp. 195-203). Lisboa: Universidade Aberta. Retirado de <https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/243/1/livro-FINAL%20195-203%20PDF-RED.pdf>.
- Marujo, M. (2008). *Turismo & Comunicação*. Castelo Branco: RVJ-Editores.
- Nogueira, L. (2010). Manuais de cinema II: Géneros cinematográficos. Covilhã: LabCom. Retirado de http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/nogueira-manual_II_generos_cinematograficos.pdf.
- Penafria, M. (2009). Análise de filmes - conceitos e metodologia(s). Comunicação apresentada no VI Congresso SOPCOM. Retirado de <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>.
- Ribeiro, R. (2010). *Sociologia do Consumo*. Lisboa: ISCSP.
- Rodrigues, Z. & Brito, P. (2009). A imagem turística de Portugal no Brasil: a influência dos atributos na formação da imagem de um destino turístico. *Revista Portuguesa e Brasileira de Gestão*, 8(2), 39-50. Retirado de <http://www.scielo.oces.mctes.pt/pdf/rpbg/v8n2/v8n2a05.pdf>.
- Roesch, S. (2012). Understanding Film Tourism. In G. Ramón, *Cinema, Publicitat i turismo* (pp. 133 – 142). Girona: Documenta Universitària.
- Webster, F. (2004). Desafios globais e respostas nacionais na Era da Informação. In P. Oliveira, G. Cardoso & J. Barreiro (Orgs.), *Comunicação Cultura e Tecnologias de Informação* (pp. 53-74). Lisboa: Quimera.



Wolf, M. (1994). *Los Efectos Sociales de los Media*. Barcelona: Paidós.

Pollak, M. (1992). Memória e identidade social. *Revista Estudos Históricos*, 5(10), 200-212. Retirado de <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080>.

Halbwachs, M. (1990). *A memória Coletiva*. São Paulo: Edições Vértice.

Nelson Oliveira é licenciado e mestre em Sociologia pela Universidade da Beira Interior, doutor em Comunicação pela Universidade de Vigo é professor adjunto na Escola Superior de Educação, Comunicação e Desporto do Instituto Politécnico da Guarda e membro Integrado da UDI, Unidade de Investigação do Interior.

✉ nelsonoliveira@ipg.pt



REVISTA
DE
CULTURA
VISUAL

Imagem digital: a representação imagética das redes digitais através da experiência Google Arts and Culture

Fernando Lopes¹

Resumo:

O presente artigo parte de um relato acerca das imbricações entre imagem, cultura e tecnologia em especial seus reflexos na digitalização das imagens, para então traçar uma reflexão sobre o digital como (re)significador da cultura imagética. Busca-se, com este trabalho, ratificar a influência da tecnologia, da memória visual e informacional na construção dos valores culturais contemporâneos. Será apresentada também uma reflexão sobre a aura benjaminiana em uma dinâmica imagética digital. O pano de fundo no qual se desenvolve o presente artigo são as evoluções tecnológicas, que ampliam o imagético, a memória e o imaginário contemporâneos e tornam possíveis as profundas mudanças sociais e culturais vivenciadas pela sociedade ocidental contemporânea. Por fim é traçada uma breve análise sobre a imagem digital como um elemento cultural inovador capaz de produzir uma experiência cultural híbrida através da fusão entre o visual e o virtual-digital.

Palavras-chave: imagem digital; cultura digital; visão híbrida; tecnologia; Google.

Abstract:

The present article starts with an account of the imbrications between image, culture and technology, in particular its reflexes in the digitalization of the images, in order to draw a reflection on the digital as (re)significator of the cultural imagery. With this work, we seek to ratify the influence of technology, visual and informational memory in the construction of contemporary

¹ Este artigo retoma parte do trabalho desenvolvido no âmbito da dissertação de mestrado em Estudos Culturais Contemporâneos, intitulada "Imagem digital: Significação cultural do acesso virtual ao museu", disponível em: <http://ppg.fumec.br/ecc/wp-content/uploads/2016/08/Disserta%C3%A7%C3%A3o-Final-Fernando.pdf>



cultural values. It will also present a reflection on the Benjamin aura in a digital imaging dynamic. The background in which this article is developed are the technological evolutions that amplify contemporary imagery, memory and imagery and make possible the profound social and cultural changes experienced by contemporary Western society. Finally, a brief analysis of the digital image is drawn as an innovative cultural element capable of producing a hybrid cultural experience through the fusion of visual and virtual-digital.

Keywords: digital image; digital culture; hybrid vision; technology; Google.

Introdução

Ao iniciar o projeto de pesquisa que originou este artigo, não seria possível dimensionar como o imaginário e a memória seriam preponderantes na investigação da imagem digital como um signo cultural contemporâneo. A proposta investigativa era abordar a mediação imagética digital de uma visita virtual ao museu. O caminho metodológico demonstrou que esta mediação somente pode ser concebida dentro de uma epistemologia imagética.

Este artigo é resultado de um projeto de pesquisa empírica desenvolvido no programa de mestrado em Estudos Culturais Contemporâneos, que através do método pesquisa-ação realizado com um grupo focal, utilizou o *Google Arts and Culture*² para realizar visitas virtuais aos museus Louvre, MoMa e Inhotim sendo posteriormente realizada a visita presencial ao museu Inhotim. As referências constantes sobre a mediação digital do *Google Arts and Culture*, bem como a evocação das experiências virtuais e presenciais de visitas ao museu, refletem os dados recolhidos durante a pesquisa empírica supracitada.

Conceituar a imagem em uma dinâmica simbólica virtual denota ressignificar a memória, a sobrevivência e a representação do visual. Implica ainda pensar como ferramentas como o *Google Arts and Culture* estão deslocando o eixo epistemológico da cultura visual através de dispositivos que permitem o acesso, a manipulação e o intercâmbio quase sem limites das imagens na rede.

Para discutir o conceito de imagem dentro de uma vertente digital serão relacionados os textos de Barthes (1990; 1984) e Didi-Huberman (1998) com prodígios digitais

² Google Arts & Culture é um aplicativo gratuito desenvolvido pelo Google para Android e *iPhone* (iOS). O serviço mostra endereços de exposições em museus, permite visitas virtuais em espaços de arte pelo mundo, ver obras renomadas e seus criadores. A Ferramenta *Google Arts and Culture* pode ser acessada em <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/?hl=pt-BR>



estabelecidos pela “Era Google”, levando em consideração as novas formas de relacionamento entre o estatuto cultural da imagem e o universo digital.

Benjamin apresenta a imagem (presente e passada) como uma sobrevivente, por meio da qual é possível realizar a legibilidade da memória (Benjamin, 1983). Todavia, como pensar em sobrevivência na imagem digital? Cantinho (2016) traça um paralelo sobre a legibilidade da memória imagética nos textos de Benjamin e Warburg, concluindo que a imagem se constrói por meio da significância visual dos signos, que são resgatados para se construir a imagem memorativa. Porém, ao pensar que as imagens digitais são resultado do resgate de uma combinação binária, que representa pontos de luz na tela, como construir uma memória imagética?

Benjamin e Warburg realizaram os seus trabalhos num momento em que a imagem somente era concebida como uma representação da realidade ou do imaginário. A imagem digital rompe com esta relação representativa, pois os algoritmos podem representar imagens que não possuem qualquer relação com o imaginário e/ou com a realidade visual.

A imagem digital pode mudar de acordo com o comando e reagir de forma interativa e instantânea através da manipulação do usuário. Da mesma forma que é necessário pensar em fruição e aura digital, a imagem digital também anseia por um novo estatuto representativo. O *pathos* digital não está ligado às reações emotivas, pelo contrário, representa uma neutralidade matemática. Warburg define a imagem como um “fenômeno antropológico total”, o espaço-tempo em que a cultura pode ser legível. A imagem digital rompe com este conceito. Ela não pode ser concebida como um “fenômeno antropológico total”. O Google é um representante legítimo de como imagens digitais se afastam da concepção antropológica e se alinham com os fenômenos mecatrônicos.

Os sistemas digitais complexos podem materializar imagens que nunca ocorreram no imaginário nem tampouco foram visualmente existentes ou experimentadas. A representação digital está criando um novo estatuto imagético no qual a liquidez dos algoritmos está transformando a experiência da visualidade e da legibilidade (Vidal, 2015: 312).

Barthes faz uma análise etimológica da palavra imagem, que está ligada à raiz *imitari*, conectando imagem à representação mimética (Barthes, 1990: 27). Esta definição avança de forma semiológica para chegar à construção linguística: “imagem é representação, isto é, ressurreição e sabe-se que o inteligível é tido como antipático ao vivenciado” (Barthes, 1990: 27). De forma quase poética, Barthes apresenta a legibilidade da imagem por meio de uma relação de significação em que a capacidade cognitiva da visão aciona a memória para se chegar a uma textualidade do que se vê,



gerando um renascimento imagético que pode não ter sido experimentado, mas se manifesta de forma inteligível.

Baseados nestas reflexões serão apresentados dois panoramas para situar a imagem digital no universo imagético contemporâneo, o primeiro irá abordar as construções virtuais e seus desdobramentos no universo da representação imagética digital (nas redes). No segundo panorama será apresentada a visualidade dentro de uma perspectiva do valor de culto e acesso das imagens no universo virtual. Finalmente, nas considerações finais, será apresentada uma análise que irá condensar as reflexões sobre estes dois panoramas, para construir uma perspectiva da (in)visualidade imagética no universo da representação digital-virtual.

1. Imagem virtual: cultura digital

Situar a imagem digital no universo digital das redes, leva à reflexão sobre o arcabouço imagético quase infinito, como aquele disponível no Google. Esta universalidade construída através da manifestação das imagens digitais nas telas confirma a definição semiológica de Barthes: as imagens digitais podem ser acessadas sem que haja uma fronteira temporal, permitindo uma ressurreição imagética. Através de fragmentos memorativos, é possível chegar a uma legibilidade, que exponencialmente não foi experimentada ou vivida. Este renascimento desconectado da vivência poderá ser observado durante uma visita virtual ao museu. A textualidade da imagem explode ao permitir que um grupo (que não possua fluência em francês) realize uma visita virtual ao Louvre. As imagens digitais, em sua transição na tela, conseguem ser textuais a ponto de mediar uma visita ao museu, mesmo a maioria do grupo não possuindo qualquer conhecimento prévio do *Google Arts and Culture* e/ou do museu em questão.

Barthes continua sua análise semiológica lançando um olhar crítico para as imagens publicitárias. Segundo ele, nestas imagens, a significação é intencional. Na clássica análise sobre a imagem publicitária das massas *Panzani*, Barthes apresenta os aspectos conotativos e denotativos da imagem, onde se encontram respectivamente os aspectos simbólicos e icônicos das imagens (Barthes, 1990: 28-33). Em uma dinâmica digital, tendem a ser exacerbados os aspectos simbólicos das imagens e reduzidos os aspectos icônicos, uma vez que a imagem digital apela para as relações de significância, para que sejam legíveis.

O Google pode ser analisado como um espaço que opera de forma plena a textualidade das imagens, enaltecendo o seu aspecto simbólico. Através das diversas ferramentas do Google é possível vivenciar a conotação imagética apresentada por Barthes em uma



dinâmica digital. Toda a experiência de navegação através do Google pode ser traduzida pela análise da imagem publicitária de Barthes.

A mensagem linguística (como nas massas Panzani) encontra-se estrategicamente localizada nos rodapés da ferramenta *Google Arts and Culture*, apresentando uma função clara: acrescentar cadeias flutuantes de significados, de modo a combater o terror dos signos incertos.

A função denotativa está explícita nas imagens iniciais da ferramenta, os ícones do sistema deixam claro que tipo de navegação escolher: para acessar uma pintura a óleo existe um quadro; para mudar de cidade existe o ícone de um mapa e todas as demais funções possuem ícones específicos.

Todavia, é na exponencialização da conotação que o Google consegue manifestar o seu gigantismo virtual. Toda a experiência de navegação está representada por uma cadeia simbólica, que torna impossível pensar a produção humana sem que um dos seus estágios não esteja imagetivamente representado no Google. A explosão de acessos e de usuários ocorre quando o Google deixa de ser um site de busca e pesquisa, para ser um provedor de imagens que simbolizam o texto que foi inicialmente digitado. Caso Barthes pudesse vivenciar o turbilhão simbólico provocado por uma simples palavra digitada, talvez ele pudesse ter vislumbrado uma retórica da imagem em expansão (por meio das redes digitais).

A retórica da imagem em Barthes é construída através da legibilidade da mensagem simbólica, que é descontínua, mesmo havendo uma relação de significância que, a priori, possa parecer abranger toda a imagem (Barthes, 1990: 34-42). É ainda um signo separado dos demais que são necessários à leitura plena da imagem. O que de fato irá compor a visualidade simbólica da imagem será a bagagem cultural de cada indivíduo, pois a originalidade do sistema imagético está justamente nas possibilidades de leitura de uma mesma lexia (Vidal, 2015). A diversidade das leituras não é, entretanto, anárquica, depende do saber investido na imagem.

O léxico é uma parte do plano simbólico (da linguagem) que corresponde a um conjunto de práticas e de técnicas; é exatamente o caso das diferentes leituras da imagem: cada signo corresponde a um conjunto de atitudes. Há, em cada indivíduo, uma pluralidade de léxicos. Em Barthes, a imagem é inteiramente ultrapassada pelo sistema do sentido. A língua da imagem não é apenas o conjunto de palavras emitidas, é também o conjunto de palavras recebidas (Barthes, 1990: 38-42). A retórica aparece assim, como face significante da ideologia. A retórica da imagem barthesiana só poderá ser constituída a partir de um inventário cultural suficientemente vasto, que permita a legibilidade da distinção estrutural entre mensagem literal e mensagem simbólica.



O trabalho de Barthes, em “O óbvio e o obtuso”, representa um olhar semiológico a respeito da imagem. Pensar a semiologia da imagem digital deste artigo é entender como se constrói o discurso do Google em relação às imagens digitais (Barthes, 1990). Os sistemas Google realizam a construção das imagens através da união de fragmentos informacionais, que irão representar a textualidade das imagens digitais por meio de *pixels*, significando o elo discursivo entre os oradores: o homem e o dispositivo computacional.

Não é possível realizar um recorte imagético como Barthes o fez em relação à publicidade das massas *Panzani*. Todavia, ao lançar um olhar para as imagens disponíveis no dispositivo *Google Arts and Culture*, evidencia-se a atualidade do texto barthesiano. Em uma ferramenta de acesso às artes e culturas mediadas pelo banco de dados do Google, toda a imagem se torna publicitária dela mesma. Logo, é possível notar, de forma clara, as mensagens textuais (que localizam dentro da virtualidade o usuário), a clara denotação que deve remeter o indivíduo a um local físico que seja diretamente reconhecido (Nova York, Paris, Lisboa, São Paulo) e, por fim, de forma não experimentada por Barthes, ocorre uma explosão simbólica, pois a interação com a ferramenta (o deslocar pelo museu) cria novas imagens.

Ao criar novas imagens, o próprio sistema torna-se portador de uma pluralidade de léxicos, que irá somar-se à bagagem simbólica de cada indivíduo, criando uma projeção geométrica de lexias jamais pensada em relação às imagens. Este é o resultado de uma relação simbólica digital, em que as máquinas (computadores, *smartphones* e dispositivos portáteis) podem criar signos através de sistemas numéricos. Para se pensar uma retórica da imagem digital, é necessário ceder à possibilidade de uma semiologia das máquinas.

A retórica da imagem barthesiana está contida nas imagens digitais. Entretanto, o que deve ser elucidado, em uma releitura deste texto, é a evidente maximização da mensagem conotada. A conotação tende a ser a mensagem suprema contida nas imagens digitais, pois a hibridização, a possibilidade de interagir e criar imagens pelo próprio sistema estão transformando a imagem digital em uma representação majoritariamente simbólica.

Acessando o Google, escolhendo a busca por imagens, inserindo na linha de pesquisa a palavra museu, o sistema, em menos de um segundo, irá retornar mais de um milhão de imagens. Diante dessa possibilidade, a relação de conotação será majoritária, pois a mensagem textual é praticamente inexistente, a mensagem denotativa perde a sua legibilidade diante de um oceano de imagens. Não há como enumerá-las como na imagem das massas *Panzani*. O excesso de ofertas faz com que a conotação seja



bloqueada. O que leva o indivíduo a escolher uma imagem é justamente esta relação simbólica, conotada, que permite um reconhecimento léxico.

É a bagagem simbólica do indivíduo que permite que ele acesse uma dentre um milhão de imagens. O *Google Arts and Culture* se apresenta dentro do universo de imagens disponíveis no Google como um mediador, que permite filtrar quais imagens serão representadas em um acesso, podendo ser um Caravaggio ou todo o acervo do MoMa. A ferramenta digital assume a mediação denotativa, o usuário entrega uma descrição icônica ao Google e recebe de volta uma seleção conotativa.

A imagem digital desordena a relação retórica apresentada por Barthes em um reinado imagético, onde o Google é o soberano. A mensagem textual é acrescentada por meio de um dispositivo eletrônico nas imagens reproduzidas na tela (Barthes, 1990). As ferramentas Google se apoderam da mensagem icônica (denotativa) e materializam, nas telas, imagens digitais que representam o que foi solicitado textualmente. Ao indivíduo fica delegada a mensagem simbólica e a lexia, que não são premissas exclusivas destes, são compartilhadas e hibridizadas através da interação e do surgimento de novas lexias e simbologias digitais.

A reflexão sobre um estatuto digital da imagem demonstra que é necessário despir-se de alguns fantasmas teóricos e de alguns paradigmas acadêmicos. Talvez seja necessário estar como o homem nu de Lévi-Strauss, que busca reconquistar a cultura. Barthes em *A Câmara Clara* (1984) coloca-se como este homem, que, se despindo, pode abordar outro ponto de vista imagético: o do olhar (Barthes, 1984: 20).

Ao elucidar o ponto de vista do observador (*spectator e operator*), Barthes está premonizando o advento das imagens em rede. As imagens disponíveis na rede seguem esta dinâmica de forma clara, a imagem digital interessa apenas ao observador. Na realidade, ela somente se materializa para o observador, se não há um observador. Então, a imagem digital não passa de uma possibilidade eletrônica.

O *spectator* é o usuário, que está à mercê dos jornais, livros, álbuns fotográficos, redes sociais (todos) virtuais, que existem apenas enquanto imagens digitais. As ferramentas como o *Google Arts and Culture* assumem o papel do *operator*, pois são responsáveis por espiar, enquadrar e colocar em perspectiva as imagens que estão acessíveis às telas.

Barthes trata a fotografia como um novo tipo de imagem, diante da qual é necessário colocar-se como um homem ingênuo, não cultural, que não cessaria de se admirar com fotografia (Barthes, 1984: 21-38). Em uma narrativa de rara beleza, Barthes conduz o leitor em viagem ao imaginário da simbologia imagética: através de reações memorativas, a fotografia possui o poder de despertar anseios, reflexões e pensamentos através da imagem.



Através do mito da mãe (pano de fundo de *A Câmara Clara*), Barthes apresenta a imagem capturada, como sendo uma tentativa do homem de lidar com a realidade, a vida e a morte, revivendo os mitos através da imagem (Barthes, 1984: 42). Partindo do pressuposto do imaginário, a imagem digital acaba por romper com esta relação; ao se tornar virtual, uma fotografia pode ser manipulada, alterada, hibridizada, rompendo com esta relação de realidade, vida e morte.

Continua-se, porém, revivendo os mitos através da imagem. A cada busca realizada no Google, mitos são revividos, reconstruídos e ressignificados através da imagem. O Google é o próprio mito da imagem digital, ele não pode ser concebido, acessado ou materializado, senão através da imagem digital. O Google é o *studium* das imagens digitais.

Barthes apresenta o *studium* como sendo o registro da câmara escura, a condensação da imagem que está disponível ao olhar e ao intelecto (Barthes, 1984: 40-41). É justamente este o papel do *Google Arts and Culture*: condensar através de imagens digitais a simulação de uma visita virtual ao museu, que se oferece ao olhar através das telas digitais, criando uma vivência intelectual de fruição e contemplação mediados tecnologicamente.

No entanto, *A Câmara Clara* (Barthes, 1984) apresenta um conceito que demonstra a atualidade do texto barthesiano: o *punctum*. A construção barthesiana apresenta um olhar ligado à afetividade e não ao intelecto. Este momento de alvura que torna a imagem gritante ao corpo e não ao intelecto, o indizível e/ou inesgotável da imagem é o que Barthes define como *punctum*. Nas palavras de Barthes: “uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos” (Barthes, 1984: 18).

Na segunda parte de *A Câmara Clara* (Barthes, 1984), o *punctum* assume uma outra dimensão, a do tempo que, implacável, demonstra o prenúncio da morte, do passado. Em suma, o *punctum* é um suplemento, o algo mais além da imagem pura que se contempla, é um sentido que supera a significação linguística, que está ligado às reações afetivas.

De forma elementar, a afetividade despertada pelos desejos, a temporalidade contemplativa do momento passado, estão presentes nas imagens digitais assim como Barthes preconizou, o *punctum* está presente na fotografia e em toda a imagem estática (Barthes, 1984: 36). Não importa se a imagem existe ou é uma simulação computacional, a capacidade de transparecer para cada indivíduo uma reação afetiva sobrevive em todas as imagens (digitais ou não). Esta sensibilidade é inerente ao imaginário, pois está ligada à subjetividade e não ao meio.

Em um rápido passeio pelo *Google Arts and Culture*, qualquer imagem que se projete na tela é passível de despertar uma invisibilidade que está ligada às relações afetivas



de cada indivíduo que a contemple (Vidal, 2015: 620). Durante a realização das visitas virtuais aos museus, os participantes puderam experimentar o *punctum* das imagens projetadas na tela, quando as mesmas falavam do que conseguiam sentir através da visita virtual. De forma inconsciente, elas estavam descrevendo o *punctum* de cada visita virtual, que representava aquela parcela da visita virtual ao museu.

Para finalizar esta definição conceitual da imagem, é necessário refletir sobre a capacidade crítica da imagem, Didi-Huberman em sua obra “O que vemos, o que nos olha” (1998), dedica um capítulo à imagem crítica. Didi-Huberman inicia sua análise através dos potenciais tautológicos da imagem, evocando a dialética da imagem, por meio da qual a imagem é constituída não por pura sensoriedade, nem por pura memoração, mas sim pela aura. Segundo Didi-Huberman: “Falar de imagem dialética é lançar uma ponte entre a dupla distância dos sentidos” (Didi-Huberman, 1998: 170): os sentidos sensoriais, o ótico e o tátil, e os sentidos semióticos (com seus equívocos, seus espaçamentos próprios).

Retomando o texto de Benjamin, Didi-Huberman parte para a definição de origem como uma forma de conceituar a dialética da imagem. A origem não emerge dos fatos constatados, mas diz respeito à sua pré e pós-história (Didi-Huberman, 1998: 170). A origem não é a fonte, não tem por tarefa nos contar a “gênese das coisas”, a origem é um “turbilhão no rio”, a origem surge como um sintoma.

Para Benjamin, “somente as imagens dialéticas são imagens autênticas” (Benjamin, 1994: 345), neste caminho Didi-Huberman (1998: 171) propõe que uma imagem autêntica deveria se apresentar como uma imagem crítica. Uma imagem em crise, que critica a própria imagem, seria uma imagem que lança um olhar sobre o observador e, ao fazê-lo, obriga a olhá-la reciprocamente para poder textualizá-la, não de forma transcritiva, mas constitutiva.

Segundo Benjamin, a ambiguidade é a imagem visível da dialética, compreendida como uma ritmicidade em choque, que constrói a beleza da imagem e lhe confere também seu valor crítico (Benjamin, 1994), entendido como valor de verdade, complementa Huberman (Didi-Huberman, 1998). Logo, a verdade se apresenta como conteúdo da beleza: “é maior grau de luz performático da imagem” (Didi-Huberman, 1998: 172). É neste momento crítico que pode ser observada a dialética imagética.

Não há imagem dialética sem um trabalho crítico da memória, confrontada a tudo que resta, sendo indício daquilo que foi perdido. A memória apresenta uma construção arqueológica na qual os locais onde foram encontrados os objetos, dizem tanto quanto os próprios objetos. A experiência cognitiva, ética e estética permite significar e situar a imagem dialética como lugar por excelência onde se poderia considerar o que nos olha verdadeiramente no que vemos (Didi-Huberman, 1998).



Didi-Huberman, apresenta a imagem crítica como sendo uma significação da imagem dialética. Todavia, como pensar em uma imagem dialética em uma dinâmica digital? Uma imagem crítica digital deve ser observada diante de uma estética digital que permita deslocar a sensoriedade e a memoração para o campo da mediação tecnológica. A origem, nas imagens digitais, não pode ser precisamente estabelecida, elas se comportam de acordo com as dinâmicas computacionais, o “turbilhão no rio” pode ser interrompido a cada manipulação ou intervenção virtual.

A imagem digital possui a capacidade de não dirigir o seu olhar ao observador, mas sim entregar-lhe em essência, para que este não somente a olhe, mas a manipule para a constituir fisicamente e não de forma cognitiva. A ambiguidade de uma imagem digital pode ser intencionalmente manipulada, e se assim o for, como falar de valor de verdade? Como pensar em valor de memória em uma relação de significância que pode ser indiferente à criação humana? Se a linguagem é o local onde se podem encontrar as imagens dialéticas, qual o local das imagens digitais, a linguagem das máquinas? São necessárias maiores discussões e estudos para poder conceituar as imagens digitais em uma relação dialética. Somente será possível discutir a dialética na imagem digital, a partir de uma construção em que os valores memorativos, estéticos e antitéticos também possuam sua vertente digital.

Portanto a imagem digital, como instrumento fundamental que possibilita a visita virtual ao museu, é resultado de uma complexificação das imagens, onde o local de existência e criação são indefinidos, a sua relação de legibilidade se manifesta majoritariamente de forma simbólica. A mensagem icônica das imagens digitais encontra-se terceirizada às ferramentas tecnológicas como o *Google Arts and Culture*, cabendo ao observador o papel de apresentar a mensagem textual para então receber a contextualização através das telas.

As imagens digitais se materializam apenas sobre o aspecto do observador, mantendo a capacidade de sensibilizar e despertar sentimentos e sensações. Ainda não é possível definir uma imagem digital como sendo dialética e/ou crítica. Nesta concepção estrutural das imagens digitais, é fundamental destacar que, embora sejam efêmeras, fluidas e mediadas, estes simulacros tecnológicos estão ressignificando as formas de produção e consumo simbólico. A cultura digital é um reflexo da explosão imagética nas redes, o simbolismo digital encontra sua matriz cultural no universo das telas. Conceituar as imagens virtuais em rede é definir o Google como tempo-espaço onde elas navegam à espera de um chamado das telas, para então serem hibridizadas, consumidas e alteradas e então voltarem a navegar sob outra forma e com outra roupagem.



1.1. Valor de culto e acesso imagético virtual

Para conceber uma relação entre reprodutibilidade técnica e ambientes virtuais, é necessário realizar uma releitura do texto de Benjamin, no qual se buscará elementos que conjuguem a relação entre reprodução, contemplação e aura em uma dinâmica onde a digitalização exponencializa (viraliza) as formas de reprodução técnicas das artes em representações virtuais.

Benjamin apresentou o conceito de “inconsciente ótico” (Benjamin, 1994: 94) com o objetivo de apresentar a construção teórica de que “a diferença entre a técnica e a magia são uma variável totalmente histórica” (Benjamin, 1994: 95). Para se trazer essa conceituação à realidade do início do século XXI, é necessário acrescentar a variável tecnológica-digital, na relação de dependência entre as construções de “valor de culto” e “valor de exposição” proposta por Benjamin: “Como a fotografia, o valor de culto começa a recuar, em todas as frentes, diante do valor de exposição” (Benjamin, 1994: 174).

A definição de valor de culto existe desde a concepção da arte como forma de representação, origina-se do registro de imagens pelo homem com o objetivo de demonstrar ações, valores, crenças ou simplesmente da vontade de transformar em imagem um momento ou instante. Também pode ser atribuída pela concepção de aprendizagem (ensinamento), e ainda pode ser concebida como objeto de contemplação, à qual Benjamin (1994) atribui os efeitos mágicos.

Os temas apresentados por esta arte (mágica) eram as representações do homem e seu meio. Neste momento histórico até ao advento das artes clássicas, a sociedade acreditava na técnica como forma ritualística de representação. No período clássico, a arte se mantém por longo tempo no ocidente a serviço da magia (da representação), e passa então à tutela religiosa. No período do Renascimento, o valor de culto se manifesta nas formas ortodoxas e profanas de culto ao belo. Essa breve avaliação sobre o valor de culto, desde o primórdio das artes, revela uma íntima ligação do culto com os ritos de representação, que apenas se manifestam através das mãos humanas.

Benjamin (1994: 121-124) considera que a relação umbilical da concepção artística ao rito, que desencadeia a tradição de culto à obra de arte, sofrerá abalo incomensurável com o surgimento da primeira técnica de reprodução, a fotografia, a qual levou a arte a uma profunda crise que redefiniria suas concepções representativas e estéticas (Benjamin, 1994: 121-124). Para Benjamin, a reprodução técnica destitui a obra de arte de seu valor de culto fundado na aura de um objeto único e original, e na sua apreciação diante da presença física (presencial), no aqui e agora único da obra original, a favor do acesso mais democrático da obra de arte reprodutível (Benjamin, 1994: 126-134). A



perda da aura, em detrimento da reprodutibilidade técnica, desencadearia uma modificação na função social da arte, tendo em vista a possibilidade de democratização e universalização da estética.

A posição de Benjamin (1936/1994) não apresenta alinhamento ideológico com os seus contemporâneos na escola de Frankfurt. Adorno e Horkheimer acreditam que a obra de arte original é acessível a uma elite, que distorce interesses e manipula aqueles que não possuem condições socioeconômicas para aceder às obras originais, logo postulam que a reprodução é fator preponderante para a extinção da originalidade. Benjamin considera que a reprodução, por meio da técnica, cria meios necessários à emancipação do valor de culto intimamente ligado à obra de arte desde o surgimento da arte e de sua concepção no contexto da tradição. O valor de culto através da reprodução seria inversamente proporcional ao valor de exposição.

Com a reprodução, crescem as oportunidades de exposição (apreciação), a obra torna-se disponível a maior número de apreciadores (ou observadores). Se o valor de culto apresenta como premissa o contato com a obra original; logo, a contemplação é limitada por grupos restritos. Com a reprodutibilidade, a arte se tornaria exponencialmente acessível; logo, o valor de culto cederia lugar ao valor de exposição.

Ao lançar uma luz sobre a visita virtual ao museu, pode ser observado que as questões sobre valor de culto e ampliação de acesso, apresentadas por Benjamin são deveras atuais, uma das maiores questões que se observa na literatura acerca da contemplação virtual das artes, está justamente na deslocalização (perda da sacralidade do museu) e na explosão do número de usuários que podem consumir as representações artísticas através das mídias digitais (Benjamin, 1994). Ao se realizar uma releitura do texto de Benjamin, pode se observar que a chamada “revolução digital” está mais uma vez modificando o panorama de acesso e contemplação às artes. Será possível pensar em valor de culto em representações virtuais? Como conceber a originalidade em imagens que estão representadas por algoritmos? As representações digitais estão resignificando as concepções de valores de contemplação e acesso às artes.

Após a apresentação dos principais valores que constroem a narrativa benjaminiana sobre a reprodutibilidade técnica das artes, é necessário realizar uma releitura para situar a obra de Benjamin, em uma relação de significância digital. Se pensarmos o Google enquanto tempo-espaco, onde as “obras” (em formato de imagens) navegam e se oferecem à efemeridade de um clique ou de um comando de voz, está sendo desconstruído o valor de culto (Benjamin, 1994). Não há qualquer sacralidade em se visitar o Louvre enquanto se espera para ser atendido por um médico.

Uma mudança radical implementada pelos acessos virtuais é, sem dúvida, a desconstrução do rito, entrega-se o rito à mediação do dispositivo. O rito de uma visita



virtual ao museu está contido no *Google Arts and Culture*, não cabe ao usuário o ritual, ele simplesmente está digitalizado em uma forma padronizada e disponível a todos. Se existe equivalência cultural de formato e contemplação, o ritual dissolve-se. O texto de Benjamin pode ser evocado para confirmar esta construção: “À medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas” (Benjamin, 1994: 127).

A explosão imagética criada pelos acessos virtuais aos museus está tornando a exposição omnipresente, ela sempre estará ao alcance do usuário. Se existe alguma sacralidade digital, ela está sendo realizada pelas ferramentas do Google que criaram um pequeno ritual digital, no qual você deve se manifestar para existir dentro da ferramenta, ou seja, seu login e senha, que carregam uma carga digital que contém a sua marca cultural digital.

Considerações Finais

Duas releituras são fundamentais para construir uma perspectiva da (in)visualidade imagética no universo da representação digital-virtual: autenticidade e aura. Pensar esses dois conceitos, em uma versão digital, é fundamental para a discussão de uma visita virtual ao museu, que somente é possível através da mediação imagética digital. Lançar um olhar epistemológico sobre autenticidade e aura, em uma existência digital, possui uma complexidade acadêmica que este artigo não consegue alcançar, o que se pretende é apenas lançar um olhar digital sobre estes dois conceitos.

Uma obra de arte virtualizada é representada por uma construção imagética digital, que pode ser reconstruída de forma semelhante em todos os dispositivos. Ao observar o funcionamento do *Google Arts and Culture*, verificamos que esta plataforma possui a capacidade de criar os ambientes virtuais para que se possa realizar uma contemplação de um museu ou de uma obra, porém, a forma como os dedos conduzem o olhar irão determinar as várias formas (da obra de arte em questão) que serão materializadas na tela. Todavia, existe, neste momento, um paradoxo no conceito de reprodução, o *Google Arts and Culture* transporta para a tela uma cópia digital que permite contemplar a história da obra, as transformações que ela sofreu com a passagem do tempo e da sua estrutura física. Em uma visita virtual mediada pelo *Google Arts and Culture*, a reprodução se dá no campo da imagem, a obra não está sendo reproduzida de forma técnica, a cópia digital ocorre como se fosse um recorte do espaço-tempo do local onde a obra se encontra.



Não é possível realizar uma analogia da visita virtual ao museu, ou de todo o acervo artístico disponibilizado pelo Google, apenas com a fotografia. As imagens projetadas na tela não possuem enquadramento e nem representam um recorte específico de uma objetiva. As imagens se movimentam de acordo com o desejo do observador. A análise das imagens digitais interagindo com o usuário e com as obras de artes criam uma espécie de “aqui e agora” da obra, que permitem remeter-se à sua autenticidade.

Por estar em uma relação de contemplação com a obra exposta (original), em um olhar apenas contemplativo, a autoridade de produção manual original está sendo preservada e, quando se interage ou se altera digitalmente a obra que está sendo contemplada nas telas, não há qualquer interferência em relação ao original. Dessa forma, a autonomia da cópia técnica em relação ao original perde a sua relação comportamental, conforme descrito por Benjamin. As alterações e as interações digitais em relação às obras de arte virtualizadas, ocorrem no campo imagético. É possível acentuar determinados pontos, ampliar outros, alterar as cores, a iluminação, mas a ótica natural da obra estará mantida em seu original exposto.

O que ocorre em relação à autenticidade das obras, em uma visita virtual ao museu, está diretamente ligado à dessacralização dos museus e das próprias artes que a imagem digital estatizou. As imagens digitais se desligam das reproduções técnicas, que necessitam do original para existirem. Nessa dinâmica, o Google assume o lugar da catedral e leva o estúdio amador para a nave principal. Uma obra de arte disponível digitalmente não destrói a autenticidade do original, pelo contrário, ela passa a ter uma autenticidade própria, fluída e inerente às redes.

Uma imagem digital busca seu “aqui e agora” no imaginário digital, a tecnologia torna autêntica uma imagem que só pode ser concebida pela própria tecnologia. Vive-se um momento em que desconsiderar tal autenticidade é fechar os olhos ao crescimento da cultura digital.

O acesso artístico através do *Google Arts and Culture* demonstra, em um primeiro plano, que se está acessando o original, a cópia está no universo das imagens que é apenas o meio pelo qual o virtual se oferece. Não se discute, neste momento, as formas como a ferramenta Google está virtualizando, ou se esta consegue transmitir a mesma fruição que a obra original. Dessa forma, é necessário pensar em uma autenticidade digital, que é autêntica em relação ao imaginário, mas que, em sua fluidez digital, não prejudica a originalidade da obra, mesmo que se interaja e altere a mesma. A autenticidade digital se manifesta não no campo físico da reprodução, mas no imaginário das telas.

Sendo possível abordar uma autenticidade digital, conseqüentemente é necessário refletir sobre uma aura digital. Segundo Benjamin, de forma geral, pode-se dizer que a técnica da reprodução destaca o domínio da tradição: o objeto reproduzido (Benjamin,



1994: 172). Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial, logo, a reprodução atrofia a aura. Pensar uma aura digital é entregar-se a uma forma digital de conceber a existência única da obra enquanto elemento físico e considerar que sua existência única também pode estar disponível em uma forma virtual.

O que transformou o Google no maior conglomerado digital do planeta foi justamente a capacidade que este *locus* possui de tornar possível uma existência única informacional através das redes. Ao se entrar com uma informação em um sistema do Google, está-se criando uma experiência existencial única em relação àquele objeto pesquisado. Embora efêmero, aquele momento em que a informação se materializa em forma de uma imagem digital, representa um “aqui estar” únicos, que, embora fluído e com uma estrutura tradicional que dura apenas o tempo de sua exposição na tela, é uma experiência única e autêntica.

Ao realizar um recorte dentro do universo Google, buscando apenas as referências contemplativas do *Google Arts and Culture*, ao acessar um museu ou uma obra de arte, existe uma razão experimental única. Esse momento contemplativo enseja uma aura, que contém uma razão única espacial e temporal. Ocorre uma experiência invisual, que é deveras diferente da presença física da obra, mas é certo que existe algo que enseja um momento contemplativo único. A representação digital permite que seja experimentada uma fruição elementar, que ocorre de forma mediada, mas que não pode ser ignorada.

A aura digital reside na explosão da reprodução imagética nas telas. A capacidade de interagir e modificar a imagem em tela, sem que haja qualquer intervenção no original, não gerando uma cópia técnica do mesmo, torna possível a manifestação dinâmica da aura digital. A interação do usuário com a obra em formato digital cria um momento único, que constrói uma aura que reside na invisualidade das imagens digitais: o seu existir numérico que possibilita a legibilidade imagética através da interação entre corpo e tecnologia (Vidal, 2015: 287).

Para conceber e perceber a manifestação de uma aura digital em uma relação mediada pelo *Google Arts and Culture*, ao realizar uma visita virtual ao museu (ao acessar uma obra), é necessário despir-se de um academicismo tradicional, e lançar um olhar especial para as novas formas (virtuais digitais) de se poder contemplar, consumir, (re)produzir, interagir e (re)significar os objetos artísticos e simbólicos. Assim como Barthes se despiu do semiólogo para analisar a fotografia em *A câmara clara*, é necessário despir-se dos conceitos estéticos e filosóficos que construíram a aura benjaminiana, para poder “enxergar” o momento único que existe na contemplação de uma imagem digital. Aquele espaço-tempo elementar que acontece nas telas digitais,



que transporta o imaginário e a memória para além da visualidade imagética, que suga o usuário para uma construção simbólica além do representado, que se entrega à interação, é o lugar onde sobrevive a aura digital.

Referências bibliográficas

Arantes, P. (2008). *Arte e mídia: perspectivas da estética digital*. São Paulo: Editora Senac.

Ascott, R. (1997). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Editora Unesp.

Barbero, J. M. (2006). *Tecnicidades, identidades, alteridades: mudanças e opacidades da comunicação no novo século*. Rio de Janeiro: Editora Mauad.

Barthes, R. (1984). *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.

Barthes, R. (1990). *O óbvio e obtuso: ensaios sobre a fotografia, cinema, teatro e música*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.

Bauman, Z. (2007). *Vida para consumo: transformações das pessoas em mercadorias*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar.

Benjamin, W. (1936/1983). A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In W. Benjamin, *Coleção Os Pensadores* (pp. 23-48). São Paulo: Editora Abril Cultural.

Benjamin, W. (1936/1994). A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In W. Benjamin, *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (pp. 165-196). São Paulo: Editora Brasiliense.

Benjamin, W. (2012). *Benjamin e obra de arte: técnica, imagem percepção*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto.

Benjamim, W. (1936/1994). O autor como produtor. In W. Benjamin, *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (pp. 120-136). São Paulo: Editora Brasiliense.

Benjamim, W. (2006). *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Benjamim, W. (1931/1994). Pequena História da Fotografia. In W. Benjamim, *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (pp. 91-107). São Paulo: Editora Brasiliense.

Cantinho, M. J. (2016). Aby Warburg e Walter Benjamin: a legibilidade da memória. *Revista da faculdade de História e do programa de Pós-Graduação em História*, 21(2), 24-38. Retirado de <https://www.revistas.ufg.br/historia/article/view/43380/21805>.

Canton, K. (1997). *Antenas da nova sensibilidade*. São Paulo: Editora Bravo.

Gómez, G. O. (2006). *Comunicação social e mudança tecnológica: um cenário de múltiplos desordenamentos*. Rio de Janeiro: Editora Mauad.



Castells, M. (1999). *A Sociedade em Rede - A era da informação: economia, sociedade e cultura*. São Paulo: Editora Paz e Terra.

Didi-Huberman, G. (1998). *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo, Editora 34.

Levy, P. (1993). *As tecnologias da inteligência*. Rio de Janeiro: Editora 34.

Jameson, F. (2001). *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Petrópolis: Editora Vozes.

Jameson, F. (1997). *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática.

Leão, L. (1999). *O Labirinto da hipermídia*. São Paulo: Editora Iluminuras.

Maza, A. J. P. (2015). O poder expressivo da teoria dos mundos possíveis nos videojogos: quando as narrações se convertem em espaços interactivos e fictícios. *Revista Comunicação e Sociedade*, 27, 273-287. Retirado de <http://revistacomsoc.pt/index.php/comsoc/article/view/2101/2021>

Moraes, D. (2006). *Sociedade midiaticizada*. Rio de Janeiro: Editora Mauad.

Oliveira, C. S. (2015). *No entanto ou o (ab)uso do acesso online em mobilidade*. *Revista Comunicação e Sociedade*, 28, 229-250. Retirado de <http://revistacomsoc.pt/index.php/comsoc/article/view/2279/2195>

Oliveira, J. C. (2007). O museu digital: uma metáfora do concreto ao digital. *Revista Comunicação e Sociedade*, 12, 147-162. Retirado de <http://revistacomsoc.pt/index.php/comsoc/article/view/1101/1055>

Orozco, G. G. (2006). Comunicação social e mudança tecnológica: um cenário de múltiplos desordenamentos. In D. Moraes (org.), *Sociedade midiaticizada* (pp. 81-98). Rio de Janeiro, Editora Mauad.

Santaella, L. & Arantes, P. (2008). *Estéticas tecnológicas. Novos modos de sentir*. São Paulo: Editora Educ.

Santaella, L. (2003). *Cultura e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultural*. São Paulo: Editora Paulus.

Stelarc, A. (1997). *Das estratégias psicológicas às ciberestratégias: a protética, a robótica e a existência remota*. São Paulo: Editora Unesp.

Vidal, C. (2015). *Invisibilidade da Pintura: uma história de Giotto a Bruce Nauman*. Lisboa: Editora Fenda.

Virilio, P. (1993). *A imagem virtual mental e instrumental*. Rio de Janeiro: Editora 34.

Wiener, N. (1970). *Cibernética*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.



Fernando Lopes é graduado em Relações Internacionais, Mestre em Estudos Culturais Contemporâneos da Universidade FUMEC (Belo Horizonte, Brasil) e discente do programa de Doutorado em Estudos Culturais da Universidade do Minho. Tem um interesse nas mudanças em curso nas relações entre cultura e tecnologia, em especial nas manifestações semióticas em que a tecnologia tende a hibridizar-se com os objetos culturais. Dedicou uma atenção especial ao que ocorre no universo da imagem digital como elemento de construção cultural. Atualmente desenvolve uma ampla pesquisa sobre o acesso à imagem, cultura e tecnologia.

✉ fernandoaugustosilvalopes@gmail.com



REVISTA
DE
CULTURA
VISUAL

Identidade, memória e a ecranização. O indivíduo e a experiência na era hipermoderna

Ana Oliveira

Resumo:

Enquanto aspetos indissociáveis, a identidade e a memória do indivíduo congregam uma importância social de grande relevo – enquanto molda o indivíduo, a memória é também moldada por ele e pela sua experiência. É através desta ligação e da dialética por elas produzida, que memória e identidade conduzem a trajetória da história do indivíduo e produzem a narrativa que traduz a sua essência.

A par disso, a crescente preponderância do ecrã no dia-a-dia tem vindo a ditar alterações profundas na vida socioeconómica e no próprio comportamento dos cidadãos. Nos ecrãs tudo flui, neles tudo ganha sentido – o real, o discurso e a imagem ganham forma. O poder decorrente e produzido pelo ecrã ultrapassa já, nos dias de hoje, o domínio da Comunicação – ocupa o lugar de centro de ação, de vida, centro performativo – lugar bem patente na máxima “se não passou na televisão, não aconteceu”.

Acreditando que a leitura feita dos acontecimentos e o modo como a experiência é vivida através do ecrã moldam a forma como o indivíduo constrói as suas memórias e a sua própria identidade, este artigo procura compreender a Comunicação como processo de construção de sentido para o Indivíduo, a construção da identidade do Eu através da ecranização da experiência e a influência do ecrã na construção da memória. Tomando como base os estudos da recepção (codificação/ decodificação), da memória e construção da memória, da identidade e reconhecimento, o intuito último deste trabalho é delinear pontos de cruzamento e alterações nas ligações existentes entre quatro aspetos-chave da investigação em Ciências da Comunicação – identidade, memória, ecranização e experiência.

Palavras-chave: identidade; memória; ecranização; experiência.

**Abstract:**

As inseparable aspects, the Individual's lidentity and the memory congregate a major social importance - while molding the individual, the memory is also shaped by him and his experience. It is through this connection and the dialectic produced by them that memory and identity lead the trajectory of the individual's history and produce the narrative that expresses its essence.

In addition, the increasing preponderance of the screen on a daily basis has led to profound changes in socio-economic life and in the citizen's very behavior. In the screens everything flows, in them everything makes sense - the real, the speech and the image take shape. The power deriving from and produced by the screen now exceeds the domain of communication – it occupies the center of action, of life, performative center – a place well evident in the expression "if it wasn't on television, it did not happen."

Believing that the reading of the events and the way experience is lived through the screen shape the way the individual constructs its memories and identity, this article reflects on Communication as a process of meaning construction for the individual, the Self's identity construction through the experience's screening and the influence of the screen in the memory construction. Based on the reception studies (coding/decoding), memory and memory construction, identity and recognition, the ultimate aim of this work is to delineate points of intersection and changes in the links between four key aspects of Communication - identity, memory, screening and experience.

Keywords: identity; memory; screening; experience.

Introdução

Identidade e memória congregam uma importância social de grande relevo. Enquanto denominadores que se “conjugam, se nutrem mutuamente” e que se apoiam para “produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa” (Candau, 2014: 16), surgem ao longo da compreensão humana como aspetos mutáveis, adaptáveis e que se vão construindo ao longo do seu percurso. De facto, a relação e a dinâmica, por elas produzidas conduzem a trajetória da história do ser humano, ao longo da qual este vai fabricando a narrativa que caracteriza a sua identidade.

Mas o espaço da narrativa alterou-se. Da experiência física e vivida pelo indivíduo, hoje a sua construção passa pela influência e pelo impacto crescente que o ecrã tem, quer na forma como a informação é recebida, quer na forma como a experiência do indivíduo é vivida.



Numa época em que o ecrã assume uma responsabilidade no ato de ditar o real, questionamos se a identidade e a memória estarão a ser condicionadas pelas imagens projetadas pelos ecrãs do mundo – condicionará a informação segmentada, e cada vez mais dissecada, a construção das nossas narrativas enquanto cidadãos? Será ela determinante para a forma como construímos as nossas memórias (individuais e coletivas)? Terá, nesta era da ecranização e da hipermodernidade, a memória adquirido uma nova dimensão e importância para a construção da(s) identidade(s) do indivíduo?

1. A codificação, os média e a construção da identidade

As identidades são os nomes atribuídos às diferentes formas como somos posicionados por e nos posicionamos dentro das narrativas do passado. (Hall, 1994: 225)

Debruçando-se em duas questões cruciais para a compreensão da circularidade (da informação e do próprio sistema social), Stuart Hall centra os seus estudos sobre a receção no modelo da codificação e da descodificação, entendendo, pela primeira vez, os indivíduos como fontes de produção de sentido e signos, decorrentes da sua reinterpretação, assimilação e descodificação de mensagens previamente encriptadas. A abordagem do autor trata a relação existente entre os produtos dos média (a informação/ mensagens produzidas) e o recetor (consumidor). Não sendo esta transmissão direta e acreditando no papel ativo da audiência, Hall realça o facto de o processo comunicativo ser construído ao longo de diversos momentos, durante os quais ocorrem passagens e transmissões de formas. É no decurso destes instantes que o significado da mensagem se vai desenhando – uma vez que o significado criado pelos produtores não é então necessariamente o significado compreendido pelo recetor (Davis, 2004). A par das questões técnicas relacionadas com a disponibilidade, a escolha da localização para a gravação das peças informativas, entre outros (tais como questões como as condições inerentes à prática profissional, pressupostos e valores) são aspetos parecem influenciar o significado geral e a relação criada entre a audiência e o ecrã - significados, representações e reinterpretações da informação colhida.

Hall menciona, ainda, a construção/reconstrução de sentido das questões políticas, realçando a impossibilidade de estruturação de significados fixos e lógicas globais determinantes. A descodificação de um significado não é fixa e depende sempre do contexto em que este se insere (Davis, 2004). Produzida através de veículos simbólicos, a própria comunicação rege-se por regras linguísticas que impactam o seu sentido. O



significado da mensagem transmitida pode, assim, aos olhos de Hall, adquirir diferentes significados, sendo codificada ou descodificada de formas distintas. Stuart Hall refere também o contexto social e cultural dos recetores e a forma como os próprios média utilizam esse bem simbólico, transformando-o numa narrativa com um valor abstrato e aberta a interpretações.

Além disso, encontrando-se a globalização associada à ideia de compressão do tempo e do espaço, os acontecimentos decorridos num determinado lugar alcançam e afetam pessoas e regiões de lugares longínquos (Hall, 1996), fenómeno facilitado pela velocidade e pelo alcance dos meios (de comunicação e transporte), que promovem uma crescente difusão de culturas, ideologias, estilos de vida, religiões, entre outros (Rodrigues, 2011).

Logo, urge compreender: estarão as mudanças dos hábitos de consumo mediático, a forma como o indivíduo acede à informação e as alterações dos contextos socioeconómicos em que se insere a condicionar a forma como constrói a sua identidade e a sua memória?

O papel crescentemente ativo do indivíduo-recetor faz com que este esteja cada vez mais preparado para questionar a informação recebida – o papel passivo do recetor parece pertencer, assim, ao passado. A par disso, em Hall o conceito de sujeito toma por base a fragmentação de que é alvo o Homem moderno – a fragmentação de paisagens culturais, da nacionalidade, da sexualidade, da etnia, entre outros códigos que têm vindo desde o final do século XX a afetar o Indivíduo, alteram as suas localizações e a forma como este se posiciona e como vê o mundo. Encontramo-nos perante uma descentração do indivíduo – as relações que estabelece com o mundo social e consigo mesmo alteraram-se (Davis, 2005). Influenciado por Foucault, o centro de poder único perde em Hall a sua força – na era moderna, o sujeito encontra-se sob a alçada de uma multiplicidade de centros de poder que lutam pela sua influência (Hall, 2005). Acreditando que um dos centros de poder pode, neste momento, ser ocupado pelo(s) ecrã(s) – considerando a sua presença, quase que, afeta à vida do Indivíduo –, surgem inquietações relacionadas com o seu impacto na memória e na forma como o indivíduo constrói a sua Identidade.

Num paralelismo com o meio teatral, Goffman explica as relações sociais que decorrem num espaço circunscrito. Na realidade, o papel social desempenhado pelo indivíduo não é representado em frente a uma plateia, mas trabalhado de acordo com os papéis desempenhados pelos restantes indivíduos com que se relaciona e que intervêm na representação. O indivíduo adapta o modo como se comporta em situações de interação social procurando transmitir formas de estar e as perceções que pretende que os outros retenham sobre si.



A par das relações de poder existentes, da questão da coerção social e da prisão da vida social à qual os indivíduos se encontram sujeitos no seio de um grupo, Goffman realça ainda a hiper-ritualização da vida moderna que dita comportamentos, originando a perda de naturalidade dos indivíduos e uma padronização dos modos como estes se relacionam e interagem na sociedade – aspetos *sui generis* são transfigurados, tornando-se a leitura do indivíduo simplificada, elementar e mesmo trivial (Goffman, 2002). Desta forma, visto quer como ator, quer como personagem, o Eu não resulta apenas do produto do indivíduo em si, mas encontra, igualmente, as suas origens na encenação que torna possível que este seja compreendido pelo seu público.

Mas esta identidade, esta imagem criada e construída, pode não corresponder à realidade, mas sim a uma identidade social virtual – a dimensão onde se concentram todas as impressões que os outros formam sobre o indivíduo, com conhecimento ou com base em expectativas sobre o mesmo. Numa época onde o direito ao anonimato parece ter deixado de existir, o ecrã transparece um poder de influência que afeta os padrões de comportamento (do indivíduo) e de interpretação e de recordação (pela audiência). A própria construção da sua identidade e da sua memória não escapam hoje ao âmbito da “memória digital”, termo cunhado por Garde-Hansen, Hoskins e Reading (2009), que define o novo conjunto de recordações construídas através dos média digitais – redes sociais, blogues, páginas web, entre outros.

2. Considerações sobre a(s) memória(s)

A temática da memória tem vindo a despertar interesse nas Ciências Sociais desde há vários séculos; mas foi no século XX que esta se transformou num dos conceitos centrais e de maior destaque desta área de estudo. É durante esta época que a área da Filosofia dá início às discussões em torno da memória, focando-as na sua relação com a mente. Bergson é considerado o primeiro autor a dissecar o conceito de memória. Na sua obra, esta surge como um meio para resolver o problema existente entre a alma e o corpo – é, então, considerada, pela primeira vez, como algo profundamente e puramente espiritual. Conceção revolucionária que ia além da matéria e que considerava que o universo jamais poderia ser completamente decifrado pelo indivíduo, o autor entendia que o seu instrumento de raciocínio a integrava – portanto, “o cérebro é uma imagem, os estímulos transmitidos pelos nervos sensitivos e propagados no cérebro são imagens também (...) é o cérebro que faz parte do mundo material, e não o material que faz parte do cérebro (...) Nem os nervos nem os centros nervosos podem, portanto condicionar a imagem do universo” (Bergson, 1999: 13-14).



A proposta de Bergson divide a memória em dois tipos distintos. O primeiro, a *memória hábito*, replica e repete o passado, sendo automática e encontrando-se inscrita no corpo. Deste modo, é possível contemplar a relação existente entre a memória e as imagens – o corpo desempenha um papel diferente face a diferentes formas de ação, uma vez que mais do que uma relação causa-efeito, a dualidade existente entre o corpo e a imagem representa o princípio fundamental que permite compreender as formas de criação de imagens, bem como os próprios aspetos constitutivos na produção de elementos audiovisuais. A imagem é, pois, memória – a forma como encara e o próprio significado que este constrói em torno dos acontecimentos. O indivíduo extrai dela acontecimentos que marcam a relação estabelecida quer com a sociedade, quer com os restantes objetos existentes.

Por outro lado, Bergson aponta para a existência de uma *memória pura* – uma memória que regista o passado como “lembranças-imagem”, em forma de representações. Sendo de ordem contemplativa e teórica, o passado é aqui reconhecido efetivamente como tal. O autor adota, assim, uma visão filosófica para descrever a forma como a memória pode ser compreendida, apresentando-a como regente de um processo de recordação de imagens e representações que são captadas e assimiladas pelo indivíduo.

Mas a par de Bergson, outros autores debruçaram-se sobre a temática da memória. Discípulo deste, Deleuze (1999) retrata-a como a transformação causada pela perda de referências das imagens, originando uma memória única e sensível – uma dicotomia entre a representação da vida e a representação do passado. Já Portelli (1998, citado em Silveira & Grecco dos Santos, 2016) entende a memória como um processo essencialmente individual que remete para aspetos sociais e padrões culturais, compreendendo dois níveis distintos: *memória individual* e *memória social*. Citando o autor:

Se toda memória fosse coletiva, bastaria uma testemunha para uma cultura inteira; sabemos que não é bem assim. Cada indivíduo, particularmente nos tempos e sociedades modernos, extrai memórias de uma variedade de grupos e as organiza de forma idiossincrática. (...) a memória é social e pode ser compartilhada (...); mas ela só se materializa nas reminiscências e nos discursos individuais. (...) Quando compreendemos que “memória coletiva” nada tem a ver com memórias de indivíduos, não mais podemos descrevê-la como a expressão direta e espontânea (...), mas como uma formalização igualmente legítima e significativa, mediada por ideologias, linguagens, senso comum e instituições. (Portelli, 1998, p. 127, citado em Silveira & Grecco dos Santos, 2016, p. 93).

Pensando uma *memória coletiva* influenciada por ideologias e construída através de uma rede de solidariedade, Portelli realça que um relato não representa a memória coletiva no seu todo – também ela é influenciada por recordações externas, sendo que



a partir destas é influenciada a construção de representações de experiências do passado. Aos seus olhos, também a memória é social. No entanto, apesar de poder ser partilha dentro ou forma de um grupo, esta apenas é passível de ser transferida individualmente.

Mais do que um processo essencialmente individual, a memória é pensada como elemento fundamental que molda a identidade do indivíduo e toda a sua experiência. As memórias e recordações do indivíduo definem as características que podem ser identificadas ou entendidas como a sua identidade, enquanto que a sua experiência é ofuscada e encoberta, sendo também esta condicionada pelas suas recordações e pelo impacto que estas têm na sua postura social. Este carácter social e cultural da memória advém da interação do indivíduo com o meio social, apesar de a apreensão de experiências através da recordação ser um ato que apenas ao indivíduo diz respeito (Antunes, 2008). No entanto, a influência externa do coletivo não deixa de marcar o Homem na sua individualidade.

No decorrer dos estudos primordiais centrados na temática da memória, o contributo de Halbwachs explorou uma abordagem sociológica que propõe a sua articulação enquanto ligação social e construção da identidade cultural. Deixando de ser abordada como algo íntimo e individual, a memória, aos olhos de Halbwachs (2004), é compreendida como um fenómeno que tem por base uma dimensão coletiva que se encontra sujeita a flutuações, transformações e alterações contínuas, decorrentes das dinâmicas sociais e do grupo. Acreditando que a memória individual existe e parte sempre de uma memória coletiva, o autor defende que todas as lembranças do indivíduo surgem no seio do grupo onde este se insere. Esta memória individual decorre, portanto, daquilo que o autor denominou por *intuição sensível*, um estado de consciência individual.

No entanto, esta memória individual não surge da experiência individual – na sua génese encontram-se a *memória coletiva* e a *memória histórica*, um conjunto de perceções partilhadas por todos os indivíduos da sociedade que têm na sua base as vivências e interpretações sociais e do próprio grupo. Assim, “é na sociedade que os indivíduos normalmente adquirem as suas memórias. É também na sociedade que estes relembram, reconhecem e localizam as suas memórias” (Halbwachs, 1992: 38). Enquanto fenómeno social, a memória é construída e reproduzida de forma coletiva ao longo do tempo e a identidade do indivíduo reflete todo o investimento efetuado pelo coletivo na construção da memória. Compreende-se, então, que a memória coletiva se encontra na base da construção da identidade, reforçando o sentimento de pertença do indivíduo a um grupo e à sociedade em si.



Apesar da base estruturante da *memória coletiva e social* ser constituída pelas transformações e mutações sociais constantes, não é possível ignorar a existência de acontecimentos constituintes da memória que não são alvo de variações – existem elementos recorrentes na recordação passada dos indivíduos que, a certo ponto da sua recordação, se constituem como partes integrantes da sua história (Pollack, 1992). Pollack realça dois elementos essenciais na memória – os acontecimentos vividos pessoalmente e os acontecimentos vividos pelo grupo ao qual o indivíduo pertence. É, assim, possível que um acontecimento político, social, ou histórico origine “um fenómeno de projeção ou de identificação (...) tão forte que podemos falar de uma Memória quase herdada” (Pollak, 1992: 2).

Acontecimentos, personagens, lugares, constituem também a memória do indivíduo, podendo ter origem em fenómenos de transferência – apesar de não serem vividos ou encontrados ao longo da vida, não tendo pertencido “necessariamente ao espaço-tempo da pessoa” (Pollak, 1992: 2), transformam-se em imagens familiares. Datas públicas e eventos nacionais e internacionais, tornam-se parte da história de vida e elementos integrantes da memória do indivíduo.

Ora, acreditamos que esta *memória histórica* também advém e é influenciada pela literacia mediática dos indivíduos – a sua capacidade de desconstrução dos eventos. A ausência desta competência não só dificulta a compreensão dos acontecimentos, como também conduz à construção de imagens, concepções, ideias e percepções deturpadas, face àquela que pode ser considerada a realidade. Halbwachs (2004a) realça aqui ainda o facto de existir um fundo coletivo e social da memória – não existindo compreensão ou proximidade de uma desconstrução da realidade que permita que o indivíduo assimile e recorde a informação recebida, não existe memória. Assim, não é possível recordar nenhum acontecimento fora da esfera da sociedade, uma vez que a recordação é sempre efetuada com recurso a outros elementos. A diferença da consciência de cada indivíduo origina um sentimento de pertença ao grupo que influencia a sua percepção e o seu comportamento.

No entanto, a capacidade de leitura do indivíduo não decorre apenas da sua experiência enquanto membro de um determinado grupo social (Halbwachs, 2004a). Halbwachs questiona os níveis de espírito (auto) crítico dos indivíduos, critério que impacta a sua capacidade de compreender a utilidade dos seus contributos. A literacia mediática de um indivíduo congrega mais do que a simples compreensão dos factos, da capacidade de os pensar e discutir criticamente – poderá o indivíduo compreender totalmente um evento sem ter adquirido, durante a fase de descodificação, a capacidade de o discutir e colocar em causa? Questionamos, pois, a influência do ecrã na construção da identidade do indivíduo. A sua memória afetará a leitura que faz dos acontecimentos?



De que forma está, hoje, presente o ecrã na experiência e na vida do indivíduo, e de que modo tolda e molda a sua memória e identidade?

Joel Candau (2008) reafirma no ensaio “Memória e Identidade” as ideias expostas nos seus trabalhos anteriores, nomeadamente que identidade e memória são aspetos indissociáveis, permitindo a conjugação de ambas uma autoconsciência da duração, do tempo. A par disso, enfatiza o facto de também a Memória não existir sem a identidade, uma vez que “o estabelecimento de relações entre estados sucessivos do sujeito é impossível se este não tiver *a priori* um conhecimento de que esta cadeia de sequências temporais pode ter significado para ele” (Candau, 2008: 138). O mesmo autor salienta, ainda, o consenso existente entre os autores das Ciências Sociais relativamente ao facto de a identidade ser uma construção social, permanentemente redefinida numa relação dialógica com o Outro – eu sou aquilo que a minha relação com o Outro me leva a ser; construo a minha identidade tendo por base a relação que estabeleço com o Outro.

Recuperando Halbwachs (2004b), enquanto construção social a memória é seletiva; ou seja, o indivíduo tem a capacidade de apenas recordar os aspetos que considera importantes para o seu grupo (e para si mesmo), reivindicando a formação da sua identidade – a partir desta – as suas experiências coletivas. Memória e identidade são, assim, compreendidas como fenómenos, categorias criadas ou desenvolvidas pela sociedade e pela prática social, que moldam a inscrição na história dos grupos e dos próprios indivíduos.

Apesar da atualidade da teoria desenvolvida por Halbwachs – no que diz respeito ao modo como os grupos constroem a sua memória coletiva, bem como o facto de esta manter o sentimento de coesão e de identidade entre os membros, distinguindo-os dos restantes –, o crescimento e a massificação dos meios de comunicação trazem novas variáveis ao seio da discussão, impondo reflexões centradas no conceito da construção da memória coletiva.

Os desenvolvimentos recentes da tecnologia digital originaram mudanças culturais de grande impacto e realçaram a proeminência da cultura visual no nosso quotidiano (Mirzoeff, 2003). Mas mais do que a alteração decorrente da primazia crescente do digital no quotidiano, a crescente ocupação do espaço e do tempo do cidadão pelo ecrã, juntamente com a apropriação das experiências transcritas e realçadas pelos meios de comunicação, são cada vez mais evidentes – a força das imagens tolda o discernimento e condiciona a memória do indivíduo.

Assim, a importância do desenvolvimento do espírito crítico – como descrito por Halbwachs – torna-se uma necessidade latente: a absorção das perceções e dos elementos socioculturais com que o indivíduo se confronta diariamente deverá ser



seletiva, refletindo-se na construção da sua identidade, apenas os aspetos relevantes resultantes da influência dos média na nossa memória visual.

Questionamos, desta forma, qual a relação existente entre a memória e a construção da identidade do indivíduo, considerando as suas diferentes dimensões. Bezerra de Meneses (1984: 33) descreve a memória como um apoio essencial à identidade do indivíduo, desempenhando um papel de “mecanismo de retenção de informação, conhecimento, experiência individual ou social, constituindo-se num eixo de atribuições que articula, categoriza os aspetos multiformes de realidade, dando-lhes lógica e inteligibilidade”. A par disso, o autor acrescenta que “se a memória costuma ser automaticamente correlacionada com mecanismos de retenção, depósito e armazenamento, é preciso apontá-la também como dependente de mecanismos de seleção e descarte. Ela pode, assim, ser vista como um sistema de esquecimento programado. Sem o esquecimento, a memória humana é impossível (Meneses, 1992: 16). Desta forma, é através das perceções e das recordações de eventos passados que o indivíduo é identificado socialmente, conhecendo-se e reconhecendo-se.

Podemos, logo, compreender a memória, o tempo e a identidade como aspetos fundamentais ao indivíduo – através deles é gerado sentido, organização social e unificação dos grupos, tendo por base referenciais simbólicos que lhes são familiares. Recuperando, ainda, Bergson, a compreensão do papel é também relevante para o entendimento da interação entre os três elementos em estudo – memória, identidade e experiência. Em *Matéria e Memória* (Bergson, 2006) o autor defende que o papel desta (da memória) é eliminar do conjunto de imagens todas aquelas sobre as quais não teria nenhuma influência e, posteriormente, retirar de cada uma destas imagens tudo aquilo que não importa às necessidades de imagem que designam o corpo. A memória surge em Bergson como uma função cerebral, sendo que entre a representação e a lembrança existe apenas uma distinção em termos de intensidade. O lugar, portanto, ocupado pela representação e pela lembrança é semelhante, distinguindo-as apenas a força que estas ocupam na mente do Homem – a representação condicionando atitudes, e a lembrança regulando as imagens presentes na mente do indivíduo.

Bergson fala-nos, logo, de uma memória enquanto estado de progresso do presente ao passado, ao invés de um estado de regressão – a memória é o estado que colocamos à saída.

Partimos de um ‘estado virtual’ que conduzimos pouco a pouco, através de uma série de planos de consciência diferentes, até o termo em que se materializa numa perceção atual (...) o ponto em que se torna um estado presente e atuante. (Bergson, 1999: 280)



A localização na memória exige que esta seja descrita através de uma expansão crescente na sua integralidade e num espectro suficientemente amplo que permita que esse detalhe do passado tenha destaque ou aí apareça mencionado. A percepção do presente não pode existir sem a lembrança, sendo essa ideia a que garante a continuidade entre passado e presente.

Na verdade o passado conserva-se por si mesmo, automaticamente. Inteiro, sem dúvida, ele segue-nos a todo instante: o que sentimos, pensamos, quisemos desde nossa primeira infância está aí, debruçado sobre o presente que se irá juntar a ele, forçando a porta da consciência que gostaria de deixá-lo de fora. (Bergson, 2006: 47)

Aprofundando o conceito de Memória coletiva desenvolvido por Halbwachs, Candau (2012) recupera algumas contribuições, propondo uma nova avaliação dos conceitos de memória e identidade. Na sua visão, a Antropologia desempenha um importante papel ao nível da compreensão destes dois conceitos, uma vez que é a partir de dados empíricos, que se torna possível perceber de que forma os indivíduos partilham práticas, representações, narrativas, recordações – como partilham a sua cultura.

Candau debruça-se, ainda, sobre o fenómeno que catalisa a passagem das formas individuais de memória e identidade às formas coletivas. Para o autor, os conceitos de memória e identidade são indissociáveis das noções contemporâneas que os indivíduos congregam sobre conservação e restauração, uma vez que “o património é uma dimensão da memória” (Candau, 2012: 16)

Candau discute também sobre a existência de três níveis de memória individual – a memória de baixo nível (*protomemória*), a memória de alto nível (*memória de evocação*) e a *metamemória*. Enquanto as duas primeiras se podem incluir no campo da memória individual, o autor descreve a última dimensão como aquela em que seria possível partilhar as memórias individuais de forma coletiva – a dimensão na qual o conceito de identidade se encontra ancorado, sendo que congrega a representação que o indivíduo faz da sua própria memória. Aos seus olhos, a *memorialização* do mundo encontra-se intrinsecamente relacionada com determinado nível de ordenamento temporal, sem o qual, principalmente as noções de origem e acontecimento, nenhuma identidade poderia existir.

Não pode haver identidade sem memória (assim como lembrança e esquecimento) porque somente esta permite a autoconsciência da duração. (...) Por outro lado, não pode haver memória sem identidade, pois o estabelecimento de relações entre estados sucessivos do sujeito é impossível se este não tem a priori um conhecimento de que esta cadeia de sequências temporais pode ter significado para ele. (Candau, 2008: 138)



3. Os tempos hipermodernos e o poder da ecranização

A sociedade hipermoderna apresenta-se como uma sociedade onde o tempo é vivido cada vez mais como uma grande preocupação, na qual se exerce e se generaliza uma pressão temporária crescente.

Lipovetsky (2008)¹

Guiado através de um percurso dinâmico no ambiente que o envolve totalmente, e onde o ecrã ocupa um lugar primordial enquanto fonte de informação, o indivíduo tem nele um dos principais veículos e catalisadores do estilo de vida moderna – a realidade inevitável e exponencial de que o ecrã disfruta, desempenha um papel legitimador, agregador e regulador. Neste sentido, Lipovetsky realça que, como consequência da proliferação física, aspetos como a existência e o trabalho da humanidade sofreram alterações profundas. O lugar ocupado pelo ecrã na vida pessoal e profissional de grande parte dos indivíduos é de extrema importância – passamos hoje mais horas em frente ao ecrã do que a desenvolver qualquer outra atividade. Decorrente desta nova dinâmica, Lipovetsky denota o surgimento de novas linguagens, novas perceções, novas funções, novos consumos, algo que descreve como “uma nova cultura”.

Na era contemporânea os ecrãs – “a base da hipermodernidade” (Lipovetsky, 2008: 91) – proliferam, não significando necessariamente um empobrecimento do pensamento ou da estética. Lipovetsky compreende que esta difusão corresponde, sim, a um modelo inédito e de inteligibilidade da cultura, significando uma maior facilidade de compreensão e de assimilação da realidade. Ocupando um lugar primordial, quer na construção das perceções – memória –, quer na construção de significados – experiência –, o ecrã afirma-se como a realidade de onde o indivíduo deve beber, bem como o lugar onde se encontra tudo o que este conhece. A veracidade e a importância de determinado acontecimento são justificadas pelo seu aparecimento no ecrã – relembramos a velha máxima “se não passou na televisão, então não aconteceu”.

Lev Manovich (1995) reforça a importância do ecrã na proliferação da informação. Afirma que é esperado que o indivíduo-espectador foque a sua atenção na informação transmitida pela tela, isto, em detrimento do espaço físico exterior, uma vez que as suas atenções se concentrarão na representação constituída pelo ecrã. Totalmente imerso, o espectador isola-se do espaço físico que o rodeia, concentrando-se na realidade trabalhada e representada pelo ecrã. A perda de significado (no espaço físico) encontra-se, então, patente numa sociedade cada vez mais ecranizada - vivemos uma expansão da lógica do ecrã, como meio de contacto essencial com a realidade.

¹ Retirado de <http://www.ebah.com.br/content/ABAAAuUAG/gilles-lipovetsky-os-tempos-hipermodernos>



Questionamos, pois, a forma como o Homem se adapta a esta crescente ecranização e a forma como esta adaptação altera a construção da sua memória e identidade. As alterações dos padrões de sociabilidade decorrentes do impacto do ecrã, modelam esta nova forma de construção da memória individual e coletiva e da identidade do indivíduo – o ecrã retrata o que acontece, dá a conhecer ao indivíduo o mundo onde vive, mostra-lhe quem é e, assim, ajuda-o a construir a sua identidade.

Em *Cultural memory and identity*, Bommas (2011: 3) recupera Anthony Smith e os seus estudos sobre as memórias e histórias partilhadas, descrevendo-as como “provavelmente o elemento essencial em qualquer tipo de identidade humana”. A experiência partilhada e a interpretação (a descodificação, segundo Hall) são uma parte crucial e fundamental de qualquer processo de constituição de um grupo. O resultado deste processo é a sua identidade – uma identidade partilhada, em constante evolução, que cria significado e que traz coesão ao grupo e aos indivíduos que o constituem. Bommas explica ainda que os média que encapsulam material de referência para uma modelação contínua da identidade, devem permitir interesses renovados na história. Neste ponto, o conceito de memória cultural cunhado por Jan Assman (2008) (que foca os aspetos simbólicos da memória cultural, enfatizando o seu papel na construção de identidades), ganha uma nova dimensão.

Explorando os conceitos e a relação entre média e memória e a mediação na construção da memória (individual e coletiva), Garde-Hansem (2011) explica que esta se torna verdadeiramente coletiva com o surgimento dos meios de comunicação de massa, uma vez que é através desta massificação que a coletividade é verdadeiramente impulsionada. Assim, da memória do coletivo pré-meios de comunicação massiva, a memória coletiva passa a ser entendida como uma construção social impulsionada pelos média e pela sua propagação. Mas mais do que a memória coletiva e da sua importância para a construção da identidade do indivíduo, a memória individual torna-se cada vez mais moldada (ou toldada) pelos média: a facilidade de acesso a acontecimentos e histórias de vida de todo o mundo, histórias comumente distantes que afetam o indivíduo, moldam a sua visão, condicionando a sua perceção do mundo. É através dos ecrãs do mundo que o invisível se torna visível (Thompson, 2005). O processo de mediação desempenha aqui um papel fundamental: através dele, os acontecimentos ganham vida e “podem tornar-se parte da sua memória”. As pessoas relembram “eventos públicos que ganham significado social e que são reconhecidos, como tendo valor cultural como evento coletivo” (Meyers, Neiger, Zandberg, Hoskins & Sutton, 2011: 16) – a dimensão imprimida nos eventos públicos (históricos, políticos, culturais, entre outros) desenha o significado social que estes irão representar para os indivíduos. Os média desempenham, assim, o papel de “primeiros rascunhos da



história” (Garde-Hansem, 2011) – são eles (imprensa, o rádio e a televisão) que escrevem, relatam, traduzem e colocam nas agendas os acontecimentos que integram a história e que, assim, devem constituir o conhecimento e memória do indivíduo.

No entanto, a relação existente entre média e memória continua a ser complexa. Garde-Hansen vê a memória como uma vertente da vida quotidiana que depende e é condicionada pelos média (2011). Djick (2007: 2) realça que “a memória e os média têm ambos vindo a ser referidos metaforicamente como reservatórios, guardando as nossas experiências e o conhecimento para erro futuro”. Já Meyers e colegas (2011: 1) refletem sobre uma “memória mediática” que encaram como a “exploração sistemática de passados coletivos que são usados pelos média, através do uso dos média e sobre os média”.

Os média são, assim, compreendidos como o veículo mais eficaz de recordação coletiva das sociedades modernas (Meyers et al., 2011). Estes fortalecem a memorização, atribuindo significado, e impulsionando a espetacularização. Apesar da distância geográfica e cultural, recordamos eventos como o 11 de Setembro, a morte da Princesa Diana, a Crise Refugiados, a Crise de Timor, o Tsunami da Tailândia de 2004 como eventos que nos são familiares, que fazem parte da nossa memória e que condicionam a forma como vemos o mundo. Os meios de comunicação promovem, assim, a recordação (quer coletiva, quer individual), toldando e moldando a perceção, e ditando a postura (experiência) do indivíduo face a esta memória. Realçando a crescente importância do papel da televisão na promoção da recordação, Djick (2007) retrata, ainda, uma construção “tecnologicamente Mediada” – uma memória cada vez mais construída, menos vivida e mais sujeita ao impacto da tecnologia.

Numa era marcada pela Hipermodernidade, Lipovetsky realça o *hedonismo* individualista, o relativismo dos valores, a espetacularização dos eventos e a *superficialização* dos meios de comunicação, descrevendo estes novos tempos como tempos de perturbação. O neocapitalismo desregulado deu origem a uma desregulação e individualização, a um tempo de tirania centrado no presente, no curto-prazo, onde as tradições caem e as utopias políticas se decompõe, vivendo-se uma cultura do imediato, no tempo da pressa. Neste tempo, o indivíduo hipermoderno, vítima do instante presente e de um futuro sem futuro, valoriza o passado, sendo que todo parece digno de recordação. O indivíduo vive, assim, no tempo do presente e da memória histórica.

De facto, nesta era da hipermodernidade, o ecrã ocupa um lugar que tende a transformar, de forma radical e global, o indivíduo e a sua forma de pensar, sentir e agir, levando-o a “olhar o mundo como se fosse cinema, servindo este como lente inconsciente através do qual aquele vê a realidade onde vive” (Lipovetsky, 2007: 27). A melhoria técnica do ecrã permitiu o aumento da sua difusão e do consumo –



massificação global – e um esforço cada vez menor por parte do consumidor. Esta *hipertecnologia* permite, assim, “dar corpo aos sonhos mais loucos, às fantasias mais incríveis e às invenções mais delirantes, e os efeitos especiais têm um papel tão importante como outros estímulos” (Lipovetsky, 2007: 50).

A era da primazia do ecrã caracteriza-se, portanto, pelo aumento dos extremos das sensações, da velocidade, da intensidade descontínua, da sensação direta e imediata e do aumento crucial da proximidade promovida pelas novas plataformas de difusão. Surge um novo consumidor – o *hiperconsumidor* –, que encara uma nova forma de contar a história e uma nova forma de viver a experiência da vida. O passado de ontem dirige-se aos dias de hoje, tornando-se, pelo ecrã, o próprio passado memória problematizada e projetada para o presente.

A própria existência individual vive agora o expoente da sua encenação. Atento ao presente social, o ecrã retrata uma “reflexividade crescente sobre si mesmo, sobre o mundo e sobre o Indivíduo” (Lipovetsky, 2007: 200). Com o aparecimento deste novo homem, o *Homo ecranis*, as mutações e alterações dos ecrãs sucedem-se sequencialmente, conduzindo a uma situação em que “nunca o homem dispôs de tantos ecrãs (...) para viver a sua própria vida” ecrãs que “vêm multiplicar o original, a tela branca do cinema” (Lipovetsky, 2007: 200), promovendo uma visão cinematográfica e encenada do mundo e da vida. Lipovetsky explica ainda que, partindo da realidade do ecrã do cinema, este

Constrói uma perceção do mundo (...) construindo realidade. O que o cinema dá a ver não é somente um outro mundo, o do sonho e do real, mas o próprio mundo transformado num misto de real e de imagem-cinema, um real fora-do-cinema submetido ao molde do imaginário-cinema. Este produz sonho e realidade, uma realidade remodelada pelo espírito do cinema, mas de modo algum irreal. Mesmo que permita a evasão, o cinema também convida a redesenhar os contornos do mundo. (Lipovetsky, 2007: 298)

Conclusão

Ocupando a posição de elemento integrante da rotina diária das pessoas, o ecrã encontra-se, hoje, em toda a parte – dos computadores, à televisão, do cinema aos smartphones, o indivíduo é constantemente confrontado com a sua presença, vendo a sua vida representada num espaço que constrói narrativas e que modela comportamentos. Não assumindo uma posição passiva face a esta presença, a experiência das pessoas aparece retratada num elemento que influencia as perceções do real. Através dos ecrãs a identidade e a memória são, ora construídas, ora moldadas, ora toldadas. Na realidade, mais do que partilhar a realidade com as pessoas, os ecrãs



dão-lhe a conhecer uma versão do mundo. Através deles o indivíduo aprendeu a lidar com os constrangimentos relacionados com o tempo e o espaço, aproximando-se dos seus pares e de uma realidade (coletiva) construída. No ecrã, a distância anula-se, dando lugar a uma proximidade ilusória que conforta o homem: “olhando para o ecrã (...) o utilizador experiencia a ilusão (...) de estar fisicamente presente num outro lugar” (Manovich, 1995: 1, citado por Almeida, 2012).

Num jogo performativo, compreendemos que o ecrã desempenha um papel de mediador (oculto) da relação que o indivíduo estabelece com o mundo que o rodeia – com a sociedade, com o mundo físico, com os seus pares –, podendo determinar ou plasmar a sua experiência. As pessoas vivem uma realidade proposta através do ecrã, numa espécie de “vida híbrida quotidiana” (Castells, 2010, citado por Almeida, 2012), onde real e virtual se cruzam, se confundem e se nutrem mutuamente.

Num mundo governado por televisões, computadores, tablets e telemóveis, o ecrã comanda o olhar, convocando a atenção, cada vez mais, individualizada do indivíduo, espectador. Depois da era da tela do cinema e da era do ecrã da televisão, em frente aos quais o coletivo se reunia para consumir a informação disponibilizada pelos média, a era do computador pessoal, da televisão interativa e da utilização generalizada da Internet e do smartphone conduzem a uma individualização, uma utilização cada vez mais singular do ecrã. As pessoas detêm nas suas mãos o poder de selecionar crescentemente a informação que desejam consumir, construindo, desta forma, cada vez mais a sua realidade percebida.

Este (o ecrã) surge, portanto, como suporte invasivo, numa época caracterizada pelo aumento dos extremos das sensações, da velocidade e da intensidade (uma Era Hipermoderna). Do tempo da experiência física e vivida exclusivamente pelo indivíduo, este vê-se imergir na idade da construção de narrativas influenciadas e mediadas pelo ecrã, tanto pelo modo, gradualmente, abrangente como recebe a informação, quer pela forma crescentemente *ecranizada* como a sua experiência é vivida. A construção das identidades altera-se, assim, contemplando a influência dos ecrãs do mundo e as modificações que impactam a construção das memórias que se alimentam, não só da experiência física coletiva, mas também da experiência física disseminada pelos média. Profundamente inserido no quotidiano, não comandando de forma estanque o destino do indivíduo que congrega em si o poder último de discernir e de analisar criticamente a realidade, o ecrã parece ter alterado padrões sociais e relacionais. O acesso facilitado e cada vez mais permanente à informação, derrubando as barreiras do tempo e do espaço, cria, não só uma nova perceção do que é o espaço público (onde o coletivo partilha e constrói a sua memória), mas também uma nova perceção daquilo que o indivíduo é (potenciando novas formas de construção de identidades). Realidade



inescapável da atualidade, o ecrã intervém no modo de ser e viver do indivíduo, retratando e representando a realidade.

Nesta nova época, a memória individual torna-se um elemento cada vez mais construído e menos vivido. Por um lado, decorrente do ecrã e da digitalização crescente da memória, as redes sociais apresentam-se, cada vez mais, como arquivos das vivências do quotidiano. O seu significado parece perder-se, sendo que “as ‘audiências’ estão agora, criativamente, a usar as tecnologias digitais para gerar novas formas de recordar” (Garde-Hansen, Hoskins & Reading, 2009: 18). A identidade criada torna-se, também ela, algo artificial. Por outro, a cada vez maior influência dos ecrãs do mundo afeta a memória coletiva dos grupos. A capacidade de construção e de controlo das mensagens, permite uma seleção mais minuciosa da informação, considerando a interação permitida pelos média digitais, que possibilitam “escolher de uma variedade de representações de modo a construir a sua compreensão e o seu conhecimento dos acontecimentos do passado” (Baer, 2001: sp). A memória torna-se, também assim, numa memória mais rica que promove novos elementos para uma compreensão mais ampla – e quem sabe mais real – do passado.

Referências bibliográficas

- Almeida, H. (2012). *A Sociedade dos Ecrãs: Entre Ver e Ser Visto*. Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação – Comunicação, Marketing e Publicidade. Lisboa: Universidade Católica. Retirado de https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/10843/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o_A%20Sociedade%20dos%20Ecr%C3%A3s%20-%20Entre%20Ver%20e%20Ser%20Visto_Hugo%20Picado%20de%20Almeida%20FC%20H-UCP.pdf
- Andrade, B. (2012). Imagem e memória - Henri Bergson e Paul Ricoeur. *Revista Estudos Filosóficos*, 9, 136-150.
- Assmann, J. (2008). Communicative and cultural memory. In A. Erll & A. Nünning (Ed.), *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook* (pp. 109-118). Berlin; Nova Iorque: De Gruyter.
- Baer, A. (2001). Consuming History and Memory Through Mass Media Products. *European Journal Of Cultural Studies*, 4, 491-501.
- Barbosa, A. A. (2014). Protomemórias, Memórias e Metamemórias na Construção de Identidades. *Revista Antropolítica*, 37, 427-430.
- Bergson, H. (1999). *Matéria e memória*, 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes.



- Bergson, H. (2006). *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins e Fontes.
- Bommas, M. (2011). *Cultural Memory and Identity in Ancient Societies*. London: Continuum International Publishing Group.
- Candau, J. (2012). *Memória e Identidade*. Tradução: Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto
- Candau, J. (2009). Bases antropológicas e expressões mundanas da busca patrimonial: memória, tradição e identidade. *Revista Memória em Rede*, 1(1), 43-58.
- Candau, J. (2008). *Memoria e Identidad*. Buenos Aires: Ediciones Del Sol.
- Costa, P., Lipovetsky, G. & Serroy, J. (2010). O Ecrã Global. *Revista de Estudos da Comunicação*, 17, 129-132.
- Davis, H. (2004). *Understanding Stuart Hall*. London: Sage Publications.
- Deleuze, G. (1999). *A imagem-tempo. Cinema 2*. Trad. de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense.
- Dijck, J. V. (2007). *Mediated Memories in the Digital Age*. Stanford: Stanford University Press.
- Garde-Hansen, J., Hoskins, A. & Reading, A. (2009). *Save As... Digital Memories*. London: Palgrave Mcmillan.
- Garde-Hansen, J. (2011). *Media and Memory*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Gastaldo, É. (2008). Goffman e as relações de poder na vida Cotidiana. *Rbcs*, 23(68), 149-199.
- Goffman, I. (2002). *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*. Editora Vozes. Petrópolis.
- Halbwachs, M. (1992). *On Collective Memory*. Chicago: University Chicago Press.
- Halbwachs, M. (2004a). *A Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro.
- Halbwachs, M. (2004b). *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Antropos.
- Hall, S. (2005). *A identidade cultural na pósmodernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora.
- Hall, S (1996). The Question of Cultural Identity. In S. Hall, D. Held, D. Hubert & K. Thompson, *Modernity - An introduction to Modern Societies* (pp. 596-632). New Jersey: Wiley-Blackwell
- Hall, S. (1994). Cultural identity and diaspora. In P. Williams & L. Chrisman, *Colonial discourse and post-colonial theory: a reader* (pp.227-237). London: Harvester Wheatsheaf.
- Lipovetsky, G. & Serroy, J. (2007). *O Ecrã Global*. Lisboa: Edições 70.
- Lipovetsky, G. & Serroy, J. (2008). *A cultura-mundo: a resposta a uma sociedade desorientada*. Lisboa: Edições 70.



Menezes, U. B. de. (1984). Identidade Cultural e Arqueologia. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 20. Retirado de http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=\\Acervo01\drive_n\Trbs\RevIPHAN\RevIPHAN.docpro&pesq=identidade%20cultural%20e%20patrimonio%20arqueologico

Menezes, U. B. de. (1992). A história, cativa da memória?: para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 34, 9-23.

Meyers, O., Neiger, M., Zandberg, Hoskins, Sutton, J. (2011). *On Media Memory: Collective Memory in a New Media Age*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan

Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona, Espanha: Paidós.

Neves, P. (1999). *Henri Bergson - Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes.

Neves, W. (2012). Resenha de Lipovetsky, Gilles & Serroy, Jean. A. Tela Global: Mídias Culturais e Cinema na Era Hipermoderna. *Revista Aedos*, 10(4), 173-175

Pollak, M. (1992). Memória e Identidade Social. *Revista de Estudos Históricos*, 5(10), 200-212.

Portelli, A. (2006). O massacre de Civitella Val di Chianna (Toscana: 29 de junho de 1944) mito, política e senso comum. In J. Amado & M. Ferreira, *Usos e Abusos da História Oral*. Editora FGV: Rio de Janeiro.

Weber, R. & Pereira, E. (2010). Halbwachs e a Memória: Contribuições à História Cultural. *Revista Territórios e Fronteiras*, 3 (1) 104-126.

Rodrigues, D. (2011). Patrimônio Cultural, Memória Social e Identidade: uma abordagem antropológica. *Revista Ubimuseum*, 1, 1-8.

Santos, M. J. (2015). Os Tempos Hipermodernos, Segundo Gilles Lipovetsky. *Revista Artciencia.Com*, 18, sp.

Silveira, J. A. & Grecco dos Santos, R. C. (2016). História oral e memória: construindo novas fontes de pesquisa sobre a Faculdade Católica de Filosofia de Rio Grande (1960-1969). *Momento*, 25(2), 79-97.

Thompson, J. (2005). The New Visibility. *Theory, Culture & Society*, 22(6): 31-51.



Ana Oliveira é licenciada em Ciências da Comunicação com habilitação em Jornalismo pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. É mestre em Marketing, com especialização em Indústrias Criativas, pelo Instituto Universitário da Maia. Desenvolve, atualmente, tese de Doutorado na área da Literacia Mediática e da Criatividade no Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade da Universidade do Minho, bolsa com a referência SFRH/BD/126433/2016.

✉ anaf.oliveira.j@gmail.com

comentários

comentários: livros



REVISTA
DE
CULTURA
VISUAL

Reis, V. & Tavares, E. (coord.) (2017). Imagem Paradoxal - Francisco Afonso Chaves (1857-1926). Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea Museu do Chiado

Margarida Medeiros

Naquele Império, a Arte da Cartografia chegou a tal perfeição que o mapa de uma só Província ocupava toda uma Cidade, e o mapa do Império, toda uma Província. Com o tempo, estes Mapas Desmesurados não eram satisfatórios, e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império, que tinha o tamanho do Império e coincidia com ele ponto por ponto.

Menos obcecadas com o Estudo da Cartografia, as Gerações Seguintes entenderam que esse mapa dilatado era Inútil e não sem Impiedade entregaram-no às Inclemências do Sol e dos Invernos. Nos desertos do Oeste perduram despedaçadas, as Ruínas do Mapa, habitadas por Animais e Mendigos; em todo o País não existe outra relíquia das Disciplinas Geográficas”

Suárez Miranda, *Viajes de Varones Prudentes*, Libro Cuarto, Cap. XLV, Lérida, 1658.

Jorge Luis Borges, “O Rigor da Ciência”. In *Historia universal de la infâmia*, 1948, posteriormente incluída, em 1961, em “El hacedor”

Hoje em dia tudo existe para acabar numa fotografia
(Susan Sontag)

O catálogo que acompanhou as três exposições sobre a obra fotográfica, essencialmente estereoscópica, do coronel Francisco Afonso Chaves (Lisboa - Museu do Chiado, Lisboa – Museu de História Natural, Ponta Delgada – Museu Carlos Machado) constitui-se como um livro de investigação sobre uma das mais extraordinárias coleções portuguesas de fotografia.



Este livro vem revelar ao panorama português não apenas mais uma série de imagens por acaso descobertas nas reservas do Museu Carlos Machado, mas uma figura ímpar que alia as duas pulsões descritas pelos autores, Borges e Sontag, nas duas epígrafes aqui citadas. O essencial da afirmação de Sontag é ela apontar para a forma como a fotografia veio a dominar a cultura visual a partir do século XIX, acrescentando-se-lhe, ao longo dos séculos XX e XXI o cinema, o vídeo, a televisão, a imagem digital. A razão de ser da citação de Borges é o nomear a compulsão para o mapeamento visual de forma mecânica e objetiva, que, se tem as suas raízes na cartografia, viu na fotografia, a partir do século XIX, o mais eficaz meio de concretização. A demonstração do que valia a pena ser visto, arquivado, memorizado, está indissociavelmente ligada à vida e interesses (naturalismo, oceanografia, exploração geográfica) do autor que é objeto deste livro. E na história da fotografia que mapeia este impulso teremos, a partir desta investigação, de incluir Francisco Afonso Chaves.

O mapa que cobre o Império no texto de Borges fá-lo em tão pequena escala que acaba por coincidir com o mesmo Império, anulando o intervalo entre modelo que descreve e realidade descrita, revelando a sua, afinal, inutilidade, e tornando-o condenado à ruína. Mas o essencial da história remete-nos para essa pulsão de representação exaustiva e visualmente assertiva, que só encontraria na fotografia, para lá dos modelos abstratos e matemáticos, a sua ferramenta de eleição. Se o mapa realista tinha essa limitação que o revelava inútil, o mesmo não se passou com a fotografia. De alguma forma, com a fotografia as coisas funcionaram inversamente: a objetividade mecânica oferecida por esta, e aumentada em termos de realismo táctil pela estereoscopia (táctil ou *paratáctil*, como refere Victor dos Reis num dos seus textos publicado neste livro) permite apenas visões parciais, razão pela qual o impulso para a exaustividade imagética se tornou inelutável entre muitos viajantes, exploradores, cientistas. Não há conjunto de partes que nos possa dar o todo (mesmo com as panorâmicas há sempre uma redução), mas apenas uma aproximação.

É assim nesta união febril, entre a representação visual do mundo (da paisagem, do clima, das espécies, das pessoas, dos acontecimentos notáveis) e investigação do mesmo, que encontramos a singularidade da obra estereoscópica do naturalista e viajante Francisco Afonso Chaves; na confluência entre saber, investigação e inventário visual, não apenas das coisas sólidas e consistentes, como montanhas, baleias, rochas, pessoas, mas também de outras realidades mais etéreas como vapores, neblinas, luzes tênues. Ou mesmo, tratando de tornar etéreo aquilo que parece substancial.

“A imagem Paradoxal – Francisco Afonso Chaves (1857-1926)” é o resultado de uma investigação em diferentes direções: a pessoa de Afonso Chaves, os amigos, as diferentes vocações (naturalista, meteorologista, viajante), as coincidências no tempo e



no espaço com outras figuras, a sua vocação de incansável explorador e curioso, sempre pronta a extasiar-se perante o que nunca vira. Mas também: as correspondências, os acasos, as insignificâncias que afinal constroem uma vida e lhe dão significado. As múltiplas histórias da vida estereoscópica de Afonso Chaves obrigaram os investigadores a esse trabalho de detetive, lendo cartas, procurando pistas, observando relações.

O livro reúne um conjunto de ensaios, de autores oriundos de diferentes especialidades —fotografia e estereoscopia, naturalismo científico e oceanografia, história da fotografia, história da ciência, curadoria de arte, óptica e estereoscopia. São textos densos, diversos, fascinantes, instrutivos, com os quais aprendemos a ver imagens e a ver a pessoa, com os quais caminhamos numa “história escovada a contrapelo” (expressão de Walter Benjamin), fora das linearidades narrativas, dos personagens óbvios, uma história que se faz de evidências que têm por base uma visão do encontro com a história que não pretende ser mais do que uma forma, subjetiva, de iluminação do passado para que este se possa projetar no presente.

Antes de nos debruçarmos sobre os ensaios, é importante sublinhar a forma como é apresentada a obra fotográfica de Afonso Chaves. Fruto de uma laboriosa colaboração com os designers gráficos, e pelo facto de o efeito estereoscópico não ser passível de ser observado sem o aparelho adequado, cada exemplar traz consigo uma versão simplificada desse mesmo aparelho que, aplicada sobre uma mira inscrita em cada reprodução, nos permite contemplar eficazmente as imagens do livro sem ficarmos reduzidos apenas à informação, ou a uma ideia, abstrata, do que seria a experiência proposta pelo seu autor, e de que ele necessitou; a mera impressão das estereoscopias permitiria apenas ter uma noção *extensiva* da coleção, mas deixaria de lado a experiência imersiva por ela proposta.

O conjunto dos ensaios procura abordar este espólio a partir de diferentes perspetivas, procurando corresponder à variedade intrínseca desse mesmo espólio, bem como à actividade multidisciplinar do seu autor. Dois dos textos são assinados por um dos curadores da exposição, Victor dos Reis, que tem tido a seu cargo a investigação do espólio desde o seu início. No primeiro, onde reflete sobre a ausência da referência a este espólio nas poucas histórias da fotografia portuguesa, traça o percurso de Afonso Chaves e desta coleção, bem como do seu encontro, acidental, com a mesma. Num segundo texto, “*Phosgraphien: o rasto luminoso de certos fenómenos*”, o mesmo autor desenvolve a análise de algumas séries de fotografias de Afonso Chaves, relacionando-as, quer com a trajetória errante deste (as suas viagens exploratórias pela Europa e África, pelos Oceanos Atlântico e Índico), quer com aspetos particulares da meteorologia, nomeadamente a luminosidade e a trajetória desta na chapa fotográfica,



onde ao visto se associa o não-visto, o imaginado ou pressentido na experiência da contemplação. E é neste sentido que Reis pode concluir: “Este sujeito *vidente* não é apenas aquele que é dotado da capacidade de ver, mas aquele que de dotado da capacidade de *ver mais* (mesmo que para isso seja necessário encontrar numa máquina a necessária extensão das faculdades visuais do seu corpo)” (Reis & Tavares, 2017: 136).

Outras análises, de entre as inúmeras hipóteses oferecidas por este espólio, nos convidam ao aprofundamento desta vasta coleção. Emília Tavares, co-autora do livro, explora, de forma assertiva, a inserção da obra de Francisco Chaves no contexto, quer da “arte da paisagem”, quer das tendências da ciência romântica, espaço teórico no qual a influência de Anthero de Quental e da sua Filosofia da Natureza se faz sentir, “tanto na sua cultura como na sua posição científica” (Reis & Tavares, 2017: 146). Tanto Reis como Tavares articulam as suas abordagens com a leitura dos diários e correspondência de Afonso Chaves, um ponto fundamental para a fundamentação das suas análises. Conceição Tavares, especialista em História da Ciência, fazendo a sua ‘biografia científica’, analisa as relações de Chaves com missões oceanográficas como a expedição britânica Challenger, que originou a exploração das profundidades oceânicas e que teria feito escala em São Miguel. A amizade com o Príncipe do Mónaco, cuja dinâmica de campanhas oceanográficas o levaram aos Açores, foi determinante para a extensão dos seus iniciais interesses, da meteorologia e geofísica, para a História Natural (Afonso Chaves far-se-ia fotografar de escafandro). Nicholas Wade, especialista escocês em História da Óptica e da estereoscopia traz um importante contributo para situar Afonso Chaves na História da Estereoscopia, analisando os seus antecedentes e revelando o carácter experimental que a estereoscopia representou para aquele explorador e cientista, nomeadamente o interesse revelado, na coleção, pela fotografia de movimento e pela criação de imagens de aparência ‘fantasmagórica’. Finalmente, Victor Flores, especialista em estereoscopia e nas coleções portuguesas de estereoscopia, analisa a relação entre o nascimento dos estudos geodésicos e a utilização da fotografia. Realçando a relação existente entre o uso do teodolito e a fotografia desde o século XIX, nota como, apesar de Afonso Chaves não ter realizado propriamente fototeodolitos, as suas imagens servem para o mesmo propósito: “são imagens que não só localizam a origem das medidas como dão informações sobre as formas do que foi medido, garantindo uma posterior interpretação com acesso ao relevo e distâncias orográficas. Ou seja, estas imagens propiciam que o trabalho de campo se prolongue no laboratório” (Reis & Tavares, 2017: 77).

Para concluir, e como apreciação global, trata-se de um volume que alarga a história da fotografia portuguesa de forma substancial, decisiva e significativa. Apesar de se tratar



de um único nome, de um único arquivo (que compreende vários locais, sendo que a maioria das imagens pertence ao Museu Carlos Machado de Ponta Delgada), de uma única obra, o conjunto de artigos proporciona uma análise multidisciplinar e multi-referencial que tornam este livro um marco e um exemplo no estudo de coleções fotográficas.

Margarida Medeiros é professora na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa onde leciona na área da História da Imagem, Fotografia e Cultura Visual. Publicou, entre outros livros e capítulos de livros: *Fotografia e Narcisismo - o auto-retrato contemporâneo* (Lisboa, Assírio & Alvim, 2000); *Fotografia e Verdade - Uma História de Fantasmas* (Assírio & Alvim, 2010); *A Última Imagem - fotografia de uma ficção* (Documenta, 2012). Recentemente organizou *Fotogramas - ensaios sobre a fotografia* (Documenta, 2016), reunindo ensaios de diversos autores portugueses. Em 2014 comissariou a exposição *Augusto Bobone, Fotoradiografias, 1896*, na Fundação EDP e em 2015, com Emília Tavares, a exposição e catálogo, no Museu Nacional de Arte Contemporânea/ Museu do Chiado e na Galeria Municipal Almeida Garrett do Porto, *Tesouros da Fotografia Portuguesa do Século XIX*. Foi colaboradora do jornal *Público* desde o seu início, como crítica de Fotografia, entre 1990 e 2012.

✉ margarida.medeiros@fcsb.unl.pt

comentários: filmes



Mourão, C. (2015). *A Toca do Lobo*. Portugal: Laranja Azul

Paulo Cunha

Aparentemente, *A Toca do Lobo* é um filme familiar. Não é familiar como outros filmes amadores caseiros que registam momentos importantes para os núcleos familiares (aniversários, festas, férias, etc...), mas é familiar porque *A Toca do Lobo* é um filme sobre Tomaz Xavier de Azevedo Cardoso de Figueiredo (1902-1970) feito pela sua neta, a realizadora Catarina Mourão, e protagonizado por uma das suas filhas (Maria Rosa Figueiredo, mãe da realizadora) e por dois dos seus bisnetos (Francisca e Lourenço, filhos da realizadora). Indiretamente, também é protagonizado, na sua gritante ausência, pela tia da realizadora, Maria Antónia Figueiredo, que cortou relações com a irmã há mais de 30 anos.

Mas, contra as aparências, *A Toca do Lobo* não é um filme familiar. Não é familiar porque, em rigor, o filme funciona sobretudo como uma metáfora de um drama maior, um drama nacional de um país que viveu grande parte do séc. XX sob ditadura e fala sobretudo sobre as dificuldades de lidar com essa herança, em enfrentar os fantasmas do passado. Aquilo que está no centro do filme é o fenómeno da não-inscrição, conforme proposto por José Gil em *Portugal, Hoje. O Medo de Existir*: “a não-inscrição do nosso passado salazarista teve efeitos de incorporação inconsciente do espaço traumático, não-inscrito, nas gerações que se seguiram” (Gil, 2005: 43). A não-inscrição supõe uma existência essencialmente passiva dos indivíduos, amarrados a uma realidade indefinida, mas sobretudo “suspende o desejo” e cria “simulacros de inscrições – para que tudo ficasse num meio-termo indefinido, e os portugueses se convencessem de que estavam a inscrever quando estavam precisamente a fugir à inscrição” (Gil, 2005: 49-50).



Não deixa de ser simbólico que sejam as segundas (a realizadora) e terceiras (os bisnetos) gerações, que nunca conheceram pessoalmente o avô/bisavô, a enfrentar e questionar esse incómodo passado. Ao contrário da geração anterior, as gerações de Catarina e dos seus filhos rejeitam o medo horizontal da hierarquia familiar e social (representada pela figura tutelar da tia Maria Antónia, a “guardiã” da Casa de Casares e da memória oficial acerca de Tomaz Figueiredo), desafiando uma cultura do medo instalada durante décadas.

Ao longo de um interessante e fascinante processo de pesquisa, acompanhamos a realizadora (que também narra o filme em *off*) através de todo o tipo de pistas: depoimentos, cartas, relatórios médicos e policiais, objetos (os saquinhos dos cachimbos ou a enigmática bolinha de prata), fotografias e outras imagens de arquivo. É sobretudo por isso que *A Toca do Lobo* é essencialmente um docudrama, servido sob uma capa de documentário convencional, mas repleto de nuances melodramáticas soberbamente construídas pela realizadora. Mourão tem consciência do potencial dramático da história que quer contar: um dos melhores exemplos é o momento premonitório em que Tomaz Figueiredo se dirige a uma hipotética futura neta chamada Catarina. Os depoimentos são fundamentais para contextualizar a narrativa subjetiva, ambígua e parcelar de Catarina Mourão, que parece mais interessada em desenvolver um esquema melodramático, sempre a espreitar o psicodrama familiar, do que a descobrir a verdade objetiva, seja isso o que for. Por exemplo, a impossibilidade de visitar o interior da Casa de Casares ou a “página proibida” no processo da PIDE sobre o seu tio são oportunidades aproveitadas eximamente para especular sobre o que poderia ser, tanto o filme como a vida da sua família.

Mas tudo isso é feito de forma metódica e consciente. Catarina Mourão produziu este filme enquanto parte prática de um curso de doutoramento concluído em 2016 e intitulado *The Wolf's Lair: dreams and fragmented memories in a first-person essay film*. Nesse trabalho, a realizadora pretende precisamente explorar o que define como “arquivo subjetivo”, ou seja, a apropriação subjetiva dos arquivos familiares construídos essencialmente pela memória (“as verdadeiras mentiras da memória”): no caso, as imagens em 16mm do programa Clube de Coleccionadores da RTP, o álbum de família da mãe da realizadora e o filme caseiro de 9,5mm. Neste contexto, Mourão conclui que “para a construção da nossa identidade, memória e história pessoais, não há respostas certas ou erradas”, e é por isso que o seu objetivo é reler os documentos disponíveis, questionar a sua aparente verdade e redefinir a ideia de arquivo, explorando “fontes mais subjectivas e invisíveis, tais como as memórias, as memórias bloqueadas, sonhos e outras auto-manifestações inconscientes” (Mourão, 2016: 149).



E nesse complexo processo, o dispositivo cinema ocupa um papel fundamental. Antes de mais, enquanto tecnologia que permite materializar a memória e os sonhos, mas também enquanto exercício privilegiado para repensar o género documental ou a não-ficção, e as suas aceções de verdade e realidade históricas, questionando as suas regras clássicas e explorando as suas potencialidades.

Referências bibliográficas

Gil, J. (2005). *Portugal, Hoje. O Medo de Existir*. Lisboa: Relógio d'Água.

Mourão, C. (2016). *The Wolf's Lair: dreams and fragmented memories in a first-person essay film*. Edinburgh: PhD thesis, Edinburgh College of Arts/The University of Edinburgh.

Paulo Cunha é doutor em Estudos Contemporâneos pela Universidade de Coimbra, com uma tese sobre políticas públicas e modos de produção no cinema português. Leciona nos cursos de Cinema da Universidade da Beira Interior. É investigador Integrado no LabCom.IFP da Universidade da Beira Interior. É coordenador editorial da Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento.

✉ paulomfcunha@gmail.com

projetos



Retratos de família. Ou o princípio da estranheza

Maria da Luz Correia

Era um jogo que eu repetia amiúde: olhava estas fotografias e imaginava que, nos retratos que estas mulheres e homens seguravam nas mãos, os retratados acenariam também com outro retrato nas mãos e assim sucessivamente... O gosto pelos retratos de retratos, datados do início do séc. XX e produzidos pela bracarense *Foto-Aliança* quer no estúdio quer no exterior, residia, antes de mais, nesta história em espelho que eu inventara para eles e para o qual a língua francesa tinha a expressão “mise en abyme”: uma imagem que dá para outra imagem que dá para outra imagem.

Esta ficção, tão real quanto as próprias fotografias, não era inteiramente nova, quando numa pesquisa no Museu da Imagem, em Braga, há cerca de dois anos atrás, decidi colecionar as versões digitais destes retratos. Tinha-a ensaiado ainda antes, nas páginas do livro do australiano Geoffrey Batchen *Forget me not: Photography and Remembrance*. Nele, Batchen debruçava-se sobre este tema iconográfico recorrente na fotografia de família do séc. XIX como pretexto para refletir sobre a ambivalente relação da fotografia com a memória, “Parece que somos convidados a olhar para o retrato que é precisamente sobre os seus retratados olhando outros retratos. Porque é que o retrato foi tirado? Talvez seja uma forma da família reconhecer a sua preservação da memória: alguém se foi mas certamente não é esquecido. A família neste retrato queria ser lembrada, lembrando-se” escrevia Batchen (2004: 10). Evocando pensadores como Roland Barthes e Siegfried Kracauer, o autor contrastava, por fim, a existência confortável, sólida, linear e fixa da fotografia com a natureza inquieta, fugaz, fragmentada e metamórfica da memória.

De volta ao conjunto de retratos d’O *Arquivo Aliança*, e como quem ensaiava um outro jogo, fui procurar a robustez do “para sempre” que estaria impressa na superfície



fotográfica daqueles que, datados de muitas décadas mais tarde, eram também retratos de família e retratos de retratos. Mas olhando-os bem, pareciam-me, no seu conjunto, atingidos por uma fulgurante fragilidade, interrompidos ora pelas fotografias emolduradas ora pelos retratos em papel, como se o fossem por trémulas manchas, fugidias brechas. Mais do que uma promessa de longevidade da memória e de firmeza da união familiar, saltavam-me aos olhos as imagens baças, os olhares desencontrados, as escalas divergentes, a luz turva e os fundos pronunciadamente nublados. Como se o fio que, naqueles retratos, reuniria os presentes aos ausentes, e que teceria a memória por cima do esquecimento, se tivesse rompido no momento do disparo fotográfico.

Comecei então, com estranheza, a legendar os retratos de família. No primeiro retrato da série, encomendado por Maria do Rosário em 1930, a fotografia, suspensa por um fio à cadeira onde a criança estava de pé e de mão estendida, parecia tão abandonada quanto as próprias retratadas. As mulheres do segundo retrato, com uma postura firme, rodeavam a jovem que, ao centro, segurava, com a mão muito abaixo da linha da cintura, um retrato de grupo, como se se tratasse de um adereço: o retrato, sobressaindo no vestido, parecia caído, suspenso na mão distraída, esquecido a escassos centímetros do vaso que ornamentava a sala.

No terceiro retrato, não datado, e no exterior de uma casa de família, o quadro suspenso nas mãos dos dois homens ocupava com evidência o centro do cenário, mas, além do desencontro das poses e da divergência dos olhares, a improvável reunião da grande e sumptuosa moldura, típica do interior de um lar burguês, com o chão de terra batida e os pés descalços das encolhidas crianças, conferia uma estranheza qualquer à imagem, desagregando-a.

A fotografia de grupo encomendada por Manuel João de Oliveira de Vila Verde em 1917 (AAL001783) mostrava uma numerosa família, que o fotógrafo tinha tido a habilidade de posicionar criteriosamente: mais de uma dezena de homens e mulheres posavam numa distribuição exímia, digna da posteridade. Contudo, também nesta imagem, o meu olhar era destabilizado pelos olhares franzidos, pelas posições diagonais, todas ligeiramente descaídas para o lado esquerdo da imagem, e, sobretudo, pelos dois retratos reproduzidos, tornados impercetíveis pela objetiva fotográfica. A fotografia na mão da mulher franzina que, de pé, no último plano do retrato, segurava ainda um bebé no colo, perdia-se minúscula na grande escala da imagem. Na mesma imagem, o retrato bem maior que a senhora de ar autoritário parecia impor, apagava-se, queimado pela luz, sobre-exposto, indecifrável. No retrato encomendado por Narciso Timóteo do café *A Brasileira* em 1912, os vestidos estampados, as pregas das saias, os laços esvoaçantes das mulheres e das crianças e até mesmo a moldura barroca que a mulher pálida e de



olhar baixo segurava nas mãos contrastavam com a debilidade da fotografia dentro dessa moldura, mais uma vez impercetível, reduzida a uma sombra.

Restavam dois dos mais domingueiros, silenciosos e irrepreensíveis retratos. Na fotografia paga por Bernardo José Ferreira de Vila Verde em 1915, quase todos estavam vestidos de fato e gravata: no exterior, rodeado de uma família quieta e de olhares inexpressivos, um homem de cabelo grisalho e excessivas suíças segurava, com uma expressão amável e um olhar cúmplice, um retrato de papel, onde se distinguia o vulto de um jovem homem: o velho homem e o retrato que acarinhava pareciam os únicos objetos vivos daquela natureza morta. Já o trio da última fotografia sobressaía num fundo de nuvens e de ondas do mar. Os três tinham os olhos perdidos num horizonte longínquo, como quem visse a eternidade. A fotografia de uma mulher pousada junto a um vaso, estava colocada de forma a que esta pudesse também acompanhar o trio na sua afetada contemplação do horizonte. Neste último retrato, demasiado encenado, excessivamente produzido, mais do que a dedicada entrega a um ato de rememoração, impressionava-me a plena rendição ao esquecimento.

Faltava, enfim, uma legenda que contasse a história do próprio *Arquivo Aliança*, uma história de que eu desconhecia os atuais contornos. Composto por cerca de 120 mil negativos em vidro provenientes do estúdio fotográfico bracarense Foto Aliança, o espólio desta casa fotográfica que estivera aberta ao público entre 1910 e 1980 fora vendido pelo seu proprietário, José Costa, à Câmara Municipal de Braga em 1986. Além dos negativos, o espólio incluía ainda as máquinas fotográficas, os cenários, os fundos e todos os acessórios do estúdio, onde se posavam os retratos. No final dos anos 90, o espólio tinha sido acondicionado e posto à guarda do então recém-construído Museu da Imagem, em Braga. Nos últimos anos, tinham-se sucedido queixas sobre as condições inadequadas de armazenamento dos negativos no Museu da Imagem. Em março de 2017, a Câmara Municipal de Braga anunciou que o espólio seria transferido para a Escola do Bairro Nogueira da Silva. Desde aí, e apesar de ter recentemente trocado um conjunto de e-mails com os responsáveis da Câmara Municipal de Braga e do Museu da Imagem para obter a autorização de reprodução destas fotografias, não procurei mais saber onde se encontrava o arquivo nem qual seria o seu destino. Como se preferisse a sua legenda interrompida, qual retrato incompleto na mão do retratado.

Ponta Delgada, março de 2018.



Referências bibliográficas

Batchen, G. *Forget me not: Photography and Remembrance*



Figura 1. Arquivo Aliança, Museu da Imagem, Câmara Municipal de Braga, AAL006010
Maria do Rosário, Crespos – Braga, 1930



Figura 2. Arquivo Aliança, Museu da Imagem, Câmara Municipal de Braga, AAL001472
Custódia Maria da Silva, Arosa – Guimarães, 1914



Figura 3. Arquivo Aliança, Museu da Imagem, Câmara Municipal de Braga, AAL002249



Figura 4. Arquivo Aliança, Museu da Imagem, Câmara Municipal de Braga, AAL001783
Manuel João de Oliveira, S. Martinho de Escariz – Vila Verde, 1917



Figura 5. Arquivo Aliança, Museu da Imagem, Câmara Municipal de Braga, AAL024940
Bernardo José Ferreira, Pico dos Regalados – Vila Verde, 1915



Figura 6. Arquivo Aliança, Museu da Imagem, Câmara Municipal de Braga, AAL014649
Narciso Timóteo (Café Brasileira), Braga, 1912



Figura 7. Arquivo Aliança, Museu da Imagem, Câmara Municipal de Braga, AAL001664
Manuel José Abreu, Choreense – Terras de Bouro, 1917

Maria da Luz Correia é atualmente Professora Auxiliar no Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas na Universidade dos Açores. É doutorada em Ciências da Comunicação, pela Universidade do Minho e em Sociologia, pela Université Paris Descartes – Sorbonne. Investigadora do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade da Universidade do Minho, tem publicado na área da cultura visual, da teoria da imagem e da história da fotografia.

✉ mariadaluzcorreia@gmail.com

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 arquivadores, 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 pretensiosa, 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



